

## Der Gesang des Orpheus \*

Die Ausführungen an dieser Stelle wollen den Leser gleichsam entführen – und zwar entführen in die Welt der antiken Dichtung. Diese Absicht hat jedoch nichts mit Eskapismus zu tun; stattdessen soll an einem berühmten Beispiel gezeigt werden, wie zeitlos und somit auch den modernen Menschen betreffend jene Entwürfe, Bilder und Mythen sind, in die die Antike und ihre Dichtung Grundfragen menschlicher Existenz hüllten. Das hier behandelte Beispiel ist jene mythische Chiffre, die die Antike für die Dichtung selbst erfand, nämlich diejenige vom „Gesang des Orpheus“. Denn dieser Orpheus aus Thrakien ist nach antiker Vorstellung der mythische Sänger schlechthin, er ist also Archeget des Gesanges und der Musik und somit der Dichtung, unter der die Antike originär den musikalisch begleiteten Wortvortrag verstand. Man könnte somit ausgehend von Orpheus über die antiken Vorstellungen zu Wesen und Funktion von Dichtung theoretisch reflektieren. Doch dies ist hier nicht das eigentliche Thema; vielmehr sind es die Mythen selbst, die die Antike um den mythischen Sänger gesponnen hat, um Sinn und Funktion der Dichtung bild- und symbolhaft zu umschreiben und um zugleich an essentielle Fragen des menschlichen Seins zu rühren. Dies geschieht aber in den bedeutendsten Ausprägungen seinerseits in Dichtungen, die somit selbst Realisationen dessen sind, was unter anderem ihr Thema ausmacht.

---

\* Gekürzte Fassung der Antrittsvorlesung an der Justus-Liebig-Universität Gießen im Sommersemester 1990.

Die genannte Thematik impliziert, daß an dieser Stelle weitgehend abgesehen wird von jenem Orpheus des Orphismus bzw. der Orphiker, der Mysterienstifter, Verfasser von „Heiligen Büchern“, Magier, Religionsstifter und anderes mehr ist.<sup>1</sup> Gleichwohl ist zu bedenken, daß es in einzelnen Punkten Überschneidungen gibt. Zudem scheint beiden Auffassungen eine Grundvorstellung gemeinsam zu sein, die zugleich den Wesenskern der Gestalt des Orpheus ausmacht: Orpheus besitzt die Gabe des Gesanges, der Wunder zu vollbringen vermag. Ausgehend von dieser Vorstellung kann Orpheus sowohl der inspirierte und mit Wunderkräften ausgestattete Dichter als auch der Theologe und Mystagoge sein, der unmittelbaren Zugang zum göttlichen Wissen hat. Beide Vorstellungen werden für uns erstmals im sechsten Jahrhundert vor Christus faßbar. Das früheste erhaltene literarische Zeugnis überhaupt präsentiert jedoch Orpheus als Dichter. Denn folgendermaßen heißt es bei dem griechischen Chorlyriker Simonides (zweite Hälfte sechstes Jahrhundert vor Christus)<sup>2</sup>:

*Ihm (i. e. Orpheus) auch in endloser Zahl  
schwebten Vögel überm Haupt, in die Höh  
sich emporschnellend, sprangen Fische heraus  
aus blauschwarzem Wasser bei dem schönen Gesange.*

Daß Orpheus' schöner Gesang gerade die Kreaturen des Himmels und des Meeres bezaubert, hat wahrscheinlich seinen Grund im Kontext, der Orpheus an der Fahrt der Argonauten teilnehmen läßt. Spätere Dichter wie der Tragiker Euripides und der hellenistische Dichter Apollo-

nios Rhodios bezeugen die Ausweitung der Zauberwirkung von Orpheus' Gesang auf alle Bereiche belebter und auch unbelebter Natur, so auf Bäume und Tiere, Felsen und Flußläufe. In der Folgezeit gehören diese Vorstellungen zur festen Topik des Orpheus-Bildes.<sup>3</sup>

Doch abgesehen davon, daß Simonides den ersten Beleg für diese wesentliche Topik liefert, beweist das zitierte Fragment, daß Orpheus' magische Sangeskunst von Anfang an funktionalisiert wurde, und zwar offensichtlich zuerst im Zusammenhang mit der Unternehmung der Argonauten. Hierbei scheint Orpheus' Aufgabenbereich eher sekundär gewesen zu sein: Orpheus gab mit seinem Gesang den Ruderern den Takt an. Erst in den spät entstandenen orphischen Argonautika eignet Orpheus eine Bedeutung, die selbst diejenige Jasons, des Anführers der Argonauten, übertraf. Doch in einer anderen Hinsicht kommt der so frühen Verknüpfung der Gestalt des Orpheus mit dem Argonautenmythos eine große Bedeutung zu. Sie liefert ein wichtiges Indiz für die Hellenisierung des „Thrakers“ Orpheus. In der Religionswissenschaft mehren sich die Stimmen, die Orpheus in seiner ursprünglichen Phänomenologie mit dem außereuropäischen Schamanentum in Verbindung bringen. Daß Orpheus aber ursprünglich nicht dem mykenisch-griechischen Heroen-Mythos angehörte, ergibt sich vor allem daraus, daß er weder bei Homer noch bei Hesiod begegnet. Man scheint ihn erst im nachhinein – für uns faßbar ab dem sechsten Jahrhundert vor Christus – zum Teilnehmer an dem berühmten Argonautenzug gemacht zu haben, der aber nach antiker Mythenchronologie den trojanischen Unternehmungen vorausging. So konnte Orpheus dann auch zum Erfinder der Dichtung, d. h. aber zugleich zum Stammvater Homers und Hesiods, avancieren. Diese umfassen-

de Hellenisierung implizierte zudem, daß man ihn zum Sohne Apolls und der Muse Kalliope machte.

Wenn aber letztlich die Fragen zu Herkunft und Ursprung des Orpheus noch nicht in allen Punkten geklärt sind, so gilt dies auch für den Problemkomplex hinsichtlich Genese und Entwicklung jenes funktionalen Zusammenhanges, der in seiner endgültigen Ausformung zu dem berühmtesten Mythos führt, der sich mit der Gestalt des thrakischen Sängers verbindet, nämlich dem Orpheus–Eurydike-Mythos. Sicher dürfte nur sein, daß am Anfang der Entstehung dieses Mythos die Verbindung des Motivs von der magischen Kraft des Gesanges des Orpheus mit dem des Abstieges in die Unterwelt, einer „Katabasis“, steht. Ob diese „Katabasis“ altepischen oder aber religiös-rituellen Ursprungs ist, ist nur schwer zu entscheiden. Schwierigkeiten bereitet auch die Frage, wann und warum das Liebesmotiv hinzugekommen ist, daß nämlich Orpheus in die Unterwelt gestiegen ist, um die Götter dort mit seinem Gesang zu bewegen, seine verstorbene Frau oder Geliebte wieder ins Leben zurückzuschicken. Mit Sicherheit steht lediglich fest, daß dieser Zusammenhang erstmals für die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christus zu belegen ist, nämlich durch folgende Worte Admets in der 438 vor Christus aufgeführten Alkestis des Euripides (V. 357–362)<sup>4</sup>:

*Hätte ich des Orpheus süßen Liedermund,  
daß ich Demeters Kind (Proserpina) samt  
dem Gemahl (Pluton)  
verführte, dich zu senden an das Licht,  
ich stiege nieder, selbst wenn Plutons  
Hund,  
wenn Charons Kahn, der nur die Toten  
fährt,  
es wehrte, und ich brächte dich zurück.*  
Scheint Admets irrealer Wunsch zwar ein Gelingen der Unternehmung des Orpheus

vorauszusetzen, so beweist ein zweites Zeugnis aus der gleichen Zeit, daß die Vorstellung von Orpheus' Scheitern und dem erneuten Verlust Eurydikes aufgrund von Orpheus' Zurückblicken schon durchaus bekannt war, nämlich das berühmte, um 420 vor Christus entstandene und in mehreren römischen Repliken erhaltene attische Relief von „Orpheus, Eurydike und Hermes“. In beeindruckender Weise wird hier der Blick zwischen Orpheus und Eurydike zum Ausdruck von ersehntem Wiedersehen und ewiger Trennung zugleich; denn der „Seelengeleiter“ Hermes hat Eurydike bereits mit sanftem, aber unnachgiebigem Druck an der rechten Hand gefaßt, um sie Orpheus wieder zu entreißen.

In den vollständigen Ausformungen des Orpheus–Eurydike-Mythos bildet den tragischen Abschluß – wie wir noch sehen werden – Orpheus' Tod durch rasende Mänaden oder durch die von bacchantischem Taumel erfaßten thrakischen Frauen. Sie zerreißen seinen Leib und schneiden sein Haupt ab, das aber selbst da noch nicht vom Gesange abläßt, gleichsam ein letztes „Wunder“, das die Zauberkraft von Orpheus' Gesang unterstreicht. Die frühesten Belange für diesen in religionswissenschaftlicher Hinsicht wiederum viele Probleme aufwerfenden Tod des Orpheus liefern Darstellungen auf attischen Vasen, die um 490 vor Christus entstanden sind. In der Literatur begegnet diese Thematik erstmals in der allerdings nur fragmentarisch erhaltenen Tragödie „Basarai“ des Aischylos.

Die bisherigen Ausführungen machen deutlich, daß ausgehend von dem zentralen Aspekt der magische Kräfte besitzenden Sangeskunst des Orpheus spätestens seit dem fünften Jahrhundert vor Christus sich der Mythos von Orpheus um das Orpheus–Eurydike-Geschehen zentriert.

Vermittelt durch hellenistische und andere Zwischenquellen, die aber bestenfalls nur noch in Umrissen faßbar sind, gelangt dieser Stoff dann zu Vergil und Ovid, die zu den bedeutendsten Dichtern Roms gehören. Beide gestalten ihn in den in sich geschlossenen Einzelepisoden von „Orpheus und Eurydike“, nämlich Vergil in seinen „Georgica“ (4, 453–527) und Ovid in seinen „Metamorphosen“ (10,1–11,85)<sup>5</sup>, und zwar jeweils einbezogen in einen größeren Gesamtkontext. Hiermit wird aber endgültig der Grund für das Fortwirken dieses Mythos in allen Epochen der abendländischen Geistesgeschichte gelegt und zwar in allen Bereichen der Kunst; d. h. Vergil und Ovid schaffen die Voraussetzung dafür, daß der Orpheus–Eurydike-Mythos zu einem der meist rezipierten mythischen Grundmuster wird.<sup>6</sup> Innerhalb der Musik sei nur an die bedeutendsten Opern über diesen Stoff erinnert, nämlich diejenigen Monteverdis (1607), Glucks (1762) und Offenbachs (1858); im Bereich der bildenden Künste haben sich insbesondere die bedeutendsten Maler zu allen Zeiten mit dem Orpheus-Eurydike-Stoff bzw. Einzelmotiven aus ihm befaßt. Am umfangreichsten ist die Rezeption innerhalb der Literatur von der Spätantike bis in unsere Tage; hier sei nur auf einige Adaptionen unseres Jahrhunderts, nämlich die besonders auffälligen dramatischen, zum Teil sehr freien und modernen Bearbeitungen des Stoffes bei Kokoschka (1916), Cocteau (1926) und Anouilh (1941) hingewiesen<sup>7</sup>; innerhalb der Lyrik dieses Jahrhunderts kommt eine besondere Bedeutung Rilkes frühem Gedicht „Orpheus, Eurydike, Hermes“ zu, dessen Entstehung undenkbar ist ohne Rodins Plastik „Orpheus und Eurydike“, die ihrerseits eine Auseinandersetzung mit dem genannten attischen Relief repräsentiert, sowie Rilkes späteren, aber stärker von orphischem Gedan-

kengut beeinflussten „Sonetten an Orpheus“.<sup>8</sup>

Schon aufgrund dieser Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte verdienen die Gestaltungen des Orpheus–Eurydike-Mythos bei Vergil und Ovid besondere Aufmerksamkeit. Doch das rezeptionsgeschichtlich so bedeutsame Faktum der endgültigen inhaltlichen Fixierung des Stoffes hat für die antiken Dichter selbst weniger Gewicht, können sie doch bei ihren zeitgenössischen Lesern den Inhalt bereits als weitgehend bekannt voraussetzen. Vielmehr bilden den Mittelpunkt ihres Interesses die künstlerische Gestaltung des Stoffes und die deutende Aneignung des traditionellen Sujets, wobei im Falle Ovids noch als besondere Herausforderung die wetteifernde dichterische Auseinandersetzung mit seinem großen Vorgänger Vergil hinzukommt; beide Gestaltungen des identischen Stoffes trennt übrigens ein Zeitraum von etwa 40 Jahren. Unter diesen Gesichtspunkten sei im folgenden den hochbedeutenden dichterischen Ausgestaltungen vom Schicksal des mythischen Sängers schlechthin bei Vergil und Ovid etwas Aufmerksamkeit gewidmet, wobei das Hauptaugenmerk Ovid gilt, dessen Gestaltung des Orpheus–Eurydike-Mythos mehr als ein Metamorphosenbuch einnimmt.<sup>9</sup>

Doch zunächst wenden wir uns kurz der vergilischen Darstellung zu, also georg. 4,453–527. Das Thema des vierten Buches der *Georgica*, jenes insgesamt komplexen Werkes, das eine weithin über den eigentlichen Gegenstand des Landbaus hinausweisende Deutung zivilisierten menschlichen Lebens repräsentiert, bildet zum größten Teil das Dasein der Bienen, das nach allgemeiner antiker Auffassung große Ähnlichkeiten mit dem Zusammenleben der Menschen aufweist.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang spielt in der vergilischen Gestaltung der Mythos von Aristaeus eine

entscheidende Rolle, jenem Helden also, der in der Antike nicht nur als Stifter vieler anderer Kulturerrungenschaften für die Menschheit, sondern vor allem als Erfinder und großer Meister der Bienenzucht und Honigbereitung gilt. Als dieser Aristaeus nun durch eine Seuche sein Bienenvolk verloren hat, verweist ihn seine Mutter, die Meernymphe Kyrene, an den weisen Seher Proteus, der ihm den Grund für die Seuche verkündet: Aristaeus habe in Liebe entbrannt Eurydike verfolgt, die auf der Flucht vor ihm tödlich von einer Schlange gebissen worden sei. Es folgt aus dem Munde des Proteus die Erzählung des schicksalhaften Orpheus–Eurydike-Geschehens. Nachdem Aristaeus so den Grund für das Sterben seiner Bienen erkannt hat, sühnt er sein Vergehen; daraufhin werden seine Bienen neu geschaffen und zwar durch das Wunder der „Bugonie“, d. h. der zeugungslosen Schöpfung aus Tierkadavern.

Bezüglich der vergilischen Gestaltung ist vor allem die Feststellung von Belang, daß hier – soweit bekannt – erstmals die Orpheus–Eurydike-Geschichte mit dem Aristaeus-Mythos verknüpft wird. Diese Verbindung wirkt übrigens stark innerhalb der Rezeptionsgeschichte des Orpheus–Eurydike-Mythos nach. Sie führt, um nur diese beliebigen Beispiele zu nennen, bei Poliziano, der mit seinem „Orpheus“ das erste weltliche Drama der italienischen Literatur schuf (1480), zu einer Verlagerung des Mythos von Orpheus und Eurydike in ein weitgehend ländlich-bäuerisches Milieu; bei J. Offenbach heißt es in der parodierenden Regieanweisung zum ersten Bild des ersten Aufzuges der *Opera buffa* „Orpheus in der Unterwelt“, folgendermaßen:

Gefilde in der Umgebung von Theben. Im Hintergrund ein Getreidefeld. Links die Hütte des Aristaeus, mit der Inschrift über der Tür: „Aristaeus, Honigfabrikant en gros und en detail. Depot im Berge Hymet-

tus.“ Rechts die Tür des Orpheus mit der Inschrift: „Orpheus, Direktor des Konservatoriums zu Theben; erteilt Musikunterricht“.

Ganz im Gegensatz zu dieser parodierenden Übernahme Offenbachs bilden die prägenden Elemente der vergilischen Darstellung, die dem Erzähler Proteus in den Mund gelegt ist, der ernste Ton und das hohe Pathos; Ergriffenheit und Betroffenheit des Erzählers übertragen sich unmittelbar auf den Leser, und zwar die Ergriffenheit und das Betroffensein angesichts des Widerparts von der unendlichen Liebe des Sängers Orpheus, der sogar in die Unterwelt herabsteigt, um seine Gattin Eurydike zurückzugewinnen, und dem ewigen Gesetz der Unwiderruflichkeit des Todes. Diesem absoluten Gesetz muß auch Orpheus sich fügen und somit einem ewigen Weltgesetz, das durch die Gesamtheit des vierten Buches der *Georgica* als der unablässige Wechsel von Tod und Leben, von Absterben und Wiedergeborenwerden gedeutet wird. Angesichts dieser Gesetzmäßigkeit bleibt dem Einzelnen, der von dem unerwarteten Tod eines geliebten Menschen getroffen wird, nur das überwältigende Gefühl von Trauer und Schmerz. Hierfür steht eindrucksvoll Orpheus' sieben Monate währender Rückzug in die Einöde, wo er das Land mit seinen Klagegesängen erfüllt, die zwar die Tiger zähmen und die Eichen den Reigen tanzen lassen, doch weder Venus noch den Hochzeitgott Hymenaeus umzustimmen vermögen (*georg.* 4,507–516). Noch im Tode hat das Haupt des Orpheus, das von den rasenden thrakischen Frauen vom Rumpf abgerissen in dem thrakischen Fluß Hebrus treibt, nur ein Wort auf den Lippen, nämlich „Eurydike“, „weh, meine arme Eurydike“ (*V.* 527 f.). Das unübersehbare hohe Pathos der vergilischen Darstellung wird unter anderem durch Apostrophen erreicht (z. B. *V.* 465 f.), durch die Schwere des Worttons und der Rhythmen und an-

deres mehr. Alles ist darauf ausgerichtet, tiefe Ergriffenheit und tiefes Mitgefühl zu erwecken. So verharrt auch die vergilische Darstellung häufig kaum bei den Einzelheiten des Geschehens – sie werden nur kurz berichtet –, um stattdessen breit die Wirkung zu schildern: besonders eindrucksvoll wird die „Sympatheia“, also das Mitleiden der Natur, nämlich der heimlichen Berge und des Flusses Hebrus, beim Tod der Eurydike geschildert (*V.* 461–464), ebenso eindrucksvoll die Wirkung des Gesanges auf die Bewohner des Reiches des Todes.

Mit dieser hochpathetischen und bedeutungsschweren Gestaltung des Orpheus-Eurydike-Mythos tritt nun Ovid in einen bewußten poetischen Wettstreit. Für den Interpreten ergibt sich damit die Gelegenheit, die Gestaltung ein- und desselben Stoffes bei zwei in ihren Intentionen und auch in ihrer dichterischen Veranlagung sehr verschiedenen Persönlichkeiten zu vergleichen, die zudem zu den bedeutendsten Repräsentanten der keineswegs einheitlichen und homogenen Epoche der augusteischen Literatur gehören. Diese Gelegenheit ist reichlich genutzt worden, allerdings mit dem Ergebnis, daß man nicht zunächst die Besonderheiten beider Gestaltungen als eigenständige Größen von einander abhob und würdigte, sondern von vornherein Wertmaßstäbe anlegte, mit denen man Pathos, Würde und Gedankenschwere der vergilischen Fassung positiv beurteilte und dazu im Gegensatz rhetorische Effekte, pointenreichen Stil und spielerische Brillanz bei Ovid als negativ brandmarkte. Seit einiger Zeit unterstellt man Ovid sogar die Absicht, er wolle die vergilische Fassung des Stoffes parodieren.<sup>11</sup>

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den genannten Positionen ist an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Es soll lediglich die Aufmerksamkeit auf einige Grundfak-

ten gelenkt werden, die einen Zugang zur adäquateren Beurteilung der ovidischen Konzeption und Intention bei der Gestaltung des Orpheus–Eurydike-Mythos eröffnen. Als erstes sollte man nicht, wie es häufig geschieht, mit der vergilischen Gesamtfassung (georg. 4,453–527) nur Ovid Met. 10,1–77 vergleichen, also den knappen Bericht über das Geschehen vom Tode der Eurydike an bis zu ihrem endgültigen Verlust. Denn die ovidische Gesamtgestaltung ist großteilig strukturiert und umfaßt mehr als ein Buch der Metamorphosen (insgesamt 10,1–11,84). In ihrem Mittelpunkt stehen, nicht nur was den Textumfang betrifft, die Klagelieder, die Orpheus angesichts Eurydikes erneuten Abstiegs in die Unterwelt in der Einöde singt (10,78–739). Zu Beginn des elften Buches folgt die Darstellung von Orpheus' Tod durch die rasenden thrakischen Frauen. Ovid ponderiert also seine Darstellung bewußt anders als Vergil: für ihn ist Orpheus in erster Linie der Sänger, was nicht nur durch Orpheus' Funktion innerhalb der Gesamtkonzeption der Metamorphosen begründet sein dürfte, nämlich bei seinem Liedvortrag weitere Verwandlungsgeschichten zu erzählen. Eindrucksvoll werden Macht und Wunderkraft orphischer Sangeskunst dadurch suggeriert, daß sich die Bäume und zwar vor allem diejenigen, die als Symbole der Trauer gelten, um ihn sammeln, damit sie Schatten spenden, als er sich an ödem Platze gelagert hat und zum Gesange anhebt. Auffällig kontrastiert hiermit das Schwinden der Zauberkraft seines Gesanges beim Angriff der Bacchantinnen nach dem Liedvortrag: Lenkt zwar sein Gesang zunächst noch die auf ihn geschleuderten Thyrsosstäbe und Steine ab, so verliert dieser Gesang immer mehr von seiner Zauberkraft, als ihn das bacchantische Lärmen zu übertönen beginnt. Man mag in letzterem eine gesuchte „argutezza“ er-

blicken; doch gleichwohl dient sie der Verdeutlichung tieferer inhaltlicher Zusammenhänge.

Die Darstellung des eigentlichen Orpheus–Eurydike-Geschehens rahmt also den breiten Liedvortrag des Orpheus. In 10,1–77 werden die zentralen Ereignisse berichtet, nämlich der Tod Eurydikes, Orpheus' Abstieg in die Unterwelt und der erneute Verlust der Eurydike, in 11,1–84 der Tod des Orpheus und die Verwandlung der Bacchantinnen durch den straffenden Bacchus in Bäume. Vor allem der ersten Versfolge wird die kühl-distanzierte Berichtform, aber auch die unangemessen pointierende Betonung einzelner Details vorgeworfen. Grundsätzlich ist jedoch an die Kritiker Ovids die Frage zu stellen, wie in dieser Versfolge das hohe vergilische Pathos noch hätte übertroffen werden können. Außerdem sollte man nicht übersehen, daß Ovid geradezu im Gegensatz zu der Gestaltung hier den Tod des Orpheus durch die rasenden Bacchantinnen am Anfang des elften Buches mit äußerster Dramatik und hochpathetisch darstellt, während Vergil hierüber nur in aller Knappheit berichtet.

Besonders heftiger Kritik war und ist Ovids Gestaltung des Liedes ausgesetzt, mit dem Orpheus nicht nur Pluto und Proserpina bewegt, Eurydike ins Leben zurückkehren zu lassen, sondern alle Schreckensgestalten der Unterwelt sowie die Unterweltsbüßer aufs stärkste beeindruckt (10,17–38). Vergil demgegenüber weist nur auf diesen Liedvortrag hin, ohne ihn im einzelnen auszuführen. Bei Ovid wird also Orpheus in Gegensatz zu Vergil ein erstes Mal direkt in seiner Funktion als Sänger vorgestellt. Der Verfasser einer bedeutenden modernen Ovid-Monographie bemerkt zu diesem Gesang des Orpheus: „Ich gestehe, daß ich seit den Tagen meiner Jugend nie davon beeindruckt war . . . und ich frage mich, wie andere dar-

auf reagieren.“<sup>12</sup> Der Stein des Anstoßes besteht vor allem in dem weitgehend rational-argumentativen Charakter der Rede; man bezeichnet sie häufig als Plädoyer und weist sie so dem rhetorischen Genos der Gerichtsrede zu, was durch den Nachweis der entsprechenden Gliederung und Topik im einzelnen zu beweisen versucht wird. Hierin glaubt man dann wieder ein besonders eklatantes Beispiel für die rhetorisierenden Tendenzen ovidischen Dichtens sehen zu können.<sup>13</sup> Doch vor allem mit Blick auf die Gesamtgestaltung des Orpheus-Eurydike-Mythos durch Ovid dürfte man es sich mit diesen Erklärungen allzu einfach machen. Vielmehr scheint folgender Gesichtspunkt besondere Beachtung zu verdienen: Offensichtlich geht es Ovid weniger um den Sänger Orpheus, der auf Mitleid und Rührung aus ist, als vielmehr um den von einem schweren Schicksalsschlag betroffenen Orpheus als Individuum, das sich in einem gewissen Umfange rational-argumentativ mit seinem Schicksal auseinandersetzt und das nicht – wie der vergilische Orpheus – in letztlich tragischem Pathos an dem unabänderlichen Gesetz der Unentrinnbarkeit des Todes leidet und zerbricht. Ob sich in der ovidischen Gestaltung des Gesanges des Orpheus ein neues Bild von Funktion und Sinn der Dichtung andeutet, mag hier dahingestellt sein; auf jeden Fall wird aber ein gegenüber Vergil verändertes Menschen- und Weltbild faßbar, nach dem der Individualität und letztlich dem „humanum“ mehr Eigengewicht gegenüber dem absoluten „Göttlichen“ zugestanden wird. Als eigentliche Argumente, mit denen Orpheus die Unterweltherren bewegt, Eurydike wieder ins Leben zu entlassen, wird seinerseits die überwältigende Macht der Liebe beschworen, die nicht nur jedes menschliche Individuum in ihrem Bann hält, sondern der selbst Pluto und Proserpina unterlagen – hier wird auf den be-

kannten Raub der Proserpina angespielt. Ovid legt hierzu Orpheus die zur Sentenz gewordenen Worte in den Mund (10,25 f.):

*Posse pati volui nec me temptasse negabo:  
vicit Amor: . . . .*

*Tragen wollt' ichs (nämlich den Verlust der  
Eurydike)  
und will nicht leugnen, daß ichs versucht;  
doch siegte die Liebe.*

Andererseits – und das ist das Wichtigere bezüglich des argumentativ-rationalen Moments sowie auch bezüglich des speziellen Aspekts des „humanum“ – wird der „zu früh zerrissene Lebensfaden“ Eurydikes am Tag ihres höchsten Glücks, nämlich der Hochzeit, als rational nicht zu begreifender Eingriff der Götter des Todes apostrophiert, jedoch bei gleichzeitiger Anerkennung des grundsätzlich unentrinnbaren Schicksals des Todes für jede Kreatur. Orpheus stellt also unmißverständlich die Frage nach der Theodizee, eine im Vergleich zur vergilischen Orpheus-Konzeption neue Frage. Übrigens bildet das Problem des zu frühen Todes eines geliebten Menschen auch die Kernfrage in Rilkes späten „Sonetten an Orpheus“, denen die Widmung voransteht „Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop“, eine junge Frau, die 1919 noch nicht zwanzigjährig an einer unheilbaren Krankheit gestorben war.

Für die Richtigkeit dieser Interpretation spricht, daß auch dem großen Mittelteil der ovidischen Gestaltung des Orpheus-Eurydike-Mythos, nämlich dem Klagesang des Orpheus nach dem endgültigen Verlust Eurydikes, eine hintergründige Tendenz zum reflektierenden Innewerden des erlittenen Schicksalsschlages eignet.<sup>14</sup> Folgendes ist in ganz knappen Zügen der Inhalt dieses Gesanges des Orpheus, der sich völlig von der Welt zurückgezogen hat, insbesondere aber jede Liebe zu Frau-

en meidet und stattdessen die Thraker die Knabenliebe gelehrt hat – letzteres ein vielleicht auf den ersten Blick befremdender, aber gleichwohl in der Tradition vorgegebener Topos. Nach einer auch sonst in den Metamorphosen geläufigen Erzähltechnik läßt Ovid Orpheus mehrere Verwandlungssagen, insgesamt acht an der Zahl, variierend bald gerafft, bald ausführlicher vortragen. Auffällig in der Mitte (10,243–297) steht die nach Ovid zu großer Berühmtheit gelangte und ihrerseits vielfach rezipierte Sage vom Künstler Pygmalion, der sich in die von ihm selbst geschaffene Elfenbeinstatue einer Frau von idealer Schönheit verliebt, insgesamt ein Sinnbild ovidischer Auffassung von Sinn und Bedeutung künstlerischen Schaffens. Venus verleiht der Statue Leben und erfüllt so die Sehnsüchte des Künstlers.<sup>15</sup> Um diese Geschichte im Zentrum gruppieren sich in einem inneren Kreis Exempel von verfluchter bzw. perverter Liebe und Leidenschaft, nämlich vor der Pygmalion-Sage die Geschichte von den Cerasten, die Gastfreunde am Altar des Jupiter hinschlachteten und zur Strafe in wilde Stiere verwandelt wurden, und von den Töchtern des Propoetus, die als erste das Gewerbe der Prostitution ausübten und wegen ihrer Gefühlskälte in Steine verwandelt wurden (10,217–242). Mit der knappen Präsentation beider Geschichten kontrastiert die ausführliche Darstellung der Myrrha-Sage im Anschluß an den Pygmalion-Mythos (10,298–502). Myrrha ist in den ovidischen Metamorphosen das Exempel perverter Liebe, von der sie zu ihrem Vater befallen ist, und somit des Inzestes; dieser Inzest wird ihr zum grauenhaften Verhängnis, indem sie nach Entdeckung der Untat qualvoll in den Myrrhenbaum verwandelt wird. Ovids Darstellung dieses Geschehens mit ihren beklemmenden und unheimlichen Momenten gehört zu dem

Eindrucksvollsten, was Ovid in den Metamorphosen geschaffen hat.

Mit diesen Geschichten über die perverse und abnorme Leidenschaft kontrastieren die beiden großen Erzählungen, die den äußeren Kreis um den Pygmalion-Mythos legen; es sind dies ebenfalls berühmte Geschichten, nämlich diejenigen von Apollo und Hyacinthus (10,162–216) und von Venus und Adonis (10,503–739). Der inhaltliche Berührungspunkt zwischen beiden Sagen besteht darin, daß selbst die Götter, und zwar diejenigen, zu denen Orpheus eine besonders enge Bindung hat, nämlich Apollo und Venus, ihre strahlenden jungen Geliebten Hyacinthus und Adonis, denen sie im wahrsten Sinne des Wortes in Liebe verfallen sind, durch grausame Schicksalsschläge verlieren, die vor allem im Falle des Hyacinthus rein willkürlich und zufällig sind: Hyacinthus wird beim sportlichen Spiel das Opfer eines von Apollo geschleuderten und beim Aufprall auf dem Boden unglücklich zurückspringenden Diskus; Adonis wird in seinem jugendlichen Jagdeifer trotz der Warnungen der in ihrer Liebe besorgten Venus von einem wilden Eber getötet.

In welcher Beziehung stehen nun diese Geschichten aus dem Munde des Orpheus zu dessen eigener Situation und damit zu dem übergeordneten Orpheus–Eurydike-Mythos? Im Gegensatz zu den vordergründigen Antworten mancher Interpreten scheint sich mit ihrer Hilfe ein hintergründiges Rasonieren über das Problem der „Gefährdung von Liebe“ zu vollziehen, das für Orpheus selbst existentielle Bedeutung hat. Es geht also auch hier um die Frage nach dem „Warum“, um die für das menschliche Individuum so bezeichnende Suche nach Begründung eines über es hereinbrechenden und es zerstörenden Geschehens. Die Geschichten geben zwei Antworten: Einerseits liegt die Schuld eindeutig bei den Menschen selbst, die auf-



grund frevelhaften, grenzenlosen Begehrens die Liebe in Perversion verkehren; andererseits jedoch werden selbst die Götter Opfer blinden Zufalls und zwar in ähnlicher Weise wie Orpheus selbst. Wie soll der Betroffene insbesondere auf letztere Erkenntnis reagieren, die ja gerade die Situation des Orpheus signifikant erhellt? Hierauf geben die Blumenmetamorphosen bis zu einem gewissen Grade eine Antwort, nämlich diejenige des Hyacinthus in die gleichnamige Blume insofern, als deutlich wird, daß dem Zurückgebliebenen nur die Erinnerung und die Trauer bleiben; diesen Gedanken verdunkelt jedoch wiederum die Verwandlung des Adonis in die Anemone, wengleich sie zunächst Venus ebenfalls dazu dient, die Erinnerung an den geliebten Jüngling wach zu halten. Denn die Schlußworte des Gesanges des Orpheus insgesamt lauten bezogen auf eben diese Anemone (10,737b–739):

*Doch kurz nur erfreust du dich ihrer (der Anemone):*

*locker haftend und allzu leicht zum Fallen geneigt, wird*

*bald von dem Winde, der den Namen ihr gab<sup>16</sup>, verweht ihre Blüte.*

Orpheus resigniert also am Ende des Gesanges, doch macht sich diese Resignation erst nach einem langen Prozeß der geistigen Auseinandersetzung breit. Der ovidische Orpheus unterscheidet sich somit von dem vergilischen, dem vom Moment des endgültigen Verlustes Eurydikes an nur die tragische Verzweiflung angesichts der Unentrinnbarkeit der schicksalhaften Bestimmung bleibt. Verzweiflung und Verlorensein bestimmen dann auch die Gestaltung des Todes des Orpheus, bei der Vergil und Ovid dem traditionellen Mythos folgen: Thrakische Frauen stürzen sich in bacchantischem Rasen nach Beendigung des Gesanges auf Orpheus, weil er die Frauen verachtet, tötet und zerreißen ihn.

Ovid gestaltet – wie bereits bemerkt – dieses Geschehen im Gegensatz zu Vergil ausführlich und mit hohem Pathos. Er verdeutlicht somit in besonderem Maße die Kontradiktion zwischen Orpheus, dem Sänger und Sohn des Apoll, und den rasenden Bacchantinnen.

Doch Ovid läßt es nicht bei diesem Schluß und geht somit in einer überraschenden Art und Weise über Vergil hinaus: Er wendet den Blick noch einmal in die Unterwelt, in die jetzt auch Orpheus endgültig herabfährt; hier geschieht aber folgendes (11,62b–66):

*... Er (Orpheus) durchforscht die Gefilde der Frommen, | findet Eurydiken und umschlingt sie mit sehneden Armen. | Bald lustwandeln sie dort vereinten Schrittes zusammen, | bald folgt er ihr nach, geht bald voran, und es blickt nun | ohne Gefahr zurück nach seiner Eurydice Orpheus.*

Also doch ein überraschendes „happy end“, die genaue Umkehrung der Szene vom Verlust Eurydikes in ihr Gegenteil und somit der spielerisch-leichte Ovid, wie man ihn kennt oder besser – zu kennen vermeint –, der Antipode des ernsten und inhaltsschweren Vergil? Eduard Norden gerät in seiner berühmten Studie von 1934 geradezu ins Schwärmen: „Ein entzückendes ‚eikónion‘ (Bild), als schauten wir ein pompejanisches Wandgemälde des genrehaften Stils. Das ist Ovid, dem Ariost und Raffael heitere Motive entnahmen und den wir lieben.“<sup>17</sup> Doch unsere Beobachtungen zum Gesamtkontext des ovidischen Orpheus–Eurydike-Mythos lassen es zweifelhaft erscheinen, ob dieses von Norden suggerierte Ovid-Bild dem Dichter in vollem Umfange gerecht werden kann. Vielmehr scheint hintergründig in dem ovidischen Schluß ein Gedanken anzuklingen, den erst Dichter unseres Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Orpheus–Eurydike-Mythos in aller Deut-

lichkeit zum Ausdruck gebracht haben, nämlich der Gedanke, daß das Leben seine Erfüllung erst im Tode findet. Diese Vorstellung beherrscht nicht nur Rilkes Adaption des Orpheus-Mythos, sondern mit ihr findet auch Anouilhs Drama „Eurydice“ seinen Abschluß; denn die letzten Worte lauten: „Orpheus ist bei Eurydike. Endlich!“ Die Erfüllung, die das Liebespaar im Leben nicht gefunden hat, wird ihm in der Endgültigkeit des Todes zuteil.

Blicken wir von hierher zurück auf die Anfänge unserer Ausführungen, an denen die Gestalt des mythischen Ursängers Orpheus stand, dessen Gesang Zauberkräfte eignen, so zeigt sich, daß durch die Funktionalisierung dieses Grundzuges der Gestalt des Orpheus innerhalb eines Geschehens, in dem alles um Liebe, Leben und Tod kreist, die Gestalt des Sängers selbst komplex und kompliziert wird. Es stellt sich nämlich unausweichlich die Frage nach Leben und Tod, aber auch nach Sinn und Wesen von Dichtung und Kunst. Vergil setzt sich mit diesen Fragen weitgehend vor dem Hintergrund des Vertrauens auf die Existenz einer festgefügtten Weltordnung auseinander. Dieses Vertrauen teilt Ovid nicht mehr uneingeschränkt angesichts eines zunehmenden Individualismus, so daß diese Fragen drängender, aber auch bedrohlicher für das jeweils betroffene Individuum werden. Hiermit ist ein erster Schritt auf jenem Wege getan, der in der Neuzeit und vor allem in der Moderne radikal etwa in den genannten Dramen Kokoschkas, Coctaus und Anouilhs fortgesetzt werden wird. Ausgehend vom mythischen Substrat der Orpheus-Gestalt und besonders des Orpheus-Eurydike-Geschehens werden die zentralen Fragen nach Wesen und Funktion von Dichtung bzw. auch individueller dichterischer Existenz, nach Leben und Tod sowie nach der menschlichen Fähig-

keit zur Liebe gestellt, wobei nur die letztere Fragestellung eindeutig über die antiken Ansätze hinausführt.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Zu dem hier ganz knapp entwickelten Orpheusbild, das die Forschung vor allem in religionswissenschaftlicher Hinsicht vor viele bis heute ungelöste Probleme stellt, vgl. ausführlich u. a. K. Ziegler, RE 18.1, 1939, 1200–1316, sowie zur Orphik R. Keydell – K. Ziegler, RE 18.2., 1942, 1321–1427. Teilweise ganz andere Thesen, etwa diejenige vom autochthonen, griechischen Orpheus, entwickelt R. Böhme, Orpheus. Der Sänger und seine Zeit, Bern 1970; gleichwohl ist dieses Buch vor allem wegen seines Materialreichtums unentbehrlich.
- <sup>2</sup> Übersetzung nach O. Werner: Simonides/Bakchylides, Gedichte, griech./dt. (Tusculum-Bücherei), München 1969, Frg. 31.
- <sup>3</sup> Vgl. hierzu u. a. V. Buchheit, Sehnsucht nach Frieden und Harmonie, diese Ztschr. 23.2., 1990, 109 ff.
- <sup>4</sup> Übersetzung nach E. Buschor, Euripides, Sämtl. Tragödien und Fragmente, griech./dt., Bd. 1 (Tusculum-Bücherei), München 1972.
- <sup>5</sup> Die hier interpretierten Texte sind leicht zugänglich in: Vergil, Landleben, lat./dt., hg. v. Johannes und Maria Götte (Tusculum-Bücherei), München <sup>4</sup>1981, und Ovid, Metamorphosen, lat./dt., übs. u. hg. v. E. Rösch (Tusculum-Bücherei), München <sup>12</sup>1990. Diesen Ausgaben sind auch die im folgenden zitierten Übersetzungen entnommen.
- <sup>6</sup> Einen Überblick über die beeindruckende Vielfalt der Gestaltungen von Themen aus dem Orpheus-Mythos in der bildenden Kunst, Literatur und Musik gibt H. Hunger, Lex d. griech. u. röm. Mythologie, Wien <sup>8</sup>1988, 374 ff.
- <sup>7</sup> Alle genannten und auch weitere Dramentexte in: Theater der Jahrhunderte: Orpheus u. Eurydike, München 1963.
- <sup>8</sup> R. M. Rilke, Werke I.2 (Insel), Frankfurt/M. <sup>3</sup>1984, 298–302.483–529; vgl. zur Interpretation u. a. H. J. Tschiedel, Orpheus u. Eurydike, Antike u. Abendland 19, 1973, 61 ff.
- <sup>9</sup> Die im folgenden entwickelte Interpretation insbesondere Ovids basiert im wesentlichen auf der Auseinandersetzung mit den Kommentaren zu Ovids Metamorphosen von M. Haupt u. O. Kern, Hildesheim <sup>5</sup>1966; W. S. Anderson, Oklahoma 1972, und F. Bömer, Komm. zu B. X–XI, Heidelberg 1980, sowie mit folgender Literatur: E. Norden, Orpheus u. Eurydike, Sitz.-ber. Preuß.Ak.-Wiss., Phil.-hist.Kl. 1934, 626 ff. (= E. N., Kl.

Schriften, Berlin 1966, 468 ff.); C. M. Bowra, Orpheus and Eurydice, *Class. Quarterly* 2, 1952, 113–126; H. Fränkel, Ovid. Ein Dichter zwischen zwei Welten, Darmstadt 1970 (engl. Original Berkeley <sup>2</sup>1956); B. Otis, Ovid as an epic poet, Cambridge <sup>2</sup>1970; Ch. Segal, Ovid's Orpheus and Augustan ideology, *Transactions and Proc. of the American Philolog. Assoc.* 103, 1972, 473 ff.; M. Freundt, Das Rührende in den Met., Diss. Münster 1973; O. St. Due, Changing forms, Copenhagen 1974; G. K. Galinsky, Ovid's Metamorphoses, Oxford 1975; E. Römisch, Die Met. Ovids im Unterricht, Heidelberg 1976; A. Primmer, Das Lied des Orpheus in Ovids Met., *Sprachkunst. Beiträge zur Lit.-wiss.* 10, 1979, 123 ff.; S. Mack, Ovid, New Haven 1988.

<sup>10</sup> Zu einer Gesamtdeutung der Georgica Vergils vgl. V. Buchheit, Der Anspruch des Dichters in Vergils Georgika, Darmstadt 1972; für Einzelerklärungen vgl. zuletzt den Kommentar: Virgil, *Georgics*, ed. with a comm. by R. A. B. Mynors, Oxford 1990.

<sup>11</sup> So unzutreffend Chr. Neumeister, Orpheus und Eurydike, *WüJbb. f. die Altertumswiss.* 12, 1986, 169 ff.; zur Lit. insgesamt oben Anm. 9.

<sup>12</sup> Fränkel, a. O. (vgl. Anm. 9), 229 Anm. 273.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. H. Naumann, Ovid und die Rhetorik, *Altsprachl. Unterricht* 11.4, 1968, 69 ff.; insgesamt wirkt die Position von Norden, a. O. (vgl. Anm. 9), stark nach.

<sup>14</sup> Einen Überblick über die verschiedenen Mythen, die den Inhalt des Gesanges ausmachen, gibt A. Bartenbach, Motiv- und Erzählstruktur in Ovids Met., Frankfurt/M. 1990, 85 ff.; die von Bartenbach versuchte Gesamtdeutung ist jedoch nur im Ansatz richtig.

<sup>15</sup> Zur Nachwirkung dieses Mythos vgl. u. a. H. Dörrie, Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, Opladen 1974.

<sup>16</sup> Ovid leitet griech. „anemone“ etymologisch von „ánemos“ = „Wind“ ab.

<sup>17</sup> Norden, a. O. (vgl. Anm. 9), 670 (= Kl. Schr., 518).