

**DER ORPHEUSMYTHOS**  
**IN DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS**  
**AUF BASIS SEINER REZEPTIONS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE:**  
**RECHERCHEN ZU EINEM UNSIGNIERTEN GEMÄLDE**

**DIPLOMARBEIT**

zur Erlangung des Magistergrades  
an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Salzburg

eingereicht von

**WOLFGANG WIESAUER**

Salzburg, am 01. 12. 2001

# INHALTSVERZEICHNIS

## DER ORPHEUSMYTHOS IN DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS AUF BASIS SEINER REZEPTIONS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE:

### RECHERCHEN ZU EINEM UNSIGNIERTEN GEMÄLDE

#### I. PROBLEMATISIERUNG UND THESEN; METHODISCHE KONZEPTION .... 7

A.	ALTHISTORISCH-ARCHÄOLOGISCHE ANALYSE DER ALTORPHISCHEN ASPEKTE .....	9
1.	<i>Die Zeitlosigkeit des Orpheusmythos</i> .....	9
2.	<i>Strukturen</i> .....	9
B.	ÜBERBLICK .....	10
1.	<i>Orpheus“rollen“</i> .....	11
2.	<i>Die Idee von der Verwandtschaft der Künste</i> .....	12
C.	ALS DARSTELLENDER SCHLUßBEWEIS: IKONOLOGISCHE UND IKONOGRAPHISCHE ANALYSE UND INTERPRETATION EINES UNSIGNIERTEN ORPHEUSGEMÄLDES / ZUWEISUNG AN HANS ALOIS SCHRAM..	12

#### II. THEORETISCHE GRUNDLAGEN (A UND B)..... 13

A.	DER ALTHISTORISCHE KONTEXT: ALTHISTORISCH-ARCHÄOLOGISCHE ANALYSE DER ALTORPHISCHEN ASPEKTE.....	13
a)	Orpheus: Mensch oder Gott? .....	13
b)	Des Orpheus Priorität gegenüber Homer .....	13
c)	Die göttliche Menis (Zorn) der Demeter: die Wurzel des Eurydike-Themas .....	14
d)	Das alte orpheische Jenseitstor.....	15
e)	Das orpheische ‚Dem Tode entfliehen‘ .....	16
(1)	(Die Harmonie des Orpheusgesanges als Symbol für) Das orphische Ziel der Harmonie .....	17
(2)	Der übergewaltige Zweieinige Gott .....	18
f)	Dike und Eurydike .....	18
(1)	Zum Schlangenbiß .....	21
g)	Orpheus: Thraker oder Äoler? .....	22
h)	Apoll und Dionysos: die Dichotomie Apollinisch/Dionysisch.....	22
(1)	„Apollon im Efeu, der bakchische Seher ...“ .....	22
(2)	Zagreus .....	25
i)	Die Leier des Orpheus.....	31
(1)	Zur Ikonographie des Instrumentes.....	31
(2)	Erzählstränge .....	31
(3)	Das orakelnde Haupt des Orpheus .....	32
(4)	Das orpheische Erbe: Sappho .....	32
(5)	Astrotheosophische Deutung .....	32
(6)	Die Lyra als selbstständiges orpheusbezogenes Symbol in der Kunst .....	33
(7)	Das magische Element: die Kraft des Gesanges .....	33
B.	ÜBERBLICK.....	35
1.	<i>Sonderstellung der Orphik</i> .....	36
a)	Quellen und Interpretieren .....	36
b)	philosophische Rekurse.....	36
(1)	Gnostik und Neuplatonismus .....	36
(2)	Florentiner Renaissance.....	37
2.	<i>Antike</i> .....	37
a)	Literatur / Musik .....	37
(1)	archaische Zeit .....	37
(2)	Früh- und Hochklassik .....	37
(3)	Hellenismus .....	38
(4)	späte Republik / Prinzipat / Kaiserzeit .....	38
(5)	Spätantike / Frühchristentum .....	39
b)	Malerei .....	40
(1)	Wandmalerei.....	40
(2)	Katakombenmalerei .....	41
(3)	Vasenmalerei .....	42
c)	(Wand/Boden-)Mosaik.....	42

d)	Plastik .....	43
(1)	Relief .....	43
(2)	Freiplastik .....	43
(3)	Bauplastik .....	44
e)	Kleinkunst / Kunsthandwerk .....	44
f)	Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst .....	44
3.	<i>Kurz über das Mittelalter</i> .....	45
a)	Codex / Literatur / Miniatur (Buchmalerei und – illustration) .....	46
(1)	Hochmittelalter .....	46
(2)	Quattrocento und Cinquecento / Spätmittelalter .....	47
b)	Plastik .....	48
4.	<i>Die großen/wichtigsten Einflüsse und Vor-Bild(n)er der Orpheusdarstellung des 15., 16. und 17. Jahrhunderts</i> .....	48
a)	Literatur / Schauspiel / Burleske .....	48
(1)	15. Jahrhundert .....	48
(2)	16. Jahrhundert .....	49
(3)	17. Jahrhundert .....	49
b)	Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime) .....	51
(1)	15. Jahrhundert .....	51
(2)	16. Jahrhundert .....	51
(3)	17. Jahrhundert .....	51
c)	Malerei .....	53
(1)	15. Jahrhundert .....	53
(2)	16. Jahrhundert .....	55
(3)	17. Jahrhundert .....	60
d)	Plastik .....	63
(1)	15. Jahrhundert .....	63
(2)	16. Jahrhundert .....	63
(3)	17. Jahrhundert .....	64
e)	orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst .....	65
f)	Wissenschaft .....	65
(1)	15. Jahrhundert: Die florentinischen Neuplatoniker .....	65
(2)	16. Jahrhundert .....	65
5.	<i>Das 18. Jahrhundert</i> .....	66
a)	Das Jahrhundert des Orpheus in der Musik: Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime) .....	66
b)	Literatur / Schauspiel / Burleske .....	69
(1)	Sonderstellung der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts .....	69
c)	Malerei .....	72
(1)	Orpheus in der außerösterreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts .....	72
(2)	Orpheus in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts .....	73
d)	Plastik .....	73
e)	orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst .....	73
f)	Wissenschaft .....	73
6.	<i>Das 19. Jahrhundert</i> .....	74
a)	Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime) .....	74
b)	Literatur / Schauspiel / Burleske .....	75
(1)	Sonderstellung der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts .....	77
c)	Philosophie .....	78
d)	Wissenschaft (Alterums- und Religionswissenschaft): .....	80
e)	Das Jahrhundert des Orpheus in der Malerei: die Zahl der Maler ist im Verhältnis zum 18. Jahrhundert um ein Vierfaches höher .....	81
(1)	Orpheus in der außerösterreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts .....	81
(2)	Orpheus in der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts .....	103
f)	Plastik .....	104
g)	orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst .....	105
7.	<i>Wirkungen des 19. Jahrhunderts auf das 20. Jahrhundert (demonstrativ verfolgt bis 1950)</i> .....	105
a)	Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime) .....	105
b)	Literatur / Schauspiel / Burleske .....	105
c)	Malerei .....	106
d)	Plastik .....	108
e)	orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst .....	109
f)	Das androgyne Element im Jugendstil: das Herausführen des Weiblichen aus der ‚Unterwelt‘ männlicher Verdrängung .....	110
(1)	Zur androgynen Gottheit .....	112

### III. BILANZ..... 113

A.	TYPOLOGISCHE ASSIMILIERUNGEN.....	113
a)	Mythographisch.....	113
b)	Ikonographisch.....	117
c)	Symbolismus in Schlagworten.....	118
B.	AUSWERTUNG.....	120
1.	<i>Welche Aspekte des Orpheusmythos gelangen im 19. Jahrhundert zur Darstellung? Welche Aspekte laden besonders zur <u>bildnerischen</u> Interpretation ein?</i> .....	120
a)	Neu in der Bildkunst.....	121
b)	persönlicher Interpretationsversuch.....	122
c)	Variationen ohne Orpheusbezug.....	124
d)	Das Haupt allein.....	124
e)	Der Weg der altorphanischen Restitution in der Malerei des 19. Jahrhunderts.....	124
2.	<i>Geistige Strömungen: steht die bildnerische Orpheusrezeption des 19. Jahrhunderts in einem klassizistischen/historistischen Rückbezug auf frühere Kunstepochen?</i> .....	125
3.	<i>Sogenannte Schlüsselwerke?</i> .....	126
4.	<i>Die Synthese von Bild und Ton im Orphismus</i> .....	126
a)	Die Musikalisierung der Künste: die Musik schöpft aus dem Bereich der bildenden Kunst.....	127
(1)	Zur Schlüsselrolle Liszts.....	127
(2)	Maler des 19. Jhdts, deren Werke noch im 19. Jahrhundert vertont wurden.....	127
(3)	Maler des 19. Jhdts, deren Werke im 20. Jahrhundert vertont wurden.....	127
(4)	Ergänzende Bemerkungen.....	127
b)	Der Orphismus.....	128
(1)	Aus Theodor W. Adornos <i>Musikalische Schriften</i> .....	128
(2)	Farb-Ton und Klang-Farbe: Die Anfänge der gegenstandslosen Malerei als orphische Malerei.....	129
5.	<i>Die Verlagerung der akustischen Orpheusrezeption hin zur eidetischen im Gefolge des Neuhumanismus</i> .....	131

### IV. RECHERCHEN ZU EINEM UNSIGNIERTEN ORPHEUSGEMÄLDE (C): IKONOLOGISCHE UND IKONOGRAPHISCHE ANALYSE UND INTERPRETATION DES GEMÄLDES.

#### ZUWEISUNG AN HANS ALOIS SCHRAM..... 140

A.	DAS GEMÄLDE.....	140
1.	<i>Ikonologisches und Ikonographisches: Analyse und Interpretation</i> .....	141
a)	Das mittlere Bogenfeld (Deskription).....	141
(1)	Zu den einzelnen Bildelementen.....	145
b)	Das linke Bogenfeld (Deskription).....	153
(1)	Zu den einzelnen Bildelementen.....	154
c)	Das rechte Bogenfeld (Deskription).....	161
(1)	Zu den einzelnen Bildelementen.....	162
2.	<i>Raum- und Zeitgefüge</i> .....	164
3.	<i>Der (gereichte) Wassertrunk und die Bekränzungen als Motiv der Inspiration</i> .....	165
4.	<i>Lünettenform und Bildteilung</i> .....	166
a)	Die Lünettenform.....	166
b)	Die triptychonartige Bildteilung.....	167
(1)	Anpassung an ein Architekturelement?.....	167
(2)	Konzept für eine Glasmalerei? Ein textiles Konzept?.....	167
(3)	Ein Derivat der makart'schen Baldachinform?.....	167
(4)	Dreiteilung aus einem inneren (kompositorischen) Grund.....	167
(5)	Eine Vermutung.....	168
c)	Die Stierhörner.....	168
5.	<i>Farbgestaltung</i> .....	169
a)	Komplementärfarben.....	169
b)	Hell-Dunkel-Kontrast.....	169
c)	Kalt-Warm-Kontrast.....	170
d)	Farbakkordik.....	170
e)	Qualitäts (= Helligkeits)kontrast.....	171
f)	Quantitäts (=Proportions)kontrast.....	171
g)	Räumliche Wirkung (= Tiefenwirkung) der verwendeten Farben.....	171
h)	Hintergrund.....	171
6.	<i>Lichtführung</i> .....	173



B.	ZUR BILDFINDUNG DES MALERS .....	174
C.	ZUWEISUNG AN ALOIS HANS SCHRAM .....	175
1.	<i>Stilistische Zuweisung</i> .....	175
a)	Spätphase des Historismus: später Neobarock .....	175
b)	Jugendstil-Elemente .....	176
c)	Die Krise des Späthistorismus .....	176
2.	<i>Der Wiener Parlamentsfries als Vergleichsobjekt</i> .....	178
a)	Orpheus im rechten Seitenkorridor .....	178
b)	Übereinstimmungen mit dem Schram-Fries .....	179
(1)	Orpheus im rechten Seitenkorridor .....	179
(2)	Die Thronarchitektur .....	180
(3)	Der Alte .....	180
(4)	Himation und Blöße .....	180
(5)	Das Vegetative .....	180
(6)	Der Wanderer mit Stab .....	180
(7)	Die Rückenfigur .....	180
(8)	Symbole .....	180
3.	<i>Das Deckengemälde von Hans Alois Schram im Festsaal der Linzer Sparkasse (Promenade) aus 1892</i> .....	183
a)	Leserichtung und Lichtführung .....	183
b)	Parallelen zum Orpheus-Triptychon .....	184
4.	<i>Parallelen zu dem ab 1915 entstandenen Deckentriptychon im Festsaal der Neuen Hofburg</i> .....	186
5.	<i>Recherchen im Planarchiv der Wiener Burghauptmannschaft</i> .....	187
6.	<i>Alois Hans Schram: Biographisches</i> .....	187
D.	ZUR DATIERUNG INS ERSTE JAHRZEHNT DES NEUEN SAECULUMS .....	188
<b>V.</b>	<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND –NACHWEIS</b> .....	<b>189</b>
<b>VI.</b>	<b>VERWENDETE LITERATUR</b> .....	<b>192</b>

WOLFGANG WIESAUER

**DIPLOMARBEIT**

ZUM THEMA

**DER ORPHEUSMYTHOS**

**IN DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS**

**AUF BASIS SEINER REZEPTIONS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE:**

**RECHERCHEN ZU EINEM UNSIGNIERTEN GEMÄLDE**

„Ich kann nur erinnern – mehr kann ich nicht!  
Steine bewegen, Tiere zu Menschen machen – wollt ihr das von mir?  
Ach, wenn ihr noch Steine und Tiere seid, so sucht euch erst euren Orpheus!“  
Fr. Nietzsche (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882<sup>1</sup>)

Friedrich Nietzsche definiert die Kunst als doppelte Verzauberung: als die Schönheit des Scheins in der *apollinischen Illusion* und die Verzauberung im *dionysischen Rausch*.<sup>2</sup>  
Das Erstere sei Leitsatz dieser Diplomarbeit.

---

<sup>1</sup> zitiert nach Karl Schlechta (Hg.), *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden*, München 1954, Bd. 2, S. 167.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*.

# I. PROBLEMATISIERUNG UND THESEN; METHODISCHE KONZEPTION

## Problematisierung

Unter den antiken Mythologien ist die des Orpheus die wohl am nachhaltigsten wirkende. Man kann unschwer feststellen, daß ihre Anziehungskraft ungebrochen ist und auch im vergangenen Jahrhundert wieder viele Interpretationen und Aktualisierungen gefunden hat (z.B. Corinth, Dufy, Marc, Klee, Kokoschka, Chagall, Picasso, G. de Chirico und insbes. Jean Cocteau, dessen Lebenswerk im Zeichen Orpheus' stand). Mag sein, daß die Vielfalt seiner „Rollen“ (Dichter, Musiker, Sagenheld [Argonauten], Mittler zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, Religionsstifter, Geheimnisträger/Mysterienpriester, Magier, Zivilisationsbringer, Liebender, Jenseitsreisender/mit den Hadesmächten Ringender, Opfer und Märtyrer; Orpheus als Gleichnis für die eigene Todesverfallenheit) dazu beigetragen und ein breites Band spiritueller, künstlerischer und emotionaler Reafferenz ermöglicht hat. Gerade dem Künstler muß er, der seine ‚Gabe‘ (Leier) von einem Gott (Apoll) erhalten hat, als Mittler zwischen Magie und Schöpferkraft, Religion und Kunst<sup>3</sup> gelten. Zauber und kreative Idee, Kunstwerk und Offenbarung ...: Orpheus als Urbild des Künstlertums. Doch kann der innere Reichtum dieser mythischen Persönlichkeit seine anhaltende Wirkung nicht ausreichend erklären, denn „mentale/ideale Vorlagen“ zur Identifikation gibt es genug und auch anderswo. Orpheus' Wirkung muß vielmehr auf der Einheit/Gesamtheit seiner Aspekte beruhen, die die irdische Gegensätzlichkeit/die dualistische Welt überwindet und zu jener paradisischen Einheit führt, wo ihm Lamm und Löwe einträchtig zu Füßen liegen. Der Mythos hat im Lauf der Antike viele Veränderungen, Anpassungen und Adaptionen durchlaufen/erfahren und ist schließlich in seiner römisch (durch Vergil und Ovid) geprägten Fassung kanonisch geworden,<sup>4</sup> deren menschliche Attribute/Dimension/Orpheusgestalt die spirituell-mythologische unterwandert. Dabei hat sein mythologischer Gehalt viel eingebüßt. Nichtsdestoweniger finden sich – was zu beweisen sein wird – immer auch Elemente seiner ursprünglichen und eigentlichen/wesentlichen Tragweite und Bedeutung wieder. Dabei ist bis heute nicht untersucht, weshalb gerade dieser oder jener Aspekt des Orpheusmythos' in bestimmten (kunst)historischen Epochen zum Tragen kam und sich mit unterschiedlicher Gewichtung in bestimmten Kunstgattungen manifestierte.

<sup>3</sup> „sacer interpres(que) deorum“ (Horaz, *Ars poetica*, 391); Orpheus, Prototyp des Künstlerpriesters, gehört zu jenen mythischen oder biblischen Figuren, die die künstlerische Inspiration und Kreativität verkörpern und von den Dichtern als Symbole ihres eigenen Wesens reklamiert werden.

<sup>4</sup> Robert Böhme, *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 59: „Der ausgebildete Eurydike-Mythos ist nachweislich ein Spätprodukt: noch Platon hatte die Möglichkeit, seine eigenen Vorstellungen zu entwickeln.“ Böhme führt dies nicht näher aus; ich vermute jedoch, daß er sich auf Platons *Gastmahl* bezieht („Orpheus aber, den Sohn des Oiairos, schickten sie unverrichteter Sachen aus dem Hades zurück, indem sie ihm ein Trugbild seines Weibes zeigten.“). Wichtig erscheint mir dabei, daß Böhme hier vom ausgebildeten Eurydike-Mythos spricht und damit von einer längeren uneinheitlichen Entwicklung ausgeht, denn Eurydike wird bereits um 438 in der *Alkestis* des Euripides genannt; die älteste Eurydike wiedergebende Vasenmalerei ist großgriechisch (Apulien) und ins ausgehende 4. Jhd. zu datieren (Volutenkrater in Neapel SA 709; doch dies ist eher die Ausnahme; erst in römischer Zeit wird Orpheus/Eurydike das dominierende Thema).

In seinem Aufsatz „Orpheus. Ursprung und Nachfolge“ wählt Max Wegner daher sinnvollerweise den Goldenen Mittelweg, wenn er infinit zum Ausdruck bringt, daß Eurydike erst in hellenistischer Zeit faßbar ist (*Boreas*, Band 11, Münster 1988).

In der Tat erwähnt um 300 auch Hermesianax die Eurydike (in seiner Beschreibung der Katabase heißt sie noch Agriope; der Name bedeutet ‚die Wildblickende‘ und verweist auf die Frauen im Dionysoskult; der Orpheusforscher Karl Kerényi [*Pythagoras und Orpheus*. Amsterdam 1940] wieder bezeichnet sie als Erscheinungsform der Totenkönigin, Ernst Maass [*Orpheus*. Neudruck der Ausgabe München 1895, Aalen 1974] als Hadesherrin).

## Ziel (Thesen)

**Zieldefinition:** Ziel ist es,

- einen Paradigmenwandel vom 18. zum 19. Jahrhundert nachzuweisen und die (These von der) Wiederentdeckung des altorphanisch-Apollinischen in der Kunst des 19. Jahrhunderts zu belegen und zu erhärten.

*Altorphanisch* – das sind apollinische Orpheusaspekte, wie sie noch im 6. Jhd vor Christus vorherrschen, ehe die Verschmelzung mit dem Dionysoskult einerseits und der im Gefolge peu á peu entstehenden Eurydikesage andererseits vollzogen wird. Der Begriff selbst stammt aus der althistorischen Fachliteratur.<sup>5</sup>

Überhaupt möchte ich zeigen, wie das alte Sagengut seit dem 6. Jhd immer neue Motive und eine Vielfalt an Varianten entfaltet, um sich seit der Spätrenaissance wieder sukzessive zu seiner *Reinheit* zurückzukrümmen/zusammenzuziehen. Freilich vollzieht sich jener Prozeß nicht mehr im Mythos selbst, sondern in seiner künstlerischen Rezeption. Am Ende des 19. Jhdts ist dann jener Punkt erreicht, wo Reinheit erreicht und der Begriff „Reinheit“ selbst Programm wird: im Orphismus, der *Malerei der reinen* (gegenstandslosen) *Wirklichkeit*.

Im 19. Jahrhundert werden uns in etwa viermal so viele bildende Künstler begegnen, die ein Orpheusthema rezipieren, als dies im 18. Jahrhundert der Fall war.

- zu zeigen (s. Überblick), daß dieser Paradigmenwandel mit einer Schwerpunktverlagerung der Orpheusrezeption von der Musik zur bildenden Kunst einhergeht: Es gibt eine eindeutige Verlagerung der akustischen Orpheusrezeption hin zur eidetischen!
- zu demonstrieren, daß die Wiederentdeckung des altorphanisch-Apollinischen auch in der österreichischen Malerei (Neobarock) stattfindet; dies soll anhand eines unsignierten Werkes geschehen, das in der Folge dem Wiener Maler *Hans Alois Schram* zuzuweisen sein wird.

## Forschungslage

Im Gegensatz zum reichen althistorischen Schrifttum, das sich mit dem Orpheusmythos beschäftigt, gibt es nur sehr wenige orpheusbezogene Arbeiten im Bereich der mittleren oder neueren Kunstgeschichte. Davon sind zwei von ausgezeichneter Qualität:

Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in nineteenth century symbolism*<sup>6</sup>

Hannelore Semmelrath, *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance*<sup>7</sup>

Allerdings beschäftigen sie sich mit spezifischen Situationen der Orpheusrezeption – etwa dem 19. Jahrhundert (Kosinski) oder der italienischen Renaissance (Semmelrath) – ohne langfristige Entwicklungen, Wechselwirkungen und Zusammenhänge zu reflektieren (es ist nicht das Ziel ihrer Arbeiten).

Die Dissertation von Gertraud Donke zum Thema *Orpheusrezeption in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*<sup>8</sup> ist schlicht unbrauchbar.

<sup>5</sup> vgl. z.B. Karl Kerényi, *Pythagoras und Orpheus*, Amsterdam 1940, S. 33.

<sup>6</sup> Ann Arbor 1989.

<sup>7</sup> Köln 1994.

<sup>8</sup> Univ. Innsbruck, Innsbruck 1996.

Daneben gibt es einige hervorragende Artikel in der Sekundärliteratur zu Eugene Delacroix<sup>9</sup> und Gustave Moreau<sup>10</sup>, die in bezug auf das orpheusbezogene Werk dieser Maler ausgewertet werden konnten.

*Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*<sup>11</sup> wieder erlaubt es sehr gut, den Einfluß der Orpheusrezeption auf den Schritt in die Abstraktion nachzuvollziehen.

Langfristige Entwicklungen, Wechselwirkungen und Zusammenhänge werden eigentlich nur von Max Wegner in seinem Aufsatz „Orpheus. Ursprung und Nachfolge“<sup>12</sup> beobachtet – leider nur im Umfang eines Zeitschriftenartikels.

Klaus Tehelweits *Buch der Könige*<sup>13</sup> nimmt eine Sonderstellung ein, insoferne der Autor zwar verschiedenste Aspekte der Orpheusrezeption thematisiert, aber in keiner Weise systematisiert. Auch handelt es sich hierbei um ein Werk mit überwiegend belletristischem Charakter.

Somit ist diese Diplomarbeit, die sich dem Nachweis der *Restitution des Altorphischen* einerseits und dem *Paradigmenwechsel im 19. Jhdt* (von Musik zu Malerei) andererseits widmen will, eine Forschungsarbeit, deren Problemstellung sich auf keine vorhandenen Ergebnisse stützen kann.

## **Erarbeitung der theoretischen Grundlagen: Methode (methodisches Vorgehen / Material)**

### ***A. althistorisch-archäologische Analyse der altorphischen Aspekte***

#### **1. Die Zeitlosigkeit des Orpheusmythos**

Weit über die Allegorie hinausweisend ist der aus protogeometrischer Zeit stammende Orpheusmythos als sich selbst forzeugende geistige Bewegung noch heute lebendig: das abgetrennte Haupt des Orpheus hat – wie im Mythos – nicht aufgehört zu singen.

Als älteste geistige Initiation der abendländischer Kultur und Zivilisation noch vor Homer steht Orpheus am Beginn der griechischen Welt. Er ist ihr religiöser und kultureller Begründer, mit Pindar: der „Vater aller Gesänge“.

#### **2. Strukturen**

Es geht mir wesentlich um die Basisstrukturen dieses Mythos', der in einer verhältnismäßig späten hellenistisch-römischen (Vergil, Ovid, Horaz) Ausprägung auf die Nachwelt und zur Darstellung gekommen ist. Denn das Eurydike-Thema ist – darin sind sich die Orpheusforscher längst einig – eine solche späte Umwandlung des Sagenstoffes, wengleich dazu angetan, sich in dieser Form zu verankern. Für den Kunsthistoriker nicht uninteressant dürfte daher die Frage sein, ob auch die ursprünglicheren tief(er)en Schichten des Mythos überlebt und sich in der Neueren Kunstgeschichte noch manifestiert haben. In der Tat findet

<sup>9</sup> Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix*, Stuttgart/Zürich 1994. – Peter Rautmann, *Delacroix*, München 1997.

<sup>10</sup> Pierre Louis Matieu, *Gustave Moreau*, Boston 1976. – Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986.

<sup>11</sup> Karin v. Maur (Hg.), Stuttgart 1985.

<sup>12</sup> *Boreas*, Band 11, Münster 1988, 177 – 225.

<sup>13</sup> Band 1 (*Orpheus und Eurydike* [sic]), Basel/Frankfurt am Main 1988.

sich der eigentliche Motivschatz – verhältnismäßig rein und unverbaut/unverschüttet – in den noch rein apollinisch-kultischen Vorstellungen der alten Kitharodie: Orpheus als priesterlicher Dichter und griechischer(!) Kitharode im Dienste Apolls.

Ich setze den ovid'schen Sagenstoff (*Metamorphosen*) als bekannt voraus und möchte mich vielmehr dem Auftrennen des vielschichtigen Stoffes widmen, dessen Nachhaltigkeit sich nur aus den tiefen Wurzeln seiner Zusammenhänge und Querverbindungen verstehen und erklären läßt. Nur so kann ich anschließend zeigen, daß die Kunst des 19. Jahrhunderts wieder den (alten) apollinischen Typus destilliert.

Darüber hinaus werden bei ikonologisch-ikonographischen Analyse und Zuweisung des unsignierten Gemäldes an *Hans Alois Schram* (IV. Teil) genau jene Details entscheidend sein, die diese althistorisch-archäologische Aufbereitung des Themas rechtfertigen, ja unumgänglich machen.

## ***B. Überblick***

Die Zusammenschau der Orpheusrezeption vergangener Jahrhunderte erlaubt es, die Konzentration des Schaffens in der Hochkunst zu bestimmten Zeiten in best. Kunstgattungen zu beobachten; sie soll der Beweisführung dienen, daß das 19. Jahrhundert das Jahrhundert des Orpheus in der Malerei war, wohingegen das 18. Jahrhundert das des Orpheus in der Musik war.

Der Überblick fördert dabei eine zusätzliche, bislang unbeachtete Besonderheit zutage: obwohl die Zahl der orpheusrezipierenden Maler im 19. Jhd um das Vierfache ansteigt, gibt es in Italien faktisch keine Orpheusrezeption mehr. Fast alle Werke entstehen in Frankreich, England, Deutschland und Österreich. Offenbar waren hier die Auswirkungen der Aufklärung und der Französischen Revolution am stärksten und unmittelbarsten zu spüren.

Der Überblick reicht von 1300 bis 1900 im Versuch einer vollständigen Erfassung, wofür ich auf Basis des *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*<sup>14</sup> die Werkverzeichnisse verschiedenster Quellen (auch Datenbanken) gesichtet, verglichen, erweitert und durch eigene bibliographische Recherchen aktualisiert habe; Werke des 20. Jahrhunderts führe ich nur noch demonstrativ an, um die anhaltende Wirkung des Orpheusmythos zu belegen.

Der Überblick, den ich zusammengetragen habe, listet die Orpheusthemen kunstwerkbezogen auf. Dies ermöglicht und erlaubt es, in der anschließenden Auswertung auch folgenden Fragen nachzugehen:

- Welche Aspekte des Orpheusmythos gelangen im 19. Jahrhundert zur Darstellung; warum laden gerade diese Aspekte im 19. Jahrhundert zur bildnerischen Interpretation ein?
- Gibt es einen Vorlagencharakter bestimmter literarischer oder musikalischer Werke der nachantiken Kunst? Sogenannte Schlüsselwerke?
- Geistige Strömungen: steht die bildnerische Orpheusrezeption des 19. Jahrhunderts in einem klassizistischen/historistischen Rückbezug auf frühere Kunstepochen? Wenn ja, wo und warum?
- Ist die behauptete Verlagerung der akustischen Orpheusrezeption des 18. Jhdts hin zur eidetischen des 19. Jhdts belegbar?
- Ist der behauptete rapide Anstieg der bildenden Künstler, die im 19. Jahrhundert ein Orpheusthema rezipieren, belegbar? Was sind die Gründe hierfür?

<sup>14</sup> Jane Davidson Reid, London 1993.

## 1. Orpheus“rollen“

Die Differenzierung, Auswahl und Rezeption bestimmter Orpheusthemen und -aspekte in bestimmten kunsthistorischen Epochen kann nur anhand eines Überblicks verfolgt werden, der die Zusammenhänge transparent macht. Er erlaubt zudem einen wichtigen Einblick in die verbesserte Informations- und Quellenlage, die es dem 19. Jahrhundert schließlich erlaubt, altorphanisch-Apollinisches wieder zur Geltung zu bringen. Zugleich können die ‚unterirdischen‘ geistige Strömungen, die im 19. Jahrhundert (wieder) zutage treten, nachvollzogen werden.

Mögliche thematische Differenzierungen sind:

Orpheus allein: Gesangsszenen

Orpheus in der Natur: Wirkung auf Bäume, Tiere, Steine (Ovid, *Metamorphosen*, 11, 1 und 2<sup>15</sup>)

aber auch: die paradiesisch befriedete übergegensätzliche Welt<sup>16</sup>

NB: die Vielfalt der Tier- und Pflanzenwelt als Ausdruck der Schöpferkraft Gottes findet sich schon in altiranischen Vorstellungen!

Auch der ‚Brunnen des Ewigen Lebens‘ (er wird uns im Schram-Gemälde [IV. Teil dieser Diplomarbeit] wieder begegnen) steht in dieser alttradierten Verbindung: als Vorstellung vom ‚Guten Hirten‘, der seine Tiere weidet und zur Tränke führt.

‚O. in der Natur‘ ist somit auch das Synonym für ‚Der Gute Hirte‘, der uns im Kreis der Tiere in immer jugendlicher<sup>17</sup> Gestalt unsterblich entgegentritt.

‚O. und die Tiere‘ ist zugleich ein Surrogat für die Fähigkeit und Absicht des Heros, das tierhaft-Wilde im Menschen zu bändigen. Im Grunde reflektiert dieses Thema auch seine zivilisatorische Leistung.

‚Orpheus beseelt Steine und Bäume‘ bedeutet zudem ein Doppeltes: Leben spenden und Bewußtsein schaffen können. Orpheus verfügt somit über Fähigkeiten, die nur Gott selbst und, im übertragenen Sinn, dem Künstler zukommen → eine wichtige Orpheusrolle, die sich daraus ableitet, ist die des ⇒

Orpheus als Künstler-Priester

Orpheus, Götter und mythologische Gestalten

Orpheus betört die Menschen (Zivilisationsgedanke; Orpheus als ‚zoon politikon‘)

Orpheus‘ Katabase in die Unterwelt (Szenen mit Cerberus, vor Pluto und Proserpina etc.: ‚an der Schwelle von Leben und Tod‘)

Orpheus begrüßt die Sonne

Orpheus und Eurydike

Der Tod der Eurydike

Orpheus am Grab der Eurydike

<sup>15</sup> Die Natur ist beseelt; es handelt sich um ein durchgängig animistisches Naturverständnis.

<sup>16</sup> Karl Hofer wird noch 1947 seinen *Schwarzen Orpheus* in diese Tradition stellen!

<sup>17</sup> ewige Jugend = Unsterblichkeit

Der Tod des Orpheus (Mänaden)  
 Das Haupt des Orpheus (auf der Lyra/im Meer treibend)  
 Orpheus und die Argonauten

Grundsätzlich gilt: wegen des nahen Beieinanderseins von Sangeskunst, Sehertum und urtümlicher Weisheit konnte Orpheus zu der Gestalt des göttlich inspirierten Theologen und Religionsstifters anwachsen. Die Orphiker konnten keine geeignetere mythische Persönlichkeit finden, um ihre Jenseitslehre als Erlebnis und Erfahrung beglaubigen zu lassen.

## 2. Die Idee von der Verwandtschaft der Künste

Die Rollenvielfalt des Orpheus entspricht einer ebenso vielfältigen Rezeptionsgeschichte: alle Kunstgattungen haben sich des Mythos angenommen. Um die Parameter (rezipierte Orpheusaspekte / historischer Hintergrund / Quellenlage / Vor-Bilder) und ihre künstlerischen Wechselwirkungen im Gesamtzusammenhang zu verstehen, wird die Entwicklung in den anderen Kunstgattungen im Überblick mitverfolgt. Wichtige Parallelen in Zeitgeist, Motivwahl und Bildfindung können so aufgezeigt und evaluiert werden; zudem werden ‚unterirdische Strömungen‘ aufspürbar, die sich über die Oberflächenspannung von Kunstgattung und Kunstepoche hinwegsetzen (z.B. entfalten bestimmte Werke einer Kunstgattung/-epoche erst in einer ganz anderen Kunstgattung/-epoche ihre Wirkung; ein ‚extremes‘ Beispiel: die antike orphische Literatur spricht vom Kreislauf des Lebens; in einem Gemälde von Edward Burne-Jones (1833 – 1898) tritt uns diese Vorstellung erstmals bildhaft entgegen, - noch dazu kulturkreisübergreifender Form: als Yin/Yang-Symbols, das Orpheus umfängt).

Zudem gibt es direkte Wechselbeziehungen und Querverbindungen unter den Künsten, z.B.

- Guillaume Apollinaire (1880 – 1918): Orpheus-Gedichtzyklus (*Le bestiaire, ou, Cortège d'Orphée*) aus 1911, illustriert von > Raoul Dufy
- Johannes Guthmann (1876 – 1956): *Eurydikes Wiederkehr*. Gedicht aus 1909, mit neun Lithographien von > Max Beckmann

***C. als darstellender Schlußbeweis: ikonologische und ikonographische Analyse und Interpretation eines unsignierten Orpheusgemäldes / Zuweisung an Hans Alois Schram***

### Zum Aufbau der Diplomarbeit

analog dem methodischen Vorgehen

- |            |  |
|------------|--|
| I. Teil:   | Problematisierung und Thesen; Konzeption   |
| II. Teil:  | Theoretische Grundlagen ( <b>A</b> und <b>B</b> )  |
| III. Teil: | Bilanz (Typologische Assimilierungen / Auswertung)   |
| IV. Teil:  | Hans Alois Schram und sein unsigniertes Gemälde ( <b>C</b> ): ikonologische und ikonographische Analyse und Interpretation |
| V. Teil:   | Abbildungsverzeichnis und -nachweis  |
| VI. Teil:  | verwendete Literatur   |



## II. THEORETISCHE GRUNDLAGEN (A UND B)

### *A. Der althistorische Kontext: althistorisch-archäologische Analyse der altorphanischen Aspekte*

#### *a) Orpheus: Mensch oder Gott?*

Orpheus: etymologisch ‚der Einsame‘, ‚der in Dunkelheit Gehüllte‘

Die Diskussion, wer denn nun der ältere Sänger ist – Homer oder Orpheus – scheint weitgehend zugunsten des Orpheus entschieden, im Gegensatz zu der Frage, ob es sie jeweils als historische Persönlichkeiten gegeben hat oder nicht.<sup>18</sup> Für Hippias, Ibykos, Aristophanes, Sokrates, Platon war Orpheus *Mensch und Dichter* (genauso wie Homer und Hesiod). Das Fehlen gesicherter Spuren seiner Dichtung steht dem entgegen.

Ohne Zweifel sind jedoch beide als geistige Gründer des Griechentums anzusehen (neben Hesiod und Musaios, die in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben dürfen<sup>19</sup>). Dem Platon galten sie alle in gleicher Weise als Urdichter, die andere für das Göttliche begeistern (‚Enthusiasmos‘) und „dessen Kraft vermitteln konnten“.<sup>20</sup>

Die Prometheussage des Hesiod bringt allerdings zum Ausdruck, daß eine alte Schuld auf der Menschheit laste und es der Führung/der religiös-moralischen Läuterung bedürfe, um sich von ihr zu befreien. Zu diesem frühen Zeitpunkt war nur eine Erlösergestalt verfügbar: der von Apoll erleuchtete Orpheus. Nicht, daß es ihn allein schon deshalb geben (oder ein Gott ‚Orpheus‘ kreierte werden) mußte, weil die Zeit nach ihm verlangte ... die Helden der ionischen Epen (Ilias, Odyssee) jedenfalls hatten keinen Heilsaspekt.

Eine überzeugende Beweisführung legt uns Robert Böhme in seiner 1953 erschienenen Untersuchung *Orpheus. Das Alter des Kitharoden*<sup>21</sup> nahe, die ich dem Folgenden in b) und c) zugrunde legen möchte:

#### *b) Des Orpheus Priorität gegenüber Homer*

- Er zeigt, daß eines der ältesten Zeugnisse – eine Darstellung des Orpheus auf einer Metope am Schatzhaus der Sikyonier in Delphi – nicht vor den sechziger Jahren des 6. Jahrhunderts möglich ist. Eindenk des Zeitabstandes, den eine solche Würdigung verlangt, datiert er einen gegebenenfalls historischen Orpheus frühestens an die Wende vom achten zum siebten Jahrhundert: ein terminus post quem, der Herodot (II. Buch, 81) relativiert, welcher die früheren Dichter (darunter also auch Orpheus) erst nach Homer und Hesiod ansetzt. Demzufolge können Homer und Hesiod höchstens Zeitgenossen des Orpheus gewesen sein.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> In *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike* heißt es: „Orpheus‘ Rolle als Seher, Arzt und Zauberer und der Inhalt der frühesten orphischen Texte legen die Existenz eines realen historischen Vorbildes, vielleicht eines thrakischen ‚Schamanen‘, nahe.“ (DNP 9 [2000], Orpheus / Kult, Sp. 55 [G. Krapinger])

<sup>19</sup> Aristophanes, *Ranae*, 1032f.: „Sieh wie von Anbeginn an die Großen unter den Dichtern Segen gestiftet haben: Orpheus hat uns die heiligen Weihen gelehrt und unblutige Opfer, Musaios die Heilung der Krankheiten und die Orakel, Hesiod aber den Landbau, die Zeiten von Frucht und Saat, der göttliche Homer schließlich hat davon seinen Ruhm daß er Tüchtiges lehrte: Kämpfe Heldentaten Waffenwesen.“

<sup>20</sup> Ion, 536 b

<sup>21</sup> Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953, S. 21ff.

<sup>22</sup> Die Metope behandelt den Argonautenzug, der von der Vätergeneration der Ilias-Helden bestritten wird. „Unter diesen Helden sind einige, deren Söhne und Nachkommen gemäß Homers Ilias am Kampf um Troja teilnahmen; somit haben die Argonauten und also auch Orpheus als Männer zu gelten, die zur Vorzeit der Kämpfer Homers gehörten“, entscheidet auch Max Wegner („Orpheus. Ursprung und Nachfolge“, *Boreas*, Band 11, Münster 1988, S. 177) die Frage nach dem *ältesten Dichter* zugunsten des Orpheus. Ich widme dieser Frage

- Er zeigt ferner, daß die Einleitung zu Homers Ilias einem orphischen Vers nachgebildet ist, was die Orpheusdatierung noch weiter nach oben und in vordorische Zeit (jedenfalls vor Homer) rückt.<sup>23</sup>

Das Prooimion der Ilias (die ersten sieben oder acht Verse) ist als einleitende Versgruppe kein homerisches Spezifikum, sondern Allgemeingut mit vielen Parallelen in der epischen Dichtung (z.B. auch in Hesiods Theogonie): die alten Sänger eröffneten ihren mündlich tradierten Gesang mit dem formelhaften Hymnus an einen Gott, um danach rasch auf ihren Vortrag einzuschwenken. Diese einleitenden Versgruppen sind Literatur gewordene Relikte alten Aödengebrauchs (Aöden waren in alter Zeit Kitharoden<sup>24</sup>). Eine solche Einleitungsform war notwendig geworden, als das Epos aus der Pflege der Aöden in die Literatur und literarische Pflege überging.

Nun zeigt sich, daß die homerische Einleitung „Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilles“ einem Schema des Götterhymnus folgt, für das die orpheische Dichtung Pate stand: der Anfang des Demeterhymnus (der Demeterhymnus des Orpheus wie überhaupt die Stiftung des Demeterkultes durch ihn ist gut bezeugt [Marmor Parium]) lautet „Singe den Zorn, o Göttin, der fruchtprangenden Demeter“.

In diesem Zusammenhang ist noch ein weiterer Aspekt des Introitus von eminenter Bedeutung:

Der Hymnus/Die Aödenüberleitung bzw. ihre literarischer Nachbildung steht, wie wir gleich sehen werden, im Zeichen des Zorns (der menis) sowie einer unbenannten Göttin (theá<sup>25</sup>):

### *c) Die göttliche Menis (Zorn) der Demeter: die Wurzel des Eurydike-Themas*

Der alte orpheische Hymnus war der Mythos vom Groll der Demeter nach dem Raub ihrer Tochter Persephone.<sup>26</sup>

„Menin aide thea ...“: Menis bedeutet ‚Götterzorn‘: einen lang anhaltenden, tiefen Groll einer Gottheit; somit gehört er der sakralen Sphäre an.<sup>27</sup> Der Demetermythos bzw. -hymnus des Orpheus ist also eine Dichtung vom Zorn der Demeter.

„Der der Göttin vom Raube ihrer Tochter berichtende Helios will sie gleich beschwichtigen: sie solle nicht zürnen (83), Demeter meidet aber im Zorn die Versammlung der Götter (91), grollend sitzt sie fern von den Göttern (303ff.) und hindert das Wachstum, hätte damit beinahe das Menschengeschlecht vertilgt ... da entsendet Zeus die Iris, die die Göttin wieder zu den Göttern laden soll, erfolglos, daraufhin schickt er alle andern Götter deren keiner sie von ihrem Groll (330) abbringen konnte, zuletzt entsendet er den Götterboten zu Hades: jener möge Persephone wieder ans Licht führen damit deren Mutter von ihrem Groll ablasse (339) ...“<sup>28</sup>

---

so viel Raum, weil der Maler des schlußendlich zuzuordnenden Gemäldes (IV. Teil dieser Diplomarbeit) auch diese Wertung vornehmen wird.

<sup>23</sup> Böhme spricht sich sogar für eine Datierung in das beginnende 14. Jahrhundert – also hoch in die mykenische Zeit – aus. Auch in *Der Sänger der Vorzeit* erklärt er apodiktisch: „Um das Ergebnis mit einem Wort vorweg zu nehmen: Wir sehen in Orpheus eine historische Gestalt der mykenischen Zeit ...“ (Bern 1980, S. 8).

<sup>24</sup> Kitharode: Sänger und Kithara-Spieler; Kitharist: nur Kithara-Spieler (Instrumentalist)

<sup>25</sup> Von der Muse als der „Göttin“ zu sprechen ist eine Besonderheit Homers und Ausdruck für das beginnende Schwinden des alten sakralen Moments.

<sup>26</sup> Die Demeter-Persephone-Sage hat ihren Ursprung in der Natursymbolik: im alljährlich wiederkehrenden Verschwinden der Vegetationsgöttin.

<sup>27</sup> Dieses Motiv an einen Sterblichen (Achill) zu übertragen und zum übergreifenden Zusammenhang der Ilias zu machen ist ebenso eine Besonderheit Homers: er verwendet die alten Aödenvorlagen in seinem Sinn und ohne die sakrale Vorbedeutung.

<sup>28</sup> Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953, S. 56. Die in Klammer angeführten Zahlen beziehen sich auf Stellenangaben des Verfassers.

Wie vorhin erwähnt, hat Orpheus – am Anfang des Polytheismus stehend – den Demeterkult gestiftet. Demeter ist zornig, doch nicht unbenannt. Wer ist die ‚Namenlose Göttin‘?

#### d) *Das alte orpheische Jenseitstor*

Ursprünglich war die Fahrt der Argo eine Reise ins Unbekannte. Ins mythologisch Fremde, das geographisch noch nicht lokalisiert war.<sup>29</sup> In die Unterwelt: eine Jenseitsreise.

In der Argonautensage war Orpheus Teilnehmer dieser Reise: er schlug den Takt für die Ruderer und übertönte die Sirenen. Tatsächlich verdankt Äolien dem Orpheus ‚lediglich‘ die Sage selbst, deren Abenteuer Ausdruck gefahrvoller Kolonisationsfahrten in den Pontischen Raum (Schwarzmeerküste) sind.

In einem dieser Abenteuer, der Nekyia, die – dem Orphiker Onomakritos<sup>30</sup> zugeschrieben – ihren Weg u. a. auch in Homers Odyssee gefunden hat, ist von typisch orpheischen Unterweltszusammenhängen die Rede: dort, „wo sich die Wege von Tag und Nacht begegnen“, ist die große eherne Schwelle<sup>31</sup> zum Reich der Kinder der Nacht, Schlaf und Tod – der Eingang zur Unterwelt.

Von Homer und Hesiod unter der Erde lokalisiert, war es in der orphischen Vorstellung jedoch etwas völlig anderes: das Jenseits war ungeschieden – weder ‚Überwelt‘ noch ‚Unterwelt‘, sondern Sonnenland;<sup>32</sup> das unsichtbare Reich des ewigen reinen Seins, das die Seele vor ihrer Geburt schaut. „Und die [NB: unbenannte!!] Göttin nahm mich huldreich auf“, sagt Parmenides.<sup>33</sup>

Da uns aufgrund des Geheimhaltungsgebotes, dem *rigosos* entsprochen wurde, keine orphischen Initiationen überliefert sind<sup>34</sup>, müssen wir uns an Apuleius<sup>35</sup> halten, der uns im Bericht über seine Einweihung in die Isismysterien<sup>36</sup> einen anschaulichen Vergleich bietet: „Genagt bin ich dem Reich des Todes [NB: der ursprüngliche Sinn der Orpheus-Katabase!], und nachdem ich die Schwelle der Proserpina überschritten hatte, bin ich durch alle Elemente [NB: vgl. die Hauptsymptome des Todes im Tibetischen Totenbuch!] hindurchgefahren und wieder zurückgekehrt; mitten in der Nacht sah ich die Sonne helleuchtend strahlen, den Göttern der Unter- und Oberwelt bin ich genagt und habe sie aus nächster Nähe angebetet.“ In ihrem Reiche und unter ihrer Führung schaut der Dichter die ewige Wahrheit. Sie, die namenlose Göttin und Herrin im Mysterium war es auch, die Orpheus als ihrem Priester und Verkünder ihre (heilige) Geschichte offenbarte ...: Persephone.

Nun, dies deutet auch Robert Böhme an; er ist sich der Schwierigkeit bewußt, daß die ‚Namenlose Göttin‘ sehr wohl einen Namen hat, der aus dem Demetermythos schlüssig hervorgeht. Er kann den Konflikt nicht lösen und vermeidet ihn, indem er ihn ‚umschreibt‘. Dabei – so glaube ich – liegt es nahe, die ‚namenlose Herrin‘ der jenseitigen Welt (NB: eine Welt der Ununterschiedenheit ⇒ also auch keine Individualität und keinen Namen!) als die

<sup>29</sup> Letzteres geschah erst im Zuge der tatsächlichen Kolonisation der Schwarzmeerküste durch kleinasiatische Städte (Milet)

<sup>30</sup> ein orphischer Nachdichter, Inhalt und Form aus mancherlei älteren Gedichten borgend

<sup>31</sup> NB: die große Schwelle ist auch das Helios-Tor! Vgl. Böhme, *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 68.

<sup>32</sup> In der Auffassung des 5. Jahrhunderts ist Helios Herrscher im unterirdischen Reich der Seligen (Pindar, Fragment 129 – Platon, *Axiochos*, 371 d); im Hades bei den Seligen ist „Sonne und heiteres Licht“ sagt auch Aristophanes (*Ranae*, 455f).

<sup>33</sup> Fragment B1, 22

<sup>34</sup> Auch Herodot berichtet nur sehr allgemein (II. Buch, 81).

<sup>35</sup> Der Vergleich ist nicht willkürlich gewählt: „... Hekataios von Abdera und andere Schriftsteller derselben Richtung lassen Orpheus eigens nach Ägypten kommen, um die Weihen des Osiris-Dionysos (auch die der Isis-Demeter) zu entlehnen und in Theben einzubürgern.“ (Ernst Maass, *Orpheus*, Neudruck der Ausgabe München 1895, Aalen 1974, S. 167); ferner: „Ich finde nichts, was in der Schilderung des Isisrituals, wie der Isismyste Apuleius es gegen Ende des Verwandlungsromans darstellt, ‚unorphisch‘ wäre; wobei zunächst wenig ausmacht, ob die Gleichheit ursprünglich oder durch Beeinflussung des orientalischen Kultes seitens der Orphik erst geworden ist.“ (ib., S. 194).

<sup>36</sup> Eselsroman, 11, 23

‚jenseitige‘ Demeter zu verstehen<sup>37</sup>, personifiziert und identifiziert als ihr ‚eigen Fleisch und Blut‘ Persephone, aus der im Versuch, dem Tod zu entfliehen, Eurydike werden wird.<sup>38</sup>

e) *Das orpheische ‚Dem Tode entfliehen‘*

„Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.  
Und er gehorcht, indem er überschreitet.“  
(R. M. Rilke, *Fünftes Sonett an Orpheus*)

Zu jenem Reiche Zugang finden und es schauen – das sind die Mysterien und Weihen/Einweihungen der Orphik: ihr ureigenstes Anliegen.

Die Orphiker betrachten den Körper als Gefängnis der Seele.<sup>39</sup> Dies berichtet auch Platon: Sokrates: Der Name hat ja, scheint es, eine vielfache Bedeutung; und zwar noch in hohem Grade, auch wenn man nur wenig abändert. Denn einige halten ihn für das Grabmal (sêma) der Seele, als wäre sie im jetzigen Leben begraben. Wiederum heiÙe er auch darum mit Recht ein sêma (Zeichen), weil durch ihn die Seele zeige, was sie zeigen wolle. Doch haben meiner Ansicht nach eigentlich die Anhänger des Orpheus diesen Namen aufgestellt, weil nach ihnen die Seele für ihre Vergehen zu büÙen hat. Sie habe aber im Leibe einen Umbau, nach dem Bilde eines Gefängnisses [eigene Hervorhebung], damit sie darin aufbewahrt werde (sôzêtai). Es sei also, wie man es nenne, das sôma (Gewahrsam) der Seele so lange, bis sie die verdiente Strafe abgebüÙt habe; so brauche man auch nicht einen einzigen Buchstaben abzuändern.<sup>40</sup>

Ziel ist es, so aus dem Kreislauf der reinkarnierenden Seelenwanderung auszubrechen und nach drei verfehlungsfreien Lebenszyklen<sup>41</sup> für immer in die(se) ewige Seligkeit einzugehen.<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Als Beleg für meine These führe ich an, daß auch die Strahlen des Helios nach orphischem Verständnis hier aufbewahrt werden (im goldenen Gemach des Aietes), also auch Helios seinen Jenseitsaspekt hat.

<sup>38</sup> Auch Karl Kerényi deutet diese Möglichkeit an: „Im älteren Mythos mag es so gewesen sein, daß Orpheus mit seinem Gesang die Unterweltkönigin [NB: die nicht angeblickt werden durfte {die „Un-Sichtbarkeit“ war eine Ureigenschaft dieser jenseitigen Gottheit}; die Griechen opferten ihr mit abgewandtem Gesicht] heraufbeschworen hatte. Als er sie anblickte, war sie verschwunden. Dies war ihr Gesetz. Aber der Sänger vermochte nachher keine Frau mehr anzuschauen.“ (zitiert aus dem Vorwort zu *Theater der Jahrhunderte: Orpheus und Eurydike*, München/Wien o.J., S. 17.)

<sup>39</sup> vgl. Schopenhauer: „Wenn manche alte Philosophen, wie Orpheus [eigene Hervorhebung], die Pythagoreer, Plato (z.B. in Phaedone, p. 151, 183 sq. Bip., und siehe Clem. Alex. Strom. III, p. 400 sq.), ganz so wie der Apostel Paulus, die Gemeinschaft der Seele mit dem Leibe bejammern und von derselben befreit zu werden wünschen; so verstehn wir den eigentlichen und wahren Sinn dieser Klage, sofern wir, im zweiten Buch, erkannt haben, daß der Leib der Wille selbst ist, objektiv angeschaut, als räumliche Erscheinung.“ (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe, 10 Bde., Zürich 1977; Bd. 4, S. 712)

<sup>40</sup> Platon, *Kratylos*, in: Platon, „Sämtliche Werke“, hg. v. Erich Loewenthal, Heidelberg 1940, Bd. 1, S. 565.

<sup>41</sup> Asketische Lebensweise und strenge Regeln der Lebensführung (kein Verzehr von Fleisch, keine Bekleidung aus Wolle, ...) kennzeichnen die orphische Katharsis (Reinigung [von der Erbschuld]). Platon nimmt darauf Bezug: „Und einen ganzen Haufen Bücher bringen sie daher von Musaios und Orpheus [eigene Hervorhebung], den Nachkommen der Selene und der Musen, wie es heißt, nach denen sie Opferhandlungen verrichten, indem sie nicht nur Einzelne, sondern auch ganze Staaten glauben machen, daß es Befreiungen und Reinigungen von Ungerechtigkeiten gebe mittelst Opfer und der Spielerei von Lustbarkeiten sowohl für noch Lebende als auch für Gestorbene, die sie denn Weihen nennen, die uns von den Übeln des Jenseits befreien; wer aber nicht opfert, dessen wartet Schreckliches.“ (Platon, *Der Staat*, in: Platon: Sämtliche Werke, Berlin 1940; Bd. 2, S. 55). Die Orphik ist also eine Lehre der Askese, der Trennung von Stoff und Geist (→ Körperverachtung). Ihr Kernsatz lautet: „**Was du getan, erleide!**“ (Pauly-Wissowa [1933], Mysterien, 32. Halbband, Spalte 1323) Die Läuterung ist aber auch dem Dionysoskult nicht fremd, wie Euripides dies in *Die Bakchen* (72 – 77) vermittelt: „O dreimal selig / Wer kundig der Weihen / Sein Leben läutert / In den Bergen schwärmt / Zu reiner Entsühnung.“ Allerdings ist Läuterung hier ‚Selbstaufgabe durch Grenzüberschreitung‘.

Befreiung aus dem Lebenskreislauf, Wiedervereinigung mit dem eigenen Seinsgrund ...: das sind Auffassungen, die an die Spiritualität der östlichen Hemisphäre erinnern. In der Tat hat die Lehre von der Erlösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburt im 6. Jahrhundert die Kulturländer dreier Erdteile (Indien; Ägypten; Griechenland) durchlaufen.

Herodot (er bereist um ~ 450 das Niltal) verweist auf den ägyptischen Ursprung dieser Vorstellungen, ohne aber erkannt zu haben, daß sie mit größerer Wahrscheinlichkeit aus Indien stammten ...

(1) (Die Harmonie des Orpheusgesanges als Symbol für)  
Das orphische Ziel der Harmonie

Auch bei den unteritalischen Griechen (Pythagoräern<sup>43</sup>) verbürgt die orphische Lehre die Unsterblichkeit der Seele, die mit ‚Leben‘ gleichgesetzt wird (Psyche = Leben). Das Verhältnis zum Tode ist längst geklärt, noch ehe Eurydike erfunden wird und ihn zweimal sterben muß. Seele (also Leben) wird zum Körper in Gegensatz gesetzt, der als Gefängnis, als leiblicher Hades<sup>44</sup> empfunden wird. Der Tod ist nur: die unsterbliche Seele wird erneut geboren. Der Ausweg aus dem Kreislauf<sup>45</sup> der inhärenten Antinomien des seelisch-körperlichen Seins: Befreiung des Ewigen im Sterblichen (durch Katharsis, Reinigung; Enthaltensamkeit [etwas zutiefst Körperliches!]; Achtung für alles Beseelte; Friedfertigkeit) hin zu Einheit, übergegensätzlicher Ganzheit, zur Gemeinschaft mit dem Göttlichen (im Elysium), - zu sich selbst. In der Tat ist die *unio mystica* das Ziel aller orphischen Initiation. Und die Orphik somit antike Mystik im tiefsten Sinn des Wortes. Unsterblichkeit der Seele: Unreduzierbarkeit. Die Leier singt ([auch im Mythos] nach dem Tod des Orpheus) weiter!

Die Apollonreligion bedeutete für das Griechentum: Sehnsucht nach Reinheit und Erlösung. Sein Beiname *Phoibos* bedeutet: leuchtend, rein. Jedoch ist Orphik keinesfalls „reine Apollinik“. Vielmehr der Versuch, die Dichotomie zwischen Apoll und Dionysos in Harmonie aufzulösen. Genau deshalb bedurfte es eines Orpheus! Er mußte nicht nur die Jenseitigkeit des Lebens, sondern auch die diesseitigen Tiefen widerspiegeln (die, wie Karl Kerényi richtig sagt, in der „Weise der Demeterreligion“ liegen: „nicht als Gegenpol der himmlischen Seinswelt ..., sondern als ihre Wurzel und Grundlage“<sup>46</sup>).

Dieses Paradoxon ist überaus schwierig darzustellen. Ich möchte in aller Kürze versuchen, es so zu erklären:

Der abendländische Weg des Denkens geht (definitiv seit Hegel) in die Richtung, aus These und Antithese ein neues Drittes – eine Synthese – zu bilden. Synthese ist nicht die Harmonie der Orphik!

Die Harmonie der Orphik besteht vielmehr in der Identität der komplementären Gegensätze. **Ihre Einheit ist demnach ein Übergegensätzliches. Sie ist die Harmonie, das**

<sup>42</sup> Anklänge an das Christentum sind nicht zu übersehen. Doch möchte ich hier ein kritisches, orpheusbezogenes Zitat von Montaigne bringen: „Als man den Philosophen Antisthenes zu den Geheimnissen des Orpheus einweihete, und der Priester zu ihm sagte, daß diejenigen, die sich diesem Dienste widmeten, nach ihrem Tode ewige und vollkommene Güter zu hoffen hätten, fragte er denselben: Warum stirbst du denn also nicht selbst, wenn du dieses glaubest?“ (Montaigne, *Schutzschrift für Raimond von Sebonde*, in: Michel de Montaigne: *Essais*, Zürich 1992; Bd. 2, S. 15).

<sup>43</sup> vgl. auch die Harmonie in den Maßen (Goldener Schnitt etc.)

<sup>44</sup> Die unerlöste griechische Seele leidet selbst im Reich des Todes; der Hades ist demnach eine ‚Lebenswelt‘.

<sup>45</sup> Goldplättchen aus Sybaris: „Ich entflog dem traurigen, schmerzhaften Kreise.“ Zitiert nach Karl Kerényi, *Pythagoras und Orpheus*, Amsterdam 1940, S. 32.

<sup>46</sup> *Pythagoras und Orpheus*, Amsterdam 1940, S. 26.

**Gleichgewicht, der Ausgleich in der Orphik.**<sup>47</sup> Diese durchaus östliche Lösung hat im Abendland nur vereinzelt und kurz (*coincidentia oppositorum* bei Nikolaus von Kues) Platz gegriffen und wird bis heute ausschließlich von der Orphik getragen (Ausnahme: Friedrich Nietzsche)! Das dualistische Denken (in Gegensätzen) hingegen gab es schon immer.

## (2) Der übergegensätzliche Zweieinige Gott

„Hervorragendstes mythisches Erbe der mykenischen Zeit in ‚orphisch‘-theologischer Dichtung ist der Zweieinige Gott (wie man ihn in Anlehnung an christliche Terminologie zunächst benennen kann). Es ist jene in der Doppelaxt repräsentierte Gottheit, deren duales Wesen im Laufe der Zeiten sowohl innerhalb als auch außerhalb der eigentlichen Orpheus-Tradition mancherlei Ausgestaltung oder Sekundär-Interpretation gefunden hat.

[.....]

Der Zweigliedrigkeit ihres Signums [NB: der Doppelaxt] entspricht die ihres Wesens: Herr über beide Hälften – das Dies- und Jenseits – des Gesamtkosmos zu sein. Im Schicksal der zugehörigen Göttin tritt dies als Komplementärwirken der beiden Halbwesenheiten des Einen [eigene Hervorhebung] in Erscheinung: wechselweise gehört sie seinen beiden Hälften d.i. dem Tag- und dem Dunkelreich an.“<sup>48</sup>

Die in der Doppelaxt repräsentierte Zweieinigkeit wird in weiterer Folge zum Monstrum der Molione, zu den beiden Dioskuren ...: alle diese Doppelwesen sind aus dem einem Ei der Orpheustradition (orphische Kosmogonie; kann hier nicht behandelt werden!) hervorgegangen.

Auch die goldenen (mykenischen) Stierhörner, die uns als Ornament in einem Gemälde des 19. Jhdts (!) noch beschäftigen werden, bedeuten Halbwesenheiten des Dualen.

Die kollaborierenden Brüder Zeus/Hades sind gleichfalls Pole des Einen: „... jeder ist selbst auch sein Bruder, sein Bruder ist eine Halbwesenheit seiner selbst. Gerade in orphischer Tradition ist diese Zusammengehörigkeit und Symmetrie bewahrt.“<sup>49</sup>

Es ist der Strom des Okeanos, der ihr Reich in Dies- und Jenseits – zwei Teile des Einen – scheidet. Über den Scheidestrom hinweg waltet jedoch der Zweieinige Gott beider Reiche! Eine solche die Gesamtwelt in ihren beiden Hälften durchwaltende Gottheit ist Dionysos, der prospektive Erbe des Zeus. Wie wir sehen werden, ist auch er – monotheistisch konzipiert – Herr über Dies- und Jenseits.

### f) *Dike und Eurydike*

Eurydike: etymologisch die ‚Weithinrichtende‘.

Eurydike steht nach meinem Dafürhalten – und es sei mir gestattet, auch hier eigenes Gedankengut assoziieren zu dürfen – für den Versuch eines solchen ‚dem Tode Entfliehens‘.

Doch er geht in die falsche Richtung. Er muß scheitern:

- mit innerer (um nicht zu sagen: griechisch-tragischer) Notwendigkeit scheitern an dem Umstand, daß die alte mythologische Ureinheit von Demeter und Persephone nicht wiederherzustellen ist<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Im Vorgriff auf Gustave Moreau zitiere ich einen Satz aus dem Beitrag von Dorothy M. Kosinski zum Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich (Zürich 1986), in dem sie den tiefen Frieden des auf der Lyra ruhenden Orpheushauptes reflektiert: „Sein abgetrenntes Haupt, ätherisch und fein, Verkörperung der orphischen Harmonie der Natur mit der Welt [eigene Hervorhebung], ist das perfekte Symbol für die idealistische Ästhetik.“ („Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, S. 66).

<sup>48</sup> Robert Böhme, *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 82.

<sup>49</sup> ib., S. 84.

<sup>50</sup> Andere Rückführungssagen: eine andere Rückführungssage – die der (durch den Blitz des Zeus eingäscherten) Semele, Mutter des Dionysos, durch ihren Sohn in den Olymp – ist meines Erachtens im Hinblick auf eine eventuelle Motivwanderung völlig auszuschließen, da hier der chthonische Bezug aufgegeben ist. Im Orpheusmythos spielt immer das Verhältnis unter-/oberirdisch (nicht: überirdisch) eine Rolle. Die

- und scheitern an einem von der Tiefenpsychologie inzwischen hinlänglich bestätigten Phänomen, dessen Merkwürdigkeit den alten Griechen mit Sicherheit auch aufgefallen und wohl nicht anders als mythologisch zu fassen/vermitteln/begreifen war: „Das Sterben war nicht schlimm, aber das Weiterleben müssen ist eine Qual.“<sup>51</sup>

Die Forschung hat das veränderte Bewußtsein bei Nahtoderfahrungen inzwischen wissenschaftlich untersucht und gut dokumentiert (E. Wiesenhütter; Duvernoy): das Ichbewußtsein löst sich auf. Duvernoy etwa weiß zu berichten, „daß er bei den schon hundert Reanimierten noch keinen erlebt habe, der gerne ins Dasein zurückgekehrt wäre und die nicht vom ‚Sog nach Drüben‘ weiterhin erfaßt blieben. Übereinstimmend wird berichtet, daß das Bewußtwerden der Individualität nicht positiv, sondern als Verlust und Einengung, mitunter sogar als schweres Trauma erlebt wird“.<sup>52</sup>

Eurydike wollte gar nicht zurück;<sup>53</sup> sich umzuwenden, wäre eher ihr denn Orpheus verstattet gewesen, hätte der Fortgang gelingen sollen.<sup>54</sup>

Ihre Rückkehr sollte vielmehr den Wert und die Schönheit ihrer Jenseitswelt betonen. Eigentlich sollte nur der Standpunkt/Blickwinkel verändert werden, doch letztlich wurde der Mythos aus den Angeln gehoben: Eurydike sinkt zurück in einen Hades, den die Orphik so nie kannte! Hier liegt die Sollbruchstelle zum alten mythologischen Verständnis!

Das ‚Sich Umwenden‘ des Orpheus ist dabei nur ein Zerrbild / apokrypher Absenker<sup>55</sup> der alten orphischen/titanischen Erbschuld im verblaßten Stellenwert des sich selbst vergewissernden Gottzweifels.<sup>56</sup>

Der altorpheische Hintergrund: Dike, die zur Eury-Dike wurde, war – noch ehe sie das von der Orphik eingeführte Totengericht personifizierte – Orpheus‘ ‚Geistführerin‘.<sup>57</sup>

Religionswissenschaftlich stand sie wahrscheinlich an jener Stelle, wo magischer Aberglauben in mystische Religiosität übertritt. Demnach ist diese Vorstellung alt. Das eigentliche, innerste Wesen der Magie aber besteht in der magischen Identität von Potentialität und Manifestation, - von Urbild und Abbild. Wo Dike das Urbild, ist Eurydike das Abbild. Das Element des Personenbezogenen macht sie darüber hinaus zu ‚seiner‘ Eurydike.

Katabase des Dionysos als solche ist hingegen eine klare Parallele zur Orpheus-Eurydike-Sage; vielleicht hat sie darin ihren Ursprung.

Die Rückführung der Alkestis durch Herakles hingegen ist schon von Euripides (*Alkestis*) mit dem Orpheusmythos in einen Werkzusammenhang gebracht worden. Hier (und weniger bei Claudians *De raptu Proserpinae*) orte ich den Hauptgrund dafür, weshalb Herakles gerne mit Orpheus assoziiert wird.

<sup>51</sup> Wilhelm Bitter; das Zitat (ohne Literaturangabe) ist einem Psychologieskriptum der Universität Salzburg entnommen

<sup>52</sup> Das Zitat (ohne Literaturangabe) ist einem Psychologieskriptum der Universität Salzburg entnommen.

<sup>53</sup> In *Fragment der Eurydike* von Franz Werfel (aus 1915/16) wird Ähnliches angedeutet: „Wie gut, daß ich [NB: Eurydike!] von deinen Fersen ließ, / Und wieder durch den Schlaf der Tale fließ“.

<sup>54</sup> NB: auch nach altorphischem Verständnis wurde der Körper wurde als Gefängnis der Seele gesehen. Es ist unwahrscheinlich, daß Eurydike in ein Gefängnis zurückkehren wollte.

<sup>55</sup> Das geläufig gewordene Motiv ist angeblich vor Vergil (*Georgica* 4, 491) nicht zu belegen.

<sup>56</sup> Das Christentum wird mit dem Verbot, sich umzudrehen, die Erbsünde (Mißachtung des göttlichen Verbots) verbinden.

<sup>57</sup> Ein Geistführer gibt dem Helden auf seiner Heldenreise ein Instrument der Kraft (Präkognition als „Instrument der Kraft“: das von Kirke und Teiresias vermittelte Vorauswissen ist die schützende Form, mit der umgeben sich Odysseus der Skylla/Charybdis nähert. Vgl. auch die chronologisch und inhaltlich damit verknüpfte Übergabe der Moly-Wurzel durch Hermes: erst der so geschützte Odysseus kann die Liebe der Zauberin gewinnen und die Gefährten retten), um ihn für den Kampf an der Schwelle und die Prüfungen im Mysterium zu rüsten. König Arthur bekommt von Merlin das Schwert Excalibur; Athene gibt Perseus ihren eigenen Schild; Aschenputtel erhält das Ballkleid und die Kutsche.

Hier muß ich Robert Böhme, der in Dike „die Schlüsselgewaltige“, - also eine Hüterin der Schwelle sieht, „die des Tores waltet und ihn einläßt ins jenseitige Reich“ (Robert Böhme, *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 37 [siehe auch S. 21 und 24]), entschieden widersprechen. Denn was den Helden an der Schwelle erwartet, ist nicht der magische Helfer, sondern der ‚Dämon des Widerstands‘.

Mit anderen Worten: die Katabase des Orpheus war nach meinem Dafürhalten ursprünglich eine Initiationsreise; aus dem ursprünglich abstrakten, noch unverkörperlichten Zweifel – Inbegriff des Gegensätzlichen / Dualismus, mit dem dem Gotte sich zu nähern überaus gefährlich war – wurde Dike (der Glaubenszweifel, der – später als ‚Recht‘ verwaltet – der Totengerichtbarkeit oblag, - dem „Gesetz der Proserpina“, wie es bei Vergil heißt<sup>58</sup>) und in der Folge Eurydike. Mit der nachträglich erotischen Motivierung der Hadesfahrt wurde daraus der Zweifel des Orpheus, ob Eurydike ihm tatsächlich folgen würde ...

Robert Böhme scheint dies zu bestätigen: „Ging man davon aus, daß sie [NB: Eurydike] ihre Bedeutung nur im Zusammenhang mit des Orpheus Katabase ins Totenreich hat, so lag es nahe anzunehmen, dass sie selbst die Unterweltsgöttin, Persephone, unter einem anderen Namen sei. [.....] Der wirkliche Sachverhalt dürfte beim Goeten Orpheus d.h. im Blick auf die Jenseitsfahrt als schamanistischer Zauberhandlung nahe liegen: die helfenden Geister des Schamanen sind immer seine persönlichen Götter, sie „erscheinen stets nur auf ihn selbst bezogen“, „nur von ihm beschworen, ihm helfend“ handeln sie, und bei Orpheus ist das seine DIKE, die des Tores waltet und ihn einläßt ins jenseitige Reich [.....] Da der Goet in seinem Wirken dieser (EURY-)DIKE zu jeder ‚Fahrt‘ bedarf, da sie seine persönliche Helferin, also Teil seines Sängertums ist, konnte sie zu ‚seiner‘ Eurydike d.h. in späterem Verständnis zu seiner ‚Gemahlin‘ werden.“<sup>59</sup>

Einen ganz anderen Weg beschreitet Platon im *Gastmahl*, wo er die Möglichkeit andeutet, Orpheus sei an einem Mangel an Liebe gescheitert, weil er den Hades lebendig durchschritt und nicht wagte, für die Liebe zu sterben.<sup>60</sup>

„So ehren auch die Götter den Eifer und die Tüchtigkeit im Dienste der Liebe vor allem. Den Orpheus aber, den Sohn des Oiagros, schickten sie unverrichteter Sachen aus dem Hades zurück, indem sie ihm ein Trugbild seines Weibes zeigten, um deretwillen er kam, sie selbst ihm aber nicht gaben, weil es schien, als habe er sich weichlich gezeigt - denn er war ja ein Zitherspieler - und nicht den Mut gehabt, für seine Liebe zu sterben [eigene Hervorhebung] wie Alkestis, sondern es nur zu veranstalten gesucht, lebend in den Hades zu kommen. Dafür bestraften sie ihn denn auch und ließen ihn den Tod durch Weiberhand finden.“<sup>61</sup>

Rationalistisch-psychologisch erklärt sich Pausanias das Geschehen:<sup>62</sup> Orpheus habe Selbstmord begangen, als er am Weg zu einem Orakel, das er nach Eurydike befragen wollte, die Nähe ihres Geistes nicht mehr spürte ... (interpr.: er wollte nicht, daß die Zeit diese Wunde heile [... ich gebe den Schmerz nicht her ...])

Nicht unerwähnt bleiben soll zuletzt noch der Umstand, daß es auch eine durchaus geglückte Wiedervereinigung gab. Diese Variante dürfte aber aus Mangel an Dramaturgie nicht gediehen sein.

Uninterpretiert geblieben ist auch das dreimalige Donnern der Hadespforte (orcus):<sup>63</sup> steht das Bersten über den avernischen Sümpfen für die Vollendung der drei reinen Lebenszyklen, die für den Eingang in die ewige Seligkeit vonnöten waren? Hinter denen sich die Pforten für immer schließen?

<sup>58</sup> Wo Recht, da ein Gesetz: in der Tat spricht Vergil von *lex*, wenn er die Bedingung der Totengötter an Orpheus (sich nicht umzuwenden) nennt.

<sup>59</sup> *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 37.

<sup>60</sup> Bezeichnenderweise sind sie bei Ovid (*Metamorphosen*, 11, 61 - 66) nach ihrem Tod in den eleusinischen Gefilden glücklich vereint.

<sup>61</sup> Platon, *Das Gastmahl*, in: Platon, „Sämtliche Werke“, hg. v. Erich Loewenthal, Heidelberg 1940, Bd. 1, S. 669.

<sup>62</sup> *Perihegese Griechenlands*, IX, 30, 6

<sup>63</sup> im Vergil-Vers (*Georgica*, 492 und 493) in unmittelbarem Textzusammenhang mit dem gebrochenen Pakt, doch nicht notwendigerweise synoptisch zu interpretieren („... des unholden Herrschers Pakt war gebrochen und grell kracht dreimal donnernd der Orcus“)



Was schließlich vom Mythos übrigblieb, war eigentlich nur noch ein Nebenprodukt: eine Trennungssituation von Liebenden, die das Scheitern, das Leid und den Gesang des Orpheus zum Klagelied vertiefte ... durchaus vertraute menschliche Lebensdramatik und -erfahrung widerspiegelnd, aber in keiner Weise mehr spirituell gründend ... dazu bedarf es nicht des Mythos. Die Sage von Orpheus und Eurydike: sie sind denn auch kein Mythos mehr; sie ist ein literarisches Konzept, - eine Geschichte! Ein Melo-Drama.

Jean Paul hingegen zieht in seiner *Vorschule der Ästhetik* aus dem Zurückblicken einen Gewinn. Zumal auf die Sage bezogen, möchte ich den Text hier noch zitieren:

„Schon im Leben übet die Phantasie ihre kosmetische Kraft; sie wirft ihr Licht in die fernstehende nachregnende Vergangenheit und umschließet sie mit dem glänzenden Farben- und Friedenbogen, den wir nie erreichen; sie ist die Göttin der Liebe; sie ist die Göttin der Jugend.

Aus demselben Grunde, warum ein lebengroßer Kopf in der Zeichnung größer erscheint als sein Urbild, oder warum eine bloß in Kupfer gestochene Gegend durch ihre Abschließung mehr verspricht, als das Original hält, aus eben diesem Grunde glänzt jedes erinnerte Leben in seiner Ferne wie eine Erde am Himmel, nämlich die Phantasie drängt die Teile zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen. Sie könnte zwar ebensowohl ein trübes Ganze bauen; aber spanische Luftschlösser voll Marterkammern stellt sie nur in die Zukunft; und nur Belvederes in die Vergangenheit. Ungleich dem Orpheus, gewinnen wir unsere Eurydice durch Rückwärts- und verlieren sie durch Vorwärtsschauen [eigene Hervorhebung].“<sup>64</sup>

### (1) Zum Schlangenbiß

Bei Vergil wird die Geschichte, die zum Schlangenbiß geführt hatte, berichtet. Ein Bienenzüchter namens Aristaios, selbst Sohn des Apoll, hatte der Eurydike nachgestellt. Auf der Flucht vor ihm trat sie auf eine Wasserschlange, deren Biß die Orpheusgemahlin tötete. „Dies geschah am Fluß, den die Schlange hütete und der also die Hadesgrenze gebildet haben muß.“<sup>65</sup> Wenn dies zutrifft, war auch die Tragödie ‚von Haus aus‘ im Grenzbereich von Leben und Tod angesiedelt.

Zudem deutet Kerényi die Verbundenheit des Aristaeus mit den Bienen als Hinweis auf die „Todessüße, der mit dem Honig vergleichbare Zustand, der nach jener älteren Mythologie die Abgeschiedenen aufnahm“.<sup>66</sup>

Der tödliche Schlangenbiß, dem Eurydike zum Opfer fiel, hatte zahlreiche Analogiebildungen mit der Paradiesesgeschichte zur Folge.

Abgesehen davon (oder parallel dazu) ist der Schlangenbiß eine ‚moralisch-kritische Sequenz‘: er artikuliert eine menschliche Schwäche, eine läßliche Unzulänglichkeit: nämlich Unachtsamkeit.

In einem Porträt, das ein unbekannter Maler von Elisabeth I. von England um 1600 geschaffen hat, wimmelt das Ärmelornament des königlichen Kleides vor Schlangen: was wohl besagen/heißen soll, daß ein kluger weiser Mensch nie gebissen werden wird.

Die Verbindung von läßlicher Unachtsamkeit mit schuldlosem Unglück und Verletzbarkeit hingegen impliziert eine tragische Unausweichlichkeit des Schicksals, die – überspitzt formuliert – Eurydike in Anlehnung an altgriechische Tragödienkonzepte ‚mythostauglich‘ machen sollte.

<sup>64</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: Jean Paul: Werke, hg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, Bd. 1 – 6, München 1959 – 1963; Bd. 5, S. 48 – 49.

<sup>65</sup> Karl Kerényi, Vorwort zu *Theater der Jahrhunderte: Orpheus und Eurydike*, München/Wien o.J., S. 18.

<sup>66</sup> ib.

### g) Orpheus: Thraker oder Äoler<sup>67</sup>?

Ich möchte mich hier der Auffassung anschließen, daß Orpheus äolischer Grieche war und erst später zum Thraker wurde.

Robert Böhme führt auch hierfür die überzeugendsten Argumente ins Treffen:

- „Allein schon wenn er als Dichter neben anderen griechischen Dichtern erscheint, ist sein Griechentum Selbstverständlichkeit. Als Grieche hat ihn auch Polygnot gemalt.“<sup>68</sup>  
(Böhme zitiert hier Pausanias, der die Nekyia des Polygnot<sup>69</sup> beschreibt: „... hellenische Gestalt aber hat Orpheus und weder das Gewand noch die Kopfbedeckung ist thrakisch.“<sup>70</sup>)
- Als griechischen Kitharoden kennen ihn Pindar (*Pythiae*, IV, 176), Timotheos (*Persae*, 234) und Platon (*Symposion*, 179 d).
- Vasenbilder des 5. Jahrhunderts zeigen ihn ebenfalls als Griechen und Kitharoden. Dazu Robert Böhme: „Die Kitharodie weist Orpheus in den Kultbereich des griechischen Gottes Apollon, und da dieser in der Geschichte des griechischen Geistes ursprünglicher ist als der ‚Fremdling‘ Dionysos, muß man auch bei Orpheus mit der Entwicklung rechnen daß einem ursprünglich griechischen Kitharoden erst später dionysische und damit leicht auch fremde Züge zuwuchsen.“<sup>71</sup>
- Die vorerwähnte Metope am Schatzhaus der Sikyonier in Delphi zeigt die Argo, darin zwei Kitharoden, von denen einer mit Beischrift als Orpheus gekennzeichnet ist: sie zitiert den äolischen Mythos<sup>72</sup> der Argonautika<sup>73</sup>; und ‚rettet‘ Orpheus gewissermaßen vor der Verdrängung durch einen zweiten Sänger namens Philammon, indem sie Orpheus – dessen Teilnahme an der Argofahrt unhistorisch ist<sup>74</sup> – Platz und Beischrift auf der Metope zuweist. So erklärt sich auch die Zweizahl der teilnehmenden Sänger, von denen Orpheus schließlich sogar kanonisch wird.
- Auch die Haltung von Delphi, das sich gegen die Säkularisierung der hohen Musenkunst wandte, ist eine Reaktion gegen das homerisch-ionische Epos und für den äolischen Orpheus: als einer der letzten Versuche, die alte (achäisch-äolische) Kultfrömmigkeit zu bewahren.

### h) Apoll und Dionysos: die Dichotomie Apollinisch/Dionysisch<sup>75</sup>

#### (1) „Apollon im Efeu, der bakchische Seher ...“

Dieser merkwürdig widersprüchliche Vers aus den *Fragmenten* des Aischylos<sup>76</sup> soll Ausgangspunkt einer kurzen Betrachtung sein. Untersucht werden soll die Stellung Apolls zu Dionysos. Gefunden werden soll eine Verständnishilfe, weshalb Dionysos in den apollinische

<sup>67</sup> Äoler: griech. Stamm v. a. in Thessalien, Böotien und auf der Peloponnes; besiedelten im Zuge dorischer Verdrängung Lesbos und die Nordwestküste Kleinasiens

<sup>68</sup> *Der Sänger der Vorzeit*, S. 12.

<sup>69</sup> in der Lesche der Knidier in Olympia

<sup>70</sup> Pausanias, *Perihegese Griechenlands*, X, 30, 6

<sup>71</sup> Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953, S. 13.

<sup>72</sup> Der Grund, weshalb das achäische Sikyon einen äolischen Mythos zitiert, ist in dem Umstand kriegerischer Allianzen zu suchen (vgl. auch Korinth/Kypselos/Darstellungen der Argonautensage auf der Kypseloslade).

<sup>73</sup> zu unterscheiden von der aus der Odyssee erschlossenen Argonautensage

<sup>74</sup> Äolien verdankt dem Orpheus ‚lediglich‘ die Sage selbst, deren Abenteuer Ausdruck gefahrvoller äolischer Kolonisationsfahrten in den Pontischen Raum [Schwarzmeerküste] sind.

<sup>75</sup> von F.W.J von Schelling formuliertes und von Fr. Nietzsche popularisiertes Begriffspaar

<sup>76</sup> *Die Bassariden*, 123

Orpheismus eindringen, ihn sich anverwandeln, zu eigen machen und neu stiften konnte. Es ist dies eine Frage, die meines Erachtens über das hier Gegenständliche weit hinaus zwei grundlegende Parameter der kunst- und geistesgeschichtlichen Entwicklung berührt. Die Ausbreitung des Dionysos in Griechenland nahm frühestens in der zweiten Hälfte des siebten Jahrhunderts ihren Anfang.

Robert Böhme: „Bei der vorgriechischen Bevölkerung muß auch Dionysos schon zu Hause gewesen sein, denn Homer weiß schon von ihm: aber Orpheus ehrte ihn nicht – dieser Gott war dem Griechischen Wesen und seinem geistigen Organ, dem Dichter, zunächst fremd – er vernachlässigte ihn, was ihn in Gegensatz zum Nichtgriechentum brachte und möglicherweise zu seinem gewaltsamen Tode führte. Darum war Dionysos in homerischer Zeit zwar nicht unbekannt, wohl aber dem Epos: er war noch kein in diesem begründeter griechischer Gott, weil ihn der Dichter noch nicht dazu gemacht hatte.“<sup>77</sup>

Die Verbindung zwischen Apoll und Dionysos wird also erst im Lauf des 6. Jahrhunderts hergestellt. Da sich das orpheische Erbe zu diesem Zeitpunkt noch nicht literarisch niedergeschlagen hatte, sondern noch lebendiges Gut des Sängers (und Verkünders seines Gottes Apoll) Orpheus war, mußte es zwangsläufig an diesem geistigen Wandel teilhaben und sich umformen (lassen), um ‚wahr‘ zu bleiben. Die Orpheusvorstellung mußte also durch den Ein(be)zug des neuen Gottes erweitert und gewandelt werden, „um Sprecher und Sprache der religiösen Wirklichkeit“ (Böhme) zu werden.<sup>78</sup>

War die alte Kitharodie apollinisch-kultisch, so findet sie sich mit dem Einbezug des Dionysos verwandelt: Musik und Dichtung werden durch ihn neu gestiftet und den Zwecken neuer Mysterien zugeordnet.

Der Gegensatz Dionysos-Apoll ist auch der Gegensatz statisch-ekstatisch. Apoll verkörpert Introversion, Dionysos Extraversion.

Apoll repräsentiert das höhere, ‚solare‘ Ich. Dionysos repräsentiert das niedere, ‚lunare‘ Ich. Dionysos steht dabei für Freiheit, Vitalität, für die unerschöpfliche Natur mit ihren sich erneuernden Kräften, Lebens-/Sinnenfreude und Diesseitigkeit sowie die Unzerstörbarkeit des Lebens: „... ein verzücktes Ja-Sagen zum Gesamtcharakter des Lebens [.....]; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens<sup>79</sup> gutheißt und heiligt.“<sup>80</sup>

Apoll hingegen steht für das Streben nach Klassizität, Ordnung, Vollendung und ästhetische Schönheit. Nach Nietzsche „der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen ‚Individuum‘, zu allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht: die Freiheit unter dem Gesetz“.<sup>81</sup>

Ich fasse nachstehend einige Gedanken aus *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit* von Helmut Barz<sup>82</sup> zusammen, die die dichotome Problematik vertiefen sollen. Denn Verstand/Geist und Gefühl sind keine Persönlichkeitsteile, sondern Funktionen innerhalb derselben Psyche, so daß der Dialog allenfalls ein innerseelischer sein kann.

- Das Wesen Apolls ist ‚Bewußtheit‘ im weitesten Sinn. Mit Bewußtheit verbunden besitzt er: (distanzierende) Erkenntnis. Die distanzierende Erkenntnis will sich vom Objekt

<sup>77</sup> Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953, S. 73f.

<sup>78</sup> NB: erst Herodot (II. Buch, 81) nennt die Mysterien der Orphiker nach ihrem Hauptgott „bakchische“

<sup>79</sup> Nietzsche geht sogar soweit, die mänadische Destruktion zu rechtfertigen: „Man verwandle das Beethovensche Jubellied der >Freude< in ein Gemälde [eigene Hervorhebung] und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken. So kann man sich dem Dionysischen nahen.“ (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, hg. von Karl Schlechta, München 1954; Bd. 1, S. 25).

<sup>80</sup> zitiert nach Helmut Barz, *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*, Zürich/München 1989, S. 119.

<sup>81</sup> ib.

<sup>82</sup> Zürich/München 1989.

ablösen.

Distanz/Abstand/Ferne (sich fernhalten, sich zurücknehmen, sich beherrschen; sich in seiner Autonomie/in seiner Selbstbestimmung niemals aufgeben, sich nicht ausliefern, sich nicht verlieren) gehören zu seinem Wesen; somit Ordnung, Maß und Klarheit.

Apoll ist kein eigentlich liebender Gott; die Dynamik seines Wesens ist nicht auf Vereinigung und Ganzheit, sondern auf Trennung gerichtet: er will zerlegen (,analysieren‘), nicht verbinden (,zur Synthese bringen‘).

- Wo Apoll die Bewußtheit, ist Dionysos die Entsprechung als ‚Unbewußtes‘: nicht rational-analytische Distanz, sondern unmittelbare sinnliche Wirklichkeitserfahrung: statt Abstand Nähe, statt Bewußtheit Hingerissensein, statt Ordnung Taumel, statt Nüchternheit Rausch, statt Maß Überschwang; statt objektiver Beobachtung subjektives Ergriffensein. Dionysos ist in sich antithetisch; ein Zweigestaltiger: er ist Leben und Tod, Zeugung und Vernichtung, Liebe und Grausamkeit, Taumel und Erstarrung; er ist Lust und Schrecken des Lebens in ununterschiedener Ganzheit.

Wie wir gleich sehen werden, ist er der Zerreißende (der „Rohfresser“), zugleich aber selbst ein Zerrissener.

Dionysos: der Auflösende, Entgrenzende. Er fordert Verzicht auf Sicherheit und Ordnung, Verzicht auf Übersicht und Klarheit, Verzicht auf Bewußtheit und Autonomie.

„Zu dem, was ihm im Wege steht und was von ihm überrannt wird, gehört endlich jenes höchste Ziel und Produkt einer von Apollon inspirierten humanen Entwicklung [NB: das ureigenste Ziel des Orpheus]: das Individuelle, die ‚Persönlichkeit‘. Dionysos löst alles Individuelle auf; er tilgt alle persönlichen Spuren, er will nicht Selbst-Verwirklichung, sondern Selbst-Preisgabe. Nicht Absonderung, nicht das Heraustreten aus dem Allgemeinen, sondern die Auflösung im Kollektiven, das Verschwimmen im Ganzen, die Hingabe ans Ungeformte.

Seine Wirklichkeit ist eine zeitlose Einheitswirklichkeit, eine Wirklichkeit des ewig Gleichen, eine Wirklichkeit ohne Grenzen. Nichts ist getrennt voneinander, nichts ist in Gegensätze zerrissen, nichts muß verbunden werden. Lust und Schmerz ist eins, Liebe und Haß ist eins, Himmel und Erde ist eins, Männlich und Weiblich ist eins, Leben und Tod ist eins. Das Ganze aber, die ganze ununterschiedene Einheitswirklichkeit, ist nicht dazu gegeben, analysiert, aufgespalten und geordnet zu werden, sondern sie will, nein: Dionysos will, daß sie bejaht wird.“<sup>83</sup>

Daher wäre es gänzlich falsch, das dionysische Element vorwiegend oder gar ausschließlich unter dem Gesichtspunkt seiner berauschten, lärmenden und thyrsoschwingenden<sup>84</sup> Anhängerschaft zu sehen.

Der wahre Dionysosdienst ist nicht die Menge, die nur den Gott des hohen Lebensgenusses feiert. Dionysos wird vielmehr als Erlöser von der Erbschuld aufgefaßt. Diese (Erlösung) hängt von Dionysos‘ Gnade ab. Mit Dionysos und der Verbindung zur Erbsünde treten Unterweltsvorstellungen und Höllenbilder, die der alten Orphik in dieser Einseitigkeit fremd<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Helmut Barz, *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*, Zürich/München 1989, S. 96.

Darin (wie auch in der Affektlabilität seiner Anhängerschaft, insbes. der Mänaden und ihrer changierenden Emotionalität) spiegelt sich nach meinem Dafürhalten eine ursprüngliche, jedoch gescheiterte ganzheitlich-monotheistische Konzeption des Dionysos wieder

<sup>84</sup> Thyrsos: weinlaubumwundener Stab des Dionysos mit Efeubündel oder einem Pinienzapfen an der Spitze; in ihm ist das Heilige Feuer enthalten; Dionysos konnte damit u.a. auch Steine spalten ⇒ geht die Zauberkraft der Lyra nach dem Tode Orpheus‘ in den Thyrsos ein?

<sup>85</sup> Die Ausdrücklichkeit der Formulierung ist gewagt, zumal die orphischen Jenseitsvorstellungen uneinheitlich sind: es gibt eine Hölle der ewigen Verdammnis genauso wie das läuternde (Fege)Feuer, oder jene drei Abschnitte der Seelenwanderung im Hades, wo die Reinigung aller Seelen (auch der makellosen) vorgenommen wird (letzteres bei Pindar); nichtsdestoweniger sind sie alle (einschließlich Himmel und Hölle) duale

waren (sie überlagerten das spirituelle Ziel [die Elysischen Gefilde]), wieder in den Vordergrund.

Dionysos: ursprünglich ein spielendes Kind, das die prägenetische, „ursprüngliche Endzahl der primitiven Menschheit“<sup>86</sup> zu jener Dreiheit (Vater/Mutter/Kind) komplettiert, nach deren Vorbild der Götterhimmel als „Familie“ geschaffen wurde. Auch Otto Kern bestätigt: „Wahrscheinlich gehört der Ursprung der Mysterienreligion, wie sich mir immer deutlicher ergibt, noch in die vorgriechische Zeit. Die Götter tragen keine Namen.“<sup>87</sup>

Es wird den Namen Zagreus erhalten, von den Titanen grausam zerrissen und als Dionysos wiedergeboren werden.

Während im alten eleusinischen Kult Mutter und Tochter (NB: die Liebe der Mutter zu ihrer erwachsenen Tochter, die Gattin des Unterweltsgottes geworden ist) im Mittelpunkt stehen, beginnt das spielende Götterkind Zagreus mit dem Einbezug des Dionysos vorrangig zu werden:

## (2) Zagreus

### (a) *Die Entstehung*

Zagreus – eine chthonische Gottheit – war nach (und später [als Dionysos] vor) Apoll die orphische Hauptgottheit. Sein Schicksal war für die Orphiker die Analogie zu dem des Orpheus.

Im Schram-Gemälde wird uns die einzige Dionysos-Zagreus-Darstellung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts begegnen. Umso wichtiger ist es, diese ikonologisch-ikonographische Bestimmung abzusichern: ich muß daher seine Theogonie hier entwickeln, ohne darauf vergessen zu haben, daß auch Gustave Moreau die Zagreusgeburt malte (*Jupiter und Semele* [wohl nach dem Vorbild des Euripidestextes<sup>88</sup>], 1896 entstanden; im Musée Gustave Moreau befindlich).

Moreau hat lediglich den kurzen Augenblick der Begegnung Zeus/Semele, Zagreus selbst nicht dargestellt (die sterbliche Semele hatte sich – von Hera verleitet – erbeten, den Geliebten sehen zu dürfen, wobei sie in seinem Licht[blitz] zu Asche zerfiel). Doch muß auch dieses Gemälde als Beleg für die Restitution altorphischen Gedankenguts gelten: auch hier geht es indirekt um den im Schram-Gemälde dargestellten Dionysos-Zagreus; auch hier ist ein Orpheusbezug dadurch gegeben, daß Jupiters Rechte auf einer Lyra als Armlehne des Gottesthrons ruht.

Weitere Darstellungen des Zagreus haben Sciavone (Nat. Gall. London), Tintoretto (Gall. Estense und Nat. Gall. London), Bol (Schloß Meiningen), Pittoni (Verona), L. Boullogne (Sanssouci), und J. Amigoni (Braunschweig) geschaffen; mit der Erziehung des Bacchuskindes haben sich Elsheimer (Städel), Lesueur (Eremitage), Poussin (Louvre), Sandrart (Nürnberg), Lemoine (Wallace Coll.) und Maulbertsch (Österr. Gal. Wien) beschäftigt; Bacchus bei den (ihn aufziehenden) Nymphen hat Lahire (Eremitage) ins Bild gesetzt.

*Erste Version* (Aischylosversion):

Aus der Verbindung von Hades/Pluton<sup>89</sup> und Persephone (röm. Proserpina)/Kore ging ein Kind hervor, das wie seine Eltern chthonischen Charakter hatte und Plutos, dann Zagreus

Projektionen der letzten Wirklichkeit, die die Orphiker Elysium, Dante Purgatorium und die Christen Paradies nannten.

<sup>86</sup> Otto Kern, *Orpheus*, Berlin 1920, S. 51, Fußnote 1.

<sup>87</sup> Otto Kern, *Orpheus*, Berlin 1920, S. 51.

<sup>88</sup> „Den erst in Wehen / Die Mutter getragen / Beim Fall des Blitzstrahls / Entließ aus dem Schoß sie / Die Frucht und starb.“ (Euripides, *Die Bakchen*, 88 – 92).

<sup>89</sup> Der Name Pluton wurde für den Unterweltsgott in Eleusis geschaffen.

genannt wurde: es ist dies Zagreus, das spielende Dionysos-Kind. Mit diesem Kinde wird die Wiedergeburt des Mysten aus dem Schoße der Göttin verbunden.<sup>90</sup>

Zagreus ist der unterirdische Zeus; „der allerbeste von sämtlichen Göttern“ (Aischylos), der Totenkönig (es bleibt unklar, ob es sich um einen besonderen Gott handelt, oder um Plutos oder sogar Pluton selbst). Jedenfalls ist er (als unterirdischer Zeus) bereits der mystische Dionysos.

*Zweite Version* (erweiterte Genealogie):  
Mutterschaft Demeters (ephemer)

*Dritte Version* (erweiterte Genealogie):  
Demeter gebiert dem Zeus Persephone.

Mit seiner eigenen Tochter Persephone zeugt Zeus dann den Zagreus. Zur Höhle, in der Demeter die Persephone versteckt und von den Schlangen ihres Luftwagens bewachen läßt, verschafft er sich in Gestalt einer ebensolchen Schlange<sup>91</sup> Zutritt. Zagreus sollte sein Thronfolger und Erbe, also Weltherrscher sein (er wurde sein Liebling, durfte sich neben sein Thron setzen und mit den Blitzen spielen).

Zagreus wird nun (wie Zeus selbst in der kretischen Sage ⇒ Einfluß der kretischen Sage von Zeus, der auch in seiner Kindheit verfolgt wird und in Verborgenheit aufwächst) von Zeus versteckt und von den Kureten (die einst auch ihn bewacht hatten) bewacht.

Aufgestachelte von der Eifersucht der betrogenen Hera verschaffen sich die Titanen (die sich der Macht des Zeus bekanntlich widersetzen und dem Zagreus seine künftige Macht neideten) Zutritt, in dem sie ihn mit Spielzeug anlocken, zerreißen und roh, teils gekocht, teils gebraten verschlingen.

Details:

- Zagreus hatte ein Stierhaupt; widersetzt sich den Titanen mit seinen > Stierhörnern (die uns im Schram-Gemälde als symbolisches Ornament wieder begegnen werden)
- Apoll sammelt die Reste des getöteten Zagreus und bestattet sie neben dem Dreifuß in Delphi (⇒ Verbindung zu Apoll!!)
- Zeus straft die Titanen,<sup>92</sup> indem er sie in seinem Lichtblitz verbrennt und zu Asche verwandelt. Aus ihrer Asche erwächst das mit ihrer (Erb-)Schuld behaftete Menschengeschlecht.

<sup>90</sup> Die Geburtslegende des Plutos ist das eigentliche *mysterion* von Eleusis: sie steht für die Wiedergeburt des Mysten aus dem Schoß der Göttin.

<sup>91</sup> Diese Schlange wird im Zug der Motivwanderung letztlich nur noch jene sein, die Eurydike beißt; ursprünglich kam dieser Symbolik jedoch wesentlich größere Bedeutung zu:

in den sabazischen Dionysos-Mysterien (der phrygische Sabazios ist ein Synonym für Zagreus) war sie – das Symbol der Schwängerung der Persephone durch Zeus – die ‚Schlange der Weisheit‘: ein antropomorphisierter Logos, die Einheit der geistigen und physischen Kräfte. Allerdings lag zwischen Zeus, der abstrakten Gottheit, und dem olympischen Zeus ein Abgrund. Letzterer repräsentierte in den Mysterien keineswegs ein höheres Prinzip, sondern – niederen Leidenschaften nachgehend – vielmehr die menschliche Seele. Ein eifersüchtiger Gott, rachsüchtig und grausam in seinem Egoismus, wurde er als Schlange dargestellt, erfolgreich Persephone versuchend und mit ihr einen Erlöser zeugend, der mehr sein sollte als ein Mensch: Zagreus. Hier lassen sich die zugrunde liegenden apollinisch-reinigenden Intentionen gut fassen.

<sup>92</sup> Die Titanen sind die Söhne von Chronos, der Zeit, und Rhea, der Erde. Nach Orpheus waren die Namen der sieben arktischen Titanen *Koeus, Kroeus, Phorcys, Cronus, Oceanus und Iapetus*. Sie sind die großen Vorfahren des Menschengeschlechts. Es läßt sich nicht entscheiden, ob ihre Siebenzahl für die Zahl der Saiten an Orpheus‘ Leier steht. Vergleichbare Mythologien lassen sich aber auch im indischen Raum belegen; dort sind es die sieben Menus, bzw. die sieben Brahmadicas, die sieben Rishis ...: ein zusätzliches Indiz für östlichen Einfluß auf das orphische Weltbild.

Versionen der **Wiedergeburt / Auferstehung** als Dionysos:

1. Athene rettet das noch zuckende Herz und überbringt es Zeus, der es zermürbt/zerstampft und daraus einen Liebestrank braut, den er der Semele eingibt: Zagreus wird im Leib der Semele neu erschaffen – und ist nun Dionysos.
2. Demeter setzt die zerstückelten Glieder wieder zusammen ( ⇔ Osirismythos Ägypten)
3. Zeus setzt das Herz in ein aus Gips geformtes Bild des → neuen Dionysos
4. Zeus verschlingt das Herz, dessen Lebenskraft durch den Samen auf Semele übergeht
5. die zweite Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus<sup>93</sup>

*Interpretationen:*

kosmogonisch-physikalisch gefaßt:

- der Zagreussage liegt ein Naturmythos zugrunde: das wiedererweckte solare Bakchoskind als Sinnbild der schönen, unter rauen Winterstürmen hinsterbenden Vegetation ⇒ Werden und Vergehen der Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt (vgl. Doppelnatur bei Nietzsche, wo er alles, was lebt und wächst, zu den Toten entführt, aber auch die Oberwelt als milder sanftmütiger Herrscher mit seinen Gaben beglückt; vgl. auch den indischen Shiva, dem dieselbe Attribution zukommt: in bezug auf die ‚Indienreise‘ des Dionysos scheint mir dieser Zusammenhang besonders beachtenswert!)  
Als Relikt einer älteren Kult(ur)Geschichte ist Dionysos-Zagreus somit ein Vegetationsgott, der den Frühling und den Neubeginn bringt.  
Mit Dionysos-Zagreus wird die Idee der Wiedergeburt / Auferstehung im griechischen Weltbild verankert!
- Sinnbild der fortschreitenden Triebkraft der Natur bis zum Eintritt des Menschen in die Schöpfung

ethisch gefaßt:

- Kampf des Guten und des Bösen im Menschen, wobei das Gute dionysischer Herkunft ist ( ⇔ Orphik [ die den Dionysos unter gewissen Bedingungen als das ‚Apollderivat‘ Helios auffaßt])<sup>94</sup>

Die Identität des Zagreus- mit dem Orpheusschicksal geht letztlich als Subsumption in die Orpheussage selbst ein, wo der ‚Täter‘ Dionysos mit seinem Opfer Orpheus konvergiert: er bedauert den Tod seines Mysterienpriesters und verwandelt die Mänaden in Bäume. Ähnlich die Pentheussage, wo aus dem Verfolger Pentheus der verfolgte Pentheus wird. Karl Kerényi: „In der dionysischen Daseinssteigerung wird das Lebendige durch das Lebendige verschlungen.“<sup>95</sup>

Zagreus verschmilzt in der Folge weitgehend mit Dionysos, der somit zwei Mütter hat: Kore/Persephone und Semele. Wahrscheinlich geht es in der doppelten Mutterschaft darum, ein Universales anzudeuten: seine künftige Bezogenheit auf beide Welten (Dies- und Jenseitswelt), - seinen lunaren Unterwelts- und solaren Oberweltsaspekt. Dionysos, der Gleichheit und Gegensatz verkörpert: er ist **das Übergegensätzliche**. Darin besteht nach meiner Auffassung der eigentlich neue, nunmehr differenzierte mythologische Gehalt.

Der Einbezug des thrakischen Elements (des Wilden/Unbezähmten/Gewaltsamen in der Natur [auch des Menschen]) erlaubt es zudem, dies an Orpheus zu differenzieren und in ihm zu verbinden: einerseits die *Kultivierung der (ungeschlachten, meist bewaffneten) thrakischen Männer* und – vice versa – seine *Verfolgung und Tötung durch thrakische Frauen*.

<sup>93</sup> „Er hielt ihn im Schenkel / Mit goldenen Nadeln / Vor Hera versteckt.“ (Euripides, *Die Bakchen*, 96 – 98).

<sup>94</sup> vgl. O. Gruppe, *Griechische Mythologie*, S. 1413, 1 und 1430, 1

<sup>95</sup> *Pythagoras und Orpheus*, Amsterdam 1940, S. 30.

eigene Interpretation:

Dionysos-Zagreus verstehe ich noch als Apoll-Derivat. Er ist ein unschuldig spielendes Kind. Seine Zerreißung durch die Titanen, aus deren Asche und – behaftet mit deren (→ Erb)Schuld – nach orphischem Verständnis wir Menschen hervorgegangen sind, führt zur Erbsünde. Daraus wird dann der apollunabhngige selbstständige Gott Dionysos, der „das Wilde, Unbeherrschte“ der schuldbringenden Titanen verkörpert!

Dies wendet sich nach meiner Interpretation gegen die (Ab)Tötung des dionysischen Elements im Menschen und gegen eine reine/einseitige Apollinik. „Der göttliche Zeussohn / liebt die frohen Gelage / [.....] / Und er hat den Verächter / Der festlichen Tage / Hat die Feinde der nächtlichen Feier, / Hat den Klugen, der nie sich befreit / Von der Macht der Großen des Geistes.“<sup>96</sup> Hier ist implizit die Forderung nach Integration und Beherrschung des ‚Wilden, titanisch Unbeherrschten‘ im Menschen ausgesprochen: einmal mehr steht das Apollinische für die Forderung nach Zivilisation. Es wird durch Dionysos nicht aufgehoben, sondern forciert/bestätigt!

Ich will damit sagen, daß diese Differenzierung wegen der theologischen Überfrachtung des Apoll (durch das stndige Hinzukommen neuen religiösen Gedankenguts) vorgenommen worden ist. Der selbstständige Dionysos übernimmt also Aspekte von Apoll:<sup>97</sup> genauso/aus demselben Grund, wie/weshalb Helios den Anteil des Sonnengottes von Apoll übernommen hat. Um Apoll „rein“ zu erhalten, übernimmt Dionysos jene Aspekte des Apoll, die in der „landläufigen“ Form als schlechthin dionysisch tradiert, im unverdorbenen Sinn aber als „existentialistisch“ anzusehen sind. Darin deutet sich eine Tendenz zur ‚Psychologisierung‘ und insoferne auch zur ‚Individualisierung‘ der alten (rituellen) Spiritualität an. Zugleich wird der apollinische Orpheuskult auch zum dionysischen (und erfährt im Gefolge bezeichnenderweise seine individuelle Ausprägung zum Thema ‚Liebe‘). Letztlich wird die ‚neue‘ Orpheussage selbst zum Spiegel des Spannungsfeldes ‚Apollinisch-Dionysisch‘. ⇒ das Dionysische kann auch als Ausdruck der vielen Gefahren einer Heldenreise / der mystisch nichtenden Gotteserfahrung (heute würde man sagen: einer spirituellen Krise) gewertet werden. Wahnsinn und Raserei sind häufig zitierte Elemente des Dionysosglaubens, die nicht immer nur die produktiv-fruchtbare ‚gottesgebrende‘ Extase meinen. Oft genug gebaren sie auch Ungeheuer, derer sich viele in der Mythologie finden.

Zuletzt könnte bei der Vergesellschaftung mit Dionysos auch der Umstand eine Rolle gespielt haben, daß Orpheus/die Orphik eine unterschwellige monotheistische Tendenz transportierte, der es vorzubeugen galt. An dieser Stelle muß unbeantwortet bleiben, ob die historische Erfahrung der alten polytheistischen Welt mit dem ägyptischen Pharao Echnaton (der übrigens auch einen theologischen Hymnus [Sonnenhymnus an Aton] verfaßt hat und keine Unterwelt erkannte) hiebei einen Schatten warf. Jedenfalls scheint es mir geboten, aus GRS Meads *Orpheus* folgende Stellen zu zitieren:

„If there is one doctrine more insisted on than any other in the Orphic theology, it is that all the deific orders and powers are but aspects of the One.“<sup>98</sup>

„But the most stupendous thought of all is, that all this multiplicity is, after all, One Deity; emanating, evolving, converting and reabsorbing itself; creating and preserving, destroying and regenerating itself; the Self, by itself, knowing itself, and separating from itself, and transcending itself.“<sup>99</sup>

Antike Bilddokumente (exemplarisch):

- *Hermes mit dem Dionysoskind*. Marmorstatue des Praxiteles aus ~ 330 v. Chr.; Museum Olympia

<sup>96</sup> Euripides, *Die Bakchen*, 409, 410 sowie 416 – 421

<sup>97</sup> Aischylos‘ *Bassariden* sind der älteste Beleg für die Gleichung Helios-Apoll.

<sup>98</sup> London 1965 (Neuaufgabe der Ausgabe 1896), „The One God“, S. 49.

<sup>99</sup> ib., S. 152.



- *Der alte Silen mit dem Dionysoskind*. Marmorstatue (röm. Koie nach einem Vorbild des 3. Jhdts); Glyptothek München (Nr. 238)
- *Kindheit des Dionysos*. Stadtrömisches Kindersarkophag-Relief aus ~ 140 n. Chr.; Glyptothek München (Nr. 240)
- *Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus*. Attisches Salbgefäß aus ~ 460 v. Chr.; Museum of Fine Arts Boston
- *Hermes mit dem Dionysoskind*. Attischer Kelchkrater aus ~ 440 v. Chr.; Vatikanmuseum

### (b) Die Zerreißung

Orpheus' Ende wird von Ovid erst an späterer Stelle<sup>100</sup> geschildert.

Für seinen Tod gibt es eine religionsgeschichtliche und eine „rein menschliche“ Begründung. Erstere stützt sich auf einen Aischylos-Text (*Die Bassariden*), wonach Orpheus nach seiner Rückkehr aus dem Hades nicht mehr – wie ehemals – Dionysos, sondern Helios-Apoll verehrte;<sup>101</sup> daher habe der beleidigte Gott seine Verehrer angewiesen, Orpheus zu zerreißen. Diese ausdrückliche Helios-Apoll-Verehrung wird auch im Schram-Gemälde klar und deutlich hervorgehoben: Orpheus sitzt auf dem Thron des Helios-Apoll.

Religionsgeschichtlich ist Orpheus' Märtyrertum für Apoll Hintergrund der historischen Auseinandersetzung zwischen der apollinischen und der dionysischen Religion.

Die ‚rein menschliche‘ beruft sich auf die Eifersucht der Thrakerinnen: Eifersucht auf (den ‚Zölibat‘ des [weibliche Zuneigung aus Trauer um seine Frau ablehnenden]) Orpheus oder das von O. zu Lasten der Frauen geweckte kulturelle Interesse der thrakischen Männer. Zuletzt wird auch noch mit Frauenfeindlichkeit des Orpheus argumentiert, die aus Grundsätzlichem (O. wollte nicht mehr aus einem Mutterschoß geboren und deshalb als Schwan<sup>102</sup> reinkarniert werden) oder einer homoerotischen Orientierung des Sängers resultiert.

Ursprünglich ist die Verfolgung und Tötung des Orpheus durch (zumeist tätowierte<sup>103</sup>) Thrakerinnen, nicht seine Zerreißung. Letzteres Motiv tritt (gleichzeitig mit dem abgeschlagenen Haupt des Orpheus) erst in der Hochklassik Griechenlands, also nach 450 auf.

Dieser ‚Zerreißung‘ des Orpheus durch rasende Frauen dürfte die Schicksalsgemeinschaft mit dem neuen Gott Dionysos (Zagreus) zugrunde liegen, dem Gleiches widerfuhr: die von Hera gegen ihn aufgebrachten Titanen fielen über ihn her, zerstückelten ihn und wurden von Zeus verbannt und in den Tartaros verbannt, wo aus ihrer Asche das ihre Schuld erbende<sup>104</sup> Menschengeschlecht erwuchs; der Gott aber wurde wiedergeboren ...

Hingegen ist Orpheus' gewaltsamer Tod an sich alter Sagenbestand und ursprünglich. Auch die literarische Überlieferung<sup>105</sup> weiß vom gewaltsamen Tod des Sängers und der Abtrennung seines Hauptes, ohne daß von einer Zerreißung die Rede wäre.

Zum Verständnis dieses Ereignisses trägt wahrscheinlich mehr bei, wenn man die Zerreißung als Gleichnis für die mystische Zerstückelung und Wiedergeburt des Schamanen („Schamanenkrankheit“) liest. Ohne Zweifel kommen dem ‚Zauberer und Magier‘ Orpheus, der Steine und Bäume in Bewegung setzt, solche Züge zu. Doch bleibt zu bedenken, daß die ‚Zerreißung‘ ein Teil der Schamanenkrankheit eines werdenden Schamanen ist, und nicht

<sup>100</sup> *Metamorphosen*, 11, 1 – 66

<sup>101</sup> Aischylos behandelt den Tod des Orpheus in der Tragödie *Bassarai* (= *Die Bakchen/Die Bassariden*), in der Orpheus überzeugter Bekenner und schließlich Märtyrer der Helios-Apollon-Religion gegen Dionysos ist.

<sup>102</sup> Der Schwan ist der apollinische Vogel.

<sup>103</sup> durch schwärzliche Zeichen am Leibe gebrandmarkt

<sup>104</sup> die mit Hilfe der Orphik abzutragende Erblast des Menschen: die orphische ‚Erbsünde‘

<sup>105</sup> Phanokles, Myrsilos, Philostrat; vgl. Hannelore Semmelrath, *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance*, Köln 1994, S. 9.

sein Ende. Doch gerade dies spricht für die Übernahme des Geschehens aus der ‚Biographie‘ des ‚spielenden kleinen Kindes‘ Dionysos.

Auch die Horde wilder Mänaden, die ihn zerreißt, ist als Disversifikation eines Einzelphänomens zu verstehen: dabei glaube ich nicht an den hier immer wieder zitierten „Misogynismus“<sup>106</sup> des Orpheus, oder eine (vom alexandrinischen Dichter Phanokles ins Spiel gebrachte) Homosexualität;<sup>107</sup> hingegen erscheint es mir möglich, an eine Reaktion des überkommenen Matriarchats zu denken. Wenn letzteres der Fall sein sollte, ist es jedenfalls eine sehr alte Überlieferung, deren Synthese mit dem neuen Orpheusbild (ich meine die von Liebe und Gegenseitigkeit getragene Orpheus/Eurydike-Sage) nicht mehr gelungen ist.

⇒ altes Jagdritual (Zerlegen der Beute); NB: Zagreus war auch ein großer Jäger (gemeinsame Waldkulte mit Artemis, deren Jagdgenosse er ist)!

⇒ altes Kultritual: Zagreus‘ Zerreißung und Wiederbelebung wurde bis in die Zeit Plutarchs alle zwei Jahre als orgiastisches Fest gefeiert. Attische und delphische Dionysospriesterinnen zelebrierten es auf den Höhen des Parnas und am Tempel des pythischen Apoll unter Ausbrüchen tiefen Schmerzes und jubelnder Freude.

⇒ Die Mänaden sprechen offen gegen die Vorherrschaft der Vernunft. Ihr affektlabiles Verhalten ist von Gegensätzlichkeit und plötzlichem Rollenwechsel gekennzeichnet: „Sie erscheinen im tiefsten Frieden und paradisischen Einklang mit der Natur bei ihrer Rast im Bergwald; sie pflegen die Jungen der wilden Tiere, säugen sie an ihrer Brust: Natur und Menschenwelt scheinen eins geworden zu sein.

Unversehens werden die gleichen Frauen dann wie wilde Raubtiere von Raserei ergriffen, wenn der Gott sie dazu antreibt. Sie vernichten, was ihnen in den Weg kommt, brechen in die Siedlungen ein; nichts kann sie aufhalten.“<sup>108</sup>

Die Mänaden stehen für jene Teile des Menschseins, die nicht integriert, sondern verdrängt und/oder ausgesperrt wurden und ein Eigenleben entwickelt haben. Das aufgeklärte Menschtum wird von den Mänaden jedoch nur zugunsten eines anderen, tieferen Lebenszusammenhanges aufgegeben, den sie durch dionysische Extase entdeckt und gefunden haben. Man kann, wenn man will, es als einen Widerstreit der „meditativen“ Methoden sehen: zu den Wirkungen des Gottes Dionysos gehört die äußerste Selbstvergessenheit (die losgelöste, befreite Individualität), die – auf ekstatische Weise herbeigeführt – im Kontemplativen ihre Analogie in der äußersten Selbstbesinnung findet (der Weinrausch ist ohnehin nur eine starke Verkürzung, - der apokryphe Absenker des mythologischen Gehaltes). Denn die Raserei der Mänaden ist letztlich Gottbegeisterung, enthousiasmós.

In letzter Konsequenz suchen auch sie den übergegensätzlichen Frieden der Dionysoswelt: „Ruhiges Leben des täglichen Tages / Dich preis ich.“<sup>109</sup>

<sup>106</sup> Max Wegner verweist in bezug auf die Rache der thrakischen Frauen in einer Fußnote auf Sigmund Freud und zitiert aus *Das Unbehagen in der Kultur*: „So sieht sich die Frau durch Ansprüche der Kultur in den Hintergrund gedrängt und tritt zu ihr in ein feindliches Verhältnis.“ („Orpheus. Ursprung und Nachfolge“, *Boreas*, Band 11, Münster 1988, S. 178, Fußnote 13). Die Vorstellung, daß Orpheus den Thrakerinnen die Männer abhold und sich deshalb auch bei Aphrodite unbeliebt machte, läuft auf den Freud’schen Penisneid hinaus – eine Interpretation, die die psychologische Interpretation von Mythen über die philosophische stellt...

<sup>107</sup> auch Schopenhauer nimmt in *Die Welt als Wille und Vorstellung* darauf Bezug: „Allbekannt ist, daß dasselbe bei Griechen und Römern allgemein verbreitet war, und ohne Scheu und Schaam öffentlich eingestanden und getrieben wurde. Hievon zeugen alle alten Schriftsteller, mehr als zur Genüge. Zumal sind die Dichter sammt und sonders voll davon: nicht ein Mal der keusche Virgil ist auszunehmen (Ecl. 2). Sogar den Dichtern der Urzeit, dem Orpheus (den deshalb die Mänaden zerrissen) und dem Thamyris, ja, den Göttern selbst, wird es angedichtet [eigene Hervorhebung].“ (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe, 10 Bde., Zürich 1977; Bd. 4, S. 657).

Im Dürerstich *Der Tod des Orpheus* aus 1494 findet sich folgende Bildunterschrift: *Orfeus der erst puseran* (= der erste Päderast).

<sup>108</sup> Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*, München 1986, S. 12.

### i) Die Leier des Orpheus

„... der Bacchantinnen Heulen aber erstickte den Ton der Leier“<sup>110</sup>

#### (1) Zur Ikonographie des Instrumentes

Orpheus ist laut Pindar<sup>111</sup> der „Vater des Gesanges zur Phorminx, was er von Apoll wurde“.<sup>112</sup> Die Phorminx steht für das Saitenspiel in seiner ältesten griechischen Art. Dabei handelt es sich um ein viersaitiges Musikinstrument aus frühgeometrischer Zeit, das in frühklassischer Zeit (480 – 450) zur siebensaitigen Kithara fortentwickelt wurde. Aus der Kithara wiederum ist in der Hochklassik die Lyra entstanden: die sieben- bzw. neunsaitige Leier (Neunzahl der Musen).

Instrumente des Orpheus sind Phorminx, Kithara oder Lyra.

Die spätgeometrische Phorminx ist eine viersaitige Leier; sie hat einen **sichelförmigen** Klangkörper, an dem zwei gerade oder gebogene Arme ansetzen; oben – durch das Querholz verbunden – sind zum Schallkörper hinab vier Saiten gespannt.

Kithara: Schallkörper kastenförmig, groß und unten gerade abgeschlossen; vorn flach, hinten beträchtlich ausgebaucht. Die innen hohlen Arme schließen oben an (in durchgehender Flucht mit den Außenkanten des Schallkörpers). Diese Arme sind aus akustischen Gründen unterteilt (→ nicht im Schram-Gemälde, was bedeutet, daß Schram gewissermaßen ein Mittelding aus Phorminx und Kithara dargestellt hat, zumal auch die Saitenzahl 4 beträgt). Querholz (Joch) mit (auch im Schram-Gemälde erkennbaren) Schraubgriffen an seinen Enden. Die sieben Saiten sind über einen breiten Steg geführt. Wurde meist stehend, mit und ohne Plektron gespielt (die **spätgeometrische** Phorminx wurde grundsätzlich ohne Plektron gespielt).

Max Wegner: „In den älteren Darstellungen einschließlich der Zeit der schwarzfigurigen Vasenmalerei spielt Apoll einzig und allein das kastenförmige Saitenspiel. Es charakterisiert ihn als den göttlichen Kitharoden.“<sup>113</sup>

Schildkrötenlyra: Arme wie Ziegenhörner; nur mit Plektron gespielt

#### (2) Erzählstränge

- Das abgeschlagene Haupt des Orpheus warfen die Thrakerinnen samt der Laute in den Fluß Hebros. So gelangte es über die Hebrosmündung in das Meer und weiter an die lesbische Küste, während „klagend die Leier erbebt, klagend die entseelte Zunge lallt“ und „klagend die Ufer erwidern“.<sup>114</sup> Dort, „wo jetzt das ‚Bakcheion‘ ist“,<sup>115</sup> wurde es bestattet. „Die Laute des Orpheus bargen sie im Heiligtum des Apoll, wo sie, ohne von jemandem angeschlagen zu werden, zeitweise herrlich erklang.“<sup>116</sup>
- Das Haupt spricht oder singt noch und/oder gibt Orakel. Daher gilt dieser Ort als seine Tempel- und Orakelstätte wie auch als Hauptstadt der Musik.
- Die Bestattung des Orpheushauptes samt Lyra in Lesbos wurde in hellenistischer Zeit durch die Sage verdrängt, daß letztere von Zeus als Sternbild an den Himmel versetzt worden sei.

<sup>109</sup> Euripides, *Die Bakchen*, 904

<sup>110</sup> die selbst die Totengötter zu betören vermochte; Ovid, *Metamorphosen*, 11, 1 – 66 (sein Ende)

<sup>111</sup> *Pythiae*, IV, 176

<sup>112</sup> Der Sänger zur Kithara Orpheus gehört aufs engste zu dem Kitharodengott. Apoll gilt als sein Vater. Wo er in der Überlieferung nicht als solcher erscheint, hat Orpheus von ihm Unterweisung im Lyraspiel und schließlich das Instrument zum Geschenk erhalten.

<sup>113</sup> *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, S. 35f.

<sup>114</sup> Ovid, *Metamorphosen*, 11, 52 – 53

<sup>115</sup> Lukian, *Adversus indoctum*, 11.

<sup>116</sup> ib.

Dies geschah auf Bitten Apolls bzw. der Musen,<sup>117</sup> da niemand würdig wäre, sie nach ihm zu spielen.

Dort ist sie Symbol der (pythagoräischen) Theorie, nach der der Kosmos harmonischen(!) mathematischen Gesetzen folgt, die sowohl den Lauf der Planeten als auch die Tonleiter der Musik beherrschen. In diesem Sinn steht sie – das Relikt der alten Kosmologie – für eine neue Kosmologie, die jede Struktur des Universums auf numerische Proportionen zurückführt.

- Nach einer mythographisch späten, wahrscheinlich verdorbenen Quelle erhält Musaios die Lyra von den Musen als Geschenk.

Für die Malerei des 19. Jhdts ist von Belang, daß alle hier angeführten Erzählstränge noch immer reflektiert werden: Gustave Moreau, Jean Delville und Alexandre Séon etwa wählen den Erzählstrang des auf der Lyra befestigten Orpheushauptes; Odilon Redon wieder entscheidet sich für das schwimmende Haupt (NB: es gibt von ihm auch ein Gemälde *Haupt des Orpheus auf der Lyra*), Stuck (im Vorzimmer zum Musikzimmer der Münchener Villa) für den astrotheosophischen Aspekt. Sie sind die ersten, die sich seit der Antike mit diesem Motiv befassen!

### (3) Das orakelnde Haupt des Orpheus

Eine hochklassische Schale in Cambridge (Corpus Christi College) zeigt uns das orakelnde Haupt des Orpheus: Apoll weist einen Schreiber an, die Aussprüche des Orpheushauptes auf einer Tafel zu festzuhalten. Dies ist der Weg des Mythos, die vorbezeichnete Schaffenskraft als unzerstörbar auszuweisen und ihre Verwandlungsfähigkeit (in ein anderes) zu formulieren.

### (4) Das orpheische Erbe: Sappho

Daß das Haupt des Orpheus und/oder seine Lyra nach Lesbos treiben, hat seinen Grund sicher darin, daß Orpheus dort die unmittelbarste Fortsetzung seiner Kitharodie erfährt: in/mit Sappho und Terpander, Alkaios und Arion lebt er/sie weiter.

„Keinerlei Teil hattest an Rosen du aus Pierien“, sagt Sappho zu sich selbst, und bedauert damit wohl, trotz ihrer großen Verehrung für den Sänger nie in die orphischen Mysterien eingeweiht worden zu sein.<sup>118</sup>

### (5) Astrotheosophische Deutung

Infolge der astronomischen Transfiguration an den Sternenhimmel (sowie astrotheosophischer Deutung) finden sich unter den zuhörenden Tieren gerne Sternzeichen-Tiere (Widder, Stier, Löwe), - ein Sinnbild der kosmischen Harmonie: als würden sie dort weiterhin seiner Leier lauschen; wahrscheinlich war es dieses Motiv, das zur Verstirnung führte.

Hatte schon Lukian (De astrologia 10) die siebensaitige Leier des Orpheus in Relation zu den Sieben Planetensphären gesetzt (und so die alte Vorstellung von der universellen Harmonie<sup>119</sup> neu beschworen), so wird die Wissenschaft der Neuzeit (Galileo Galilei, Bruno, Kepler, Kopernikus) sich darauf beziehen ...

⇒ Sphärenmusik

⇒ Orpheus als Harmoniestifter

⇒ Orphik auch in der Wissenschaft!

⇒ Orphik auch in der Architektur (insofern sie sichtbar gemachte Mathematik [Beispiel: der Goldene Schnitt als Grundlage palladianischer Raumproportion] ist)

<sup>117</sup> Sie hatten seine verstreuten Überreste gesammelt und am Leibethra-Gebirge (neben dem Pangaion-Gebirge) bestattet.

<sup>118</sup> eigene Auslegung; *Sappho. Strophen und Verse*, hg. Joachim Schickel, Frankfurt am Main 1978, S. 29.

<sup>119</sup> Orpheus, der Dichersänger, symbolisiert eine Einheit von Wort und Ton, die ihren Ursprung in der göttlichen Sphärenharmonie hat.

Die Zahl ,7‘ ist auch anderen ursprünglichen Initiatoren beigegeben: Thot, mit der siebenstrahligen Sonnenscheibe auf seinem Haupte, reist in dem Sonnenboot (vgl. Helios-Nachen!) und steigt jedes vierte (Schalt-)Jahr für einen Tag aus. Die sieben Titanen (die Zagreus zerrissen hatten), die sieben Tage der Woche (↔ babylonische Planetengötter) ...

#### (6) Die Lyra als selbstständiges orpheusbezogenes Symbol in der Kunst

- Die Lyra – post scriptum zum alten Griechenland und Symbol für die ewige „idée poétique“, die Fortdauer der künstlerischen Schöpfung – als ,Spannungsfeld‘ bei Hieronymus Bosch:  
in zwei Gemälden sind menschliche Körper wie gekreuzigt in die Saiten der Lyra gespannt (Garten der Lüste, Prado; Weltgericht [Mitteltafel], Brügge)

Die Lyra als alleinstehendes orpheusbezogenes Symbol wird (vtl. wegen fehlender weiterer Attributierung) oft auch zur Harfe „überhöht“.

Hier möchte ich – pars pro toto – nur drei Beispiele anführen:

- Denkmal-Entwurf (Ölgemälde) von Carl Gustav Carus nach Goethes Tod (Kunsthalle Hamburg): hier ist die Leier bereits zur Harfe „überhöht“; im Ölgemälde *Allegorie auf Goethes Tod* (um 1832; im Goethemuseum Frankfurt) zeigt derselbe Künstler noch „klassische“ Orpheussymbolik: zwei Schwäne (← die gewählte Wiedergeburt des Orpheus als Schwan) in windgepeitschtem Wasser, zwischen ihnen die Phorminx
- Melchior Lechters Vorzeichnung zum Titelbild von Stefan Georges *Die Lieder von Traum und Tod* (in „Teppich des Lebens“, 1899)
- Aquarell *Les lyres mortes* von Gustave Moreau aus 1896[97] im Musée Gustave Moreau, „diese unvollendete Symphonie enzyklopädischer Metaphorik“.<sup>120</sup>

#### (7) Das magische Element: die Kraft des Gesanges

„Der apollinisch-kitharodische Kulthymnus ist [.....] der vom Gott erregte Sang der den Singer [*sic*] im Einbruch des Gottes als Wirkung und Gabe seiner Macht ertönen läßt. Der Gott tritt mit seinem Wesen durch Epos Melos Rhythmos, durch seine ganze körperlich-tänzerische Begehung in die Sinnenwelt, darin hat er seine Wirklichkeit, seine Feier, seine Herrlichkeit.“<sup>121</sup>

Die Menschen werden von ihm durchwaltet, sie sind seiner mächtigen Wirkung ausgesetzt. Auf diese Weise wird den von Wort Maß/Klang Ergriffenen ein numinoses Erlebnis zuteil: sie werden geeint im Gott, eins mit dem Gott. Eine ‚Gemeinschaft durch Beschwörung‘ entsteht (‚herauf‘beschworen: sowohl der Gott als auch die Gemeinschaft mit/in ihm).

Eine solche Wirkung zeigt sich nicht nur im Bereich der menschlichen Natur. Die Natur überhaupt ist davon betroffen (wie bereits eingangs erwähnt, reflektiert auch das Thema ‚Orpheus und die Tiere‘ im Grunde eine zivilisatorische Leistung [Surrogat für die Fähigkeit und Absicht des Heros, das tierhaft-Wilde im Menschen zu bändigen]):

Die magische Kraft bewegt Bäume<sup>122</sup> (die sich ihm zuneigen [mitunter wandeln ihm ganze Wälder nach, oder er versetzt Eichen an die Küste]), aber auch leblose Materie wie Steine und

<sup>120</sup> André Vladimir Heiz, „Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthause Zürich, Zürich 1986, S. 307.

<sup>121</sup> Robert Böhme, *Orpheus. Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953, S. 84ff.

<sup>122</sup> Horaz beschreibt die magische Wirkung wie folgt: „Dessen Kunst, der Mutter Geschenk, die Ström‘ im / Jähen Lauf, im Fluge die Winde festhielt, / Mit der Lyra Klängen entzückte Eichen / Zaubereich nachzog.“ (Odenbuch I [*Carmina*], 12, 9ff.).

Felsen. „Besäß ich eine solche Zauberkraft der Rede wie Orpheus, daß Steine mir gehorchten“, läßt Euripides seine Iphigenie sagen.<sup>123</sup>

Hiezu muß gesagt werden, daß Baum und Stein ursprünglich kultisch verehrte Göttermale/-stätten waren, an denen das Numen der Gottheit beschworen wurde bzw. in Erscheinung trat. Dies verweist zurück auf den Kultvollzug frühen ‚vorolympisch‘-schamanistischen Goetentums, - Religionsvorstellungen, die später nicht mehr nach-vollziehbares, unverständliches Traditions-gut waren („schon Hesiod mochte im Singen um ‚Baum und Stein‘ keinen Sinn mehr zu sehen“, befindet Robert Böhme<sup>124</sup>).

Schließlich bringt die magische Kraft des Gesanges Flüsse zum Stillstand („... erstarrend die Welle ...“<sup>125</sup>); ja, sie bewirkt sogar das An- und Innehalten der Marter- und Folter‘instrumente‘ der Büber in der Unterwelt: als wäre Orpheus‘ Gesang ein Gegengift zu den von den Göttern über sie verhängten Strafen: Tantalus vergißt seinen Durst; Ixions Rad steht still; die Danaiden hören auf, Wasser zu schöpfen; Tityos‘ Leber wird nicht zerfleischt; Sisypchos sitzt auf dem Steine; ja, selbst die Furien weinen zum erstenmal.

Argo: Orpheus besänftigt die streitenden Gefährten, den Sturm und schläfert den Drachen ein, der das Goldene Vlies bewacht. Er gibt den Ruderern den Takt an und übertönt die Sirenen (NB: außer Odysseus‘ Passage die einzige an Sirenen/Skylla/Charybdis, die gelingen sollte).

Im tiefsten Sinn halte ich die Kraft des Orpheusgesanges für eine künstlerische Kompensation,<sup>126</sup> besser: für eine Metapher auf das künstlerische Schaffen überhaupt: (die Trauer um) Eurydike verwandelt sich in Musik. Vertieftes Leid – die Klage des Orpheus am Styx dauert bei Vergil 7 Tage, bei Ovid 7 Monate – wird zur Triebfeder, zum Katalysator des kreativen Aktes. Die trauernde Liebe wird musische Klage und steigert die Wirkung der Orpheus-Musik auf das Niveau magischer Kraft.

Jedoch: immer ist Orpheus‘ Musik zutiefst undionysisch, die Wildheit bannend; zumindest so undionysisch, wie es die Absage der orphischen Lebensweise an den Weingenuß ist. Dazu Helmut Barz: „Wenn Apollon die Leier schlägt [.....], so geht von dieser Musik Freude und Klarheit, keineswegs aber Rausch und Überschwang aus. Seine Musik führt rhythmisch gegliederte Ordnung, nicht etwa enthusiastischen Taumel herauf.“<sup>127</sup>

Des Orpheus‘ Kunst ist somit eine rein apollinische!

---

In den *Bakchen* des Euripides (560 – 564) heißt es: „Vielleicht in des Olympos / Baumreichen Waldtälern, / Wo einst Orpheus mit dem Spiele / Seiner Leier die Bäume anzog / Und des Waldes Tiere lockte?“

<sup>123</sup> *Iphigenie in Aulis*, 1211ff.

<sup>124</sup> Robert Böhme, *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 58.

<sup>125</sup> Boethius, *Trostbuch der Philosophie*, 3. Buch, 12.c., 9

<sup>126</sup> Orpheus steht für **Verlust** (der Eurydike) **und dessen Kompensation** (durch die Kunst).

<sup>127</sup> Helmut Barz, *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*, Zürich/München 1989, S. 32.

## B. Überblick

Der nun anschließende ÜBERBLICK, der von Anbeginn der Orpheusrezeption bis 1300 n. Chr. im Versuch einer *demonstrativen* Aufzählung und von 1300 bis 1900 im Versuch einer *taxativen* Aufzählung (vollständigen Erfassung aller orpheusbezogenen Kunstproduktion) reicht, verfolgt – wie bereits erwähnt – mehrere Ziele:

- Das Sichtbarmachen von altorphanischen Aspekten, die im 19. Jhd wieder hervortreten und wirksam werden (die Gründe, warum gerade diese Aspekte im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffen werden und zur bildnerischen Interpretation einladen, werden erst in der diesem Überblick folgenden AUSWERTUNG dargelegt und zum Beweis der behaupteten altorphanischen Restitution verdichtet).  
Konkret soll jenen „unterirdischen Strömungen“ nachgespürt werden, die sich über die Oberflächenspannung von Kunstgattung und Kunstepoche hinwegsetzen und im 19. Jahrhundert (wieder) zutage treten.  
In diesem Zusammenhang geht es daher auch um kunsthistorische Rückbezüge auf Künstler, deren Werk Vorlagencharakter hat (sog. Schlüsselwerke).
- Beleg und Nachweis für den behaupteten Paradigmenwechsel im 19. Jhd (Verlagerung der akustischen Orpheusrezeption des 18. Jhdts hin zur eidetischen des 19. Jhdts, die mit einer rapiden Zunahme bildender Künstler einhergeht, die ein Orpheusthema rezipieren)

Es stellt sich nun die Frage, wie eine unüberschaubare Materialfülle ‚verwaltet‘ und in eine überschaubare Form gebracht und zugleich kommentiert werden soll. Ich habe mich für einen kunstwerkbezogenen Darstellungsmodus entschieden, dessen Struktur ich an folgendem Beispiel erläutern möchte:

Francesco Petrarca (1304 – 1374):	IV. Gedicht von <i>Die Triumphe</i> , entstanden 1340 – 1344
<i>... und während ich mich umseh ... ersah ich den, der Eurydices junge Gestalt im Orcus suchte, dort, zerrissen, sie noch im Tode rief mit kalter Zunge.</i>	
visionäre Jenseitsschau, von Dantes <i>Göttlicher Komödie</i> beeinflusst, mit der Petrarca vtl. konkurrieren wollte	

- Die linke Spalte enthält die Künstler und ihre Lebensdaten. Die Aufzählung erfolgt chronologisch nach Geburtsjahr, die Zuordnung (zu einem bestimmten Jahrhundert) nach Entstehungszeit des relevanten Werkes. Weniger bedeutende Werke werden nur alphabetisch-summarisch zitiert.
- Die rechte Spalte weist ihre orpheusbezogenen Werke aus.
- Wird aus einem orpheusbezogenen Werk zitiert, so steht das Zitat unmittelbar unter dem betreffenden Werk. Dies wird in der Regel bei Werken der Hochkunst und sog. Schlüsselwerken der Fall sein.
- Wird ein orpheusbezogenes Werke zudem kommentiert, so steht der Kommentar unmittelbar unter dem betreffenden Werk bzw. einem vorausgehenden Zitat. Dies wird in der Regel bei Werken der Hochkunst und Schlüsselwerken der Fall sein.  
Um Zitate und Kommentare deutlich voneinander abzuheben, wird (entgegen üblicher Zitation) ohne Anführungszeichen *in Kursivschrift zitiert* und in Courier New-Schrift kommentiert.  
Kursivstellungen des zitierten Autors werden doppelt unterstrichen.
- Zitierregel:  
Um den komplexen Text nicht zusätzlich mit zahllosen Literaturangaben zu überfrachten, werden Primärquellen nicht zitiert; sie erscheinen auch nicht im Literaturverzeichnis.  
Hingegen werden Sekundärliteratur (Forschungsliteratur; Autoren von Darstellungen) sowie Nachschlagewerke immer angegeben und auch ins Literaturverzeichnis übernommen.
- Ist ein Textfeld zusätzlich grau schattiert, so handelt es sich um ikonologisch-ikonographische Bemerkungen zu Werken, in denen der altorphanische Aspekt deutlich hervortritt. Dies wird in der Regel auch fett hervorgehoben.
- Einführende Textpassagen („Sonderstellung der Orphik“, „Kurz über das Mittelalter“ etc.) sowie Erläuterungen [in eckiger Klammer] innerhalb von Zitaten erscheinen als normaler Textkörper.

## 1. Sonderstellung der Orphik

### a) Quellen und Interpreten

Die Orphik ist ein äußerst uneinheitliches Corpus, das es nicht erlaubt, seinen Bestand in eine Systematik/Chronologie einzubinden. Laut *Lexikon der Alten Welt* besteht es aus zahlreichen in der Literatur überlieferten Bruchstücken der orphischen Lehre, die wahrscheinlich auf ein einziges Werk (Hieroi Logoi [Heilige Reden] in 24 Büchern) zurückgehen.<sup>128</sup> Zumal der Text nie geschützt war und in zahlreichen Versionen umlief, wurde er vielfach modifiziert, redigiert und interpretiert. Die Hauptmasse der Zitate ist durch späte neupythagoreisch-platonische Rezeption auf uns gekommen. Dies gilt vor allem für die *Orphische Theogonie und Kosmogonie*, die im Kern aus dem 7. und 6. Jhd stammen. Ihre Vorstellungen kreisen um **„die Einheit in der Zweiheit“**.

Darüber hinaus erwähnt das *Lexikon der Alten Welt* eine *Hymnensammlung* (87 Opfergesänge [vtl. das Kultbuch einer kleinasiatischen orphischen Gemeinde aus dem 2. Jhd nach Chr.]), die *Orphischen Argonautika* (Epos von 1376 Hexametern aus der Spätantike [in Anlehnung an die *Argonautica* des Apollonius Rhodius]) und die *Lithika* (Steinbuch in 774 Hexametern [über die wundertätige Kraft und Wirkung von Steinen]; Datierung unklar);<sup>129</sup> die beiden letzteren sind vollständig erhalten. Daneben gibt es auch Fälschungen.

Eine weitere Quelle stellen die mit orphischen Inschriften versehenen vor- und nachchristlichen Goldplättchen dar, die in Süditalien und auf Kreta gefunden wurden. Sie sind eine Art ‚Totenpaß‘ des Verstorbenen, mit dem er bestattet wurde.

Ein wichtiger mutterländischer Verfasser von Orphica war Onomakritos (6. Jhd). Pythagoras von Samos (detto 6. Jhd) und seine Schule gelten als die bedeutendsten großgriechischen (also unteritalischen) Orpheus‘mediatoren‘; ihre Leitgedanken waren ‚Lebensführung in Reinheit als Vorbedingung der Erkenntnis‘ sowie ‚der Erwerb von *sophia* als Voraussetzung dafür, daß die Seele im nächsten Leben aufsteigen darf‘ (NB: der Begriff *Philosophie* ist in diesem Sinn von den Pythagoräern!). Zentrale Bedeutung kommt auch dem dualistischen Weltbild zu.

Eine gute Übersicht über die Werke der Orphik bietet Otto Kern in *Orphicorum fragmenta*.<sup>130</sup>

Fazit: Die Orpheusdichtung ist eine theogonische Dichtung, geschrieben für eine spirituelle Bewegung.

### b) philosophische Rekurse

#### (1) Gnostik und Neuplatonismus

In der Gnostik und im Neuplatonismus (Plotin, Proklos) – einer Philosophie des Schauens, der Beseelung der Welt, der mystischen Innerlichkeit – finden die vorchristliche Kultmagie und die griechischen Mysterienkulte wieder eine Heimat. Die Orphik wird von den Neuplatonikern zu neuem Leben erweckt.

<sup>128</sup> Zürich/Stuttgart 1965, Spalten 2172 – 2174; vgl. auch *Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, Band 9, Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 58ff.

<sup>129</sup> ib.

<sup>130</sup> Dublin/Zürich 1972 (frühere Publikationen: Erstveröffentlichung 1922; Neudruck 1961).



Otto Kern in *Orpheus*<sup>131</sup>: *Sie standen dem immer mehr an Bedeutung und Kraft gewinnenden Christentum gegenüber und fanden ein verheißungsvolles Gegengewicht in der alten unter Orpheus' Namen gehenden Dichtung. In ihr war die Lehre von der Erbsünde ausgesprochen; sie klang in dem Ruf nach Heiligung des inneren Menschen aus und erfüllte so denselben Zweck wie die Lehren der biblischen Geschichten.[.....] Keine philosophische Lehre des Altertums schien den christlichen Lehren so zu entsprechen die orphische Theogonie.*

## (2) Florentiner Renaissance

Im Mittelalter waren vor allem die *orphischen Hymnen* (zusammen mit anderen Hymnen) und die *orphischen Argonautika* bekannt. Die Quellenlage verbessert sich in der Renaissance, als der Florentiner Gelehrte Marsilio Ficino – der große Gelehrte und Orpheusinterpret der florentinischen Renaissance, Schlüsselfigur der Orpheusrezeption an der Schwelle zur Neuzeit - Platon, Plotin, die Hymnen des Orpheus sowie die Argonautika übersetzt und in eigenen Werken (*De immortalitate animorum*) interpretiert. In der Folge anerkennt und würdigt die Renaissance die Orphik als Offenbarungen einer uralten Weisheit. Ficino benennt in *De immortalitate animorum* (zitiert nach der englischen Übersetzung bei GRS Mead<sup>132</sup>) folgende Zusammenhänge:

*In things pertaining to theology there were in former times six great teachers expounding similar doctrines. The first was Zoroaster, the chief of the Magi; the second Hermes Trismegistus, the head of the Egyptian priesthood; Orpheus succeeded Hermes; Aglaophamus was initiated into the sacred mysteries of Orpheus; Pythagoras was initiated into theology by Aglaophamus; and Plato by Pythagoras. Plato summed up the whole of their wisdom in his Letters.*

## 2. Antike<sup>133</sup>

### a) *Literatur / Musik*

#### (1) archaische Zeit

Homer und Hesiod erwähnen Orpheus nicht. Erst in der archaischen Dichtung wird Orpheus genannt:

Bruchstücke des Alkaios

Bruchstück des Ibykos von Rhegion

Simonides

durch Priscian überliefert

ältestes lit. Zeugnis (frg. 27 D)

#### (2) Früh- und Hochklassik

Aischylos (524 – 455):

*Die Bassariden*

Pindar (~ 518 – ~ 444):

*Pythische Oden (IV)*

Bei Pindar ist der Vater des Orpheus Apoll. Pindars Unsterblichkeitstheorie geht auf die Orphik zurück (diejenigen, die dreimal schuldlos gelebt haben, kommen zum Vater Kronos auf die Insel der Seligen). Seine erste Pythische Ode beginnt mit dem Bild, wie Apollons Gesang und Saitenspiel auch das Wildeste zähmt.

<sup>131</sup> Berlin 1920, S. 39.

<sup>132</sup> *Orpheus*, London 1965 (Neuaufgabe der Ausgabe 1896), S. 15.

<sup>133</sup> Die Antike betreffend hat mein Überblick – wie eingangs erwähnt – keinen taxativen Charakter. Die bildende Kunst betreffend darf ich auf die guten Zusammenstellungen in W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim 1965 sowie auf Felix M. Schoeller, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Freiburg 1969 hinweisen.

Euripides (485[84] – 406):

*Die Bakchen* (Zeilen 560 – 64)

*Alkestis* (Zeilen 356 ff.); entstanden 438

Alkestis vergleicht ihre Lage mit dem Hadesgang des Orpheus: *Hätt ich des Orpheus süßen Liedermund, / Daß ich Demeters Kind samt dem Gemahl / Verführte, dich zu senden an das Licht.*

⇒ erstes Auftreten der Eurydike ohne Namensnennung in der Literatur

zugleich:

⇒ auch in der Bildkunst: Dreifigurenrelief (Orpheus, Eurydike; Hermes [s.u.]); großgriechische Vasenmalerei (Volutenkrater in Neapel SA 709 [erstmalig Orpheus mit der künftigen Eurydike])

⇒ neu in der Bildkunst: der von den thrakischen Frauen getötete Orpheus wird nun auch zerrissen; auch das abgeschlagene/orakelnde Haupt taucht um 440 erstmals auf (älteste Darstellung: Vasenbild einer attisch-rotfigurigen Hydria im Baseler Antikemuseum)

Fazit: Es läßt sich in der Klassik eine intensive Wechselwirkung zwischen Literatur und bildender Kunst beobachten, die sich – den Orpheusmythos betreffend – erst in der Renaissance wieder einstellen wird.

Aristophanes (vor 445 – 385):

*Die Frösche* (1032)

Aristophanes erwähnt heilige Weihen und die Todesverachtung der Orpheusanhänger.

Apollonius Rhodius (Epiker des 3. Jhdts v. Chr.

aus Alexandria):

*Argonautica*

Plato (428[27] – 348[47]):

*Symposion* (179 d)

siehe Zitat aus *Das Gastmahl* auf S. 20

*Politeia* (620 a und 364 e)

620 a: Orpheus wählt seine Wiedergeburt als Schwan

*Kratylos* (400)

siehe Zitat aus *Kratylos* auf S. 16

*Philebos* (66 c)

### (3) Hellenismus

Apollodorus (~ 180 – 120-110 v. Chr.):

*Bibliotheca* 1.3.2.

### (4) späte Republik / Prinzipat / Kaiserzeit

Varro (116 – 27 v. Chr.):

*Res rustica* (3, 13)

Varro berichtet in *Res rustica* (III/13) von einem Wildpark des Quintus Hortensius bei Laurentum, wo ‚protobarocke‘ Schauspielinszenierungen stattfanden: waren die Gäste auf der Tribüne versammelt, wurde durch den Gastgeber Orpheus aufgerufen. Beim folgenden Musizieren versammelten sich viele Tiere um die Gäste.

Diodorus Siculus (griech. Geschichtsschreiber des

1. Jhdts vor Chr.):

*Bibliotheca* 4.25.2 – 4

Vergil (70 – 19 v. Chr.):

4. Buch der *Georgica* (315 – 558); die

*Georgica* entstanden 36 – 29 v. Chr.

Hier wird wahrscheinlich zum ersten Mal auch die Aristaeus-Vorgeschichte, die zum Schlangenbiß geführt hat, berichtet. Das

maßlose Leid des Orpheus / sein Klagegesang wird zur Hauptsache, –  
genauer: ein Orpheus-Thema und nicht die ‚Geschichte des Orpheus‘  
wird zur Hauptsache!

Der Mensch ist absoluten Mächten ausgeliefert und muß sich ihnen beugen. Die Katabase wird als Anmaßung verstanden, den Willen der Totengötter beugen zu wollen: Orpheus will in vorgegebene Ordnungen eingreifen.

Eurydike beklagt denn auch den *furor* (Wahnsinn) des Orpheus (bei Ovid haucht sie „*nur ein letztes Wort, das kaum seine Ohren vernehmen*“).

*Aeneis* (VI, 119)

Rückgewinnung der Eurydike

Horaz (65 v. Chr. – 8 n. Chr.): *Ars poetica* (= *Epistula ad Pisones*)

Horaz transportiert die Vorstellung von Orpheus als Kultur- und Zivilisationsbringer:

*Orpheus, der heilige Vermittler der Götter, hielt die rohen Menschen von Morden und grausamen Opfern ab, und deshalb sagt man von ihm, er habe Tiger und wilde Löwen gezähmt.*

⇒ hier begegnen uns zwei wichtige Aspekte künftiger

Orpheusrezeption:

(die Bezähmung der Tiger und Löwen als Bild für) die humanisierende und zivilisierende Wirkung der Dichtkunst (mit Betonung ihrer sozialen Funktion) einerseits, und Orpheus als *sacer interpretis deorum* (als heiliger, in direkter Verbindung zu den Göttern stehender Prophet) andererseits

NB: Horaz war ein Freund und Nachbar Vergils im römischen Baiae.

Ovid (43 v. Chr. – 17[18] n. Chr.): *Metamorphosen* (10.1 – 85; 11.1 – 66); die *Metamorphosen* entstehen 1 v. – 9 n. Chr.

Aristaeus kommt bei Ovid nicht (mehr) vor.

Hingegen gibt er den Gesang des Orpheus vor Persephone und Pluto wieder (Vergil dichtet dieses Lied nicht nach).

In dem von Ovid hinzugefügten Schluß wird die Tragik Vergils aufgehoben: der Schatten des Sängers ist im Jenseits glücklich mit Eurydike vereint. Der Tod bedeutet ihm ‚ewige Verbindung‘ ⇒ positive Bewertung der Liebe, die letztendlich stärker als der Tod ist. Überhaupt hat der Heros bei Ovid menschlichere Züge. Dazu kommt das Vertrauen in die künstlerische Kraft.

**NB: Die gegensätzlichen Standpunkte Vergils und Ovids sind zwei über Jahrhunderte wirkende Deutungstraditionen. Sie existieren fort und prägen die zukünftige Orpheusrezeption!**

Quintilian (~ 35 – ~ 96 n. Chr.): *Institutio oratoria* (1, 10, 9 – 33)

Auch Quintilian zeichnet – wie Horaz – einen Orpheus, der die Gemüter unkultivierter Menschen zu packen und zu bilden vermag.

Philostratos (146 – 211 n. Chr.): im *Corpus Philostrateum* (Text zitiert bei Blaise de Vigenère)

### (5) Spätantike / Frühchristentum

NB: Neben den Sibyllen und Amor/Psyche ist Orpheus die einzige Gestalt der antiken Mythologie in der altchristlichen Kunst!

Neuplatonismus:

Plotin

*Schrift von der Natur, von der Anschauung und von dem Einen*: **das Eingehen aller durch anschauende Versenkung in das Eine**

Proklos

frühchristliche Autoren:

Athenagoras; Clemens von Alexandria;  
dessen Schüler Origenes; Augustinus (*De civitate Dei* [Gegenüberstellung Orpheus/David]), ...

Die frühchristlichen Autoren stehen zu Orpheus in einem sehr ambivalenten Verhältnis: grobe Verwerfungen einerseits, Gleichnischarakter andererseits.

Claudius Claudianus (gest. 404 n. Chr.):

*De raptu Proserpinae* (2. Buch)

Claudian vergleicht hier den Mädchenraub des Herakles mit der ‚Entführung‘ der Eurydike durch Orpheus: ein weiterer Grund für die künftige Assoziation von Herakles und Orpheus!

Anicius Manlius Severinus Boethius (~ 480 – 524):

*De consolatione philosophiae* (von König Alfred dem Großen um 900 ins Angelsächsische übersetzt)

**Allegorie des Rückfalls in die Sinnenwelt. Diese Interpretation hat die Orpheusrezeption des gesamten Mittelalters massiv beeinflusst!**

*Doch als heißer dem Sänger nur / brannt' im Herzen des Schmerzes Qual, / als sein unwiderstehlich Lied / selbst ihm nimmer die Ruhe gab, / da, beklagend der Götter Neid, / lenkt zum Hades den Schritt er hin. / Dort zum Klange des Saitenspiels / süß er schmeichelnde Weisen sang. / Alle Fülle der hehren Kunst, / reichstes Erbe der Mutter ihm, / alle Kraft, die der Schmerz ihm lieh, / den verdoppelt' der Liebe Qual, / faßt zusammen das süße Lied, / fleht um Gnade den finstern Ort, / fleht der Schatten Beherrscher an! / Und mit Staunen den neuen Sang / hört des Kerberos Mißgestalt. / Rachegöttinnen, die so hart / sonst verfolgen des Bösen Schritt, hemmen nimmer der Thränen Lauf. / Auch das kreisende Rad hält an, / das des Ixion Haupt bewegt. / Seinen brennenden Durst vergißt / selbst der duldende Tantalus! / Ja, der Geier, vom Liede satt, / läßt von Tityos' Leber ab! / Endlich auch unterliegt dem Sang / Hades selber, der Schatten Herr: / »Losgekauft von des Liedes Macht, / führe, Sänger, die Gattin heim! / Doch das eine Gebot vernimm: / Wende nimmer den Blick zurück, / wenn des Tartarus Reich du fliehst!« - / Doch wer hemmte der Liebe Drang, / die sich selber allein Gesetz?! / Dicht am Ausgang zurückgewandt / sah, verlor und verdarb zugleich / Orpheus' Blick das geliebte Weib! / Euch auch drohet ein gleiches Los, / die ihr hoch in das Reich des Lichts / dringt mit strebendem Forschergeist: / Euch auch, wenn ihr besiegt den Blick / kehrt zur höllischen Nacht zurück, / geht verloren des Sieges Preis, / wenn ihr den Hades erblicket!*  
Deutung: jemand, dem Liebe höchstes Gesetz ist, vermag nicht, glücklich zur Anschauung des Guten zu gelangen ⇒ Orpheus ist hier ‚Mahnung‘! Starke Wirkung des Textes auf das Mittelalter (Allegorese, Buchmalerei)!<sup>134</sup>

## b) Malerei

### (1) Wandmalerei

Polygnot, Nekyia:

nur durch die Pausanias-Beschreibung überliefert (*Perihegese Griechenlands*, Buch X [Phokis])

Polygnot schildert ein Unterweltsszenario mit dem bereits verstorbenen Orpheus:

*Schaut man wieder zu den unteren Teilen des Gemäldes, so sitzt des weiteren nach Patroklos Orpheus wie auf einem Hügel und faßt auch mit der Linken eine Kithara, in der anderen Hand sind es Weidenzweige, die er anfaßt, und er ist an den Baum gelehnt. Es scheint der Hain der Persephone zu sein, wo nach Homers Meinung Pappeln und Weiden wachsen. Das*

<sup>134</sup> siehe nächsten Abschnitt („Kurz über das Mittelalter“)

*Aussehen des Orpheus ist griechisch, und weder seine Kleidung noch seine Kopfbedeckung ist thrakisch.*

Unter den ergriffenen Zuhörern auch Pelias, der am Argonautenzug schuld war (er schickte Jason um das Goldene Vlies; wurde von Medea ‚mittels seiner Töchter‘ unter Vorspiegelung eines Verjüngungszaubers getötet):

*... und nach ihm Pelias auf einem Thron sitzend, gleichermaßen grau an Bart und Kopfhaar; er sieht auf Orpheus.*

⇒ ikonographisch wichtig: der Zug des Sitzens auf dem Hügel (Kitharoden sind in der Regel gestanden)

anonym: Fresko im Krönungssaal des Nestorpalastes in Pylos (Peloponnes)

dargestellt ist ein Sänger, der eine fünfsaitige Lyra spielt; ein geflügeltes Riesentier hört ihm zu

anonym: Pompei

Das Fresko *Orpheus und die Musen* im Haus des Epidius Sabinus (IX, 1, 22 [sog. ‚Casa d’Orfeo‘]) stammt aus ~ 30 n. Chr. und zeigt außer die den Sänger umgebenden (stehenden und sitzenden) Musen einen vor Orpheus hockenden Herakles Musagetes als Zuhörer<sup>135</sup>, in Rückenansicht und mit der Rechten das Kinn stützend. Die Szene spielt im Pangaion-Gebirge. Sofern antike literarische Tradition (Euripides, Claudian) bzw. renaissancezeitliche Genealogie-Spekulation als unwahrscheinlich ausgeschlossen werden darf, muß es – mangels anderer Vorlagen – genau diese Darstellung sein, die die Einbindung des Herakles ins schlußendlich zuzuordnende Gemälde (IV. Teil dieser Diplomarbeit) angeregt hat: der Künstler muß sie gekannt haben. Darüber hinaus ist es insofern von Belang, als Orpheus zwar häufig mit Kalliope, kaum aber mit mehreren Musen zugleich<sup>136</sup> dargestellt wird. Ein interessantes Detail ist auch die der Neunzahl der Musen entsprechende Lyrabesaitung.

anonym: Grabgemälde in Ostia (3. Jhd n. Chr.)

anonym: Villa Adriana, Tivoli

nur durch eine Zeichnung von Agostino Penna (*Viaggio pittorico della Villa Adriana*, Rom; 1831 – 1836 entstanden) überliefert: Orpheus unter den Göttern(!) Apollon, Minerva und Mars

## (2) Katakombenmalerei

Decken- oder Arcosolbilder mit Orpheus-Jesus finden sich in fast allen großen Katakomben / Coemeterien Roms, so in Domitilla (in einem achteckigen Mittelstück sitzt Orpheus – phrygisch gewandt und seitlich von Bäumen gesäumt – mit seiner Lyra zwischen versch. Tieren) und Priscilla (Orpheus mit versch. Tieren) sowie SS. Pietro e Marcellino und S. Callisto (Orpheus mit Schafen).

Im Vergleich von Christi Erlösungswerk mit ‚Orpheus unter den Tieren‘ wird Heidnisches in Christliches transponiert: Orpheus als Sinnbild des christlichen Glaubens ⇒ Christus (vereinzelt auch David, der Saul durch sein Harfenspiel von einem bösen Geist befreite) erscheint als Guter Hirte im Kompositionsschema der Orpheustradition.

NB: Der religiöse Synkretismus der frühchristlichen Zeit wird im intellektuellen Synkretismus des 19. Jahrhundert seine späte Entsprechung finden!

<sup>135</sup> Bei Claudian (*De raptu Proserpinae*) besingt Orpheus die Taten des Herakles, nachdem dieser Thrakien von den Rossen des Diomedes befreit hatte; lauscht Herakles hier seiner eigenen Legende?!

<sup>136</sup> in der antiken Vasenmalerei eher Thamyras und Musaios vorbehalten: Thamyras wird überwiegend mit den Musen und vor Göttern singend dargestellt, Musaios wieder mit den Musen und/oder Apoll

Typenprägend könnte ein Bilderzyklus der Synagoge von Dura-Europos am Euphrat aus dem frühen 3. Jhd nach Chr. gewesen sein, der sich seinerseits auf jüdisch-alexandrinische Vorbilder des 3. Jhdts vor Chr. zurückführen läßt: ‚Orpheus unter den Tieren‘ über der Apsis des Thoraschreins.

### (3) Vasenmalerei

Die ersten Darstellungen treten im frühen 5. Jahrhundert auf. Aufgrund des großen Fundbestandes wird hier nur dahingehend differenziert, daß die Kultivierung der (ungeschlachten, meist bewaffneten) thrakischen Männer (‚O. unter den Thrakern‘) und – vice versa – die Verfolgung und Tötung durch thrakische Frauen die beliebtesten und am häufigsten dargestellten Orpheusthemen der älteren bzw. der jüngeren (440 – 400) attischen Vasenmalerei waren.

Ferner findet sich ‚Orpheus in der Unterwelt‘, gelegentlich auch das orakelnde Orpheushaupt; ‚Orpheus unter den Tieren‘ findet sich mit einer einzigen Ausnahme<sup>137</sup> auf keinem Vasenbild!

Im Hellenismus sind Orpheus-Sagenbilder selten und belanglos; dies, obwohl die Orphik an Bedeutung gewinnt.

### c) (Wand/Boden-)Mosaik

Häufung des ‚Orpheus unter den Tieren‘-Motivs in der Römerzeit (bes. ab der Hälfte des 2. Jhdts nach Chr. / mehr in den Provinzen des Reiches als in Italien selbst). Der Frieden, den er unter den Tieren bewirkt, ist geradezu ein Symbol des Goldenen Zeitalters.

Es gibt aber auch Mosaiken mit mythologischen Kreaturen (z.B. im Archäolog. Mus. Istanbul, in der Eremitage St. Petersburg oder im Art Museum Princeton).

Beispiele für spätrepublikanisch-kaiserzeitliche ‚Orpheus und die Tiere‘-Mosaiken:

in Italien:	Rom (Mus. Naz.); Perugia (schwarz-weiß); S. Marinella bei Civita vecchia; Cagliari (jetzt in Turin); Palermo (Mus. Naz.); Piazza Armerina
in den Provinzen (→ <i>heutige Staaten</i> ):	<i>Frankreich</i> (Paris [aus Hadrumetum]; Aix; Lyon [aus S. Romain-en-Gal und Sainte-Colombe]; Vienne; Rouen; berühmt: das Fußbodenmosaik aus der 1. Hälfte des 4. Jhdts in Laon [aus Blanzky-lés-Fismes]); <i>England</i> <i>Deutschland</i> (Rottweil [Dominikanermuseum] und Rothenburg) <i>Österreich</i> (Carnuntum [jetzt im Gräfl. Traunschen Schloß zu Petronell]) ehem. Jugoslawien (Archäolog. Mus. Split) <i>Schweiz</i> <i>Griechenland</i> (Paphos; Sparta) <i>Türkei</i> (Istanbul [aus Kos]; Antakya) <i>Nordafrika</i> (Tripolis; Leptis Magna; Tanger [zerstört])

<sup>137</sup> ein böotisches Schälchen anfangs 5. Jhd, das kein typenprägendes Vorbild wurde

## d) Plastik

### (1) Relief

#### (a) (re)präsentative Reliefs

Dreifigurenrelief (Hermes, der Eurydike wieder in den Hades führen wird):

**Abb. 1 auf Seite 136**

2. Hälfte 5. Jhdt; mehrere römische Kopien, die schönste im Archäologischen Museum Neapel

einige spätrepublikanische Zweiergruppen:

Orpheus und Eurydike auf z.B. einem Stuckrelief aus der Basilica Sotteranea oder einem Hochrelieffragment im Lateran

#### (b) sepulcrale Reliefs

mythologische Sarkophagreliefs:

attische Sarkophage im Kapitulinischen Museum Rom (Atrio 109) und im Archäologischen Museum Thessaloniki (Nr. 1246)

Orpheus-Reliefs sind besonders beliebt als Sepulcraldarstellung (NB: keine stadtrömischen Sarkophage!)! Auch diesen Bereich dominiert ‚Orpheus und die Tiere‘ (‚Orpheus in der Unterwelt‘ findet sich eher auf den unteritalischen sog. Unterweltvasen). Beispiele:

Grabstein:

Grabmal (Pranger) eines Decurio in Pettau (Österreich [stark zerstört])

Grabstein:

Grabstein in der Außenmauer der Kirche St. Martin am Pacher (Österreich)

Orpheusrelief Lauriacum:

Als Oberösterreicher sei mir gestattet, auch auf dieses Orpheusrelief des 3. Jahrhunderts hinzuweisen, das in einem Steinkistengrab des 4. Jahrhunderts in Lorch/Oberösterreich gefunden wurde; OÖ. Landesmuseum, Linz z.B. Riefelsarkophage (ca. 10) aus dem 3. u. beginnenden 4. Jhdt (Vatikanmuseum etc.)

Sarkophagreliefs des Frühchristentums:

zeigen – getrennt durch Riefelfelder – in der Mitte einen Leierspieler mit Tieren (Christus als Orpheus)

### (2) Freiplastik

Dionysos von Argos stiftet (etwa in der Zeit von Polygnots Unterwelt-Gemälde) ein Weihegeschenk für Olympia mit den ältesten schriftlich bezeugten Dichterstatuen Orpheus, Homer und Hesiod; vtl. handelte es sich um großplastische Sitzstatuen; verloren.

Die einzig bekannten/erhaltenen Freiplastiken sind Bronze- und Elfenbeinstatuetten, so etwa:

Bronzestatuetten (12 cm):

Orpheus als (auf einem Felssockel sitzender) Leierspieler aus ~ 460 (Leningrad, B 613)

fragment. Elfenbeinstatuetten:

Orpheus, sitzend; zu seinen Füßen dicht gedrängt Tiere (British Museum, London)

Statuetten (90 cm):

Orpheus (auf Felssockel sitzend) und die Tiere (Konservatorenpalast, Rom)

Basaltköpfe: am bekanntesten: der Basaltkopf in München; davon insgesamt acht Repliken (in z.B. Bologna, Florenz; im Vatikan)

### (3) Bauplastik

Metopen: Sikyonierschatzhaus in Delphi (aus 570/60)  
Fragment des Apollontempels in Phigalia

Akrotere: tektonisch (etwa als Bekrönung kaiserzeitl. Nymphäen) verwendete Teile in z.B. Aquileia, Athen, Beirut, Istanbul

Ihr Thema war fast ausschließlich ‚Orpheus und die Tiere‘.

#### e) *Kleinkunst / Kunsthandwerk*

Pyxiden aus Elfenbein (4. oder 5. Jhdt n. Chr.); Münzen (z.B. Bronzemünze des Geta aus Philippolis; Berliner Pergamonmuseum); geschnittene Steine (Häufung bei etruskischen Gemmen!); getriebene Bronzeplatten (für Lampen, Spiegel<sup>138</sup> etc.)

detto überwiegend das ‚Orpheus und die Tiere‘ – Motiv; nur bei den Gemmen ist das abgeschlagene/orakelnde Orpheushaupt ungleich beliebter. Es hat den Anschein, daß das strukturbildend-harmonische Motiv immer den Ausgleich mit dem morphogenetisch-disharmonischen sucht; auch in der Malerei des 19. Jhdts tritt das Thema des Kulturstifters in Konkurrenz mit seinem abgeschlagenen Haupt...

#### f) *Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*

Die Kunst der frühen Antike war eine dichterisch gestaltete Welt in musikalischer Erscheinungsform. Gesang und Tanz waren Teile kultisch-ritueller Handlungen. Kultlieder und –tänze des 7. und 6. Jhdts sind offenbar Vorstufen der eigentlichen Theateraufführungen. Literarisch säkularisiert blieb Dichten: (Be)Singen („Singe, o Göttin, den Zorn ...“). Das griechische Theater kann als Gesamtkunstwerk schlechthin begriffen werden: Dichtung, Musik, Schauspiel und Pantomime bildeten zusammen mit Kulissen aus Architektur und Natur einen synchronen Ereignisrahmen/gemeinsamen Ereignishorizont.

Max Wegner: *Hinsichtlich der verschiedenen Bedeutung der Musik im griechischen Altertum und im christlichen Abendland läßt sich fast Wort für Wort wiederholen, was Karl Voßler (Racine 133) über das Drama ausgeführt hat: „Die christlichen Spiele stehen jedoch von Anfang an wesentlich anders zu ihrem Gott als die griechischen. Sie erfolgen zu seiner Ehre und unter seinem Auge, nicht unter seiner magischen und heilenden Wirkung. Sie haben niemals als Sakramente noch als eigentliche Mysterien, sondern nur als Ornamente des Gottesdienstes und als Ministerien gegolten. Man hat ihnen nie eine reinigende, nur eine erbauliche, anschauliche, lehrende und unterhaltende Wirkung zugeschrieben. Die Erlösung wurde in ihnen dargestellt und verherrlicht, nicht vollzogen.“*<sup>139</sup>

Ohne näher darauf einzugehen, drängt sich mir die Frage auf, wann es im zweiten Jahrtausend n. Chr. zu einer ähnlich intensiven Wechselberührung der Künste gekommen sein könnte. Nun, mit Gewißheit wird es sie im 19. Jahrhundert geben! Ein Phänomen der Renaissance des

<sup>138</sup> Ein lorbeergerandeter Bronzespiegel aus ~ 380 (in Boston) – eines der zwei einzigen erhaltenen etruskischen Orpheuszeugnisse – zeigt ‚Orpheus und die Tiere‘. Orpheus selbst ist mit nacktem Oberkörper, also unbedeckt wiedergegeben, was eher ungewöhnlich ist (das Himation ist beinahe ein Orpheus-Attribut!); lediglich die Beine sind eingehüllt. Diese Darstellungsweise wird, wie sich zeigen läßt, in der Malerei des 19. Jhdts wieder aufgegriffen.

<sup>139</sup> „Orpheus. Ursprung und Nachfolge“, *Boreas*, Band 11, Münster 1988, S. 176.



apollinischen Orpheus? Ich verweise in diesem Zusammenhang auf die in meinem Überblick erwähnten Belege.

Die Wechselberührungen zwischen Literatur und bildender Kunst der griechischen Hochklassik wurden bereits an passenderer Stelle besprochen.

### 3. Kurz über das Mittelalter

Der neue Erlösergott hatte einerseits eine große Affinität zum Orpheusmythos. Andererseits ging es dem Christentum darum, das antike Götterpantheon monotheistisch zu entheben/enterben (Augustinus, *De civitate Dei*, XVIII, 13 – 14 u. 37). Hieher gehört auch der Widerruf des Orpheus, der kurz vor seinem Tod dem heidnischen Polytheismus abgeschworen und sich zum Monotheismus<sup>140</sup> bekannt haben soll (sog. Palinode). Vor allem aber galt es, den antiken Götterglauben zu entmystifizieren und seine Lebendigkeit zu Gleichnishaftigkeit und (moralisches Verständnis begründender) Allegorie herabzustufen (→ Mythographien; Mythenallegorese des Mittelalters). Boethius (*De consolatione philosophiae* [Trostbuch der Philosophie]) etwa erklärt Orpheus und Eurydike zu Personifikationen der Gegensätze Geist und Leidenschaft – eine Auffassung, die noch im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in die Mythenallegorese Eingang findet (*Ovide moralisé*).

Im *Libellus de imaginibus deorum* (ein Kompendium antiker Götter und Heroen, entstanden in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Italien) übernehmen christliche Symbole die antiken: aus Eurydikens Schlange wird ein Drache (Symbol des Teufels), sie selbst am Höllentor von zwei Teufeln entlassen ... (vgl. die Exegese der Symbole im *Ovide moralisé*: aus den sieben Saiten der Lyra werden die sieben Tugenden, die Wirbeln die sieben Sakramente ...)

Die antiken Mythen werden also auf den christlichen Glauben bezogen, christlich interpretiert und als „mythische Theologie“ (Varro<sup>141</sup>) gedeutet. Orpheus holt die Eurydike aus der Unterwelt, wie Christus die menschliche Seele aus der Hölle erlöst (Vergleich Kreuz/Harfe im *Ovide moralisé*).

Parallel dazu entsteht am päpstlichen Hof in Avignon der *Ovidius moralizatus* des Pierre Bersuire. Er ist Teil einer Enzyklopädie, die als theologisches Nachschlagewerk konzipiert war. Unter dem Titel *Tractatus de reductione fabularum* – also „Traktat über die Herleitung der Fabeln“ – wird der Orpheusmythos zur Metapher für die Erlösung des Menschen von der Sünde,<sup>142</sup> Orpheus selbst mit Christus identifiziert.

Ein wenig später (um ca. 1400) verfaßt Christine de Pisan am Hof Karls V. ihre didaktische Schrift *Epistre d'Othéa*, in der mythische und historische Ereignisse der Antike allegorisiert und christlich gedeutet werden.

In etwa zeitgleich schreibt Giovanni Boccaccio – als (erste) quellenkritische, wissenschaftliche Gegenbewegung – seine *Genealogia Deorum Gentilium*. Es sollte das meistgelesene mythologische Handbuch des Mittelalters werden. Auch Boccaccio – bereits unter dem Einfluß Dantes – liest die alten ‚Fabeln‘ noch im Hinblick auf den allegorischen Sinn, den sie verbergen. Doch sein Orpheusverständnis nimmt bereits die Bildungsidee des Humanismus vorweg.

Nichtsdestoweniger steht auch Boccaccio noch für die mittelalterliche Tendenz, Orpheus von der Musik zu lösen und für die Gelehrsamkeit zu reservieren. Wo Orpheus noch als Musiker erscheint, ist er als mittelalterlicher Fiedler dargestellt (Miniatur im *Ovide moralisé*).

<sup>140</sup> ein guter Beleg dafür, daß dem Mittelalter das altorphanische Gedankengut völlig verstellt war (altorphanisches Gedankengut ist monotheistisch!)

<sup>141</sup> bei Augustinus in *De civitate Dei* erwähnt

<sup>142</sup> Die Schlange ist dabei für Eurydike und Eva gleichermaßen verderblich; Eurydike wird als neue Eva interpretiert.

Hannelore Semmelrath in ihrer Dissertation *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance*<sup>143</sup> zu diesem seit dem 12. Jahrhundert zeitangepaßten Bildtypus: *In romanischen und gotischen Manuskripten ist das Aussehen der mythologischen Götter und Heroen nicht von dem der zeitgenössischen Figuren zu unterscheiden.*

Erwin Panofsky deutet die Spaltung von antikem Thema und antiker Bildform als fehlendes Bewußtsein einer historischen Distanz: *Selbst wenn es für bestimmte Bereiche der antiken Bildwelt eine darstellerische Tradition gegeben hatte, wurde sie doch absichtlich zugunsten von Darstellungen völlig unantiken Charakters preisgegeben, sobald das Mittelalter einen ihm völlig eigentümlichen Stil erreicht hatte.*<sup>144</sup>

Fassen wir die wichtigsten Aspekte der mittelalterlichen Orpheusrezeption also zusammen:

a) Das Mittelalter assimiliert den antiken Orpheus; der Prozeß erfolgt überwiegend im Wege von Theologie, Philosophie und Literatur; nur in letztere haben im Spätmittelalter auch bildkünstlerische Elemente Eingang gefunden (illustrierende Miniaturen, Holzschnitte [bes. die venezianische Ovidausgabe aus 1497, die auf einen Ovidkommentar des Theologen Giovanni die Bonsignori aus ~ 1377 zurückgeht; aber auch die Orpheus-Holzschnitte einer illustrierten Vergilausgabe in Brügge aus 1484 {*La bible des poètes*}]).

b) Die antike Bildform wird aufgegeben; erst in der Renaissance werden wieder antike Themen mit antiken Bildformen verbunden; im Gegensatz zur Renaissance werden die zu gestaltenden Inhalte also der Form angepaßt.

c) Inhaltlich ändert sich der Zugang: für das Mittelalter erfolgt die Interpretation auf das Christentum, für die Renaissance auf den Humanismus bezogen. Die Methode ist in beiden dieselbe (die allegorischen Mythenklärung).

d) Ziel der Orphik ist die Vereinigung mit dem Göttlichen. Die Hochblüte der spätmittelalterlichen Mystik (mit dem erklärten Ziel der ‚unio mystica‘) hat – was meines Erachtens bisher übersehen wurde – sicherlich vieles dazu beigetragen, den Boden für eine erste Remythisierung zu bereiten.

### *a) Codex / Literatur / Miniatur (Buchmalerei und – illustration)*

#### (1) Hochmittelalter

Remigius von Auxerre (841 – 908):

Kommentar zu Boethius

Orpheus und Eurydike als Sieg der irdischen Sinnenlust über das Streben nach dem Göttlichen

Theoderich (Thierry) von St. Trond (? – 1107): *De nummo*

Autor und Werk konnten nicht verifiziert werden; vtl. handelt es sich um Thierry von Chartres (gest. 1156), der ebenfalls Boethius kommentiert hat.

Notker der Deutsche (952 – 1022):

Übertragung des Boethius

Arnulf von Orleans (2. Hälfte 12. Jhdt):

*Allegoriae super Ovidii Metamorphonsin*  
(in *Glossulae super Lucanum?*)

der Orpheusmythos als Widerstreit von Tugend und Laster (lange Wirkungsgeschichte [z.B. noch auf die Cassoni-Malerei eines > Jacopo del Sellaio im 15. Jhdt {s. S. 55}])

Gottfried von Straßburg (spätes 12. /

frühes 13. Jhdt):

*Tristan und Isolt* (Vers 4786 ff.);  
entstanden um 1205/10

<sup>143</sup> Köln 1994, S. 29.

<sup>144</sup> *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975 (Neuaufgabe), S. 56 – 58.

(2) Quattrocento und Cinquecento / Spätmittelalter

Das nachstehende ‚Dreigestirn‘ hat das Orpheusbild unter dem Einfluß der antiken Traditionen neu konzipiert: es ist als der erste Impulsgeber der Orpheusrezeption nach der Jahrtausendwende anzusehen.

Dante Alighieri (1265 – 1321): *Die Göttliche Komödie, Inferno IV 140; entstanden 1307 – 1314?*

Dante besingt in seiner *Göttlichen Komödie* den eigenen Gang in die Unterwelt; Beschreibung des Zustands der Seele nach dem Tode; die entsprechende Orpheusstelle:

[136 – 144]

[136] *Democrito che 'l mondo a caso pone,*  
*Diogenès, Anassagora e Tale,*  
*Empedoclès, Eraclito e Zenone;*  
 [139] *e vidi il buono accoglitor del quale,*  
*Dioscoride dico; e vidi Orfeo,*  
*Tullio e Lino e Seneca morale;*  
 [142] *Euclide geometra e Tolomeo,*  
*Ipocrate, Avicenna e Galieno,*  
*Averrois, che 'l gran comento feo.*<sup>145</sup>

*Il Convivio (II 1,8)*

Hier philosophiert Dante über die allegorische Auslegung anhand der Orpheussage.

Francesco Petrarca<sup>146</sup> (1304 – 1374): *IV. Gedicht von Die Triumphe, entstanden 1340 – 1344*

*... und während ich mich umsah ... ersah ich den, der Eurydices junge Gestalt im Orcus suchte, dort, zerrissen, sie noch im Tode rief mit kalter Zunge.*

visionäre Jenseitsschau, von Dantes *Göttlicher Komödie* beeinflusst, mit der Petrarca vtl. konkurrieren wollte

*Il mio secreto*

Giovanni Boccaccio (1313 – 1375): *Genealogia Deorum Gentilium (V 12; entstanden 1363 – 1373 / erst 1472 in Venedig erstmals gedruckt; bis ins 16. Jahrhundert das meistgelesene Handbuch der Mythologie)*

Boccaccio war mit Petrarca befreundet; in Florenz hielt er öffentliche Vorlesungen über Dantes *Divina Commedia*.

Er versteht Überliefertes moralisch und allegorisch: die von Apoll in einen Stein verwandelte Schlange etwa, die das angespülte Haupt des Orpheus fressen wollte, deutet er als die Zeit, die von Apolls Gabe – der Poesie – überdauert wird.

anonymer französischer Autor (Franziskaner): *Ovide moralisé* (allegorisierte Ovid-übersetzung); entstanden 1316 – 1328

Pierre Bersuire (? – 1362): *Ovidius moralizatus*; entstanden 1342

Guillaume de Machault (~ 1300 – 1377): *Gedichte; entstanden vor 1340*

<sup>145</sup> *Demokritus, für den die Welt ein Zufall, / Diogenes, Anaxagoras und Thales, / Empedokles und Heraklit und Zeno. / Ich sah den, der die Eigenschaften kannte, / Ich meine Dioskorides, und Orpheus / Und Tullius, Linus, Seneca, den Weisen, / Euklid, den Geometer, Ptolemäus, / Hippokrates, Galien und Avicenna, / Avveroes, den großen Kommentator.*

<sup>146</sup> Seine Heraklesinterpretation prädestinierte den Heros zum Vorbild der Fürsten der Renaissancezeit; auch dies mag ein Grund sein, weshalb wir ihn, dessen Tatendrang für die *vita activa* steht, immer wieder in der Nähe von Orpheus finden, der die *vita contemplativa* repräsentiert; NB: dem Mittelalter galt Herakles als Sinnbild der Tugend!

Machault macht Orpheus zum Meister des von seiner Dame getrennten, doch unbeirrt hoffenden Liebhabers.

**Giovanni del Virgilio (? – ?):** allegorische Erläuterungen zu den Metamorphosen aus ~ 1325

sieht in Orpheus einen Sünder, der sich von den Frauen ab- und Gott zugewandt hat und Mönch wurde

**anonymer englischer Autor:** *Sir Orfeo*; um 1325/30 entstanden

Die erste selbstständige Orpheusdichtung auf englischem Boden; der Autor verwandelt literarisch Tradiertes in eine zeitgenössische Romanze.

**Alb(e)ricus (? – ?):** *De deorum imaginibus libellus*. Codex-Manuskript im Vatikan (MS Reg. Lat. 1290); entstanden um 1420 oder noch in der 2. Hälfte des 14. Jhdts

**Lino Coluccio Salutati (1331 – 1406):** philosoph. Abhandlungen, z.B. *De laboris Herculis* (unvollendet geblieben)

Im 4. Buch des zitierten Werkes schildert er Orpheus als Dichtertheologen, der seine Eurydike (nicht wie Herkules mit *virtus*, sondern) mit der verderblichen, verweichlichenden Macht der Musik zurückgewinnt.

**Christine de Pisan (1363[64] – 1431[51]):** *L'epistre d'Othéa à Hector*; um 1400 entstanden (Brüsseler Manuskript: 1461)

**Leonardo Bruni (1369 – 1444):**

Humanist; Orpheus als Beispiel für den vom ‚*furor poeticus*‘ inspirierten Dichter

**anonym:** venezianische *Ovidausgabe* aus 1497 (Vorlage: Ovidkommentar des Theologen Giovanni die Bonsignori aus ~ 1377)

**anonym:** *La bible des poètes*. Brügge 1484

FERNER (summarisch):

- anonymer schottischer Autor (*Kyng Orfeo*; Ballade nach ‚*Sir Orfeo*‘ aus dem 14. Jhd)
- Geoffrey Chaucer (Boethius-Prosa-Übertragung aus 1381 – 1385)

### b) Plastik

Das Hochmittelalter kreiert einen Bildtypus, der als ‚Anti-Orpheus‘ betrachtet werden kann: es ist dies ‚Der Esel mit der Lyra‘ in der gotischen Kirchensculptur. Liegt hier der Anbeginn der künftigen (barocken) Mythenravestie: der Orpheus-Burleske, Orpheus-Farce, der (modernen) Orpheus-Parodie (Jacques Offenbach)?

## 4. Die großen/wichtigsten Einflüsse und Vor-Bild(n)er der Orpheusdarstellung des 15., 16. und 17. Jahrhunderts

### a) Literatur / Schauspiel / Burleske

#### (1) 15. Jahrhundert

**John Lydgate (1370[?] – 1449[?]):** *The Falls of Princes*; entstanden 1431 – 1439

Beispiel für die Treulosigkeit von Frauen und die Übel der Ehe (eine der ‚*Falls of Princes*‘-Illustrationen zeigt drei höfisch gekleidete Frauen mit Stöcken, die Orpheus niederstoßen [→ Titel])

Robert Henryson (~ 1430 – ~ 1506): *Orpheus and Eurydice*; hrsg. 1508  
zeitgenössische Verfremdung in der Art von *Sir Orfeo*

Conrad Celtis (1459 – 1508):

Apoll möge bewirken, daß die Dichtkunst von Italien nach Deutschland komme.

FERNER (summarisch):

- Jean Froissart (Gedicht *La prison amoureuse* aus 1372/73 sowie *Le paradis d'amour* aus 1410)

Darüber hinaus keine nennenswerte orpheusbezogene literarische Produktion

### (2) 16. Jahrhundert

Erasmus von Rotterdam (1467[69] – 1536): *Lob der Torheit*; entstanden 1509/11  
verächtlich: *Welche Macht hat jene wilden Menschen der Vorzeit, Wesen wie aus Fels oder Eichenstämmen, zur staatlichen Gemeinschaft vereint? Was anders als ein schmeichelndes Gauklerspiel?*

Giglio Gregorio Giraldi (? – ?):

*De diis gentium varia et multiplex historia.*  
Mythologisches Handbuch; Basel 1548

Natales Comes (? – ?):

*Mythologia.* Mythologisches Handbuch;  
Venedig 1551

Johann Stigel (1515 – 1562):

lateinisches Orpheusgedicht

Vicenco Galilei (um 1520 – 1591):

*Dialogo della musica antica e della moderna*

Edmund Spencer (~ 1552 – 1599):

Orpheus als Symbol der Zivilisation in  
*October* (Zeilen 19 – 30) in „The  
Shepherd's Calender“; London 1579  
Trauer um Orpheus in *The Ruines of Time*  
(Zeilen 323 – 361) in „Complaints“;  
London 1591

William Shakespeare (1564 – 1616):

*Die beiden Veroneser* (3.2.77 – 80); 1594  
Lied *Orpheus mit seiner Laute* in „Heinrich  
VIII.“; 1612/13

FERNER (summarisch):

- R. B. (vfl. Richard Barnfield; Gedicht *Orpheus, His Journey to Hell and His Music th the Ghosts* aus 1595)
- George Chapman (Gedicht *Hymnus in Noctem*; London 1594)
- Juan Martínez de Jáuregui y Hurtado de la Sal (Gedicht *Fabula de Orfeo* aus 1624)
- Juan Pérez de Moya (Erzählung *Historia de Orfeo*; Madrid 1585)
- Pierre de Ronsard (Gedicht *Orphée en forme d'Elegie* [auf Basis der Orphischen Argonautika!]; Paris 1563)

### (3) 17. Jahrhundert

Francis Bacon (1561 – 1626):

*Orpheus, sive philosophia.* Kapitel II von  
„De sapientia veterum“; London, 1609  
(übersetzt als „Orpheus, or Philosophy“ von  
Arthur Gorges in „The Wisdome of the  
Ancients“ [London, 1619])

Jonathan Swift zugeschrieben:

*The Story of Orpheus, Burlesqued.* Gedicht  
in „Gentleman's Journal“; Juni 1682

Lope de Vega (1562 – 1635):

*El marido más firme, Orfeo.* Komödie,  
entstanden 1620 – 1621

Giambattista Marino (1569 – 1625):

unverifiz. Orpheus-Stelle in *Rime* (1602),  
*La galleria* (1620) oder *Adone* (1623)

Francisco Gómez de Quevedo y Villegas  
(1580 – 1654):

*Califica a Orfeo para Idea de Maridos dichosos. Satire*

Beurteilung des Orpheus als Denkbild eines glücklichen Ehemanns.  
Satire über Frauenfeindlichkeit (Textzitat aus der Lessing-Übersetzung: *Orpheus, wie man erzählt, stieg, seine Frau zu suchen, in die Hölle herab. Und wo anders, als in der Hölle, hätte Orpheus auch seine Frau suchen sollen?*)

Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681): *El divino Orfeo*. In „Autos sacramentales“, Teil 1; entstanden 1663

ein kosmologisch-christologisches Passions-/Schau-/Festspiel (Auto sacramental) in der Nachfolge des christlichen Mysterienspiels, in dem Orpheus als Weltenschöpfer auftritt; Eurydike, die ‚menschliche Natur‘, ißt auf Geheiß der Schlange von einem vergifteten Apfel; Orpheus besiegt mit der Musik den Tod und erlöst die (von der Schlange verführte) menschliche Natur ⇒ Erlösung von Tod und Erbschuld stehen hier im Zentrum. **Zugleich Höhepunkt und Ende der Adaptionen des Orpheusmythos für christliche Zwecke!**

John Milton (1608 – 1674):

Orpheusstellen in den Gedichten  
*L'allegro* (Zeilen 145 – 150), *Il penseroso* (Zeilen 105 – 108) in „Poems“; entstanden 1631(?)  
*Lycidas* (Zeilen 58 – 63) in „Justa Eduardo King naufrago ...“; entstanden 1637  
Tod des Orpheus auch in *Paradise Lost* (7.35 – 39), London 1667

wichtig für den Barock: die Beschreibung des drei Tage währenden Kampfes des Lichts gegen die Finsternis; ferner: Milton vergleicht sich mit Orpheus

Richard Lovelace (1618 – 1674):

*Orpheus-Gedichte* in „Lucasta: Epodes, Odes, Sonnets, and Songs“; London 1649

Lovelace läßt sich als Orpheus gekleidet malen.

Grimmelshausen (1622 – 1676):

*Der abenteuerliche Simplicissimus* aus 1669 (drittes Kapitel des vierten Buches)

FERNER (summarisch):

- Juan de Arguijo (Sonett *Orfeo y Euridice* aus 1623)
- Jakob Balde (neulateinisches Gedicht aus 1668, 1796 übersetzt von Herder als „Die zweite Eurydike“)
- Chappoton (*La Descente d'Orphée aux Enfers*; dramatische Bearbeitung [Tragödie] aus 1639 oder 1642)
- Gabriello Chiabrera (Tragödie *Orfeo dolente* [in „Favolette die Gabriello Chiabrera da rappresentarsi cantando“] aus 1615)
- John Dennis (Gedicht *The Story of Orpheus Burlequ'd* aus 1692)
- Michael Drayton (Sonett [Nr. 45 in „Idea“] aus 1619)
- John Fletcher (Lied *Orpheus I am* in der Tragikomödie „The Mad Lover“ aus 1616)
- Phineas Fletcher (Gedicht in *The Purple Island, or, The Isle of Man* aus 1610)
- Luis de Góngora y Argote (Gedicht *Orfeo* aus 1627)
- Robert Herrick und Robert Ramsey (poetischer Dialog *Orpheus und Pluto* aus 1612 – 1644; Herrick allein: Gedicht *Orpheus he went ...* in „Hesperides“)
- Thomas Heywood (*Troia Britanica: or, Great Britaines Troy*; epische Dichtung aus 1609)
- Jean Puget de La Serre (Gedicht *Orphée aux enfers* [in „Les amours des dieux“] aus 1624)
- Charles de L'Espine (Tragödie *La descente d'Orphée aux enfers* aus 1614)
- Félix de Lucio y Espinosa (Sonett *Perdió a Euridice por contravenir al precepto de Plutón* [in „Ociosidad ocupada y Ocupación ociosa“] aus 1674)
- Anton Rülmann (Gedicht *Van Verachtunge der Poeterie*; unsichere Zuschreibung)
- Antonio de Solis y Rivadeneira (Komödie *Euridice y Orfeo* aus 1681)

b) *Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime)*

(1) 15. Jahrhundert

Angelo Poliziano (1454 – 1494):

*La favola d'Orfeo*. Rezitativer Sprechgesang; 1471/72 uraufgeführt (Anlaß: der Einzug von Kardinal Francesco Gonzaga in Mantua); Musik (Germi?) verloren, Text 1494 veröffentlicht

Erstes Wiederauftauchen des Orpheus auf der tragischen Bühne seit Aischylos!

Poliziano – er hat die 400 Verse in zwei Tagen ‚improvisiert‘<sup>147</sup> – kombiniert Vergil und Ovid; im Vierten Akt bringt er ihre gegensätzlichen Deutungen auf den Punkt: *Orpheus: Wer darf die Liebe in Gesetze fassen? [.....] / Tisiphone: [.....] Gesetz der Unterwelt weicht keiner Bitte.*

In der Schlußszene widmet er dem Martyrium des Orpheus breiten Raum.

Es wird bis zu Oskar Kokoschka<sup>148</sup> dauern, daß der mythologische Gehalt des Orpheusstoffes wieder solchermaßen unreduziert in Ernst, Würde und Reinheit zum Tragen kommt. Denn schon 100 Jahre später (ab Monteverdi) steht die Oper in jenem Verhältnis von hoher Musik zu minderwertigem Text, das für sie vorläufig bezeichnend bleibt. Vorlagencharakter in Musik (> Claudio Monteverdi) und Malerei (> Andrea Mantegna)!

(2) 16. Jahrhundert

keine nennenswerte orpheusbezogene Musikproduktion (lediglich: William Byrds Madrigal *Come, woeful Orpheus* aus 1588)

(3) 17. Jahrhundert

Der endgültige Durchbruch des Interesses an Orpheus ist einer musikalischen Innovation zu danken: dem Entstehen der Oper. Das Interesse an Orpheus ist allerdings absolut vorder- und in keiner Weise hintergründig.

Giulio Caccini (1551 – 1618):

*Eurydice*. Libretto von Ottavio Rinuccini. Oper, uraufgeführt 1602

Jacopo Peri (1561 – 1633):

*Euridice*. Libretto detto von Ottavio Rinuccini; einige Arien von Caccini. Oper, anläßlich der Vermählung Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich 1600 im Palazzo Pitti uraufgeführt

Hier – in der Nachfolge von Polizianos Opernvorläufer – gelingt die Rückführung der Eurydike. Sie kehrt mit Orpheus von den Toten zurück und lebt mit ihm in glücklicher Ehe: ein Sieg des Lichtes über die Finsternis! Am Schluß erfährt Orpheus die Apotheose: er trinkt aus den Heiligen Quellen des Apoll(!!) und wird selbst zum Gott.

<sup>147</sup> Kerényi: "... als eine völlig ephemere, wirklich an einen Tag, den Tag der Aufführung, gebundene Angelegenheit: als ein unvollkommenes Kind des Augenblicks, das wie sein Held Orpheus selbst zerrissen werden sollte.“ (Vorwort zu *Theater der Jahrhunderte: Orpheus und Eurydike*, München/Wien o.J., S. 22.)

<sup>148</sup> *Orpheus und Eurydike*. Oper aus 1923, uraufgeführt 1926 in Kassel. Libretto: Kokoschka

(einseitige Überwindung des Dionysischen mit Hilfe ‚reiner/bloßer Apollinik‘; hat mit orphischer Restitution nichts zu tun).  
Peri gilt – zusammen mit Caccini – als Begründer der Oper.

Claudio Monteverdi (1567 – 1643):  
*Orpheus*. Text von G. Caccini.. Oper, uraufgeführt 1600  
*La favola d’Orfeo*. Oper; Textbuch von Alessandro Striggio (Vorlage zum Libretto: Polizianos „Favola d’Orfeo“); uraufgeführt 1607 am Hof der Gonzaga in Mantua

Hier verliert Orpheus die Eurydike; ein versöhnender Ausklang wird gefunden, indem er aus dem Fluß des Vergessens (Leite) trinkt und mit Hilfe seines Vaters Apoll (!! ) zu den Sternen aufsteigt: *Willst du daher unsterbliches Leben genießen, / So komm mit mir, zu sich ruft dich der Himmel.*

Eurydike wird schlicht vergessen.

Die Höllenfahrt wird also durch eine Himmelfahrt ausgeglichen. Diese einseitige Überwindung des Dionysischen mit Hilfe ‚reiner/bloßer Apollinik‘ hat jedoch nichts mit orphischer Restitution zu tun. Es ist lediglich ‚ein Sieg des Lichtes über die Finsternis‘! Der tragische Charakter ist dem Stoff genommen.

Anderer Meinung ist Hans Ferdinand Redlich, der die Wiedergeburt des Orpheus in seinem Eigensein als Heros der Musik betont: ... *das erste Musikdrama, in dem dichterisches Wort, dramatische Aktion und musikalische Form sich die schöperische Waage halten.*<sup>149</sup>

Heinrich Schütz (1585 – 1672):  
*Ballett von dem Orpheo und der Euridice*. Uraufgeführt 1638 in Dresden (Anlaß: Prinzenhochzeit); verloren; ident mit(?) ↓  
*Orpheo und Euridice*. Oper, uraufgeführt 1638

**erste deutsche Orpheus-Oper;** Libretto: August Buchner (Handlungsgang entspricht dem bei Grimmelshausens *Simplicissimus*)  
Stefano Landi (1586[87] – 1639): *La morte d’Orfeo*. Oper, uraufgeführt 1619

Die erste weltliche Oper, die in Rom aufgeführt wurde, stand im Zeichen Orpheus’!

Luigi Rossi (1597 – 1653): *Orfeo*. Oper, uraufgeführt 1647  
erste Pariser Oper; Rossi holt die Zerreißung als Spektakel wieder hervor

Antonio Sartorio (1630 – 1680): *L’Orfeo*. Oper, uraufgeführt 1672 im Teatro San Salvatore, Venedig

Antonio Draghi (1634[35] – 1700): *La lira d’Orfeo*. Die Oper des Wiener Hoftheater-Intendanten und Hofkapellmeisters wurde 1683 in Laxenburg uraufgeführt.

André Campra (1660 – 1744): *Orfeo nell’Inferi*. Oper, uraufgeführt 1699 (enthalten in „Le carnaval de Venise“; Libretto: J.-F. Regnard)

Louis Lully (1664 – 1734): *Orphée*. Oper, uraufgeführt 1690 in Paris

FERNER (summarisch):

- anonymen englischen Komponisten (Maskenspiel *Orpheus and Eurydice* aus 1673)
- Pierre Beauchamps (*Entrée Orpheus* in „Ballet des arts“ aus 1658)
- Domenico Belli (Oper *Orfeo dolente* aus 1616)

<sup>149</sup> Claudio Monteverdi. *Leben und Werk*, Olten (Schweiz) 1949, S. 100.



- Friedrich Christian Bressand (Singspiel *Die sterbende Euridice* und Libretto *Die verwandelte Leier des Orpheus* [zu Teil II der Oper *Orpheus* von Reinhard Keiser] aus 1698 bzw. 1699)
- Johan Celsius (*Orpheus och Eurydike*; pastorales Drama nach Poliziano aus 1687)
- Thomas Champion (Maskenspiel aus 1613)
- Marc-Antoine Charpentier (Kantate *Orphée descendant aux enfers* aus 1683)
- Giovanni Battista De Bellis (*Lamento di Orfeo* aus 1623 oder 1637)
- Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (Madrigal *Contraposición amorosa* [in „Obras completas“] aus 1612)
- Robert Johnson II (Vertonung von John Fletcher *Orpheus I am* [Tragikomödie „The Mad Lover“] aus 1616)
- Ben Jonson (Maskenspiel aus 1622)
- William Lawes (Kantate *A Trialogue between Orpheus, Alecto, and Euridice* aus 1645)
- Matthew Locke (Lied *Orpheus mit seiner Laute*; aus 1677 [Text von Shakespeares Heinrich VIII.] sowie Maskenspiel *Orpheus and Euridice* aus 1673)
- Johann Jakob Löwe von Eisenach (Singspiel *Orpheus aus Thracien*; uraufgeführt 1659 in Lüneburg)
- Johann Staden (Kantate *Orpheus redivivas* aus 1634; Musik verloren)
- Pier Francesco Valentini (Zwischenspiel *L'uccisione di Orfeo*, 1654 in die Oper „La mitra“ integriert)

### c) Malerei

*Im Verlauf des 14. Jahrhunderts wurden zuerst Rom und dann Griechenland allmählich mit dem Bewußtsein historischer Distanz betrachtet. Der Beginn der Renaissance bedeutet daher keine völlige Unterbrechung der allegorischen, euhemeristischen und enzyklopädischen Tradition des Mittelalters. Mythologische Handbücher wie Boccaccios Genealogia oder andere antike oder mittelalterliche Kompilationen gehörten zu den in der Renaissance am häufigsten verlegten Werken. Die literarischen und antiquarischen Studien der Humanisten führten jedoch zu einer Trennung der Mythologie von der christlichen Heilswahrheit sowie zu ihrer inhaltlichen Neubestimmung.*<sup>150</sup>

#### (1) 15. Jahrhundert

Da erst in der Renaissance wieder antike Themen mit antiken Bildformen verbunden werden, möchte ich auf die Schlüsselwerke etwas genauer eingehen:

Am Anfang und bald auch im Zentrum dieser Entwicklung stand der Florentiner Humanismus, genauer: die Orpheusrezeption der Florentiner Neuplatoniker (insbes. Marsilio Ficino [1433 – 1499]), die im Bestreben, den Antagonismus von Antike und Christentum synkretistisch zu überbrücken, orphisches Gedankengut wiederaufnahmen und in ihre Welterklärung integrierten. Auch Eschatologisches (vorchristliche Jenseitsvorstellungen, Rückkehr der Seele in ihren Ursprung) hatte nun wieder Platz. **Ich sehe dies als den zweiten Versuch einer Restituierung des altorphischen Elements (NB: der erste Versuch war die Neuplatonik; der dritte wird der Orphismus am Beginn des 20. Jahrhunderts sein, den das 19. Jahrhundert einleitet).** Mit Recht weist Hannelore Semmelrath darauf hin, daß Orpheus in dieser Zeit „ein Grad von historischer Realität zuteil wurde, der anderen mythischen Heroen fremd ist“.<sup>151</sup>

In der Folge kam es auch zur Gründung der *Accademia Platonica* durch Cosimo de' Medici, die das geistige Leben von Florenz in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrschte.<sup>152</sup>

in bezug auf

Boethius, *De consulatione philosophiae*

Buchmalerei *Orpheus in der Unterwelt* (Höllendrache); 15. Jhdt; Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Cod. 2595, fol. 61r)

<sup>150</sup> Hannelore Semmelrath, *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance*, Köln 1994, S. 37.

<sup>151</sup> ib., S. 44.

<sup>152</sup> Ficino lehrte dort; er ist auch Verfasser der *Theologia Platonica* (1482), der er den Untertitel „De immortalitate animorum“ gab.

Leonardo da Besozzo (Miniaturenmalerei;  
ersterwähnt 1421/letztewähnt 1488):

*Chronik Crespi*. Weltchronik, um 1440  
entstanden; Mailand (fol. 4r)

Orpheus spätgotisch (als höfischer Troubadour) aufgefaßt, mit  
assoziierten Tieren neben Herkules(!) und Theseus stehend; im  
Hintergrund ziegelartig geschichtete Steine

Unbekannt (Maso Finiguerra<sup>153</sup>):

*Florentiner Bilderchronik*. 55 Blätter  
(Zeichnungen), um 1460 entstanden  
(Vorlagen für ein Musterbuch-Stichwerk?);  
1873 von John Ruskin erworben und  
1889 dem Britischen Museum überlassen

**auf die o. a. neuplatonisch-lichtmetaphysischen Tendenzen bezogen**

reflektiert sie den Weg der Überlieferung der *prisca theologia* von  
Zoroaster (persischer Prophet, zeitgenössisch als orientalischer  
Magier aufgefaßt) und Hermes Trismegistos (mit dem ägypt. Thot  
assimilierter Hermes, von der Renaissance als Erfinder [→  
Homunculus] und monotheist. Prophet verstanden) über Orpheus (als  
jugendlicher, zeitgenössisch gekleideter Sänger in einer weiten  
offenen Landschaft, mit lauschenden Tieren und mittelalterlichen  
Bestiarien) zu Platon

Andrea Mantegna (1430[31] – 1506):

Freskenzyklus im Palazzo Ducale (Camera  
degli Sposi) in Mantua; darunter drei  
Grisailen mit Orpheusdarstellungen;  
entstanden 1468 – 1474 (1474 deshalb am  
wahrscheinlichsten, da die Darstellungen  
Mantegnas vtl. der *Favola d'Orfeo* des  
Poliziano folgen)

erstes Beispiel einer raumumfassenden Dekorationsmalerei mit  
illusionist.<sup>154</sup> Intention; 12 dreieckige Pendentifs mit Szenen der  
Mythen von Orpheus, Arion und Herakles(!). Orpheusszenen:

- a) links Orpheus, lyraspielend; rechts zwei zuhörende Frauen, die  
ich als Demeter (ikonographisch falsch: mit Artemis-Bogen!) und  
Persephone deute; daneben ein Löwe hervorlugend; dahinter sich  
dem Orpheus zuneigendes Geäst
- b) Orpheus in der Unterwelt; in bewegter Schrittstellung und mit  
flatterndem Gewand, an der Hadespforte den dreiköpfigen Cerberus  
betörend; dahinter Eurydikens Kopf, sprechend
- c) Orpheus wird von den Mänaden erschlagen; **mit antik vorgeprägten  
Körpergesten empathisch gestaltete Szene** (körperliche und  
seelische Bewegung)<sup>155</sup>

**NB: Hier gelingt es erstmals, das antike Thema wieder an der  
antiken Bildform zu orientieren<sup>156</sup>!! Mantegna realisiert eine  
antiquarische Rekonstruktion.**

Andrea Mantegna, Schule:

*Der Tod des Orpheus*. Stich aus 1465 in der  
Kunsthalle Hamburg

Marco Zoppo (1432[33] – 1478):

*Orpheus und die Tiere*. Zeichnung um  
1460. Paris, Bibliothèque Nationale  
*Der Tod des Orpheus*. Zeichnung aus dem

<sup>153</sup> florentinischer Goldschmied und Künstler

<sup>154</sup> Körperteile überscheiden den Bildrand

<sup>155</sup> vgl. Leon Battista Albertis *Della pittura*, wo er das Studium der antiken ‚Pathosformeln‘ empfiehlt.

<sup>156</sup> Hilfreich war wahrscheinlich auch das Studium der Schriften Vitruvs, der die antike Wandmalerei (in seinen  
*Zehn Bücher über die Architektur*) beschrieb.

- Francesco del Cossa (1435[36] – 1477[78]): dritten Viertel des 15. Jhdts. London, British Museum  
*Orpheus und die Tiere*. Zeichnung um oder nach 1470; Florenz, Uffizien (Gabinetto die Disegni e delle Stampe)
- Jacopo del Sellaio (1441[42] – 1493): Spalliera-Tafeln (bemalte Holzverkleidungen für Wände oder auch ‚cassoni‘ [Hochzeitstruhen]); entstanden ~ 1480  
a) *Der Tod der Eurydike* (Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam)  
b) *Orpheus vor Pluto / Kampf um Eurydike* (Museum of Western and Oriental Art, Kiew)
- eklektizistisch und ohne direkten lit. Vorlagenbezug; retardierend (im spätgotischen Erzählstil vorgetragen), jedoch in der von Alberti für die *historia*<sup>157</sup> geforderten *varietas* (hier: **Natureinbettung** als decorum)
- Luca Signorelli (1441 – 1523): *Orpheus(?)*-Fresken (Orpheus spielt vor Pluto und Proserpina; Dämonen ergreifen Eurydike) in der Capella di S. Brizio (rechte Seitenkapelle) im Dom von Orvieto; entstanden 1499 – 1503
- Signorelli stellt hier um 1500 neun berühmte Epiker dar (bis auf Dante alles antike Autoren); Orpheus ist der älteste von ihnen (vor Homer!). Zum Bildnis des Ovid hinzugefügt: zwei Medaillons mit Orpheusdarstellungen (Orpheus mit Violine tritt den Unterweltsgöttern entgegen / Orpheus vor Pluto und Proserpina)
- Venezianisch (ev. Vittore Carpaccio [1465 – 1525[26] / G. Mocetto): *Orpheus bezaubert Tiere und Bäume*. Gemälde um 1500; Wien, Sammlung Lackoronski
- Albrecht Dürer (1471 – 1528): *Der Tod des Orpheus*. Zeichnung aus 1494; Hamburg, Kunsthalle  
**Abb. 2 auf Seite 136**  
ein nacktes Knäblein eilt furchtsam davon; auf einer Binde am Baum die Aufschrift: *Orfeus der erst puseran* (= der erste Päderast); vtl. nach einem verlorenen Stich der Mantegna-Schule  
NB: Lucas Cranach der Ältere zeichnete ‚vice versa‘ einen Überfall von Frauen auf Geistliche.
- Hans Burgmaier (1473 – 1501): *Orpheus und die Musen* als Festzug-Begleiter Kaiser Maximilians; Holzschnitt
- Oberitalienisch: *Der Tod des Orpheus*. Stich; Hamburg, Kunsthalle (Graphische Sammlung); entstanden 1470 – 1480
- Florentinisch: *Orpheus*. Zeichnung aus dem dritten Viertel des 15. Jhdts; London, British Museum

## (2) 16. Jahrhundert

- Giovanni Bellini (1430 – 1516): *Orpheus*. Spätes Gemälde (jedenfalls nach 1500); Widener coll., National Gallery, Washington D.C.  
**Abb. 3 auf Seite 136**

<sup>157</sup> Was ehemals ‚fabula‘, erhält bei Alberti den Stellenwert ‚historia‘(!).

inhaltlich unbestimmtes (mehrdeutiges) ‚literarisches Gemälde‘,<sup>158</sup> mythologisch-idyllisch im Sinn der später von Giorgione geprägten ‚pastoralen Malerei‘<sup>159</sup> (Giorgione als Urheber oder Mitgestalter des Werkes nicht ausgeschlossen!); frei assoziierte Szene (Satyr [Pan?] und Nymphe [Polia?] sowie Orpheus<sup>160</sup> und Kirke [als Gegensatz natürliche/dämonische Magie {andere Interpretation: O. wurde deshalb mit Kirke vergesellschaftet, weil O. die Tiere zu menschlicher Wahrnehmung erhob, Kirke hingegen Menschen zu Tieren erniedrigte}] mit Pfauen<sup>161</sup> auf einer arkadischen Waldlichtung im suggestiven Licht venezianischer Antike-Nostalgie)

NB: die Hochrenaissance will nicht eigentlich die Wiedergeburt, sondern die **Fortsetzung der Antike** in ihrer Zeit!

Cima da Conegliano (1459[60] – 1517[18]): *Orpheus*. Zeichnung um 1510; Florenz, Uffizien (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe)  
*Orpheus*. Gemälde; Wien, coll. Lanckoronski

Lorenzo Costa (~ 1460 – 1535): *Das Reich des Comus*. Paris, Louvre; entstanden 1506 – 1512 in Mantua

Der Mantegna nachfolgende Hofmaler der Gonzaga vollendete die von diesem begonnenen *studioli* (programmatische Bilderzyklen für einen Raum[typ] dieses Namens, konkret der Kampf zwischen weiblich personifizierten Tugenden und Lastern) der Isabella d'Este. Wahrscheinlich von > Polizianos *La favola d'Orfeo* inspiriert. Orpheus<sup>162</sup> wird in der Bildmitte konfliktfrei als pastoraler Sänger wiedergegeben. Mich interessiert hier vor allem das Arrangement der mythisch verknüpften Figurengruppen zueinander, das ja deren innere Verhältnismäßigkeit (konkret: den Antagonismus zwischen Geist und Sinnlichkeit) programmatisch reflektieren will. Was mich in bezug auf meine Lesart der späteren Orpheusrezeption beeindruckt, sind folgende Aspekte der Aufteilung/Differenzierung:

- Die Gruppe um Orpheus bildet in der von mehreren ins Bild gesetzten Figurengruppen das absolute Zentrum, sowohl planimetrisch als auch tiefenräumlich. Dies, obwohl er kein inhaltliches Zentrum und auch kein besonderer Bedeutungsträger ist.
- vor Orpheus: der mit Weinlaub bekränzte Dionysos mit seinen > Hörnern, der sich ebenfalls auf den Boden niedergelassen hat und liebevoll die am Boden schlafende Ariadne betrachtet
- links die Gruppe um Apoll; sie ist von Dionysos durch einen bildteilenden Baum getrennt!! Wirft hier eine Wiederauftrennung des Apollinisch-Dionysischen / eine Remythisierung des Altorphischen bereits einen zarten Schatten voraus?
- hinter Orpheus die Gruppe der Drei Grazien (stehen für Lebensfreude, Übereinstimmung, Harmonie; im Florentiner

<sup>158</sup> Der Einfluß der 1499 in Venedig erschienenen, holzschnittillustrierten *Hypnerotomachia Pomphili* (1460 von Francesco Colonna verfaßt) ist hochwahrscheinlich; auch in diesem Werk geht es um ein Traumgeschehen, das den Protagonisten in die Welt der Antike versetzt.

<sup>159</sup> Giorgionismus (organische Verbindung von Figur und Landschaft; deren koloristische Verbundenheit das *sfumato* bewirkt)

<sup>160</sup> Es fällt auf, das in diesem Fall die in Rückansicht und starker Torsion gezeigte Kirke auf dem Felsen und Orpheus am Erdboden sitzt; soll dies Chthonisches bedeuten? Kanonisch ist der auf dem Felsen sitzende Orpheus!

<sup>161</sup> als ‚Seelenvogel‘ ein Symbol der Wiedergeburt

<sup>162</sup> von Erwin Panofsky als Orpheus interpretiert

Neuplatonismus verkörpern sie ein kosmologisches Prinzip:<sup>163</sup> emanatio / conversio / remeatio. Dies entspricht exakt dem Verlauf eines Prozesses, dessen letzten Schritt ich in bezug auf das hier Besprochene als ‚Restituierung des Altorphischen‘ bezeichne)

- rechts die Gruppe um den dämonenvertreibenden Hermes: auch sie ist von Dionysos/Orpheus/Grazien getrennt; ein Janustor, das den Raum zwischen Dionysos und Orpheus einnimmt (will es den Doppelaspekt des Apollinisch-Dionysischen betonen?) steht dazwischen
- Insgesamt beherrscht das Thema der Musik das Sujet. Solche Kompositionen sind nicht zufällig entstanden; sie wurden sorgsam geplant; im gegenständlichen Fall wurde darüber sogar korrespondiert.<sup>164</sup>

Timoteo Viti da Urbino (1469[70] – 1523): *Eurydike und Aristaeus / Eurydike an der Hadespforte / Orpheus und die Tiere / Der Tod des Orpheus*. Frühes 16. Jhd; Museo Correr, Venedig

*Orpheus*. Zeichnung Ende 15. Jahrhundert; London, British Museum

Dosso Dossi (1479[82] – 1542):

Apollo, auch als *Orpheus* bezeichnet (vtl. Apoll und Daphne). In der Galleria Borghese in Rom; entstanden 1520 – 1525

Hans Wechtlin (1480[83] – nach 1526):

*Orpheus unter den Tieren*. Holzschnitt aus 1502

Inchrifttafel VATES (= Seher) weist den nackten Orpheus als Stifter der Mysterien(!) aus

⇒ neben dem Formalen gewinnt das Inhaltliche an Gewicht!

Hans von Kulmbach (1480 – 1522):

*Orpheus und Eurydike*. Zeichnung aus 1518; Ashmolean Museum, Oxford

Marcantonio Raimondi (1480 – 1527[34]):

*Orpheus und die Tiere*. Stich; entstanden 1506 – 1509

*Orpheus und Eurydike*. Zwei Stiche; entstanden vor 1506 bzw. 1507 – 1509

*Eurydike*. Zwei Stiche des 16. Jhdts

Baldassare Peruzzi (1481 – 1536):

*Orpheus*. Deckenfresko in der Sala della Galatea der Villa Farnesina in Rom; entstanden 1510/11)

*Der Orpheusmythos*. Fresko in der Sala del Fregio der Villa Farnesina in Rom; entstanden 1509/10 oder 1511/12

Orpheus nur mit Lendenschurz

*Orpheus und die Tiere*. Fresko in der Sala delle Prospettive der Villa Farnesina in Rom; entstanden 1515 – 1518

Tizian (1477[80/88/89/90] – 1576):

*Orpheus und Eurydike*. Accademia Carrara, Bergamo; entstanden 1508 – 1510 (Frühwerk! [← Einfluß Giorgones!])

Erster Bruch mit Albertis Kunsttheorie, der die (*hi*)storia verankert wissen wollte und den Interpretationsspielraum des Künstlers dadurch

<sup>163</sup> vgl. Hannelore Semmelrath, *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der ital. Renaissance*, Köln 1994, S. 102.

<sup>164</sup> ib., S. 96 – 106 (Brief Giacomo Calandras an Isabella d'Este vom 13.07.1506).

einengte. In diesem Gemälde dominiert der *disegno* (die geistige Vorstellung/das gedankliche Konzept): mit den Mitteln des antiken Bewegungssystems erzählt er **lyrisch und dramatisch zugleich**. Zu der (für Venedig neuen) **Dramatisierung des Bildinhalts** tragen niederländisch inspirierte Momente (der rotglühende Feuerschein [Höllenvisionen Boschs], die atmosphärische Raumtiefe) bei.

- Hans Leu d. Jüngere (~1490 – 1531): *Schindung des Masyas* (mit Orpheus u. a. myth. Figuren). Erzbischöfliches Palais, Kremsier; entstanden 1570 – 1575  
*Orpheus bezaubert Tiere und Bäume*. Öffentliche Kunstsammlung Basel; entstanden 1519
- Baldassare Carrari der Jüngere (1498 – 1520): *Aristaeus und Eurydike*. Gemälde. Paris (ehedem Sammlung Spiridon)  
*Der Tod der Eurydike*. Gemälde; Paris, Musée des arts décoratifs  
*Der Tod der Eurydike*. Gemälde; Dublin, coll. Murnagham
- Giulio Romano (1499 – 1546): *Orpheus vor Pluto und Proserpina*. Fresko in der Sala di Ovidio im Palazzo del Tè; entstanden 1527 – 1529  
*Orpheus spielt vor den Tieren und Der Tod der Eurydike*. Fresko in der Loggia delle Muse im Palazzo del Tè; entstanden 1527 – 1529  
*Der Tod der Eurydike*. Fernando Rizzi coll., Sestri Levante (Nähe Genua); entstanden 1536 – 1538  
*Der Tod des Orpheus*. Zeichnung; Louvre, Paris  
*Orpheus und die Tiere*. Zeichnung; Akademie der bildenden Künste, Wien  
*Hermes, Orpheus, Eurydike*. Zeichnung; 1964 bei Sotheby's an Unbekannt versteigert  
*Der Tod des Orpheus*. Zeichnung; National Gallery of Victoria, Melbourne
- Pamigianino (1503 – 1540):
- Angelo Bronzino (1503 – 1572) zugeschrieben: (Cosimo de Medici I. als) *Orpheus*. Im Philadelphia Museum of Art (coll. Johnson); entstanden 1537 – 1542
- Francesco Primaticcio (1504 – 1570): *Orpheus*. Deckenfresko in der Galerie d'Ulysse, Chateau de Fontainebleau; entstanden 1541 – 1547, 1738/39 zerstört  
 Zeichnung im Louvre (Inv. 8594)
- Nicolò dell'Abate (1509[12] – 1571[?]): *Aristaeus und Eurydike*. London, National Gallery; entstanden 1560 – 1570
- Abb. 4 auf Seite 136**  
 Jacopo Tintoretto (1518 – 1594): *Orpheus und Pluto*. In der Galleria Estense, Modena; entstanden 1540 – 1541
- Andrea Schiavone (1522 – 1563): *Orpheus im Hades*. In der Kunstgalerie Split

- Johann Melchior = Martin Bocksberger  
(1525[35] – 1587): *Orpheus bezaubert Tiere und Bäume.*  
Residenzmuseum, München
- Das Gemälde ist in der Münchner Residenz nicht mehr vorhanden; vtl.  
im II. WK zerstört.
- Ludovico Carracci (1555 – 1619): *Orpheus holt Eurydike aus der Unterwelt.*  
Fresko im Palazzo Magnani, Bologna
- Leandro Bassano (1557 – 1622): *Orpheus bezaubert Tiere und Bäume.*  
Verona, Palazzo Canossa
- Agostino Carracci (1557 – 1602): *Orpheus und Eurydike.* Kupferstich in  
„lascivie“-series; entstanden 1590 – 1595
- der Moment des Umblickens als kunstvolle Verschränkung zweier Körper
- Annibale Carracci (1560 – 1590): *Orpheus und Eurydike.* Fresko in der  
Galleria im Palazzo Farnese, Rom;  
entstanden 1597 – 1600
- Bartolomé Carducho = Carducci (~ 1560 – 1608): *Orpheus holt Eurydike aus der Unterwelt.*  
Fresko in der Bibliothek des Escorial
- Pieter Brueghel der Jüngere  
(1564[65] – 1637[38]) / ‚Höllnbrueghel‘: *Orpheus singt vor Pluto und Proserpina.*  
Zuschreibung unsicher; wahrscheinlich von  
↓
- Jan Brueghel der Ältere (1568 – 1625): *Orpheus singt vor Pluto und Proserpina.* In  
den Uffizien in Florenz; entstanden 1594  
*Orpheus bezaubert Tiere und Bäume.*  
Madrid, Prado
- vtl. ident mit dem innerbildlichen Gemälde, das in Brueghels und  
Rubens *Allegorie des Gehörs* aus 1617/18 zu sehen ist: ein  
Orpheusthema als ‚Bild im Bild‘
- Marcello Provenzale (1575 – 1639): *Orpheus.* Gemälde aus 1618; Rom, Galleria  
Borghese
- Nicoletto da Modena (~ 1500 – ?): *Orpheus und die Tiere.* Zwei Kupferstiche,  
entstanden 1500 – 1522; detto:  
*Ornamentstich mit Orpheus*
- Orpheus spielt eine zeitgemäße *Lira da braccio.*
- Benedetto Montagna (1480[81] – 1556[58]): *Orpheus und die Tiere.* Zwei Stiche;  
entstanden 1505 – 1510 bzw. 1510 – 1520;  
British Museum, London
- Piero di Cosimo (1461[62] – 1521[1540]): *Orpheus und die Tiere.* Coll. Sternberk  
(Tschechien); entstanden 1510 – 1515
- Jacopo Ripanda (~ 1490 – ~ 1530): *Der Tod des Orpheus.* Zeichnung aus 1516;  
Musée Wicar, Lille  
*Orpheus und die Tiere.* Zeichnung; Musée  
Wicar, Lille
- Agostino Veneziano (= Musi; ~ 1490 – 1536): *Orpheus im Hades.* 1528  
Orpheus vor Cerberus; Orpheus nackt wiedergegeben
- Giorgio Vasari (1511 – 1574): *Orpheus.* Zwei Zeichnungen; Uffizien bzw.  
Biblioteca Nazionale, Florenz
- Francesco Salvatini = Sabbatini (1632 – ?): *Orpheus.* Zeichnung; Uffizien, Florenz
- Giovanni Stradano = Jan van der Straet  
(1523 – 1605): *Orpheus und die Tiere.* Zeichnung;  
Uffizien, Florenz

- Francesco Bassano (1549 – 1592): *Orpheus und die Tiere*. Ölgemälde um 1590; Pinacoteca, Vicenza  
*Orpheus und die Tiere*. Ölgemälde; Galleria Doria, Rom  
*Orpheus und die Tiere*. Zeichnung; Uffizien, Florenz
- Cherubino Alberti (1553 – 1615): *Orpheus*. Zeichnung nach der Bandinelli-Statue; Uffizien, Florenz
- Venezianisch: *Orpheus und die Tiere*. Ölgemälde um 1575; zwei Versionen (Prado, Madrid / Apsley House, London); früher Tizian bzw. Padovanino zugeschrieben
- L. Chambiaso (? – ?): *Orpheus* (Apoll?). Vor 1585; Uffizien, Florenz

Orpheus detto (fast) nackt (nur Schultertuch); Chambiaso konnte in den einschlägigen Künstlerlexika nicht verifiziert werden

FERNER (summarisch):

- anonymer Venezianer (Stich *Orpheus und die Tiere* aus 1558; Uffizien, Florenz)
- Crispin van den Broeck (Gemälde *Kampf unter den Tieren beim Tod des Orpheus* aus 1591; Uffizien)
- Marco Dente da Ravenna (Stich *Eurydice* aus 1527 [nach Giulio Romano; ungesicherte Zuschreibung])
- Paolo Fiammingo (*Orpheus bezaubert die Tiere*. Gemälde aus 1596; 1963 bei Christie's in London versteigert)
- Hendrik Met de Bles (Gemälde *Orpheus im Hades* im Fine Arts Museum of San Francisco; zwischen 1515 und 1550 entstanden)
- Frans Poubus der Ältere (*Orpheus unter den Tieren*. Gemälde aus 1570; Uffizien, Florenz)
- Virgil Solis (*Orpheus-Holzschnitte* aus 1563)
- Venetianische Schule (*Orpheus*. Gemälde des 16. Jhdts im Wellington Museum, London)

### (3) 17. Jahrhundert

- Federico Zuccari (1540[43] – 1609): *Orpheus führt Eurydike aus dem Hades*. Zeichnung aus 1606; Resta coll., Mailand
- Bartholomäus Spranger (1546 – 1611): *Orpheus vor Pluto*. Zeichnung; im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg
- Leandro Bassano (1557 – 1622) zugeschrieben: *Orpheus*. Im Palazzo Canossa in Verona
- Orazio Gentileschi (1563 – 1639): *Orpheus* („Allegorie der Musik“?). Florentiner Privatbesitz; undatiert
- Joos de Momper (1564 – 1635): *Der Tod der Eurydike*. Im Rijksmuseum Amsterdam
- Frederic van Valckenborch (1565[66] – 1623): *Orpheus betört die Tiere*. Ehedem in der Stroofer coll., Nürnberg
- Guido Reni (1575 – 1642): *Orpheus und Eurydike*. Kaminfront im Palazzo Lambertini (verloren)
- Roelandt Savery (1576 – 1639): *Orpheus bezaubert Tiere und Bäume*. Zahlreiche Versionen in versch. Museen (z.B. Den Haag, Mauritshuis; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. [aus 1610]; London, National Gallery [aus 1628]; St. Petersburg, Eremitage; Stockholm, Sammlung der Universität [aus 1632]; Wien, Kunsthistorisches Museum); entstanden 1610 – 1632

**Abb. 5 auf Seite 136**



- Orpheus in der Unterwelt.* Wien, Kunsthistorisches Museum; entstanden 1510 – 1515
- Orpheus und die thrakischen Frauen.* Gemälde im Kunsthistorischen Museum Wien (aus 1628) und im Bonnefantenmuseum Maastricht (nach 1625)
- Peter Paul Rubens (1577 – 1640): *Orpheus, lyraspielend.* Im Prado, Madrid; entstanden 1636 – 1638 (ausgeführt von seinen Assistenten [van Tulden?, Vos])
- Der Tod der Eurydike.* Im Prado, Madrid (andere Standortangabe: Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam); entstanden 1636 – 1638
- Orpheus führt Eurydike aus dem Hades.* Gemälde aus 1636; früher im Kunsthhaus Zürich (gestohlen); vtl. ident mit ↓
- Orpheus in der Unterwelt.* Potsdam, Galerie von Sanssouci
- expressive(re) Replik, die Rubens im Auftrag König Philipp IV. für das Jagdschloß Torre della Parada (bei Madrid) geschaffen hat
- Gillis Claesz d'Hondecoeter (1580 – 1638): *Orpheus bezaubert Tiere und Menschen.* Zwei Werke; Stockholm, Nationalmuseum bzw. Utrecht, Centraal Museum (1624)
- Orpheus umgeben von Tieren.* Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
- Orpheus unter den Tieren.* Gemälde im Muzeum Narodowe in Warschau
- Domenichino (1581 – 1641): *Apoll schützt das Haupt des Orpheus.* Fresko (Teil des „Leben des Apoll“) in der Villa Aldobrandini, Frascati; entstanden 1616 – 1618
- Massimo Stanzione (1585 – 1656): *Orpheus in der Unterwelt.* Im Kunsthhaus Zürich; entstanden 1636
- Padovanino (1588 – 1648): *Orpheus.* Im Prado, Madrid; undatiert
- Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt.* Accademia, Venedig; entstanden 1648
- Sinibaldo Scorza (1589 – 1631): *Orpheus bezaubert Tiere und Menschen.* Zwei Werke; Genua, March. R. Gavotti bzw. Turin, coll. Colonna
- Francois Perrier (1590 – 1650): *Orpheus vor Pluto und Proserpina.* Louvre, Paris; undatiert
- Gerrit van Honthorst (1590 – 1656): *Orpheus bezaubert Bäume und Tiere.* Im Palazzo Reale, Neapel; undatiert
- Giovanni da San Giovanni (1592 – 1636): *Orpheus befreit Eurydike.* Fresko, entstanden 1634; im Fogg Art Museum der Havard University in Cambridge
- Variante im Palazzo Pucci, Florenz
- Nicolas Poussin (1594 – 1665): *Landschaft mit Orpheus.* In der Pinacoteca Capitolina in Rom; entstanden 1644

*Landschaft mit Orpheus und Eurydike.*  
Louvre, Paris; entstanden 1648 – 1650  
*Orpheus im Hades* (Ovidillustrationen);  
entstanden 1620 – 1623

*Eurydike, von einer Schlange gebissen.*  
Paris, Louvre

*Landschaft mit Orpheus und Eurydike.*  
Früher Poussin zugeschrieben, jedoch nur  
in seinem Stil; im Metropolitan Museum,  
New York; entstanden 1650 – 1675

*Orpheus, von den Bacchantinnen getötet.*  
Nicht bestimmt (Stich: Bernard Picart  
[1673 – 1733])

Bei Poussin steht das idyllisch-Arkadische der Landschaft im  
Vordergrund; Orpheus ist nur ‚Attribut‘, ‚Vorwand‘.

Nichtsdestoweniger hat ihn Gustave Moreau, der für die altorphanische  
Restitution von zentraler Bedeutung sein wird, von allen Malern am  
meisten verehrt.

Matthias Stomer (~ 1600 – 1650):

Nicolaus Knupfer (1603 – 1660):

Andrea Vaccaro (1604 – 1670):

Lorenzo Lippi (1606 – 1665):

Frans Wouters (1612 – 1659):

Gaspard Dughet (1615 – 1675):

Giovanni Benedetto Castiglione (1616 – 1670):

Aelbert Cuyp (1620 – 1691):

Carpoforo Tencalla (1623[25] – 1685):

Paulus Potter (1625 – 1654):

**Abb. 6 auf Seite 136**

Pieter Fris (1627[28] – 1708):

Luca Giordano (1634 – 1705):

*Orpheus in der Unterwelt.* Castelgandolfo  
*Der Tod des Orpheus.* Gemälde; ohne  
Datierung und Standortangabe

*Orpheus.* Zwei Werke; im Mus. Naz.  
Neapel bzw. Museum Besancon

*Orpheus.* Privatbesitz; vor 1650?

*Orpheus.* In der Eremitage St. Petersburg;  
undatiert

*Landschaft mit Orpheus und Eurydike.* In  
Stourhead, Wiltshire; entstanden nach 1658  
San Salvatore in Venedig

*Orpheus.* Im Musée Jeanne d’Aboville, La  
Fère, Picardy; undatiert

*Orpheus betört die Tiere.* Gemäldegalerie  
Dessau, Amalienstift; undatiert

*Orpheus und Eurydike.* Deckengemälde aus  
1670 im Schloß Trautenfels, Steiermark

*Orpheus und die Tiere.* Amsterdam,  
Rijksmuseum; entstanden 1650

*Orpheus im Hades.* Im Prado, Madrid;  
entstanden 1652

Orpheus im Fresko *Allegorie des  
menschlichen Lebens und der Medici-  
Dynastie* im Palazzo Medici-Riccardi in  
Florenz; entstanden 1682 – 1683

*Orpheus und die Bacchantinnen.* Casita, El  
Pardo, Madrid; Gemälde aus 1700

*Der Raub der Eurydike und Eurydike, von  
der Schlange gebissen.* Casita, El Pardo,  
Madrid; entstanden 1700

*Orpheus und die Mänaden.* Zugeschriebene  
Zeichnung im Museo di San Martino,  
Neapel

FERNER (summarisch):

- Baccio del Bianco zugeschrieben (Gemälde *Orpheus in der Unterwelt* aus 1625 – 1650; Uffizien Florenz)
- Jan van Bijlert (*Orpheus*. Gemälde aus 1671; Palazzo Reale, Neapel)
- Jean Boulanger (Gemälde *Die Metamorphose der Bacchantinnen nach dem Tod des Orpheus*; Palazzo Estense, Sassuolo)
- Michel Corneille der Ältere (Gemälde *Der Tod der Eurydike* aus 1664[?]; Staatliche Museen, Berlin)
- Cavaliere d' Arpino (Gemälde *Eurydike, von Aristaeus verfolgt*; nach 1620; 1917 verkauft; unbekannter Standort)
- Flämische Schule (*Orpheus bezaubert die Tiere*. Gemälde der Spekman coll., Roosendaal)
- Frans Francken II (Gemälde *Orpheus in der Unterwelt* aus 1642; im Musée des Beaux-Arts, Nimes / zusammen mit Alexander Keirincx: Gemälde *Orpheus und die thakischen Frauen*; Duke of Northumberland coll., Syon House, Brentford)
- Johannes Gottlieb Glauber und Gérard de Lairese zugeschrieben (Gemälde *Landschaft mit dem Tod der Eurydike* aus 1690)
- Melchior d'Hondecoeter (*Orpheus bezaubert die Tiere*. Gemälde aus 1695; Dooyes coll., Amsterdam)
- Italienische Schule (*Orpheus bezaubert die Tiere*. Gemälde im Musée, Gray)
- Richard van Orley (Gemälde *Eurydike und Aristaeus* aus 1694; Museum Fodor, Amsterdam)
- Crispin van de Passe der Ältere (*Orpheus und die Tiere*. Zeichnung aus 1637; Staatliche Museen, Berlin)
- Cornelis van Poelenburgh (Gemälde *Orpheus spielt am Eingang zum Hades*; undatiert; Louvre, Paris)
- Cornelis Saftleben (Gemälde [Orpheus im] *Hades* aus 1652)
- Süd-Niederländische Schule (*Orpheus bezaubert die Tiere*. Gemälde des frühen 17. Jhdts im Museum voor Religieuze Kunst, Uden)
- *Titelbild* des musikkundlichen Buches von Anastasius Kircher („Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros“) aus 1650
- Daniel Vertangen (Gemälde *Der Tod der Eurydike*[?] aus 1681 oder 1684)
- Blaise de Vigenère (*Orpheus* [Amphion?], „Images de Philostrate“, Paris 1614 bzw. „Les tableaux de platte peintures“, 1597 – 1609)
- Volterrano (Gemälde *Orpheus und Eurydike*; nach 1650; Pucci coll., Florenz)

## d) Plastik

### (1) 15. Jahrhundert

Luca della Robbia (1399[1400] – 1482):

Relieffelder des Campanile beim  
Florentiner Dom; entstanden 1437 – 1439

Das Gesamtprogramm ist wahrscheinlich von Giotto entworfen und veranschaulicht die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Zivilisation. Orpheus vertritt hier nicht die Musik (sie wird durch Tubalkain repräsentiert), sondern die Rhetorik (der auch die Poesie zugeordnet wurde)!

Bertoldo (~ 1420 – 1491):

*Orpheus*(?)-*Bronzestatue* aus 1470 – 1490;  
Florenz, Bargello Inv. 349

#### (a) *Bronzeplaketten*

Meister der Orpheus-Legende:

*Orpheus und Eurydike vor Pluto / Orpheus spielt auf seiner Leier / Der Tod des Orpheus*. Letztes Viertel 15. Jhd; Kress coll., London

### (2) 16. Jahrhundert

#### (a) *Skulptur / Relief*

Andrea Riccio (1470 – 1532):

*Orpheus-Bronzeskulptur* im Louvre, Paris;  
undatiert

- Peter Vischer der Jüngere (1487 – 1528): *Orpheus und Eurydike*. Bronzerelief; Kress coll., National Gallery, Washington D.C.; entstanden 1519
- Baccio Bandinelli (1493 – 1560): *Orpheusstatue* im Palazzo Medici-Riccardi in Florenz; entstanden 1516 – 1519  
*Orpheus und Cerberus*. Steinskulpturen-Gruppe im Palazzo Vecchio in Florenz
- Giovanni Maria Mosca (1493[95] – 1574): *Eurydike*. Marmorrelief; in New York (ehedem coll. Pierpont Morgan); entstanden 1515 – 1522

(b) *Bronzeplaketten*

- Moderno (1467 – 1528): *Orpheuszyklus*, entstanden um 1500: *O. steigt in den Hades hinab / O. führt Eurydike zurück / O. verliert Eurydike / O. unter den Tieren / Der Tod des O.*
- Meister der Orpheuslegende: drei Bronzeplaketten: *Orpheus, lyra-spielend / Orpheus und Eurydike vor Pluto / Der Tod des Orpheus*
- Peter Vischer der Jüngere (1487 – 1528): *Orpheus und Eurydike*. Staatliche Museen, Berlin; entstanden um 1515
- Eurydike erstmals nackt ⇒ Akt

(c) *Majolika*

- Werkstatt des Fontana (Urbino): *Orpheus und die Tiere*. Victoria and Albert Museum, London; entstanden 1560 – 1570

(d) *Fayencen*

- Nicolò Pellipario (~ 1480 – ~ 1547): *Orpheuszyklus* auf den Tellern eines Fayence-Tafelgeschirrs aus 1515/20 (Vorlage: Holzschnittfolge der Ovid-Metamorphosen aus 1497)

(e) *Intarsien*

- Domenico Beccafumi (1484 – 1551): *Marmorintarsien* aus 1551 im Boden der ‚Capella di S. Caterina‘ der Chiesa di San Domenico in Siena (Aesculapius, früher als Orpheus bezeichnet)

(3) 17. Jahrhundert

- Pietro Francavilla (1546/53 – 1615): *Orpheus*. Statue im Louvre, Paris; undatiert
- Hendrik de Keyser (1565 – 1621): *Orpheus betört die Tiere*. Bronzestatue im Victoria and Albert Museum, London; undatiert
- Giacinto Marmi (~ 1600 – [nach] 1659): *Orpheus, Eurydike und Hermes*. Marmorskulptur im Nationalmuseum Neapel
- Willem de Keyser (der Jüngere [1647 – 1692]): *Orpheus*. Bronzestatue im Victoria and Albert Museum, London; undatiert

e) *orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*

Für die Kunsttheorie der Renaissance war eine enge Beziehung des Bildes zum Wort charakteristisch: die Ikonologie orientierte sich an der Literatur (Horaz: *ut pictura poesis*). Auch Alberti forderte die literarische *invenzione*, die sich allerdings an der (*hi*)*storia* zu orientieren hatte (literarische Konzepte wären vom Maler in eine *historia* zu transformieren). Schon Dante vergleicht (*Purgatorio*, 11, 94 – 96) Cimabue und Giotto mit Dichtern (Guido Guinicelli und Guido Cavalcanti).

Alberti vertrat die Auffassung, die Allegorie sei eine Gattung der Malerei, der die gleiche Erfindung wie der Poesie zugrunde liege.

In seinem *Trattato della pittura* erklärt Leonardo schließlich die Äquivalenz der beiden Kunstgattungen.

Andrea Mantegna (1430[31] – 1506):	Grisaillen mit Orpheusdarstellungen im Palazzo Ducale in Mantua, die vtl. der <i>Favola d'Orfeo</i> des Poliziano folgen
Heinrich Schütz (1585 – 1672):	Oper <i>Orpheo und Euridice</i> (1683). Handlung nach Grimmelshausens <i>Simplicissimus</i>
Giambattista Marino (1569 – 1625):	NB: besondere Bild/Wort – Konvergenz beim Orpheusrezipienten Marino, der in <i>La galleria</i> (1620) Werke der Malerei zum Gegenstand von Sonetten und Madrigalen macht
Johann Wilhelm Baur/Abraham Aubry (Stecher):	<i>Ovidii Metamorphosis oder Verwandlungsbücher</i> . Wien/Nürnberg 1650

f) *Wissenschaft*

(1) 15. Jahrhundert: Die florentinischen Neuplatoniker

Cristoforo Landino (1424 – 1492):

sieht in Orpheus den Begründer gesitteten Lebens, der durch sein ‚dolce parlare‘ die Menschenwesen aus ursprünglicher Triebhaftigkeit und Wildheit zur ‚vita civile‘ und humanitas geführt hat

Marsilio Ficino (1433 – 1499):

*De immortalitate animorum*

lebend(ig)e Vermittlung: durchdrungen von der orphischen Idee und Kunst, trat Ficino im orphischen Kostüm, eine mit dem Bild des Orpheus verzierte Leier spielend und orphische Dichtungen singend, vor dem Publikum auf.

Ein Fresko in Santa Maria Novella in Florenz zeigt ihn übrigens zusammen mit Angelo Poliziano.

Pico della Mirandola (1463 – 1494):

legt die Hymnen des Orpheus aus; sucht in den Verstecken der Fabeln den verborgenen Sinn der geheimen Philosophie

(2) 16. Jahrhundert

Giordano Bruno (1548 – 1600):

philosoph. Abhandlungen, Lehrgedichte, Dialoge; Sonette, eine Komödie

Giordano Bruno war Wissenschaftler und Künstler. Leider ist sein Einfluß, den ich in neuplatonischer Tradition stehen sehe, bislang nicht in Betracht gezogen worden. Ich halte ihn aber für wesentlich – nicht zuletzt wegen seines Weltmodells, das Altorphisches (das

Eine) widerspiegelt. Bruno ist ein Vorbote der altorphanischen Übergegensätzlichkeit.

**Bruno: Von der Ursache, dem Princip und dem Einem:**

*Von den Platonikern wird sie [NB: die universelle Vernunft] der Weltbaumeister genannt. Dieser Baumeister, sagen sie, tritt aus der höheren Welt, welche völlig eins ist, in diese sinnliche Welt hinüber, welche in die Vielheit zerfallen ist, wo wegen der Trennung der Theile [eigene Hervorhebung] nicht nur die Freundschaft, sondern auch die Feindschaft herrscht. Diese Vernunft bringt alles hervor, indem sie, selbst sich ruhig und unbeweglich erhaltend, etwas von dem ihrigen in die Materie eingiesst und ihr zutheilt. Sie wird von den Magiern der fruchtbarste der Samen, oder auch der Säemann genannt; denn sie ist es, welche die Materie mit allen Formen erfüllt, sie nach der durch die letzteren gegebenen Weise und Bedingung gestaltet und mit jener Fülle bewunderungswürdiger Ordnungen durchwebt, die nicht dem Zufall noch sonst einem Princip zugeschrieben werden können, welches nicht zu scheiden und zu ordnen versteht. Orpheus nennt sie das Auge der Welt [eigene Hervorhebung], weil sie die Dinge in der Natur innerlich und äusserlich überschaut, damit alles nicht bloss innerlich, sondern auch äusserlich sich in dem ihm eigenthümlichen Ebenmaasse erzeuge und erhalte.* Darüber hinaus entwickelte er (in *De eroici furori* [1585]) den von Marsalio Ficino (*De vita triplici* [1489]) aus Platons *Phaidros* übernommenen Begriff des enthousiasmós, des göttlich inspirierten Wahnsinns, im Sinne eines neuzeitlichen Geniegedankens weiter.

## 5. Das 18. Jahrhundert

### a) Das Jahrhundert des Orpheus in der Musik:

*Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime)*

Die Oper des 18. Jahrhunderts verherrlicht den Menschen, während die griechische Tragödie der Gottheit zugeordnet war (NB: es ist dieses Vorzeichen, das das 19. Jahrhundert ändern wird).

Die französischen Fürsten und Könige versuchten zur ideologischen Absicherung ihrer Interessen Künstler, Übersetzer und Autoren einzusetzen. Das Studium der antiken Literatur hatte die Funktion, zur Verbreitung nationalistischer und monarchistischer Ideologie beizutragen.

Entsprechend dem barocken Zeitgefühl (Sinnenfreude) sind – mehr und stärker als in jeder anderen kunsthistorischen Epoche – Burleske, Maskenspiel, Ballett und Pantomime künstlerische Mittel der Wahl: der Orpheusmythos degeneriert zur Unterhaltung, wo ihn die Oper nicht vor Verharmlosung rettet. Einen ähnlichen Identitätsverlust erleidet übrigens auch Dionysos: auch er verliert zugunsten seines Gefolges an Boden. *In der vollen, vom ungehemmten Wohlleben gezeichneten Bacchus-Gestalt – eines seit der Barockzeit populären Darstellungstypus – ist vollends der alte Silen an die Stelle seines Herrn gerückt.*<sup>165</sup>

Johann Joseph Fux (1660 – 1741):

*Orfeo ed Euridice.* Oper; uraufgeführt 1715 am Hoftheater in Wien

Reinhard Keiser (1674 – 1739):

*Orpheus.* Oper; uraufgeführt 1702 im Theater-am-Gänsemarkt in Hamburg (Teil II: Die verwandelte Leier des Orpheus)

zusammen mit Georg Caspar Schürmann (1672 – 1751):

Oper *Orpheus in Thracien*; uraufgeführt 1727 in Braunschweig

<sup>165</sup> Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*, München 1986, S. 11.

Jacques-Christophe Huguenet (1680 – 1729):	<i>La mort d'Orfée</i> . Oper
Carl Heinrich Graun (1701[03/04] – 1759):	<i>L'Orfeo</i> . Oper, uraufgeführt 1752 in Berlin
Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787):	<i>Orfeo ed Euridice</i> . Oper; uraufgeführt 1762 am Burgtheater Wien (Libretto: Ranieri Calzabigi) zum Namenstag Kaiser Franz' I. (später zur Krönung Josephs II. in Frankfurt)

1762 – 1770 unternimmt Gluck gemeinsam mit seinem Librettisten die **Reform der ersten italienischen Oper** mit dem Ziel, die Musik wieder ausschließlich in den Dienst des Dramas zu stellen. ***Orfeo ed Euridice* ist Glucks erste ‚Reform‘-Oper!**

Sie endet mit der Wiederbelebung der Eurydike durch den herniederschwebenden Eros. **Aus dem Sieg des Lichts wird ein Sieg der Liebe.**

Altorphisch gedacht: Orpheus gelangt beseeligt in den reinen Himmel und die helle Sonne der elysischen Gefilde (wo ihm Eurydike wieder zugeführt wird: nah daran, sich nach dem Verlust der Eurydike das Leben zu nehmen,<sup>166</sup> gibt sie ihm Amor wieder zurück, weil sein Übermaß an Liebe über das Verbot siegte, sich nach ihr umzuwenden ← aus der Not wird eine Tugend; ein menschlicheres Maß greift Platz: Leidenschaftlichkeit wird nicht mehr verpönt). **Echte Innovation in Auffassung und Auslegung, auch wo sie an Ovid orientiert ist!**

**⇒ Gluck und sein Librettist schaffen die Trendwende hin zum Thema Liebe und Vereinigung/Einheit! Mit metaphorischen Mitteln erreichen sie im Rahmen der Personifizierung immerhin eine übergegensätzliche (Auf)Lösung. Darüber hinaus bleibt das Werk Mythenersatz.**

NB: als Beispiel dafür, was ich unter einer übergegensätzlichen (Auf)Lösung ohne Personifikation verstehe, darf ich ein Orpheusgemälde von Edward Burne-Jones anführen, das etwa 100 Jahre später entstanden ist: Orpheus steht hier in der ausgewogenen Geschlossenheit eines (die Gegensätze harmonisierenden) Yin/Yang – Symbols (*The Graham Piano* aus 1879/80 in der Earl of Oxford and Asquith coll.).

Niccolò Jommelli (1714 – 1774):	<i>Aristeo</i> . Zweiter Akt der Oper „Le feste d'Apollo“; uraufgeführt 1769 in Parma <i>Euridice</i> . Pastorale; uraufgeführt 1750 am Burgtheater Wien
Georg Christoph Wagenseil (1715 – 1777):	<i>Euridice</i> . Oper aus 1750
Ferdinando Bertoni (1725 – 1813):	<i>Orfeo ed Euridice</i> . Oper; uraufgeführt 1776 (San Benedetto, Venedig) zusammen mit Johann Friedrich Reichardt: Oper <i>Orfeo</i> ; uraufgeführt 1788 im Königlichen Theater in Berlin
Pietro Guglielmi (1728 – 1804):	Orpheus-Arien in Gluck; aufgeführt 1770 im „King's Theatre in the Haymarket“, London
Franz Joseph Haydn (1732 – 1809):	<i>L'anima del filosofo, ossia, Orfeo ed Euridice</i> . Oper; komponiert 1791 <i>Orpheus</i> . Oper aus 1800 (1784?)
Karl S. Frhr. von Seckendorff (1744 – 1785):	<i>Orpheus und Eurydike</i> . Oper, uraufgeführt in Weimar (als „Proserpina“ [1778]? Als „Jery und Bätely“ [1780]?)

<sup>166</sup> Ein Motiv, das sich auch bei Pausanias findet.

Friedrich Wilhelm Heinrich Benda (1745 – 1814): *Orpheus*. Singspiel, uraufgeführt 1785  
 Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791): *Die Zauberflöte* (Tamino's Errettung der  
 Pamina vor dem Reich der Nacht als  
 Parallele zum Orpheus/Eurydike-Stoff).  
 Oper; uraufgeführt 1791 im Theater auf der  
 Wieden in Wien

Mit Hilfe der Zauberflöte verzaubert Papageno Tiere; zusammen mit  
 Papagena verkörpert er die dionysische Seite. Tamino und Pamina  
 hingegen repräsentieren die apollinische; auch sie gehen siegreich  
 aus der rituellen Katabase hervor, Schönheit und Weisheit verstanden  
 habend.

Jewstignej Ipatowitsch Formin (1761 – 1800): *Orfey i Evridika*. Oper, uraufgeführt 1792  
 in St. Petersburg

Gottlob Bachmann (1763 – 1840): *Der Tod des Orpheus*. Singspiel;  
 uraufgeführt 1790  
*Orpheus und Euridice*. Oper, uraufgeführt  
 1798 in Braunschweig

FERNER (summarisch):

- anonymer Choreograph (Ballett *Orpheus and Eurydice* aus 1791 [King's Theatre, London])
- anonymer englischer Komponist (Maskenspiel *Orpheus and Eurydice* aus 1705)
- anonymer englischer Komponist (Oper *Orpheus and Eurydice* aus 1712)
- anonymer englischer Komponist (Pantomime *Orpheus* aus 1735)
- anonymer englischer Komponist (Oper *Orpheus and Eurydice* aus 1792 [Covent Garden, London])
- Thomas Augustine Arne (*Harlequin Orpheus, or, The Magical Pipe*. Oper aus 1734/35)
- Franz Asplmayr (Oper *Orpheus und Euridice* aus 1779/80 [Wien])
- Domenico Ballon (Ballett *Orfeo e Eurydice* aus 1781)
- Franz Ignaz Beck (Ouvertüre *La mort d'Orphée*)
- Louis-Nicolas Clérambault (Kantate *Orphée* aus 1710)
- Michel Corrette (Oper *L'ércole d'Orphée* aus 1738)
- Philippe Courbois (Kantate *Orphée* aus 1710)
- Jean Dauberval (Ballett *Orfeo* aus 1784)
- Antoine Dauvergne (unaufgeführte Oper *La mort d'Orphée*)
- Prosper-Didier Deshayes (*Le petit Orphée*. Komische Oper aus 1792)
- Carl Ditters von Dittersdorf (*Orpheus der Zweyte*. Singspiel aus 1788)
- David Garrick / Francois-Hippolyte Barthélémon (Libretto/Musik zur Komischen Oper *Orpheus, or, A Peep behind the Curtain* aus 1767)
- Francis Gentleman (Oper *Orpheus and Euridice* aus 1783)
- Tommaso Giordani (Komische Oper *Orfeo ed Euridice* aus 1784)
- Nicolas Racot de Grandval (*Orphée*. Kantate aus 1729)
- Francois Lupien Grenet (*Orphée*. Entrée in *Le triomphe de l'harmonie* aus 1737)
- Johann Adolf Hasse (Kantate *Dalle tenebre orrende* [Orfeo de Euridice])
- Franz Anton Hilverding (Ballett/Pantomime *Orpheus und Euridice* aus 1752 [Wien])
- Jan David Holland (Musik zum Ballett *Orfeusz w piekle* [Orpheus in der Hölle] aus 1784)
- Auguste Hus the Elder (Ballett *La mort d'Orphée, ou, Les fêtes de Bacchus* aus 1761)
- Eugène Hus (Ballett *La mort d'Orphée* [nach Auguste Hus] aus 1786)
- Johann Kuhnau (Oper *Orpheus* aus 1722)
- Francois-Joseph de Lagrange-Chancel (*Orphée*. Oper, 1725 komponiert [unaufgeführt])
- Johann Friedrich Lampe (Pantomime *Orpheus and Eurydice* aus 1740)
- Etienne Lauchery (Ballett *Orphée et Eurydice* aus 1766)
- Charles Le Picq (*Orfeo ed Euridice* [Ballettchoreographie nach Jean-Georges Noverre] aus 1770)
- Johann Gottlieb Naumann (Oper *Orpheus og Eurydike* aus 1786)
- Jean-Georges Noverre (Ballett *La descente d'Orphée aux enfers* zwischen 1758 und 1760)
- Ferdinando Paer (Oper *Orpheus und Eurydike* aus 1791)
- Charles Piroye (Komposition *Le retour d'Eurydice aux enfers* [nach 1710])
- Giovanni Antonio Pollarolo (Oper *L'Aristeo* aus 1700)
- Jean-Philippe Rameau (Kantate *Orphée* aus 1721)



- Giovanni Alberto Ristori (Oper *I lamenti di Orfeo* aus 1749)
- Jean Baptise Rochefort (Musik zum Pantomime-Pasticcio *Descente d'Orphée aus enfers* aus 1798)
- Gabriel Ruiz (Musikdrama *El Orfeo* [MS 14087, Bibliotheca Nacional, Madrid])
- Anton Wilhelm Solnitz (Pantomime *Orpheus und Eurydice*; undatiert)
- Henry Sommer (Pantomime *Orpheus and Eurydice* aus 1740)
- Mathias Stabinger (Kantate[?] *Orphée traversant l'enfer à la recherche d'Eurydice* aus 1792)
- Georg Philipp Telemann (verlorene Oper *Orpheus, oder Die wunderbare Beständigkeit der Liebe* aus 1726)
- Frantisek Tomes (Musik zum Ballett *Orpheus and Eurydice* aus 1791)
- Antonio Tozzi (Oper *Orfeo ed Euridice* aus 1775)
- Vittorio Trento (*Orfeo negli Elisi*. Oper aus 1789)
- Francesco Antonio Baldassare Uttini (Oper *Orpheus och Euridice* [Gluck-Adaption] aus 1773)
- John Weaver (Ballett/Pantomime *The Fable of Orpheus and Euridice* aus 1718)
- James Eyre Weekes (Maskenspiel *Orpheus and Eurydice* aus 1743)
- Friedrich August Clemens Werthes (*Orpheus*. Singspiel. Bern 1775)
- Peter von Winter (Musik zu Ballett/Pantomime *La mort d'Orphée et d'Eurydice* aus 1792)

### b) Literatur / Schauspiel / Burleske

Alexander Pope (1688 – 1744): *Ode for Musick on St. Cecilia's Day*,  
Strophen 5 – 7; entstanden 1713

hält sich genau an Vergil; Orpheus dient ihm, die Hl. Cäcilia als Schirmherrin der Musik zu feiern

David Mallet (1705 – 1765): *Eurydice*. Tragödie, uraufgeführt 1731 in London

### (1) Sonderstellung der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts

Die deutschen Literaten sind die Schrittmacher der Orpheusrezeption des 18. Jahrhunderts! **Auf ihnen basiert das Orpheusverständnis der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts!**<sup>167</sup> Eine ähnliche Rolle wird der englischen Literatur im 19. Jahrhundert zufallen, ohne aber diese Impulskraft zu entfalten.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 – 1803): *Oden*  
*Von der heiligen Poesie*  
*An des Dichters Freude* (1747)

Orpheus als Prototyp des vom Genie beseelten Dichters

Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781): *anonymer/titelloser poetischer Brief*  
greift 1749 in einem poetischen Brief (anonym und ohne Titel) auf das Orpheusverständnis des Horaz zurück:

*Freund, wundre dich nur nicht, daß einst des Orpheus Saiten / Die Tyger zahm gemacht, und lehrten Bäume schrieten; / Das ist: ein wildes Volk, den Thieren untermengt, / Hat, wenn er spielte, sich erstaunt um ihn gedrengt. [.....] Die Menschlichkeit erwacht; der Tugend sanftes Feuer / Erhitzt die leere Brust und wird die Frucht der Leyer [eigene Hervorhebung].<sup>168</sup>*

Johann Georg Jacobi (1740 – 1814): *Theatralische Schriften* (1792); darin:  
*Orpheus und Eurydice*. Libretto für ein Singspiel  
*Der Tod des Orpheus*. Drama mit Musikbegleitung (1790)

<sup>167</sup> Was Delacroix betrifft, der Orpheus als Kulturbringer für die Malerei wiederentdeckt, so muß jedoch angenommen werden, daß es der Zeitgeist der Französischen Revolution selbst war, der ihn dazu veranlaßte, einen der frühesten Orpheusaspekte, der seit der Zeit der klassischen griech. Vasenmalerei kaum noch wiedergegeben wurde, aufzugreifen!

<sup>168</sup> zit. nach Manuela Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Innsbruck 1992, S. 30.

**Gedicht *Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging*. 1771 im „Göttinger Musenalmanach“ veröffentlicht**

Jacobi lobt weniger des Orpheus' Kunst als seine Naturverbundenheit und macht ihn zum ‚Freund und Liebling der einfältigen Natur‘, dem die frevelhafte Störung ihrer Ordnung fernliegt. Die Menschen sollen zu dieser natürlichen ‚Einfalt‘ zurückgeführt und an Bescheidenheit, Selbstlosigkeit und Gewissenhaftigkeit ausgerichtet werden. Jacobi sublimiert also die humanisierende Wirkung des orphischen Gesanges zugunsten einer individuellen Veredelung des Charakters ( ⇒ ‚heilige Treue‘: aufopfernde Liebe und Treue sind für Jacobi das Motiv für die Katabase, mit der Orpheus der Eurydike nahe sein will: *Hinunter in die Nacht! / Weil die Stimme des Getreuen / Ihren Schatten seliger macht ...* Orpheus ist für Jacobi der Inbegriff der Treue. Die Endgültigkeit ihres Todes aber hat er [in völligem Einklang mit der Natur] akzeptiert).

Jacobi ist der erste Dichter der Neuzeit, der Orpheus als Erlöserfigur interpretiert, indem er den Unterweltbewohnern das altorhische Elysium in Aussicht stellt: *O ich sehe Thränen fließen; / Durch die Finsternisse bricht / Nun ein Strahl von Hoffnung; ewig büßen / Lassen euch die guten Götter nicht! / Götter, die für euch die Erde schufen, / Werden aus der tiefen Nacht / Euch in selige Gefilde rufen, / Wo die Tugend unter Rosen lacht.*

Johann Gottfried Herder (1744 – 1803):

*Die zweite Eurydice* (Jakob-Balde [1604 – 1668]-Übersetzung). 1796 publiziert  
*Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774)

sieht Orpheus als religiöse Autorität, geistigen Führer, Universalweisen: in der 1774 verfaßten Schrift *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* bezeichnet er ihn als *Urdichter, mythischen Dichterseher und Dichter-Theologen, als den göttlichen Urheber der griechischen Weisheit und Religion, als Propheten, Gesetzgeber ...* Diese Schrift verschafft der Orpheusrezeption den endgültigen Durchbruch.

*Orpheus. Geschichte der lyrischen Dichtkunst. Aufsatz*

Herder nennt Orpheus hier „den bekanntesten unter den Hymnenverfassern“ und bedauert das Fehlen originaler Texte.

*Allegorien der Kunst, nach alten Kunstdenkmahlen* (1801/02)

Herder deutet hier die Katabase bereits psychologisch als allgemeingültiges, symbolhaft-abstraktes Sinnbild. Er artikuliert dabei eine liebesfeindliche Haltung der Götter (sie verweigern Eurydikes Rückkehr nicht aus unbeugsamer Gerechtigkeit, sondern weil sie die Menschen um ihr Glück beneiden; Herder erklärt sich diese Kälte damit, daß der Tod alle Gefühle auslöscht).

Herder hat u. a. auch seinen Humanismusgedanken an Orpheus orientiert; er ist der Schrittmacher des Humanismusgedankens, der die Orpheusrezeption des 19. Jahrhunderts neu beflügeln wird; Genaueres dazu später. Vorläufig möchte ich aus *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* nur drei Stellen zitieren, die diese zentrale Verknüpfung aus Humanismus und Orpheus ansprechen:

*Der erste Sitz der griechischen Musen war gegen Thracien zu, nordöstlich. Aus Thracien kam Orpheus, der den verwilderten Pelasgern zuerst ein menschliches Leben gab und Jene Religionsgebräuche einfuhrte, die so weit umher und so lange galten. Die ersten Berge der Musen waren Thessaliens Berge, der Olympus, Helikon, Parnassus, Pindus: hier, hier war der älteste Sitz ihrer Religion, Weltweisheit, Musik und Dichtkunst. Hier lebten die ersten griechischen Barden; hier bildeten sich die ersten gesitteten Gesellschaften; die Lyra und Kithara ward hier erfunden, und allem, was nachher der Geist der Griechen ausschuf, die erste Gestalt angebildet.*

[.....]

*Mythologie der Griechen floß aus Sagen verschiedener Gegenden zusammen, die Glaube des Volks, Erzählungen der Stämme von ihren Urvätern oder die ersten Versuche denkender Köpfe waren, sich die Wunder der Welt zu erklären und der menschlichen Gesellschaft Gestalt zu geben.<sup>214</sup> So unecht und neugeformt unsre Hymnen des alten Orpheus sein mögen, so sind sie immer doch Nachbilder von jenen lebendigen Anbetungen und Grüßen an die Natur, die alle Völker auf der ersten Stufe der Bildung lieben.*

[.....]

*Es ist ein zwar oft wiederholter, aber, wie mich dünkt, überspannter Lobspruch des menschenfreundlichen Sokrates, daß er's zuerst und vorzüglich gewesen sei, der die Philosophie vom Himmel auf die Erde gerufen und mit dem sittlichen Leben der Menschen befreundet habe; wenigstens gilt der Lobspruch nur die Person Sokrates selbst und den engen Kreis seines Lebens. Lange vor ihm waren Philosophen gewesen, die sittlich und tätig für die Menschen philosophiert hatten, da vom fabelhaften Orpheus an eben dies der bezeichnende Charakter der griechischen Kultur war [eigene Hervorhebungen].*

Johann Heinrich Voss (1751 – 1826):

*Orfeus der Argonaut.* Gedicht in „Gedichte“; Königsberg, 1795

Friedrich von Schiller (1759 – 1805):

*Orpheus in der Unterwelt* (Entwurf für ein unausgeführtes Werk)  
*Götter Griechenlands* (1788)

Im Gegensatz zu Herder zeichnen sich die Unterweltsgottheiten bei Schiller durch Menschlichkeit und Teilnahmefähigkeit aus; der Aspekt der Wiedervereinigung im Elysium gewinnt an Bedeutung:

*Seine Freuden traf der frohe Schatten / in Elysiens Haynen wieder an; / Treue Liebe fand den treuen Gatten / Und der Wagenlenker seine Bahn; / Orpheus Spiel tönt die gewohnten Lieder, / In Alcestens Arme sinkt Admet; / seinen Freund erkennt Orestes wieder, / seine Waffen Philoktet.*

dies bedeutet: der literarische Topos der Freudlosigkeit des Schattendaseins, ja der Tod selbst ist mit der Restituierung des altorphanischen Elysiams überwunden!

(Friedrich Leopold von Hardenberg =) Novalis

(1772 – 1801):

*Hymnen an die Nacht* in „Das Athenäum“; entstanden 1799

Novalis verliert 1797 seine Braut Sophie Kühn, kurz danach seinen Bruder; diese Ereignisse prägen seine letzten Lebensjahre und Werke: er identifiziert sich mit Orpheus.

In *Hymnen an die Nacht* begibt er sich als Nachfolger des Orpheus in das Schattenreich, um sich mit der Geliebte mystisch zu vereinen.

Dazu eine Tagebuchnotiz aus 1798: *Verbindung die auch für den Tod geschlossen ist – ist eine Hochzeit – die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht – ein Geheimniß süßer Mysterien.*<sup>169</sup>

FERNER (summarisch):

<sup>169</sup> zit. nach Manuela Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Innsbruck 1992, S. 57.

- André Chénier (Elegie À *Orphée* in „Oeuvres complètes“ aus 1794)
- Henry Fielding (Farce *Eurydice; or, The Devil Henpeck'd* aus 1737)
- Anne Finch, Countess of Winchilsea (Gedicht *The Answer to Pope's Impromptu* in „Miscellany Poems on Several Occasions“; London 1713)
- Vicente Garía de la Hueta (Gedicht *Orfeo*; Madrid 1786)
- William King (*Orpheus and Eurydice* aus 1704)
- Friedrich Maximilian von Klinger (*Orpheus; Eine tragisch-komische Geschichte; Myhentravestie* aus 1778 – 1780)
- Walter Savage Landor (Gedicht *Descent of Orpheus* [Vergiladaption, in „Dry Sticks, Fagoted“] aus 1794 / Gedicht *Birth of Poesy* in „Poems“; London 1795)
- Alain René Lesage (*Orphée*; Teil des Schauspiels „L'histoire de l'Opéra-comique, ou, Les metamorphoses de la foire“ aus 1736)

### c) Malerei

#### (1) Orpheus in der außerösterreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts

- |  |   |
|--|---|
| Francois Verdier (1651 – 1730):  | <i>Der Tod des Orpheus</i> . Zeichnung; Albertina, Wien   |
| Gregorio Lazzarini (1655 – 1730):  | <i>Der Tod des Orpheus</i> . Gemälde im Palazzo Rezzonico, Venedig  |
| Gian Antonio Burrini (1656 – 1727):  | <i>Orpheus befreit Eurydike</i> . Um 1700; Kunsthistorisches Museum, Wien   |
| Adriaen de Gryeff (vor 1657 – 1715)  | <i>Orpheus bezaubert Tiere und Bäume</i> . Galerie Schleißheim  |
| Bartolomeo Signorini (1674 – 1742):  | <i>Orpheus befreit Eurydike</i> . Casa Rizzardi, Verona   |
| Franz Joseph Spiegler (1691 – 1757):   | <i>Tod des Orpheus</i> . Grisaille aus 1725; Theatersaal Ottobeuren   |
| Francois de Cuvillié d. Ä. (1695 – 1768):  | <i>Orpheus</i> (ev. Apoll). Supraporte im Paradeschlafzimmer der Münchner Residenz; entstanden ~ 1735                             |
| In dem noch in noch keinem orpheusbezogenen Werkindex erfaßten Gemälde sehe ich einen fröhlichen, unbeschwerten Orpheus, der in seiner Rokoko-Lebenslust unkünstlerisch ist und zur Staffage verkommt. |   |
| Domenico Maria Fratta (1696 – 1763):   | <i>Der Tod des Orpheus</i> . Zeichnung; Royal Collection, Windsor   |
| Giovanni Battista Tiepolo (1696 – 1770):   | <i>Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt</i> . Deckenfresko aus 1725 im Palazzo Sandi (Corner-Spinelli), Venedig               |
| Allegorie der Dichtung und der Beredsamkeit  |   |
| Francois Mallet (1705 – 1765):   | <i>Eurydike, von der Schlange gebissen</i> . Albertina Wien   |
| John Hamilton Mortimer (1741 – 1779):  | <i>Der Tod des Orpheus</i> . 1976 bei Christie's versteigert (Urheberschaft nicht gesichert; ev. auch Thomas Jones [1743 – 1803]) |
| Angelica Kaufmann (1741 – 1807):   | <i>Orpheus und Eurydike</i> . Entstanden vor 1782   |
|  | <i>Eurydike</i> . Gemälde in der Churchill coll., Northwick Park  |

- Henry Fuseli (1741 – 1825): *Euridice, Leaving the Kingdom of Hades, is Snatched from Orpheus*. Verlorenes Gemälde des engl. Malers aus 1780 – 1785
- Jacques-Louis David (1748 – 1825): *Orpheus am Grab der Eurydike*. Zeichnung aus 1788; unbekannter Standort

FERNER (summarisch):

- James Barry (Wandgemälde *Orpheus* [Teil von „Progress of Human Culture“] aus 1777 – 1784)
- bemalte Seitenflügel der Orgel der Pfarrkirche St. Franziskus zu Mons (Graubünden) aus 1712 (rechts Apoll, fast nackt, unter den neun Musen; links Orpheus)
- Italienische oder Französische Schule (*Orpheus lockt die Tiere mit seiner Leier*. Zerstörtes Gemälde im Louvre, Paris)
- Charles-Joseph Natoire (*Orpheus bezaubert die Nymphen und die Tiere*. Zeichnung aus 1777; Musée Atger, Montpellier)
- Pierre-Paul Prud'hon (Zeichnung *Orpheus im Hades* aus 1792)
- Jean Restout (Gemälde *Orpheus im Hades, um Eurydike zurückzuholen* aus 1763; im Louvre, Paris)

## (2) Orpheus in der österreichischen Malerei des 18. Jhdts

- M. J. Schmidt (Kremserschmidt, 1718 – 1801): *Orpheus holt Eurydike aus der Unterwelt*. Im Museo Sartorio, Triest
- Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796): *Orpheus in der Unterwelt*. Gemälde in der Graf coll., Graz; entstanden 1785 – 1786
- „Eiserner Vorhang“ der Wiener Staatsoper: *Orpheus und Eurydike*  
 Orpheus als Patron der Oper: inmitten einer Rokoko-Schäferlandschaft lustwandelnd (aus der Zeit Maria Theresias; heute noch in Verwendung)<sup>170</sup>

### d) Plastik

- Ferdinand Dietz (1708 – 1777): Orpheusgruppe aus 1767/68 im Schloßgarten Veitshöchheim
- Antonio Canova (1757 – 1822): *Euridice*. Steinskulptur aus 1773 – 1775; im Museo Correr, Venedig  
*Orpheus*. Steinskulptur aus 1775 – 1776; im Museo Correr, Venedig
- Augustin Pajou (1730 – 1809): *Orpheus und Euridice*. Relief in Versailles (Salle de l'Opéra); entstanden 1769 – 1770
- Joseph Chinard (1756 – 1812): *Euridice*. Marmorskulptur aus 1776 (Cyril Humphries Ltd., London)

### e) *orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*

Das 18. Jahrhundert ist in dem Maße von der Musik dominiert, wie es die Renaissance lange Zeit von der Literatur war. Es reflektiert Orpheus mit seinem (ur)eigenen Mittel. Wechselberührungen nur im Bereich Musik/Literatur und hier überwiegend im Bereich des *libretto*. Die Vertonung von Gedichten (z.B.: Gluck vertont Klopstock-Gedichte) steht dem nach.

### f) Wissenschaft

Die Wiederentdeckung der Orphik und pseudo-orphischen Literatur in der Mitte des 18. Jhdts<sup>171</sup> sowie die einsetzende wissenschaftliche Forschung müssen hier unbedingt

<sup>170</sup> siehe Johanna J. S. Aulich, *Orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke*, Frankfurt a. M. 1998, S. 18.

Erwähnung finden. Sie erschließen neue Zugänge und wecken das Interesse am alten mythologischen Hintergrund, der bislang verschüttet war. Verschüttetes wird wiederentdeckt – auch (im Sinn des Wortes) in Pompei.<sup>172</sup>

Giambattista Vico (1688 – 1744):

*Scienza nuova*

Vico rühmt Orpheus als Begründer griechischer Humanität. Er vertritt die Ansicht, daß die Geschichte universal ist und auf sich ständig wiederholenden, aber unterschiedlichen Zyklen basiert. Die Überzeugung von einem spirituellen Mittelpunkt im menschlichen Dasein und Werden hat auch Delacroix und Moreau tiefgreifend beeinflußt!

Karl Philipp Moritz (1757 – 1793):

*Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten* aus 1791

Johann Matthias Geßner (1691 – 1761):

Abhandlung *Prolegomena Orphica* (1759)

Bei ihm ist Orpheus ein historischer Mysterienpriester.

NB: Einen guten Überblick über die theoretische/wissenschaftliche Orpheusrezeption, die im 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert als Literatur verfügbar war, bietet ein bibliographischer Anhang in GRS Meads *Orpheus*.<sup>173</sup> Hieraus ist zu entnehmen, daß im 18. Jahrhundert bereits ein reiches Schrifttum vorlag, das im 19. Jahrhundert weiter anwuchs.

## 6. Das 19. Jahrhundert

a) *Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime)*

Carl August Cannabich (1771 – 1806):

*Orfeo*. Oper, uraufgeführt 1802 in München

Friedrich August Kanne (1778 – 1833):

*Orpheus*. Kannes Oper wurde 1807/08 im Kärntnertor-Theater und Burgtheater 15-mal aufgeführt.

Friedrich Kuhlau (1786 – 1833):

*Eurydice im Tartarus*. Oper, uraufgeführt 1816

Franz Schubert (1797 – 1828):

*Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging*. Zwei nicht vollendete Versionen aus 1816 (erst 1832 und 1895 veröffentlicht) nach dem gleichnamigen Gedicht von Johann Georg Jacobi

Gioacchino Rossini (1792 – 1868):

*Il pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*. Uraufgeführt 1808 in Bologna

Hector Berlioz (1803 – 1869):

*La mort d'Orphée*. Kantate, uraufgeführt 1827

Franz Liszt (1811 – 1886):

*Orpheus*. Symphonisches Gedicht, uraufgeführt 1854 in Weimar

Jacques Offenbach (1819 – 1880):

*Orphée aux enfers*. Oper; uraufgeführt 1858 in Paris

<sup>171</sup> Die Auswirkungen der wiederentdeckten alten Mysterien auf das Orpheusbild des ausgehenden 18. Jahrhunderts zeigen sich im Werk Johann Georg Jacobis besonders augenfällig (s. Seite 69).

<sup>172</sup> 1711 waren bei Bauarbeiten auf einem Landgut in Portici (Neapel) *die Großen und die Kleinen Herkulanerinnen* gefunden worden, - drei Antiken, die dem Prinzen Eugen geschenkt und später nach Dresden verkauft wurden. Laut J. J. Winckelmann sind dies die ersten großen Entdeckungen in Herculaneum ⇒ Beginn des Pompeianischen Zeitalters!

<sup>173</sup> London 1965 (Neuaufgabe der Ausgabe 1896)

Parodie; die Protagonisten agieren aus banal-menschlicher Veranlassung und ohne hehre Motive; Schlüsselmomente werden durch (den) Zufall willkürlich.

Benjamin Godard (1849 – 1895): (Orpheus in) *Much Ado about Nothing*.  
Oper, uraufgeführt 1887 in Paris  
unausgeführt

Claude Debussy (1862 – 1918):  
plante um 1900 gemeinsam mit Paul Valéry ein Orpheus-Ballett. Aus einem Brief an P. Valéry:

*Ich hatte beiläufig an die Orpheussage gedacht, das heißt die Beseeligung der Dinge durch einen Geist – an die Fabel von der Veränderlichkeit und der Ordnung [eigene Hervorhebung].*

Sein Lieblingsmaler ist Moreau!

FERNER (summarisch):

- Dimitry Bortnyansky (Kantate *Die Zusammenkunft von Orpheus und Sonne* aus 1811)
- Henry Brougham Farnie / David Braham (Burleske *Pluto* [nach Byrons „Orpheus and Eurydice“] aus 1869)
- Léo Delibes (lyrische Szene *La mort d'Orphée*; uraufgeführt 1877)
- Gaetano Gioia (Ballett *Orfeo ed Eurydice* aus 1811)
- Jean-Baptiste Guiraud (lyrische Szene *La mort d'Orphée* [für den Prix de Rome])
- Louis Henry (Ballett *Orpheus und Eurydike* aus 1831 [Wien])
- Alexander MacKenzie (Lied *Great Orpheus Was a Fiddle* aus 1885)
- Katti Lanner (Ballett *Orfeo* aus 1891 [Empire Theatre, London])
- Karl Meisl (karikierendes mythologisches Spiel *Orpheus und Euridice, oder, So geht es im Olymp zu!* aus 1813 [Theater in der Leopoldstadt, Wien])

### b) Literatur / Schauspiel / Burleske

Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832): Alterslyrik; Weltanschauungsgedichte  
*Urworte. Orphisch* aus 1817

Die Orpheusrezeption Goethes ist – was verwundert – wissenschaftlich nicht aufgearbeitet. In der von mir reflektierten kunsthistorischen Literatur fehlt sie zur Gänze. Ich darf an dieser Stelle wenigstens ein orpheusbezogenes Zitat aus *Über Laokoon* bringen, das in Verbindung mit der Winckelmann/Lessing-Diskussion zum Thema der Skulptur steht:

*Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist; der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind. So würde z.B. Eurydike, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretenen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte [eigene Hervorhebungen].*

Friedrich Hölderlin (1770 – 1843): *Brot und Wein* in „Musenalmanach für das Jahr 1807“; entstanden jedoch schon 1800 – 1801

*An den Genius Griechenlands* (1790)  
*Geschichte der Schönen Künste unter den  
 Griechen* (1790)  
*Roman Hyperion*

Sehnsucht nach der untergegangenen Kultur der Antike; Suche nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur

Aufklärungskritik bei Höderlin: *In der modernen, nüchternen Welt setzt sich der Mensch selbstherrlich über seine Pflichten gegenüber den Göttern hinweg, vergißt ihre Gegenwart und macht die Natur zum Objekt kalter Berechnungen.*<sup>174</sup>

Ludwig Tieck (1773 – 1853): *Phantastus* (1811)

*Himmel und Hölle, die durch unermessliche Klüfte getrennt waren, sind zauberhaft und zum Erschrecken in der Kunst vereinigt, die ursprünglich schönes reines Licht, stille Liebe und lobpreisende Andacht war.*

Pierre Simon Ballanche (1776 – 1847): *Orphée*. Einzig vollendeter Teil im Buch „La Palingénésie Sociale ou Théodicée de l’Histoire“; entstanden 1827 oder 1830

typisch für den Synkretismus des 19. Jhdts, der Religion, Mythologie, Philologie, Philosophie und Okkultismus vermischt → zyklische Geschichtsauffassung: die Zeitalter sind Wiederholungen, Teile eines ewigen Zyklus von Sündenfall und Sühne, der solange rekuriert, bis die Perfektion (wieder)erreicht ist. Es geht Ballanche um eine ideale Einheit – letztlich um die perfekte Einheit Adams, die > androgyne Ursprünglichkeit.

*Ihn interessiert weniger die traditionelle mythologische Figur des Orpheus als vielmehr dessen Rolle als Eingeweihter, Wahrheitsbringer und Motor für die menschliche Entwicklung von einem palingenetischen Stadium zum anderen. Im Prolog des Epos erklärt Ballanche, Orpheus sei als Abstraktum, als starker symbolischer Ausdruck antiker Traditionen zu verstehen.[.....] Ballanche meint, dass „die Religion die allegorische Geschichte der Natur und die Mythologie eine verdichtete Geschichte sei“. Ballanches Interpretation von Orpheus als symbolische Einheit entspricht natürlich Moreaus Auslegung und der heidnischen Mythologie im allgemeinen, die Orpheus als das angemessene Bild für das Erwachen der Kultur betrachten [eigene Hervorhebungen].<sup>175</sup>*

Ugo Foscolo (1778 – 1827): *Le Grazie*

thematisiert das abgeschlagene schöne Haupt des Orpheus, das die Bakchen zusammen mit seiner Leier ins Meer schleuderten

Victor Hugo (1802 – 1885): Gedicht Nr. 2 (*Orphée, aus bois du Caystre*) aus „Floréal“. In „Les chansons des rues et des bois“ (Paris 1865)  
 Idyll Nr. 1 (*Orphée*) aus „Groupe des idylles“. In „La légende des siècles“ (Paris 1877)

Paul Valéry (1871 – 1945): Sonett *Orphée* aus 1891

Joséphin Peladan (1859 – 1918): *La Terre d’Orphée* (skizzenhaftes Manuskript, gedacht als Schluß der Trilogie „Les idées et les formes“)

Eliphaz Lévi (1810 – 1875): *Histoire de la Magie* aus 1860

<sup>174</sup> zitiert nach Manuela Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Innsbruck 1992, S. 65.

<sup>175</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 50.



Orpheus offenbart die esoterische Wahrheit, das Prinzip, das Lévis ganze Kosmologie vereint. Synkretist (kombiniert heidnischen Mythos und biblische Geschichte).

### (1) Sonderstellung der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts

Elemente des Orpheusmythos gehörten zu den bevorzugten Rezeptionen der englischen Literatur.

William Wordsworth (1770 – 1850):	Orpheus im Gedicht <i>The Power of Music</i> in „Poems in Two Volumes“ aus 1806 sowie im Gedicht <i>The Power of Sound</i> in „Yarrow Revisited and Other Poems“ aus 1828 <i>Orpheus and Eurydice</i> . Freie Adaption von Vergils <i>Georgica</i> ; aus 1788 – 1789
Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822):	fragment. Gedicht (poetische Vergilübertragung [ <i>Georgica</i> ]) aus 1818 – 1819 (kurz vor seinem Tod) dramatischer Dialog* <i>Orpheus</i> aus 1820
John Keats (1795 – 1821):	unverifizierte Orpheus-Stelle in <i>Endymion</i> (1818), im <i>Hyperion-Fragment</i> (1820) oder den fünf großen <i>Oden</i> aus 1819/20
Thomas Carlyle (1795 – 1881):	Vortragsreihe <i>Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte</i> aus 1841
bezeichnet wieder Christus als höchsten Orpheus	
Henry James Byron (1834 – 1884):	<i>Orpheus and Eurydice; or, The Young Gentleman Who Charmed the Rocks</i> . Uraufgeführt 1863 im Strand Theatre in London
William Morris (1834 – 1896):	<i>The Story of Orpheus and Eurydice</i> . Gedicht aus 1865 – 1866; erst 1915 veröffentlicht (urspr. geplant für „The Earthly Paradise“)

FERNER (summarisch):

- anonym Autor (Burleske *Orpheus and Eurydice* aus 1871 [Strand Theatre, London])
- Francis William Bourdillon (Gedicht *Eurydice* in „Sursum Corda“ aus 1893)
- Robert Barnabas Brough (Burleske *Orpheus and Eurydice; or, The Wandering Minstrel* (in „Cracker Bon-Bon for Christmas Parties“) aus 1861)
- Robert Browning (Gedicht *Eurydice to Orpheus: A Picture by Frederick Leighton, R.A.* aus 1864 in „Dramatis Personae“)
- Francis Cowley Burnand und William Brough (Burleske *Orpheus; or, The Magic Lyre* aus 1866)
- Gabriele D’Annunzio (Gedicht *Le Foreste* in „Poema paradisiaco“ aus 1891 – 1892)
- Rubén Darío (Gedicht *La caridad* aus 1897)
- Richard Watson Dixon (Gedicht *Orpheus* aus 1864)
- Austin Dobson (*Orpheus* im Lyrikzyklus „A Case of Cameos“ aus 1877)
- Edward Dowden (Gedicht *The Heroines* aus 1876)
- Philip Freneau (Gedicht *The prayer of Orpheus* aus 1809 [in „Poems Written and Published during the American Revolutionary War“])
- John Galt (Tragödie *Orpheus* in „The New British Theatre“ aus 1814)
- Edmund Gosse (Gedicht *The Walking of Eurydice* in „New Poems“ aus 1879 / Gedicht *The Lost Lyre* in „New Poems“; London 1879)

- Gerard Manley Hopkins (lat.-griech. Übersetzung von Shakespeares Lied aus Heinrich VIII., *Orpheus with his lute made trees*, aus 1886)
- William James Linton (Gedicht *Eurydice* in „Claribel and Other Poems“ aus 1865)
- Charles Marie René Leconte de Lisle (Gedicht *Khiron* aus 1852)
- James Russell Lowell (Gedicht *Eurydice* aus 1849 [in „Poems“])
- Stéphane Mallarmé (Sonett *Ses purs ongles très hat dédiant leur onyx* [der Dichter als Orpheus am Styx] in „Poésis“ aus 1868)
- Gérard de Nerval (Epigraph *Eurydice! Eurydice!* zu Teil 2 der Novelle „Aurélia, ou, Le reve et la vie“ aus 1855)
- Coventry Patmore (Gedicht *Eurydice* aus 1894 und Gedicht *Orpheus* aus 1896)
- James Robinson Planché und Charles Dance (Libretto zur Komischen Oper *Olympic Devils; or, Orpheus and Eurydice* aus 1831 / Planché allein: Libretto zu *Orpheus in the Haymarket* [Burleske nach Offenbachs „Orphée aux enfers“] aus 1864/65)
- Henri de Régnier (Gedicht *Heroïde* in „Aréthuse“ aus 1895 [der Dichter identifiziert sich mit Orpheus im Hades])
- Edward Rose und „Captain COE“ (Burleske *Orpheus and P* [Eurydice] aus 1891 [The Aquarium, Great Yarmouth])
- William Bell Scott (Gedicht *Eurydice* aus 1854 [in „Poems“])
- Tommaso Sgricci (poetische „Improvisation“ *Orfeo ed Eurydice* aus 1820 [von Shelley als Vorlage für seinen dramatischen Dialog\* *Orpheus* verwendet])
- Erik Johan Stagnelius (Tragödie *Bacchanterna eller Fanatismen*; Stockholm 1822)
- Algernon Charles Swinburne (Sonett *Eurydice* in „Songs before Sunrise“ aus 1871)
- Frederick Tennyson (Text *Orpheus* aus 1884, verfaßt nach dem Tod der Frau des Dichters; unpubliziert)
- Robert Calverly Trevelyan (Gedicht *Orpheus* in „Mallow and Asphodel“ aus 1898)
- Paul Valéry (Sonett *Orphée* im „Album de vers anciens“ aus 1890 – 1900)

### c) Philosophie

Friedrich Nietzsche (1844 – 1900):

*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.* 1872

Thematisierung des Gegensatzes Apollinisch–Dionysisch als Wettstreit zwischen gegnerischen Kunstsymbolen mit entsprechenden Auswirkungen auf die Orpheusrezeption seiner Zeitgenossen!! Sie führt zur Verbildlichung/bildnerischen (Um-)Gestaltung einer dionysisch-„ungeheuren“ Welt durch ein apollinisches Mittel, das sie erträglich macht: die Kunst.

Konzepte der Orphik fungieren dabei als harmonischer Ausgleich<sup>176</sup> (vgl. „Das orphische Ziel der Harmonie“ auf S. 17).

Die Kunst erlaubt so die Distanzierung der Realität (einer undurchschaubar chaotischen Natur).<sup>177</sup>

Nietzsche zeichnet in *Die Geburt der Tragödie* Sokrates als Gegner des Dionysus, als neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt: diese Kunstauffassung bezeichnet er als ästhetischen Sokratismus.

Im zweiten nachstehend zitierten Passus philosophiert er über den Ursprung des Rezitativs und postuliert „*etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen und des Apollinischen in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, daß man auf einen Ursprung des Rezitativs zu schließen hat, der außerhalb aller künstlerischen Instinkte liegt*“.

<sup>176</sup> aus *Die Geburt der Tragödie*: „Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur so viel dem menschlichen Individuum ins Bewußtsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so daß diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genötigt sind [eigene Hervorhebungen].“

⇒ ohne Dionysos wäre das Kunstwerk blutleer, ohne Apoll amorph!

<sup>177</sup> Dieser Aspekt wird im 20. Jahrhundert neu gedeutet: Rilke wird die dann industrialisierte, durch den Fetisch ‚Ware‘, Mechanik und Maschinen geprägte Welt ähnlich empfinden (Kunst als Gegenwelt zur realen, die die Einheit und Harmonie von Mensch-Natur aufgelöst hat und scheitern wird).

Hier deutet Nietzsche jene orphische Übergegensätzlichkeit<sup>178</sup> an, die der „neue Orpheus“ Sokrates nicht verstanden hat, aber im Wesen des ‚alten Orpheus‘ begründet ist. Der Umstand, daß er sie anhand einer ‚Kunsttechnik‘ (des Rezitativs) entwickelt, war nach meinem Dafürhalten richtungsweisend für die Rezeption des Altorphischen im Allgemeinen und für die Kunst im Besonderen: es geht darum, ‚auf den Grund zu wirken‘!

*Plato redet vom schöpferischen Vermögen des Dichters, insofern dies nicht die bewußte Einsicht ist, zu allermeist nur ironisch und stellt es der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters gleich; sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten, als bis er bewußtlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne. Euripides unternahm es, wie es auch Plato unternommen hat, das Gegenstück des »unverständigen« Dichters der Welt zu zeigen, sein ästhetischer Grundsatz »alles muß bewußt sein, um schön zu sein«, ist, wie ich sagte, der Parallelsatz zu dem sokratischen »alles muß bewußt sein, um gut zu sein«.*

*Demgemäß darf uns Euripides als der Dichter des ästhetischen Sokratismus gelten. Sokrates aber war jener zweite Zuschauer, der die ältere Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete; mit ihm im Bunde wagte Euripides, der Herold eines neuen Kunstschaffens zu sein. Wenn an diesem die ältere Tragödie zugrunde ging, so ist also der ästhetische Sokratismus das mörderische Prinzip: insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der älteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nötigt: welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkönig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluten eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimkultus.*

[.....]

*Man kann den innersten Gehalt dieser sokratischen Kultur nicht schärfer bezeichnen, als wenn man sie die Kultur der Oper nennt: denn auf diesem Gebiete hat sich die Kultur mit eigener Naivität über ihr Wollen und Erkennen ausgesprochen, zu unserer Verwunderung, wenn wir die Genesis der Oper und die Tatsache der Opernentwicklung mit den ewigen Wahrheiten des Apollinischen und des Dionysischen zusammenhalten. Ich erinnere zunächst an die Entstehung des stilo rappresentativo und des Rezitativs. Ist es glaublich, daß diese gänzlich veräußerlichte, der Andacht unfähige Musik der Oper von einer Zeit mit schwärmerischer Gunst, gleichsam als die Wiedergeburt aller wahren Musik, empfangen und gehegt werden konnte, aus der sich soeben die unaussprechbar erhabene und heilige Musik Palestrinas erhoben hatte? Und wer möchte andererseits nur die zerstreungssüchtige Üppigkeit jener Florentiner Kreise und die Eitelkeit ihrer dramatischen Sänger für die so ungestüm sich verbreitende Lust an der Oper verantwortlich machen? Daß in derselben Zeit, ja in demselben Volke neben dem Gewölbebau Palestrinascher Harmonien, an dem das gesamte christliche Mittelalter gebaut hatte, jene Leidenschaft für eine halbmusikalische Sprechart erwachte, vermag ich mir nur aus einer im Wesen des Rezitativs mitwirkenden außerkünstlerischen Tendenz zu erklären.*

*Dem Zuhörer, der das Wort unter dem Gesange deutlich vernehmen will, entspricht der Sänger dadurch, daß er mehr spricht als singt und daß er den pathetischen Wortausdruck in diesem Halbgesange verschärft: durch diese Verschärfung des Pathos erleichtert er das Verständnis des Wortes und überwindet jene übrig gebliebene Hälfte der Musik.*

*Die eigentliche Gefahr, die ihm jetzt droht, ist die, daß er der Musik einmal zur Unzeit das Übergewicht erteilt, wodurch sofort Pathos der Rede und Deutlichkeit des Wortes zugrunde gehen müßte: während er andererseits immer den Trieb zu musikalischer Entladung und zu*

<sup>178</sup> „Mit dem Wort dionysisch ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit ...“ (zitiert nach Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*. München 1986, S. 47).

virtuosenhafter Präsentation seiner Stimme fühlt. Hier kommt ihm der »Dichter« zu Hilfe, der ihm genug Gelegenheit zu lyrischen Interjektionen, Wort- und Satzgliederwiederholungen usw. zu bieten weiß: an welchen Stellen der Sänger jetzt in dem rein musikalischen Elemente, ohne Rücksicht auf das Wort, ausruhen kann. Dieser Wechsel affektiv eindringlicher, doch nur halb gesungener Rede und ganz gesungener Interjektion, der im Wesen des *stilo rappresentativo* liegt, dies rasch wechselnde Bemühen, bald auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf den musikalischen Grund des Zuhörers zu wirken, ist etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen und des Apollinischen in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, daß man auf einen Ursprung des Rezitativs zu schließen hat, der außerhalb aller künstlerischen Instinkte liegt. Das Rezitativ ist nach dieser Schilderung zu definieren als die Vermischung des epischen und des lyrischen Vortrags und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äußerlichste mosaikartige Konglutination, wie etwas derartiges im Bereich der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist. Dies war aber nicht die Meinung jener Erfinder des Rezitativs: vielmehr glauben sie selbst und mit ihnen ihr Zeitalter, daß durch jenen *stilo rappresentativo* das Geheimnis der antiken Musik gelöst sei, aus dem sich allein die ungeheure Wirkung eines Orpheus, Amphion, ja auch der griechischen Tragödie erklären lasse [eigene Hervorhebungen].

Arthur Schopenhauer (1788 – 1860):

Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819)

Wie Giordano Bruno ist auch Schopenhauer nicht auf seine Wirkung hinsichtlich der Restitution des apollinisch-Altorthodoxen untersucht. Dabei schlagen seine Überlegungen bezüglich der „Metempsychose“ eine Brücke zum östlichen Gedankengut, mit dem er sich bekanntlich intensiv befaßt hat (Upanishaden, Veden). Auch er ist ein Wegbereiter jenes Altorthodoxen, dem östliche Gedanken näherstehen als jede westliche Betrachtungsweise:

*Wir finden nämlich die Lehre von der Metempsychose, aus den urältesten und edelsten Zeiten des Menschengeschlechts stammend, stets auf der Erde verbreitet, als den Glauben der großen Majorität des Menschengeschlechts, ja, eigentlich als Lehre aller Religionen, mit Ausnahme der jüdischen und der zwei von dieser ausgegangenen; am subtilsten jedoch und der Wahrheit am nächsten kommend, wie schon erwähnt, im Buddhismus.*

[.....]

*Schon in den Veden, wie in allen heiligen Büchern Indiens, gelehrt, ist bekanntlich die Metempsychose der Kern des Brahmanismus und Buddhismus, herrscht demnach noch jetzt im ganzen nicht islamisierten Asien, also bei mehr als der Hälfte des ganzen Menschengeschlechts, als die festeste Ueberzeugung und mit unglaublich starkem praktischen Einfluß. Ebenfalls war sie der Glaube der Aegypter (Herod., II, 123), von welchen Orpheus, Pythagoras und Plato sie mit Begeisterung entgegennahmen* [eigene Hervorhebung].

#### d) Wissenschaft (Alterums- und Religionswissenschaft):

Georg Friedrich Creutzer<sup>179</sup> (1771 – 1858):

*Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810 – 1812)

breitangelegte Studie zum Synkretismus der Weltreligionen; Orpheus spielt darin eine wichtige Rolle: er verbindet die esoterischen Traditionen von Ost und West und bestätigt damit die Hauptthese Creutzers, daß es für die gesamte menschliche Entwicklung im spirituell-Religiösen eine gemeinsame Quelle gebe. Bedeutender Impuls für die Orpheusrezeption des 19. Jahrhunderts!!

<sup>179</sup> klass. Philologe, \* Marburg 10. 3. 1771, † Heidelberg 16. 2. 1858; Prof. in Marburg, Leiden und Heidelberg

Erwin Rohde (1845 – 1898):

*Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen.* 2 Bde., Freiburg 1890 – 1894

Rohde zählt zu den bedeutendsten Gelehrten der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Liebe zum Altertum und die Begeisterung für die Musik Wagners führten ihn mit Nietzsche zusammen und bewirkten eine lange fruchtbare Freundschaft. Obwohl er niemals den Boden Griechenlands betrat, wurde er der beste Kenner der griechischen Sprache und Kultur. Seine großen Bücher (*Der griechische Roman und seine Vorläufer* und *Psyche*) waren Meilensteine auf dem Gebiet der Altphilologie und der antiken Religionsgeschichte.

Johann Jakob Bachofen (1815 – 1887):

*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859)

*Das Mutterrecht* (1861)

Er entwickelt ein dualistisches System, in dem der vernunftorientierte Mann das geistige und die naturverbundene Frau das chthonische Prinzip verkörpern. Während sich Orpheus der Natur widersetzt und dem Tod die Anerkennung verweigert, ordnet sich Eurydike dem natürlichen Kreislauf von Werden und Vergehen unter und nimmt den Tod an.

Edouard Schuré (1841 – 1929):

*Les Grands Initiés* (Die großen Eingeweihten). 1889 erschienen

einflußreicher theosophischer Text, der Rama, Krishna, Pythagoras, Orpheus, Christus und Buddha als Propheten ein und derselben Wahrheit feiert

FERNER (summarisch):

- Ausgrabung, Erforschung und Veröffentlichung der Katakomben-Malerei durch De Rossi (1860 – 1890), Marucchi (1870 – 1890) und Wilpert (1880 – 1900)

*e) Das Jahrhundert des Orpheus in der Malerei:  
die Zahl der Maler ist im Verhältnis zum 18. Jahrhundert  
um ein Vierfaches höher*

(1) Orpheus in der außerösterreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts

Nicolas-André Monsiau (1754 – 1837):

*Die Schlange beißt Eurydike.* Zeichnung  
*Orpheus und Eurydike.* Residenzmuseum  
München; entstanden 1810

Friedrich Rehberg (1758 – 1835):

Das im Charlotten- oder Musikzimmer befindliche Gemälde zeigt einen entschlossen voranschreitenden Orpheus, an den sich die ihm folgende Eurydike mit beiden Händen hält. Traditionell aufgefaßte Bildthematik. Interessanter erschien mir da schon ein Gemälde desselben Künstlers im selben Raum, das dasselbe Thema ‚reziprok/mit verkehrten Vorzeichen‘ behandelt: eine Muse, eine siebensaitige Lyra spielend, den Kopf leicht nach rückwärts gewandt, gefolgt von einem älteren bärtigen Mann, der sich – offenbar blind – mit seiner Linken an ihrer rechten Schulter orientiert; in der herabhängenden Rechten eine Schriftrolle. Die beiden durchwandern eine karge Landschaft mit lichtlosem Himmel; links oben eine große Taube...: Homer und die Muse!

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 – 1867): *Orpheus.* Pariser Privatbesitz; entstanden 1860

Peter Cornelius (1783 – 1867):

*Die Unterwelt.* Fresko aus 1820 – 1826 im

Göttersaal der Glyptothek München; laut  
Auskunft vorort im II. WK zerstört

Pluto und Proserpina, zentral thronend und umgeben von vielerlei  
Gestalten der Unterwelt, darunter auch der leierspielende Orpheus  
mit Eurydike; über dem Paar erscheint ein Eros, der sich zutraulich  
an Orpheus schmiegt

*Orpheus vor Pluto.* Kupferstich

dazu Goethe: *nicht recht befriedigend*

William Etty (1787 – 1849):

*Eurydike.* Green coll.; undatiert

Mythologisch unspezifisch, jedoch menschlich berührend gibt Etty  
seine Eurydike wieder: in morbid-fahler Nacht, hilflos und  
ausgesetzt, voller Resignation und Traurigkeit.

C. G. Kratzenstein-Stub (1793 – 1860):

*Orpheus und Eurydike.* Gemälde aus  
1806; in der Glyptothek Kopenhagen

**Abb. 23 auf Seite 139**

Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875):

*Orpheus betört die Menschen.* Gemälde,  
entstanden 1865 – 1870; im Kimbell Art  
Museum, Fort Worth

*Orpheus betört die Tiere.* 1860

*Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt.*

Im Museum of Fine Arts, Houston/Texas;  
entstanden 1861

**Abb. 7 auf Seite 137**

Gefolgt von einer willenslosen Eurydike, die er an der Hand führt,  
schreitet O. energisch und die Lyra wie eine Hand zum Zeichen des  
Sieges (der Deutung als abwehrender Schild mag ich nicht folgen)  
emporgestreckt durch einen lichten Auwald, der mehr Elysches denn  
Dämonisches widerspiegelt: noch freut er sich seines Triumphes über  
die Hadesmächte, nicht ahnend, daß er im nächsten Moment scheitern  
wird.

*Orpheus begrüßt die Sonne.* Ölgemälde  
aus 1865; im Elvehjem Museum of Art,  
Madison, Wisconsin

Orpheus, ‚allein auf weiter Flur‘, streckt die Hände – die Lyra in  
der Rechten – dem Morgenlicht entgegen; landschaftliche Staffage  
ähnlich wie bei ‚*Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt*‘.

**Die Szene erinnert an Aischylos (Bassariden), wo Orpheus die Götter  
Helios und Apollon verehrt, die nach orphischer Lehre ident sind;  
Aischylos läßt ihn täglich zum Aufgang der Sonne auf das  
Pangaiongebirge steigen, um als erster Helios zu schauen.**

**Eindeutiger Beleg für die altorphanische Restitution! Neu in der  
Bildkunst! Keine Parallele außer bei Hans Alois Schram.**

*Orpheus betört die Menschen.* Zeichnung,  
entstanden 1865 – 1870; Alfred Sensier  
coll.

*Die verwundete Eurydike.* Drei

Versionen zwischen 1868 und 1870

Deckengemälde *Orpheus bringt den*

*Griechen die Zivilisation.* In der Bibliothek  
(Chambre des Députés) des Palais Bourbon  
in Paris (südliche Halbkuppel); entstanden  
1843 – 1947 (Auftrag bereits 1838; die  
Ausführung des Gesamtauftrags dauerte  
insgesamt 10 Jahre [also bis 1848]); Öl und  
Wachs auf Verputz

Eugène Delacroix (1798 – 1863):

**Abb. 8 auf Seite 137**

Die Bibliothek des Palais Bourbon (= die Bibliothek der Abgeordnetenversammlung) ist ein langgestreckter gangartiger Raum, von fünf Kuppeln überwölbt und an den beiden Stirnseiten mit je einer Halbkuppel im Halbrund abgeschlossen. Die beiden Halbkuppelbilder – *Orpheus* und *Attila* (Delacroix entschied sich erst Anfang 1843 endgültig für diese Themen) – bilden somit zwei Pole, zwischen die sich die Szenen der fünf Kuppeln einreihen. Diese sind antithetisch/als Gegensätze(!) aufeinander bezogen und zugleich dramatisches Leitthema.

Peter Rautmann in seinem Buch *Eugène Delacroix*:<sup>180</sup> *Die Geburt der Zivilisation steht ihrem Untergang gegenüber, die paradiesische Heiterkeit der Orpheus-Gruppe der Barbarei Attilas. [...] ... die bildhaft ausgesprochene Aufforderung, über das Schicksal der Zivilisation nachzudenken. [...] Die Niederlage der Zivilisation führt in die Barbarei.*

Dies macht deutlich, daß Delacroix zu den politischen und gesellschaftlichen Umständen/Lebensbedingungen seiner Zeit künstlerisch Stellung nehmen wollte (wie wir wissen, war der Meister nicht fortschrittsgläubig und, was die Zukunft anging, im Grunde skeptisch).<sup>181</sup>

Die Titel der Halbkuppelbilder sind am Gewölbeansatz als Umschrift formuliert:

- *Orpheus will die noch wilden Griechen [NB: synonym mit ‚Thraker‘] erziehen und sie die Künste des Friedens lehren*
- *Italia und die Künste stürzen vor den Hufen des Attila und seiner barbarischen Horden nieder*

Delacroix scheint sich auf eine Interpretation zu beziehen, die wir bei Horaz und Quintilian finden: Orpheus habe die Menschen, die (wie) wilde Tiere waren, gezähmt, gebildet und in eine gesellschaftliche Ordnung gebracht.

⇒ Orpheus ist als ‚symbolisierte‘ Idee (der zivilisierende Heros), nicht als mythisches Wesen dargestellt

⇒ Orpheus steht am Beginn der Zivilisation: schon beim ersten Blick fällt auf, daß Orpheus ohne sein Hauptattribut (Lyra) dargestellt ist; statt dessen hält er eine offene Schriftrolle, auf die er bedeutungsvoll verweist → Orpheus als griech. Kulturheros (galt vielen Griechen auch als Erfinder der Schrift)

⇒ O. als ‚zoon politikon‘ unter den Thrakern

**Delacroix hat mit diesem Gemälde den alten apollinischen ‚Orpheus als Kulturbringer‘ für die Malerei wiederentdeckt. Er reflektiert einen der frühesten Orpheusaspekte, der seit der Zeit der klassischen griechischen Vasenmalerei kaum noch wiedergegeben wurde!**

Im Bildprogramm für die Decke der Bibliothek ist jeglicher Modernismus zugunsten von Themen aus der Antike und der Bibel vermieden. Auf einem Skizzenblatt hat Delacroix notiert: *Nur die Antike – man kann nicht Seite an Seite die Kostüme der Moderne und die der Antike setzen.*

<sup>180</sup> München 1997, S. 268.

<sup>181</sup> vgl. Alain Daguerre de Hureau, *Delacroix*, Stuttgart/Zürich 1994, S. 253: „Die Angst vor der Vernichtung der Kultur und einem beginnenden Zeitalter der Hölle bestimmt zunehmend die Vorstellungswelt von Delacroix (wie auch von Baudelaire) in den vierziger und fünfziger Jahren. Er entwickelt sich zum Skeptiker, für den Fortschritt und Barbarei gekoppelt sind. [...] Delacroix steht im Kontrast zu den Fortschrittsoptimisten seiner Zeit [...] menschliche und technische Entwicklung sind für ihn nicht identisch. [...] Entscheidendes Kriterium einer positiven Veränderung ist für Delacroix die Beherrschung der menschlichen Leidenschaften. „Die Leidenschaften, die er (der Mensch) in sich selbst findet, sind die grausamsten Tyrannen, die er zu bekämpfen hat.“ Fortschritt zeigt sich für ihn allein in der Humanität [eigene Hervorhebung] des einzelnen wie der Gesetze des gesellschaftlichen Zusammenlebens“: dieser Passus weist das Weltbild des Meisters als ‚durch und durch apollinisch‘ aus: Apoll contra Dionysos in Delacroix‘ Denken!

1843 entwarf Delacroix die Bemalung der beiden Halbkuppeln. Die in diesem Zusammenhang entstandene Skizze zum Orpheus wird im Musée Delacroix aufbewahrt. Sie kommt der Endfassung sehr nahe.

Bei Rautmann wird eine brauchbare Kurzdeskription angeboten (leider ist keine Quelle angegeben; vtl. handelt es sich um einen Auszug aus dem Bibliothekskatalog des Palais Bourbon):<sup>182</sup> *Orpheus bringt den verstreut in der Wildnis lebenden Menschen die Wohltaten der Künste und der Zivilisation. / Er wird von Jägern umringt, die ihre Blöße mit dem Fell von Löwen oder Bären bedecken. / Die schlichten Menschen halten staunend inne; Frauen nähern sich mit ihren Kindern. / Ins Joch gespannte Ochsen ziehen Furchen in den antiken Boden; / ihn säumen Seen und Berge, auf deren Hängen noch geheimnisvolle Schatten liegen. / Unter einem Felsüberhang mustern Greise und wilde oder schüchterne Männer den göttlichen Fremden. / Die Kentauren sind bei seinem Anblick in ihrer Bewegung erstarrt und werden in die Wälder zurückkehren. / Najaden und Flußgötter blicken erstaunt aus dem Schilf hervor, / während die beiden Göttinnen der Künste und des Friedens – die fruchtbare Ceres mit Ähren im Arm [NB: Demeter!!] / und Pallas Athene mit einem Olivenzweig in der Hand – den blauen Himmel durchqueren / und der Stimme des magischen Sängers folgend zur Erde niedersteigen.*

Ich möchte dem auszugsweise die ikonologisch-ikonographisch wertvollere Deskription von Alain Daguerre de Hureaux in dessen Buch *Delacroix*<sup>183</sup> gegenüberstellen: *Im Orpheus-Bild ist ein Volk von Jägern und Ackerbauern um den Priester-Poeten geschart. Während sie in ihrer Nacktheit und Hautfarbe als Teil der Natur erscheinen, von deren fruchtbarem Boden und Tieren sie sich ernähren (vgl. das erlegte Wild am unteren Bildrand), sticht Orpheus mit seinem hellen Teint, seiner blau-weißen Gewandung und der Textrolle als Angehöriger einer entwickelteren Kultur von ihnen ab. Er ist durch diese Schriftrolle und seinen Zeigegestus als Lehrender charakterisiert, nicht, wie ursprünglich geplant, durch eine Lyra als Musiker [NB: ich deute dies als handfesten Beweis für die erklärte Absicht des Meisters, den altorphanisch-apollinischen Orpheus-Aspekt bewußt zu forcieren!]; motivisch ist er von einer Philosophengestalt in Raffaels Schule von Athen abgeleitet. Die Schriftrolle scheint er direkt aus den Händen der seitlich über ihm schwebenden Göttinnen „Ceres“ (Demeter) und „Athena“ erhalten zu haben. Orpheus lehrte dem Mythos zufolge den Thrakern (hier synonym mit den noch nicht zivilisierten Griechen) einen neuen, humaneren Kult, indem er gegen das Übel der Menschenopfer und für „die Künste des Friedens“ predigte. Die sich in Breite und Tiefe erstreckende Landschaft ist von hellem Licht durchdrungen, das sich in der Gestalt des Orpheus und den fernen Gebirgsformationen hinter ihm sammelt: Orpheus, dem Mythos zufolge Priester des Sonnengottes Helios, ist der Lichtbringer. Gezeigt wird der Übergang von einer erdgebundenen, in direktem Austausch mit der Natur stehenden Kultur zu einem aufkeimenden neuen Weltverständnis, in dessen Kontakt zum Himmel, dem Symbol des Göttlich-Geistigen, die zukünftige schriftliche Kultur der Antike angelegt ist. Die beginnende Zivilisation der Griechen wird als Ideal abendländischer Kultur vorgestellt, wobei die Suggestionskraft des Bildes im wesentlichen auf dessen Farbigkeit beruht: auf dem Kontrast zwischen den grünen, gelben, blauen und weißen Farben der Gebirgsketten und den erdigen Farben der von der Sonne gebräunten Körper bzw. den warmen Grün- und Rottönen des Vordergrundes. „Niemals wurde die Süße dieser ersten schönen Tage der Menschheit, niemals die Ruhe des Goldenen Zeitalters, niemals die Heiterkeit dieser Kindheit der Welt, niemals jenes ver aeternum [ewiger Frühling] mit klügerem, harmonischerem, dem Thema würdigerem Pinsel gestaltet“, preist Clément de Ris im L'Artiste das Orpheus-Bild. [...]*

<sup>182</sup> Peter Rautmann, *Eugène Delacroix*, München 1997, S. 266.

<sup>183</sup> Stuttgart/Zürich 1994, S. 244 – 251.



*Delacroix zeigt ... im Orpheus, einem Sinnbild Arkadiens und des Goldenen Zeitalters, den Anfang der Kultur: den aus der Natur sich befreienden Menschen, der sich und seinem Zusammenleben Gesetze gibt.*

[.....]

*Das Gesamtprogramm wird klar, wenn man es von den beiden Hauptbildern her erschließt: Orpheus – der Beginn der Kultur, ihr Aufblühen, Attila – ihr Untergang, verursacht durch die selbstzerstörerischen Kräfte des Menschen. Delacroix favorisiert im weiteren generell auf der einen Seite den Moment des Beginnens, den aus einem mythisch-magischen Zusammenhang sich lösenden Menschen, der noch mit der Natur vertraut ist und diese zu nutzen weiß: [.....] Die etablierte Zivilisation jedoch, die sich vom Urgrund gelöst hat, läuft Gefahr, den Menschen zu korrumpieren und ihn zu zerstören ...*

Die antithetischen, in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinander bezogenen Halbkuppel-Bildthemen Orpheus/Attila werden auch mittels der Farb-Dramaturgie polarisiert: „So sehr das erstere (das Orpheus-Bild) licht, von zartem Antlitz und entzückender Harmonie ist, so sehr strahlt das zweite (das Attila-Bild) in bitteren und tragischen Farbtönen eine grausame Traurigkeit aus, so als sei es von einem Orkan heimgesucht worden“, schreibt Charles Blanc in „*Les peintures murales d' Eugène Delacroix au Palais Bourbon*“ (*Le Temps*, 06. 05. 1881).<sup>184</sup>

Der Einfluß dieses Werkes ist auch bei Moreau zu spüren; wegen der Querverbindung sowie der großen Bedeutung, die Moreau im folgenden zukommen wird, sei an dieser Stelle noch kurz aus dem Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich zitiert:<sup>185</sup>

*Zweifellos wurde Moreau in seiner Bewertung der Rolle des Orpheus in der dem Untergang geweihten Menschheitsgeschichte von Eugène Delacroix' Zyklus beeinflusst, den dieser zwischen 1838 und 1847 für die Bibliothek im Palais Bourbon gemalt hatte. Orpheus, der Vorbote der Kultur, verkörpert die Phase in der Erziehung, Einweihung und Verfeinerung des Menschen, in der der Verlust der Reinheit und der endgültige Niedergang schon eingesetzt haben.*

*Orpheus im Kuppelgemälde der Bibliothek des Palais du Luxembourg, Paris; entstanden 1840 – 1847*

#### **Abb. 9 auf Seite 137**

1840 erhielt der Meister den Auftrag, in der Bibliothek des Oberhauses im Palais Luxembourg die zentrale Kuppel (auf der Höhe des Eingangs) sowie ein halbkuppelartiges Bogenfeld über dem parkseitigen Mittelfenster auszugestalten; er beendete ihn 1847. Delacroix entschied sich für eine Apotheose zu Ehren der größten Poeten:

- Thema der Kuppel: *Das Elysium* oder *Dante und die Geister der großen Männer* (in etwa dem 4. Gesang in Dantes *Inferno* folgend; Schauplatz ist also das Elysium, worin ich wiederum eine Vorstellung der alten Orphik aktualisiert sehe)
- Thema für das Bogenfeld: *Alexander läßt nach der Schlacht von Arbela die Werke Homers in die goldene Truhe des Darius einschließen*

Hinsichtlich des Kuppelbildes bietet Peter Rautmann folgende Kurzdeskription:<sup>186</sup> *Die dritte Ansicht/Abteilung zeigt Orpheus, den Dichter der heroischen Epoche. Sitzend spielt er auf seiner Lyra. Die Muse, die neben ihm schwebt,*

<sup>184</sup> zitiert nach Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix*, Stuttgart/Zürich 1994, S. 247.

<sup>185</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 49.

<sup>186</sup> *Eugène Delacroix*, München 1997, S. 271.

scheint ihm himmlische Gesänge einzugeben. Neben dem Sänger sitzen Hesiod, der von Orpheus die mythologische Überlieferung Griechenlands vernimmt, und Sappho von der Insel Lesbos, die ihm eine Tafel reicht. Zu ihren Füßen liegt ein Panther. Hinter den Figuren sieht man in einer reizenden Landschaft weitere Schatten hervorragender Männer und Frauen, die umhergehen oder sich lagern. Junge Frauen pflücken Blumen am Ufer des Flusses, der sich durch die reizende Gegend schlängelt.

Rautmann zitiert ferner die Positionen einiger Kritiker, u. a. die von Théophile Gautier, die einen bemerkenswerten Satz enthält: „*Bis heute hatten wir nur die Umrisse der Antike;*<sup>187</sup> er [Delacroix] *schenkt uns ihre Farbe.*“<sup>188</sup> *Delacroix – so Rautmann – hat offensichtlich von der venezianischen Malerei [Rautmann deutet an, daß er hier vor allem an Veronese denkt] die lichterfüllte Darstellung übernommen, die schon den Orpheus der Abgeordnetenversammlung [NB: Palais Bourbon] auszeichnet.*<sup>189</sup>

Auch hier möchte ich Teile der ikonologisch-ikonographisch genaueren Deskription von Alain Daguerre de Hureaux aus dessen Buch *Delacroix*<sup>190</sup> wiedergeben:

*Das Kuppelgemälde ist wie ein zeitgenössisches Panorama-Bild angelegt, auf dessen Rundbühne die berühmtesten Gestalten der griechischen und römischen Antike versammelt sind. Gegliedert in vier Hauptgruppen, sind diese jeweils in einer Kommunikationssituation zusammengefaßt. Die Gruppe um Orpheus: Orpheus mit Lyra und Plektron in der Hand scheint einer hinter ihm schwebenden und singenden Gestalt zu lauschen, während ihm die links neben ihm sitzende Dichterin Sappho mit bewegtem Gesichtsausdruck und ebensolcher Körpergebärde eine Schrifttafel reicht. Auch Hesiod auf der anderen Seite von Orpheus lauscht den Worten, dem Gesang und der Musik. Dieses Geben und Nehmen, das durch das bewegte Linienspiel der Körper, der Lyra und des Schriftbandes, aber auch durch die Gesichter unterstrichen wird, bildet zur Sprache der aufrechten Männerkörper der Homergruppe mit ihren intensiven Farbgegensätzen – die extremsten des Gesamtbildes – einen lebhaften Kontrast. Der Welt epischer Dichtung steht die der lyrischen gegenüber; während sich über der ersteren ein Adler (als Ausdruck des Primats von Homers Dichtkunst, wie auch der Dantetext auf dem Schriftband bezeugt) in den blauen, von weißen Wolken durchzogenen Sommerhimmel erhebt, schweben im Orpheus-Teil zwei Putten in der Luft, die eine Schrifttafel mit Dantes Preisung großer Männer emporhalten. Den unteren Bildrand säumen hier Tiere: ein zu den Tönen des Orpheus sich wohligh räkelder gefleckter Panther, ein weißes, sich am Wasser labendes Rehpaar sowie ein weißer Schwan im Schilf – ein durch die Macht der Musik zur Idylle gewordenes Bild der wilden Natur unter der Leitung des Priester-Poeten, der der Natur die Gesetze gibt.*

[.....]

*In den Blickpunkt sind die Künste, die geistigen Ideale und ihr Zusammenhang mit dem einfachen, ländlichen Leben gestellt. Der zeitlose Ort des Elysiums verschafft den moralischen Werten ihre ewige Gültigkeit.*

[.....]

*In Dantes Göttlicher Komödie ist das Elysium ein Schattenreich zwischen Hölle und christlichem Paradies. Delacroix machte aus diesem Schattenreich ein weltlich-heidnisches Paradies [NB: altorphanische Restitution bei Delacroix: aus dem Schattenreich wird wieder das Paradies!!]. Malte er am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn die Hölle der Dante-Barke, so jetzt, als diese im Palais du Luxembourg hing, das dortige Paradies bzw. Elysium. Die Hölle der Verdammten hat derjenige bereits durchschritten, der in das Elysium gelangt ist.*

<sup>187</sup> Gautier bezieht sich hier offenbar auf Ingres, der von der antiken Kunst lediglich die Linienführung übernahm

<sup>188</sup> ib., S. 271.

<sup>189</sup> ib.

<sup>190</sup> Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix*, Stuttgart/Zürich 1994, S. 254 – 257.

[.....]

*Delacroix gestaltet in der Bibliothekskuppel ein Goldenes Zeitalter, in der die historische Zeit aufgehoben ist zugunsten einer immerwährenden Gegenwart.*

Lichtinszenierung:

*Der Maler mußte mit ungünstigen Lichtverhältnissen fertig werden ... Die am besten beleuchtete Seite, die über dem Bibliothekseingang, zeigt die Gruppe der Dichter um Homer, die gegenüberliegende Orpheus-Gruppe erscheint dagegen im Dämmerlicht. [.....] Delacroix hat die schwierigen natürlichen Lichtverhältnisse für eine zusätzlicher inhaltliche Aussage genutzt: Die heroische Welt des Orpheus hat ihren Ort an der Schwelle zwischen mythischer und historischer Zeit. Diese frühe Epoche mit dem Priester-Poeten, der durch sein Spiel Menschen wie Tiere in Eintracht versammelte, versinkt für die Gegenwart im Dämmerlicht (diese Welt ist schon kaum mehr faßbar), grüßt aber zu den Dichtern hinüber, deren Werke die Zeit überstrahlen. In die „lebendige“ Antike hat Delacroix ein Zwielficht eingebaut, das Morgen- und Abenddämmerung der Geschichte gleichermaßen andeuten kann.<sup>191</sup>*

*Orpheus und Eurydike. Frühling (Teil der „Vier Jahreszeiten“ – Reihe, begonnen 1856, unvollendet); im Museu de Arte, Sao Paulo / Ölskizze im Musée Fabre, Montpellier*

Altersentwurf für die Ausschmückung des Privatpalastes Harmann (heute Musée Fabre, Montpellier): Jahreszeitenfolge (der Schlangenbiß während des Blumenpflückens als „Frühling“)

*Ölskizze Der Tod des Orpheus. Aus 1817; verloren*

Karl Pavlovic Brüllow (1799 – 1852):

*Orpheus und Eurydike. Eremitage Leningrad/St. Petersburg*

Paul Marc Chenavard (1807 – 1895):

*Vorschlag für eine Bildserie (Szenen aus AT, NT, Antike u. Moderne) zur Ausmalung des Pantheon; 1848*

Sein Vorschlag spiegelt die synkretische Idee von einem enzyklopädischen Epos der modernen Menschheit wider: 111 Tafeln, 5 Mosaiken, 6 Statuen und ein Denkmal für die Weltreligion (das Zentrum hätte die symbolische Verschmelzung der Weltreligionen vorgesehen). Zyklische Geschichtsauffassung (wie bei Ballanche), deren künstlerische Umsetzung vier Stufen (Goldenes, Silbernes, Bronzenes und Eisernes Zeitalter) beinhaltet hätte: jedes dieser vier großen kulturellen/religiösen/gesellschaftlichen Stadien sollte einen der vier Pfeiler des Pantheons dekorieren und den Reife-/Entwicklungsgrad der Menschheit illustrieren.

Parallelen zu Moreaus *Vie de l'humanité!*

Ferner konzipierte er zwei Orpheus-Epen, in denen er die vier Phasen der Geschichte anhand der Beziehung von Orpheus und Eurydike darlegen wollte.

⇒ freie Umformung von Mythos und Geschichte (vgl. Ballanche)

Francois-Louis Francais (1814 – 1897):

*Orpheus. Aus 1863; im Musée d'Orsay (andere Standortangabe: Louvre) in Paris*

*der Dichter, gegen einen Baum gelehnt, in melancholische Träumerei versunken; Eurydikes Grab im Hintergrund*

*Francais schafft mit den feinen, farnähnlichen Silhouetten der Bäume und dem die Landschaft tönenden Silber die lyrische Atmosphäre einer klassischen Idylle, die an Corot denken*

<sup>191</sup> Alain Daguerre de Hureaux, *Delacroix*, Stuttgart/Zürich 1994, S. 254 – 257.

*läßt*:<sup>192</sup> weiche vergilische Poesie in der Tradition historischer Landschaftsmalerei

George Frederick Watts (1817 – 1904):

*Orpheus und Eurydike*. Privatbesitz; entstanden 1869 oder 1872 in London

Watts widmet sich dem Augenblick, da Orpheus sich noch im Vorwärtsschritt umwendet und die kraftlos sinkende, vor ihm zurückweichende erblassende Eurydike zu halten versucht. Die Torsion der beiden Figuren, die eng verbunden und zugleich getrennt sind, bringt das hohe Maß an innerer Bewegung und Dramatik zur Geltung.

*Orpheus und Eurydike*. Gemälde in der Watts Gallery, Compton; entstanden 1900 – 1903

Charles-Francois Jalabert (1819 – 1901):

*Nymphen lauschen dem Gesang des Orpheus*. In der Walters Art Gallery in Baltimore; entstanden 1851 – 1853

Pierre Puvis de Chavannes (1824 – 1898):

*Orpheus*. Zeichnung; Pariser Privatbesitz  
*Orpheus*. Pastell aus 1890; Privatbesitz, Puteaux

Gustave Moreau (1826 – 1898):

*Orpheus in drei Feldern* aus „La vie de l’humanité“: *L’inspiration / Le chant / Les larmes*. Musée Gustave Moreau, Paris; entstanden 1879 – 1886 (zwei Versionen)

zehn Tafeln, von einem schweren Goldrahmen umgeben (neun rechteckige Tafeln in drei Reihen zu drei Bildern, gekrönt von einem Bogenfeld mit dem Bild Christi ⇒ synkretisches Nebeneinander von heidnischem Mythos [insbes. Orpheus] und christlicher Geschichte [insbes. Genesis]); ein programmatisches Werk,<sup>193</sup> *in Verbindung mit den intellektuellen und philosophischen Impulsen des 19. Jahrhunderts zu sehen, die Universalgeschichte, palingenetische Theorien, universale Mythenforschung, synkretische Studien der Weltreligionen und Enthusiasmus für Okkultismus und Mythizismus ins Leben riefen. Mythen und Legenden wurden als Schlüssel zur Ergründung vergangener Kulturen, als Weg für das Verständnis gesellschaftlicher Tendenzen der Zeit, sogar als Mittel für die Voraussage der Zukunft der Menschheit verstanden – sie waren Grundpfeiler großer philosophischer Systeme. Man war gebannt von der Idee des Goldenen Zeitalters der Menschheit.*<sup>194</sup>

*L’inspiration* (**Abb. rechts**) und *Les larmes* wird in der Literatur auf Orpheus bezogen, steht aber mit Hesiod in Verbindung.<sup>195</sup>



<sup>192</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 58.

<sup>193</sup> Große panoramaartige Zyklen sind im 19. Jahrhundert sehr beliebt (vgl. Delacroix); am Ende des Jahrhunderts werden sie Ausdruck einer utopischen Suche nach universellen Wahrheiten (vgl. Rodin, Gauguin, Munchs *Tanz des Lebens* etc.).

<sup>194</sup> ib. S 44.

<sup>195</sup> im Gegensatz dazu Kosinski (ib., S. 47): „In allen drei Orpheus-Darstellungen [eig. Hervorhebung] präsentiert Moreau den Dichter mit einer geflügelten Muse. In Le matin. L’inspiration dominiert die Muse, die

*Le chant* zeigt einen zentral als Sangerheros wiedergegebenen Orpheus mit Tieren sowie einer nimbierten geflügelten Assistenzfigur. Die nimbierte Flügelfigur wird in der Literatur als Muse interpretiert; dies erscheint mir zweifelhaft, denn Moreau hat eine schwankende Ikonographie bei Flugelwesen, wie aus *Hesiod und die Muse* ersichtlich ist: *Hesiode et la Muse* (heranschwebende, jedoch ungeflügelte Muse) / *Hesiode visite par la muse* (geflügelte Muse) / *Hesiode et les Muses* (alle Muses ungeflügelt) / Apoll und die neun Muses (detto alle Muses ungeflügelt) ⇒ entweder handelt es sich bei der Flügelfigur um Nike oder – wie im Schram-Gemälde – um Dike.

Aquarell *Les voix* (1867):

*Le chant* (Farbabb. siehe Seite 137 [Nr. 10])



Variation über *Hesiod und die Muse*

Dorothy M. Kosinski sieht das verbindende Thema zwischen den neuen Tafeln, zwischen der biblischen Geschichte und dem orphischen Mythos im Verlust des paradiesischen Zustandes.<sup>196</sup> Wichtiger aber scheint mir der anschließende Passus, wo sie zeigt, daß auch Gustave Moreau hier den Orpheusaspekt des Kulturstifters zitiert: *Orpheus verkörpert die Anfänge der Kultur und steht zwischen dem unverdorbenen Paradies der ersten Lebewesen und der korrupten Welt des vergesellschafteten Menschen. So zeigt dann auch der Mittelteil des Werkes den apollinischen Orpheus, gebadet in heller Mittagssonne, seine Lyra mit einem*

dem Dichter die Lyra vorführt oder schenkt. Im mittleren Bild *Le midi. Le chant* hört die Muse aufmerksam dem Gesang des Dichters zu, der in ein kunstvoll wallendes Gewand gekleidet ist und dem Tiere zu Füssen liegen. Ein majestätischer Greif steht auf dem Altar, vor dem der Dichter singt. In *Le soir. Les larmes* blickt Orpheus, seines priesterlichen Gewandes wieder entkleidet, melancholisch vor sich hin, während die Muse himmelwärts fliegt und die Lyra wegtragt. In dieser Reihe wird die Inspiration in einer Wechselwirkung zwischen Dichter und Muse dargestellt, ein Thema, mit dem sich Moreau während seines ganzen Kunstlerlebens beschäftigt hat ...".

<sup>196</sup> vgl. Kosinski in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S 47.

*Lied begleitend und umgeben von gezähmten Tieren und blühenden Bäumen, die alle vom Zauber der Musik hingerissen sind. Die klassische Mythologie ist voll von solchen Verkörperungen der Anfänge der Kultur. Vorboten des Wissens und der Kunst sind Prometheus, Dädalus, Hephaistos, genauso wie Orpheus. Moreau findet heidnische Mythologie geeignet für Darstellungen solcher Anfänge: „... weil Geist und Poesie in jenen Zeiten der Kunst und Phantasie (die heidnische Antike) viel besser personifiziert werden als in der Bibel, die ganz Gefühl und Religiosität ist.“ [eigene Hervorhebungen].*

Was das hier von Moreau eingebundene ‚Orpheus und die Tiere‘ – Motiv betrifft, so kehrt es nur in einigen kleineren Arbeiten wieder:

*La poésie sacrée.* Kolorierte Zeichnung; ebendort

*Orpheus verzaubert die wilden Tiere.*

Ölgemälde aus ~ 1890; Privatsammlung

**Abb. 11 auf Seite 137**

Öl auf Mahagoni-Holz → bewirkt ein Spiel der Farben mit dem Rot des durchscheinenden Mahagoni-Holzes; ein riesiger, vom Mond erhellter Nachthimmel

*Orphée.* Aquarell über Bleistift

*La douleur d'Orphée.* Aquarell aus 1887; Privatsammlung, Paris

**Abb. 12 auf Seite 137**

In einer wässrigen, mit Rot durchtränkten Landschaft steht der Dichter „... mit Heiligenschein über dem Leichnam seiner Frau und trauert mit nach oben ausgestreckten Armen, den Mund weit geöffnet und Einspruch erhebend. Eurydikes langgezogener, lebloser Körper liegt ihm zu Füßen und wird formal vom Schwan, der in der Nähe liegt, wieder aufgenommen – ihre Seele wird vielleicht durch den davonfliegenden Vogel symbolisiert.“<sup>197</sup>

*Orphée et Eurydice.* Bleistift auf Pauspapier

ähnliche Komposition

*Orphée.* Ölgemälde im Musée Gustave Moreau, Paris

*Orpheus trauert in derselben Stellung: Er kniet, drückt seine Lyra fest an seinen Körper und reckt sein Gesicht und seinen Arm anklagend zu den Göttern auf. Eurydike ist in dieser Komposition jedoch nicht zu sehen. Auch hier vermittelt die Landschaft Gefühlsgehalt: eine öde Ansicht in Grau- und Brauntönen, die auch die Andeutung eines dünnen geisterhaften Baumes kaum auflockern kann.*<sup>198</sup>

*Der Schmerz des Orpheus (= Orphée pleurant à terre).* Öl auf Karton; um 1891; Privatsammlung

karge weite Landschaft ... der von der Verzweiflung am Boden hingestreckte Orpheus ... Vollmond (ev. auch die tiefstehende Sonne)... Farbigkeit (rote Akzente beleben die Dunkelheit vor der Landschaft; die bewegte Farboberfläche verdeutlicht den Schmerz des Dichters)

*Orphée.* Kleine Zeichnung im Musée Moreau

*La mort d'Eurydice.* Kleine Zeichnung im Musée Moreau

<sup>197</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 53f.

<sup>198</sup> ib., S. 54.

*Orpheus am Grab von Eurydike. Gemälde  
aus 1890/91; Musée Gustave Moreau, Paris*

Dieses atmosphärisch dichte, von stummer Verzweiflung und Tod erfüllte, unvollendete Gemälde hat autobiographischen Hintergrund: im März 1890 starb Moreaus Freundin Adélaïde-Alexandrine Dureux, die während 25 Jahren seine Lebensgefährtin war; er malte es zu ihrem Andenken.

Moreau, der sich in diesem Gemälde mit Orpheus identifizierte, bemerkte dazu: *Der heilige Sänger ist verstummt. Die herrliche Stimme der Lebewesen und der Dinge ist ausgelöscht. Der Sänger<sup>199</sup> liegt reglos zu Füßen eines verdorrten Baumes mit seinen absterbenden Ästen. Die Leier hängt verlassen an diesen seufzenden und wehklagenden Ästen. Die Seele ist allein, sie hat all ihren Glanz, ihre Kraft und ihre Anmut verloren; sie beweint sich selbst in ihrem Verlust, ihrer untröstlichen Einsamkeit; sie seufzt, und ihr stummes Wehklagen ist der einzige Laut in dieser tödlichen Einsamkeit, derweil eine Lampe als Symbol der Erinnerung und der treuen Liebe ihr fahles und sanftes Licht vom Grund einer Grabeskrypta aus verstreut, deren zitternde Flamme immer brennt. Überall herrscht Schweigen. Der Mond erscheint über dem kleinen Bau und dem von Mauern umschlossenen Weiher. Nur die von den Wasserblumen fallenden Tautropfen erzeugen ein gleichmäßiges, leises Geräusch, ein Geräusch voller Trauer und Sanftheit, ein Geräusch des Lebens angesichts des schweigenden Todes.<sup>200</sup>*

Wie wir von Odilon Redons Besuchen bei Moreau wissen, hat er immer wieder den Verlust der Freundin, seine Einsamkeit und die Traurigkeit des Alters beklagt. An seinen Freund und Gefährten Henri Rupp (den späteren Gründer des Musée Gustave Moreau<sup>201</sup>) schrieb er: *Gott ist grausam mit den Künstlern wie der Vogelfänger, der dem Vogel die Augen aussticht, damit er besser singt ...<sup>202</sup>*

Als tragischer hybrider Held kniet Orpheus (wie gekreuzigt) zu Füßen eines verdorrten Baumes, an dessen abgestorbenen Ästen vergessen die Leier hängt ... Vollmond ... das Wasser des Weihers, das die Auflösung jeder Form zu fordern scheint ... eine Lampe (→ die für Hero und Leander Licht des Findens und Verlierens gleichermaßen war ← symbolistisches ‚Spiel mit dem Zeichen‘?!)

Diese Haltung bringt zum Ausdruck, daß Moreau den Dichter als Priester, Opfer und Märtyrer versteht. Das tragische, heiligende Märtyrertum ist für seine Idee vom Künstler-Priester von zentraler Bedeutung. Orpheus' Haltung läßt Assoziationen mit dem Märtyrertum des Heiligen Sebastian aufkommen: eine Verflechtung der Orpheusklage mit dem Christlichen (vgl. Bleistiftzeichnung *Saint Sebastian* im Musée Gustave Moreau, wo der gequälte Heilige eine sehr ähnliche Darstellung erfährt: auch sein Körper hängt mit einem Arm an einem Baum; Lyra, Pfeile und Nimbus weisen ihn als christlichen Heiligen und zugleich heidnischen Märtyrer aus).

Edouard Schuré in *La Peinture psychique et la symolisme transzendant* (← Schurés Idee von der ‚psychischen Malerei‘): *Vor dem Werk des Meisters haben wir das Gefühl, daß es eine einheitlichere Welt geben müsse, in der fügsamere und flüssigere Elemente den Formen und Farben unserer Gedanken Gestalt geben. [.....] In Nuancen und*

<sup>199</sup> bei Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Boston 1976, S. 166 original als VATES wiedergegeben. Vates = Seher; Indiz für ein altorphisches Orpheus-Verständnis Moreaus!

<sup>200</sup> zitiert nach dem Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 254.

<sup>201</sup> Henri Rupp, ein enger Freund Moreaus, gründete das *Musée Gustave Moreau* gleich nach dessen Tod; gleichzeitig ließ er den jungen und damals mittellosen Georges Rouault, Moreaus Lieblingsschüler, zum ersten Konservator ernennen.

<sup>202</sup> zitiert nach Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 55.

*Harmonien moduliert der Künstler die Gefühle des inneren Dramas und dehnt sie nach hinten und nach vorne aus, in ein Wunder, das der Zeit und dem Raum enthoben ist ...*<sup>203</sup>

Vom Sujet her (nicht von der Landschaft mit ihrem brütenden, expressionistischen Charakter) eine gewisse Parallele zu Ettys Gemälde!

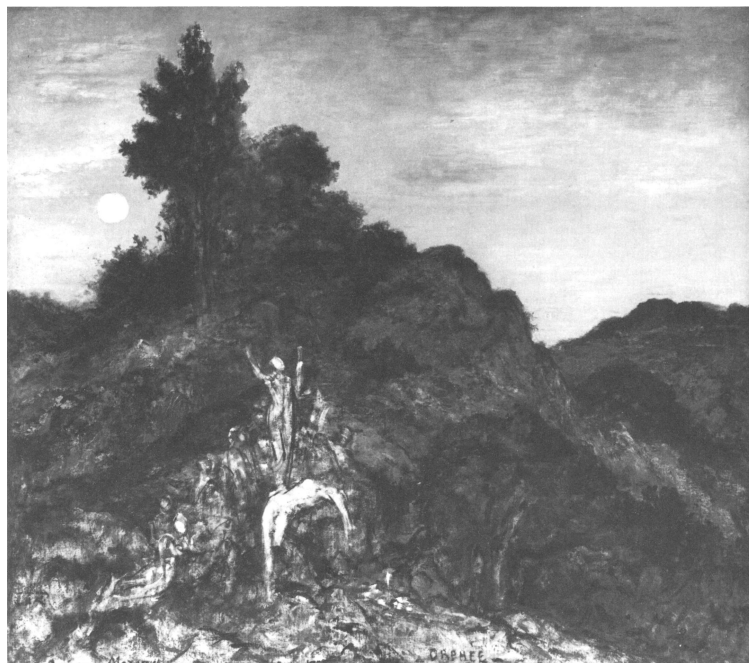
Dorothy M. Kosinski bezeichnet die *Grabstätte* und die *Mondlandschaft* als Grundelemente für Moreaus Bilder.<sup>204</sup>

*Der Tod des Orpheus. (= Orphée mort).*  
Ölgemälde, entstanden 1890 – 1900; im  
Musée Gustave Moreau, Paris

Spätwerk; flüssiger Farbauftrag; feuriges Rot, das den Wald und den felsigen Boden tränkt; der Körper ist ein weißer Fleck, der sich kraß von den roten und erdenen Tönen der Landschaft abhebt und wie eine Pietà

komponiert ist (→ ein weiterer Hinweis darauf, daß Moreau das Künstler-Opfer mit dem christlichen Märtyrer gleichsetzt).

Die schemenhaften Figuren um Orpheus herum sind nicht etwa die Mänaden, sondern Trauernde; die stehende Figur mit der Lyra könnte Apoll sein.



*La mort d'Orphée pleurée.* Parallel entstandene Zeichnung; im Musée Gustave Moreau

*Orpheus.* Öl auf Holz aus 1865; seit 1986 im Musée d'Orsay (vorher im Louvre), Paris

**Abb. 13 und 14 auf Seite 138 (Detail)**

Das Gemälde zeigt, wie „ein junges Mädchen andächtig Orpheus' Kopf und seine Leier aufhebt, die auf den Wassern des Hebros an die thrakischen Ufer gespült wurden.“<sup>205</sup>

Tiefe mythische und mystische Sensibilität des Werkes! Lasurmalerei mit feinsten Farbabstufungen (NB: Moreau befaßte sich im Louvre ausführlich mit Emailmalereien aus der Renaissance, deren Glanz und leuchtende Farben er bewunderte;<sup>206</sup> zuviel Lasur, dekorative Überladung und manische Liebe zum Detail: dies wurde seinen Ölgemälden aber auch angelastet) ... verschmolzen zur reich verzierten Einheit ... fast selbst ein Ornament ... nichts

<sup>203</sup> ib., S. 58.

<sup>204</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, Anmerkung 45 auf S. 67.

<sup>205</sup> Begleittext Moreaus im Katalog des Salons von 1866

<sup>206</sup> zitiert nach Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Boston 1976, S. 103.



Abstoßendes, vielmehr eine (zur Weissagung) verklärte Abbrüviatur des Orpheus, umgeben von einer Aura wachen Bewußtseins ... mit vom Tod geschlossenen Augen scheint er noch viel mehr wahrzunehmen (→ Weissagung / symbol. Angleichung an die blinden Seher der Antike), scheint den sanften, still trauernden Blick des Mädchens zu erwidern ... magnetische Spannung zwischen den beiden Gesichtern, zwischen den toten und den lebendigen Augen ... geheimnisvolle Innigkeit des visionären Hauptes, das tot ist und dennoch lebt ... ⇔ Farbgebung (Rot [↔ Tod] und Gelb). Dorothy M. Kosinski: *Man hat das Gefühl, der Dichter schließe seine Augen auf und Worte kämen aus seinem geöffneten Mund. [.....] Orpheus entrißt, trotz seiner eigenen Zerstörung oder gerade wegen seines eigenen physischen Todes, dem Schicksal einen übernatürlichen Sieg. Sein abgetrenntes Haupt, ätherisch und fein, Verkörperung der orphischen Harmonie der Natur mit der Welt [eigene Hervorhebung], ist das perfekte Symbol für die idealistische Ästhetik.*<sup>207</sup>

Moreau hat sich mythologisch offenbar an jener Version orientiert, wo das Haupt an die thrakische Küste gespült wird (denn er selbst schreibt, ein thrakisches Mädchen hätte den Kopf geborgen, den der Fluß Hebros [??] an die thrakische Küste gespült habe). Der Friede im Gesichtsausdruck, der nichts von Gewalt und Todeskampf widerspiegelt: ihn hat Orpheus in der (ihn umgebenden) Natur nun endlich gefunden (flötenspielende Hirten auf dem Felsen darüber unterstreichen diesen elegischen/bukolischen Aspekt); dem entspricht das abendliche Dämmerlicht, das die weihevollen Stille zu Würde und Geborgenheit im Stellenwert von unantastbar Bleibendem verdichtet ... Phantasie, Bildalchemie, die nichts Phantastisches hat und dennoch phantastisch ist ...  
Leuchtkraft der > psychologischen Landschaft! (siehe Seite 119)

Die übernatürliche Atmosphäre, die aus der reinen Jungfräulichkeit und Priesterlichkeit des Orpheus resultiert, findet auch in Eliphas Lévis *Geschichte der Magie* eine apollinische Deutung:

*Auf der Suche nach Eurydike steigt Orpheus in die Unterwelt und muß sie zurückführen, ohne ihr Antlitz zu sehen. So soll der Reine [eigene Hervorhebung] sich die Gefährtin schaffen, ohne Lüsterheit soll er sie zu sich erheben. Nur durch Verzicht auf den Gegenstand der Leidenschaft erringt man den Besitz wahrer Liebe. [.....] Witwer einer Jungfrau, wird er jungfräulich bleiben. [.....] heiliger Muse geweihte Einsamkeit! [.....] Orpheus, der eine Wunde im Herzen trägt, die nur der Tod zu heilen vermag [.....].*<sup>208</sup>

Dorothy M. Kosinski ist der Meinung, daß Lévi mit seiner Vorstellung vom priesterlichen Orpheus wahrscheinlich Moreaus Inspirationsquelle war. Sie weist darauf hin, daß es in Moreaus Werk einen auffälligen Gegensatz zwischen der ruhigen Schönheit des abgetrennten Hauptes und der blutrünstig-mörderischen, ja beängstigenden Atmosphäre voller sexueller Aggression gibt, wie er sie in der Darstellung von Salome und Johannes des Täufers zeigt: *Er wendet sich von den dionysischen Orgien der Frauen ab und der apollinischen Stille des Dichtershauptes [eigene Hervorhebung] zu, dieser Verkörperung des orphischen Sieges.*<sup>209</sup>

<sup>207</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 65.

<sup>208</sup> zitiert nach: ib., S. 65.

<sup>209</sup> ib.

**Abb. 15 und 16 auf Seite 138 (Detail)**

junge Thrakerin mit dem Haupt des Orpheus auf seiner Lyra: das Mädchen trägt selbst auch eine mit Riemen geschulterte Lyra, die in der Literatur als Zeichen der Inspiration gedeutet wird; ihr Kopf ist nimbiert

*Orpheus*. Zeitlich vorausliegende Aquarell/Gouache-Version des o.a. Gemäldes aus 1864; in Pariser Privatbesitz

*Orpheus*. Repliken des Ölgemäldes (angefertigt auf Bitten seiner Sammler) in der Washington University Gallery of Arts, St. Louis, und der Robert Lebel coll., Paris  
*Orpheus*. Weitere Aquarellversionen in Privatsammlungen (Aquarellversion aus 1882 nicht lokalisiert)  
*Wandteppich* nach diesem Motiv aus 1899 in der Kahn-Wolf coll., Paris

**Moreau allgemein**

Moreau bezog seine Themen aus der Mythologie und der Religion (besonders Homer, Hesiod, Ovid; seine Bibliothek enthielt etwa 1600 Bände).

Gleichermaßen liebte er die Musik; Gluck war einer seiner Lieblingskomponisten (Glucks Oper wurde noch 100 Jahre später [1973] an der Pariser Oper mit Bühnenbild und Kostümen nach Werken von Gustave Moreau wieder aufgeführt<sup>210</sup>).

Moreau ist präzise, narrativ, reminiszenzenreich und detailverhaftet; ornamentalen Einzelheiten widmete er sich mit besonderer Sorgfalt; u.a. gestaltete er sie nach naturkundlichen Präparaten (s. die Schildkröten<sup>211</sup> des *Orpheus*; die Schildkröte ist heute noch im Moreau-Museum zu sehen).

Diese Detailtreue trug ihm auch Kritik ein, etwa die von Paul Gauguin: *Auch klebt er viel zu sehr an materiellen Dingen, mit denen er alles behängt. Aus jedem Menschenwesen macht er ein geschmücktes Juwel.*<sup>212</sup> Und Edgar Degas kommentierte ironisch: *Er will uns weismachen, die Götter hätten Uhrketten getragen!*<sup>213</sup>

Im letzten Lebensjahrzehnt hingegen nähert sich Moreau den Grenzen zum Ungegenständlichen: Zwar immer noch vom Gegenstand ausgehend, nimmt er das Figürliche soweit zurück, *dass das Bild zu einer reinen Komposition malerischer Valeurs, der farbigen Harmonien und Kontraste werden kann.*<sup>214</sup>

**Der ‚Mystiker‘ Moreau**

Für Moreau waren die antiken Mythen eine tiefe und ewige (heute würde man sagen: archetypische) Wahrheit, – ein moralischer Auftrag, der sich aus dem seelischen Urgrund des Menschen ableiten ließ. Sie

<sup>210</sup> Auch daran wird deutlich, wie wichtig es ist, Wechselwirkungen zwischen den Künsten synoptisch zu verfolgen, auch wenn sie nicht unmittelbar in Interpretation münden.

<sup>211</sup> Der Resonanzboden der Lyra war ehemals aus dem Rückenschild einer Schildkröte gebildet; Schildkröten sind zudem ein Symbol der Ewigkeit.

<sup>212</sup> Toni Stoss, „Einleitung“ zum Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 11.

<sup>213</sup> ib.

<sup>214</sup> ib., S. 14.

in die *edle Poesie der lebendigen und leidenschaftlichen Stille* der Malerei<sup>215</sup> umzusetzen, bedeutete für Moreau, ihre Botschaft in der *Sprache Gottes* auszudrücken. Gemäß seiner Überzeugung mußte Kunst, wie das gesprochene oder geschriebene Wort, eine solche Botschaft enthalten. Dies trug ihm den Vorwurf ein, ein ‚literarischer Maler‘ zu sein und mittels der Malerei Ideen transportieren zu wollen, die Idiome der Literatur waren. Dazu kam, daß seine Werke oft als mythologische Bilderrätsel empfunden wurden (in der Tat erfordern Moreaus Bilder bis heute eine Auslegung, wie auch der Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich 1986 bemerkt<sup>216</sup>). So hat etwa Edouard Manet anlässlich seines Besuches der Weltausstellung 1878 geäußert: *Er führt uns zum Unverständlichen zurück, während wir doch möchten, daß alles verstanden wird.*<sup>217</sup> Ich bin nicht sicher, ob dies unbedingt als Kritik aufzufassen ist; man könnte es auch als Bestätigung der künstlerischen Absicht verstehen, dem Unverständlichen/Widersprüchlichen/Irrationalen Berechtigung zuzubilligen (zumindest war die Zeit längst reif für eine solche Auffassung; immerhin hat dieser intellektuell-irrationale und deshalb schwer faßbare Aspekt in Moreaus Werk [der auf einem persönlichen, auf eine Art neoplatonischen Synkretismus Moreaus fußt] zu Beginn des 20. Jhdts die Surrealisten begeistert, allen voran André Breton, der in ihm den großen Erforscher der Mythen sah).

Der „private“ *Mythenbildner*, wie ihn Toni Stooss in seiner Einleitung zum nämlichen Ausstellungskatalog nennt, verschlüsselt in dem Maße, als Bild- und geschriebene Sprache differieren:

*Die von ihm wahrgenommene Trennung in „reinen“ Geist und „reine“ Materie ... entspringt einer gnostisch-manichäischen Weltsicht, wie Gert Schiff dies im erwähnten Aufsatz von 1965 nachweist. Ihr Korrelat ist der Triumph des Mystischen ...*<sup>218</sup>

Der mit Moreau befreundete Schriftsteller und Kunstkritiker Ernest Chesneau (Roman *La Chimère*, 1869) erblickt in dessen Gemälde *Oedipe et le sphinx* (erfolgreich präsentiert im Salon von 1864) *ein in einem hohen Sinn verstandenes und neu gestaltetes Thema* [eigene Hervorhebung].<sup>219</sup> Damit unterstreicht Chesneau (der den Begriff Symbolismus noch nicht verwendet) den Unterschied zur narrativen Legendenillustration traditioneller Historienmalerei: Moreaus Bildauffassung sei ein echtes Novum, sein Gemälde ein *ideelles Werk, weil es in bestimmter Absicht aus unterschiedlichen, der Wirklichkeit entstammenden Elementen komponiert wurde, die in einem vollkommen neuen Schöpfungsakt wieder vereinigt und gruppiert, in einer wunderbaren Einheit sozusagen zusammengeschweißt sind.*<sup>220</sup> Moreau verjünge auf eine einzigartige Weise die Fabeln und erwecke sie zu neuem Leben. Selbiges muß auch in bezug auf den im Salon von 1866 präsentierten *Orphée* und seine äußerst originelle Ikonographie gelten.

<sup>215</sup> Moreau, zitiert nach Pierre-Louis Mathieu, „Der Alltag eines Traumsammlers“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 32.

<sup>216</sup> ib. S. 33.

<sup>217</sup> ib.

<sup>218</sup> Toni Stoss, „Einleitung“ zum Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 14.

<sup>219</sup> zit. nach Geneviève Lacambre, „Gustave Moreau und der Symbolismus“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 16.

<sup>220</sup> ib.

Moreau greift also nicht mehr auf herkömmliche Allegorien zurück (er distanziert sich auch klar vom Hauptanliegen der Historienmalerei, die Vergangenheit möglichst realistisch nachzuempfinden und wiederzugeben); vielmehr verbindet er sein neues Verständnis für poetische Themen mit der *Vision der farbigen Form* (Chesneau<sup>221</sup>) dergestalt, daß daraus eine *rein malerische Schöpfung* (detto Chesneau<sup>222</sup>) entsteht. Der Vorwurf, ein literarischer Maler zu sein, kann ihn deshalb nicht treffen. Seine „malerdichterische“ Innovationskraft hält durchaus einem Vergleich mit Veronese oder Delacroix stand.

Was die Rolle des Mythos selbst anlangt, so bemerkt André Vladimir Heiz im Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* treffend: *Durch seinen symbolischen Kelch wird der Mythos zum willkommenen Gefäß für das heimatlose Pathos. In der mythologischen Einkleidung der Pathosgebärde leuchtet die menschliche Grösse in Gottesnähe auf; im Symbol scheint ihr die Verbindlichkeit gewiss.*

[.....]

*... formt sich die mythische Szene zur abstrakten, bedeutenden Anordnung des „alles“ erfassenden Konflikts zwischen Leben und Tod aus. Eigentlich schon losgelöst vom narrativen Beiwerk, gerinnt die nackte Gestalt des Mythos zur Tiefenstruktur einer Schicksalstypologie. Im Mythos findet die quälende Frage Halt; der Gefahr formalistischer Verlorenheit scheint er mit Inhalt zuvorzukommen.*

[.....]

*Die Figuren sind Rollenträger; sie gehorchen der göttlichen Vorsehung. Ihre Augen schauen nicht, nein, sie haben geschaut und starren ins Anderswo. Somnabule Gewissheit soll es sein in der extatischen Entrückung durch den omnipräsenten Hauch des Weltgeistes – beflügelte Vergeistigung der Person [NB: beachte die apollinische Interpretation!] bis ins Schweben, Personen, deren Standfuss auf dieser Erde nicht immer sicher ist [eigene Hervorhebungen].<sup>223</sup> Pathos, stille Größe, idealistischer Unterton – sie bergen nicht zuletzt auch die Gefahr, ihre eigene Absicht zu vereiteln: *Die pathetische Gebärde, die im voraus mit dem Grossen und Ewigen liebäugelt, hat aber auch ihre Tücken. Die ständige Überhöhung durch die Fiktion der Reinheit nähert sich oft gefahrvoll dem Tödlichen, der tödlichen Langeweile.**

*Jahre später wird Odilon Redon seine Bewunderung für Moreau so ausdrücken: Wenn Sie einmal die kalten Hallen des akademischen Tempels betreten haben, möchte ich wetten, daß Sie darin keinen Geist finden, der die Antike mit solch umfassender Freiheit und gleichzeitig so zurückhaltend wie vehement verjüngt.*<sup>224</sup>

### **Die Frau bei Moreau**

Auch hier eine dualistische Sicht: Sie ist entweder ein gefürchtetes, von physischen Instinkten beherrschtes Wesen, oder inkarnierte Reinheit und als solche unerreichbar. Das verhängnisvolle todbringende Weib also, oder die Heilige von reiner und kalter Schönheit im Stellenwert eines hieratischen Idols. Den kapriziösen Charakter des destruktiv-unberechenbaren Weiblichen liest André Vladimir Heiz als *Wesensverwandtschaft des Fremd-körpers, unwiderstehliche Form, tödliche Substanz, animalische Naivität, mörderische Opposition zur Herrschaft des Logos.*<sup>225</sup>

<sup>221</sup> zit. nach Geneviève Lacambre, „Gustave Moreau und der Symbolismus“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 16.

<sup>222</sup> ib.

<sup>223</sup> André Vladimir Heiz, „Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 314f.

<sup>224</sup> ib., S. 318.

<sup>225</sup> ib., S. 316.

Gemeinsam ist ihnen die zierliche Figur, das bleiche Inkarnat; zumeist sind sie mit reichen und schweren Brokatstoffen bekleidet und tragen schweren orientalischen Schmuck.

### Der Dichter bei Moreau

Der Dichter, *dessen Seele* (laut Marcel Proust) *schon ganz Poesie ist*,<sup>226</sup> war für Moreau der eigentliche Held: sei es als Friedensstifter (Hesiod, Apoll), sei es als Führer der Menschen (Tyrtée), sei es als Zivilisationsbringer (Orpheus).

### Gewalt und Tod bei Moreau

Moreau wird als melancholischer Mensch mit ausgeprägter mystischer Spiritualität geschildert. Er kam aus einem agnostizistischen Milieu, war aber – obwohl kein praktizierender Gläubiger – zutiefst am Göttlichen orientiert: *Ich glaube weder an das, was ich berühre, noch an das, was ich sehe. Ich glaube allein an das, was ich nicht sehe, und einzig und allein an das, was ich fühle* [eigene Hervorhebung].<sup>227</sup>

In *Le jeune homme et la mort* hat der Tod die Gestalt eines ephemeren jungen Mädchens: Eros und Thanatos.

Die Mischung aus Erotismus und Gewalt, die die von Moreau erdachten Szenen kennzeichnet, hat der surrealistische Schriftsteller Georges Bataille so umschrieben: *Moreaus Gewalttätigkeit ist verhalten, doch die scheinbare Gelassenheit der Figuren täuscht nicht über ihre angespannte Reglosigkeit hinweg. [.....] Eigentlich ist Moreau ein Maler der Leidenschaften. Die immer seltsam fremden Kompositionen, die keinerlei Erregung erkennen lassen, haben die Gewalttätigkeit des Todes und eine bedrückende Sinnlichkeit.*<sup>228</sup>

Emile Lévy (1826 – 1890):

#### **Abb. 17 auf Seite 138**

Orpheus wird von den Mänaden zerrissen.

Paul Baudry (1828 – 1886):

*Der Tod des Orpheus*. Gemälde aus 1866, Musée d'Orsay, Paris

*Orpheus und Eurydike* und *Der Tod des Orpheus*. Beide für das Foyer der L'Opéra in Paris; entstanden 1865 – 1873

Jules-Elie Delaunay (1828 – 1891):

*Orpheus und Eurydike*. Gemälde für das Grand Foyer der L'Opéra in Paris; aus 1870  
Aquarellskizze in der Shepherd Gallery, New York

Lord Frederick Leighton (1830 – 1896):

*The Triumph of Music: Orpheus, by the Power of his Art, Redeems His Wife from Hades*. Gemälde aus 1855 – 1856; unbekannter Standort  
*Orpheus und Eurydike*. Ölgemälde aus 1864 im Leighton House, London

Auch Leighton wählt den dramatischen Höhepunkt der Rückführung, doch anders als bei Watts geht die Dynamik von Eurydike aus: sie ist sich des Augenblicks des Scheiterns voll bewusst und versucht den über sich selbst bestürzten Orpheus zu umarmen und an sich zu ziehen, um wenigstens diesen letzten Moment zu einem gemeinsamen, glücklichen zu machen. Orpheus wendet sich ab und drängt sie mit der Hand

<sup>226</sup> zitiert nach Pierre-Louis Mathieu, „Der Alltag eines Traumsammlers“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 37.

<sup>227</sup> ib. S. 38.

<sup>228</sup> ib. S. 39.

zurück, als könnte er seinen Paktbruch ‚im letzten Augenblick‘ noch ungeschehen machen.

Gustave Doré (1832 – 1883):

*Der Tod des Orpheus*. Gemälde aus 1879 (verschollen)

Edward Burne-Jones (1833 – 1898):

*10 oder 12 Zeichnungen* für William Morris‘ „The Story of Orpheus and Eurydice“. Ashmolean Museum, Oxford; entstanden nach 1865 oder 1872 – 1875 / Gouacheversionen in der Tate Gallery und dem Fitzwilliam Museum, Cambridge / Piano-Dekorationen auf Basis der zitierten Zeichnungen durch William Graham („The Graham Piano“) aus 1879/80 in der Earl of Oxford and Asquith coll.

*Orpheus* in „Poesis“. Stickerei (Seide auf Baumwolle); in der National Gallery of Victoria, Melbourne

*Orpheus in den Flammen*. Zeichnung aus 1880

**Orpheus steht hier – dynamisch schreitend – in der ausgewogenen Geschlossenheit eines (die Gegensätze harmonisierenden) Yin/Yang – Kreises. Zugleich ist er wie in einer Blase geschützt** (vgl.

alttestamentarische Darstellungen von Jahwe oder auch Moses [der in einer solchen ‚Blase‘ von Jahwe vor seinen erzürnten Landsleuten geschützt wird]).

**Eindeutiger Beleg für die altorphanische Restitution: Orpheus im Kontext der Übergegensätzlichkeit!**

Jules Louis Machard (1839 – 1900):

*Orpheus in der Hölle*. 1865 für den Grand Prix de Rome entstanden; Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Paris

**Abb. 18 auf Seite 138**

Hans Thoma (1839 – 1924):

*Orpheus*. Gemälde aus 1989; im Kaiser-Friedrich-Museum in Posen

Henri Lévy (1840 – 1904):

*Der Tod des Orpheus*. Gemälde aus 1870, The Art Institute of Chicago

Odilon Redon (1840 – 1916):

*Die Verzweiflung des Orpheus*. Zeichnung um 1880 (1900?); Coe coll., Cleveland (andere Standortangabe: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.)

**Abb. 19 auf Seite 138**

*Der Tod des Orpheus*. Entstanden 1905 – 1910; im Museum of Fine Arts, Gifu  
*Das Haupt des Orpheus treibt auf dem Wasser*. Zeichnung aus 1881; Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Kohlezeichnung mit dem im weiten offenen Meer treibenden Haupt des Orpheus vor einem Lichtkegel; der Kopf schwimmt aufrecht im Wasser, das bis zur Kinnfalte reicht ... silhouettiert ... stähniges Haar ... verschattetes Gesicht ... stark kontrastiert: er hat etwas bedrohlich-Phantastisches;<sup>229</sup> Augen und Mund sind geschlossen: das

<sup>229</sup> gemeint ist die Tiefe im Ereignishaften, nicht seine vordergründige Unvereinbarkeit/Unerklärbarkeit; diese Tiefe ist zwangsläufig ‚unauflöslich dunkel‘: das Dunkel rein gefühlsmäßigen, unbegrifflichen Erfahrens. Nur an-, nicht aus-deutbar: „Es ist kein Zweifel daß die Kunst hier Mittel hat ohne Reflexion einen ganz artbesonderen Eindruck hervorzubringen, nämlich eben den des ‚Magischen‘. Nun ist aber dieses ‚Magische‘

Haupt wirkt ‚wie in Meditation‘; der Meereshorizont ist unterschiedslos(!).

Vergleiche Gerhard Marcks *Totenhaupt!*



*Gloire tombée* (Vergangener Ruhm) war der zweite Titel, den Redon (laut Literatur) dieser Zeichnung gegeben hat (hiebei dürfte es sich allerdings um eine Verwechslung mit > *Fallen Glory* handeln).

*Fallen Glory*. Variation zum Thema ‚Kopf des Orpheus auf dem Wasser‘. Zeichnung aus 1881; in der Chesrow coll., Chicago (Kopf des) *Orpheus* (auf der Lyra). Pastell aus 1898 (andere Datierung: 1903); im Cleveland Museum of Art, Ohio

Losgelöst von jeder Erzählung und den zu erwartenden Requisiten bleibt nur der Kopf, der mit geschlossenen Augen auf einer Lyra ruht ... goldgelb leuchtend wie ein Juwel ...: vgl. Moreau; andererseits – im Unterschied zu Moreau – ist Redons Malweise synthetisch, vorläufig und in keiner Weise narrativ.

Unantastbare verklärte Schönheit; überirdisch, phantastisch<sup>230</sup>

nichts anderes als eine verhaltene und abgeblendete Form des Numinosen, und zwar zunächst eine Rohform desselben die dann in der *großen Kunst* geadelt und verklärt wird. Und dann darf man nicht mehr vom ‚Magischen‘ reden. Dann tritt uns vielmehr das Numinose selber in seiner irrationalen Gewalt und mit seinem hinreißend-Bewegenden in gewaltigen Rhythmen und Schwingungen entgegen.“ (Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Sonderausgabe München 1963, S. 86)

Versuch einer eigenen Deutung der phantastisch-numinosen ‚Kontrastharmonie‘: weiß = das weiße Nichts = das Übergegensätzliche; Schwarz-Weiß = Dualismus (insoferne Weiß als Teil des Dualismus Schwarz-Weiß begriffen wird, ist es rein dualistisch: weiß ist „nichts“; insoferne Weiß als die orphische Jenseitsvorstellung begriffen wird, ist Weiß ‚das Nichts‘)

<sup>230</sup> Adornos Bestimmung des Phantastischen: „Phantastische Kunst [stellt] ein Nichtseiendes als seiend vor. [...] Der Effekt ist die Präsentation eines Nichtempirischen, als wäre es empirisch.“ (Theodor Walter Adorno: *Ästhetische Theorie*. 5. Auflage, Frankfurt a. M. 1981)

Vgl. auch André Vladimir Heiz‘ Bemerkung über die dekorativen Verweiselemente bei Moreau, „die intensional in unzähligen Variationen im phantastischen Kontext ‚die Geschichte‘ mikroskopisch wiederholen.“ („Zum

Pierre-Louis Mathieu bemerkt in *Gustave Moreau*:

*Im Salon von 1864 war Redon von Moreaus Ödipus und die Sphinx gefesselt: „... wie hat das Bild mich verfolgt! Ich habe lange die Erinnerung an diesen ersten Eindruck bewahrt. Vielleicht hat er mir die Kraft gegeben, einem einzigen Weg zu folgen, der vielleicht wegen der Bedeutung des den Literaten so teuren suggestiven Elements an den seinen grenzte“. Von da an entstanden nach Werken Moreaus, die er vielleicht in den Salons sah, Kohlezeichnungen (diese Technik bevorzugte Redon bis 1890) und später Pastelle und Ölgemälde. Aber es handelt sich hier weniger um eine Nachfolge als um eine Verwandlung, gleichsam um die Übertragung der Moreaus Werken entnommenen Bild-Wurzel in eine nebenhafte Welt, in der das Unbewußte vor dem Bewußtsein vorherrscht [eigene Hervorhebungen].*<sup>231</sup>

Wie Moreau war Redon vom Thema des sein eigenes Leben lebenden abgetrennten Kopfes besessen.

Den Impressionisten warf er vor, *einen zu engen Horizont zu haben*,<sup>232</sup> weil sie seiner Meinung nach die Kunst allein auf die sichtbare Natur beschränkten.

*Der Tod des Orpheus*. Gemälde aus 1904; Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.)

in der Fachliteratur angegeben (konnte nicht verifiziert werden; vtl. ident mit *Der Tod des Orpheus* im Museum of Fine Arts, Gifu)

*Kopf des Orpheus auf der Lyra*. Gemälde im Musée d'Orsay, Paris

in der Fachliteratur angegeben (konnte nicht verifiziert werden)

*Orpheus in der Hölle* (um 1905)

in der Fachliteratur angegeben (konnte nicht verifiziert werden)

*Orpheus* (nach 1913)

in der Fachliteratur angegeben (konnte nicht verifiziert werden)

William Blake Richmond (1842 – 1921):

*Orpheus Returning from the Shades*. Gemälde aus 1900; Royal Academy, London

Henri Regnault (1843 – 1871):

*Orpheus im Hades*. Gemälde im Musée Municipal des Beaux-Arts, Calais

John William Waterhouse (1849 – 1917):

*Nymphen finden das Haupt des Orpheus*.

**Abb. 20 auf Seite 139**

Gemälde aus 1900; engl. Privatsammlung

Alexandre Séon (1855 – 1917):

*Orpheus*. 1883; keine Standortangabe

*Der Dichter*. Gemälde aus 1895; im Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne

*Die Klage des Orpheus*. Gemälde aus 1896; seit 1973 im Louvre, Paris

**Abb. 21 auf Seite 139**

Der bekränzte Orpheus liegt seitlich hingestreckt an einem vegetationslosen Sandstrand, an den – zyklopische Felsen im Hintergrund, die eine kleine Bucht bilden – die Wellen schlagen; er ist (wie im Schram-Gemälde) nur mit einem um Hüften und Beine geschlagenen Tuch bekleidet; mit der Linken drückt er kraftlos seine (NB: 3-saitige[!]) Lyra an sich. Ein Bild der Niedergeschlagenheit, thematisch vtl. von Moreaus *La douleur d'Orphée* angeregt.

*La lyre d'Orphée*. Im Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne; entstanden 1898

**Abb. 22 auf Seite 139**

„ständig verfolgten Ideal“ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 307)

<sup>231</sup> Boston 1976, S. 244.

<sup>232</sup> ib., S. 245.



	<i>Orpheus</i> . Zeichnung aus 1917; Privatbesitz, Paris
Henrietta Rae (1859 – 1928):	<i>Eurydike sinkt in den Hades zurück</i> . Gemälde aus 1887
Solomon J. Soloman (1860 – 1927):	<i>Orpheus</i> (mit der toten Eurydike). Gemälde aus 1892
Henri Martin (1860 – 1943):	<i>Orpheus</i> . Gemälde aus 1894; im Musée des Beaux-Arts, Dijon
Károly Ferenczy (1862 – 1917):	<i>Orpheus</i> . Gemälde im Szépművészeti Museum in Budapest; undatiert
Franz von Stuck (1863 – 1928):	<i>Orpheus</i> . Von Urach coll., Stuttgart; entstanden 1891 <i>Orpheus und die Tiere</i> .

konventionell aufgefaßt

*Orpheus*. Wandgemälde des Musikzimmers der Villa Stuck in München; 1897 – 1898 entstanden

Das Wandgemälde, das sich genauerdingens im Vorraum zum Musikzimmer befindet, zeigt in einem tempelartig-flachen, dreigeteilten Giebelfeld

- zentral Orpheus stehend die Lyra spielend; unter ihm ein Löwe
- im linken Segment Eisbär und Pinguin
- im rechten Segment Krokodil, Vogel und Fische

Die Decke dieses Raums zeigt auf tiefblauem Grund die Sphärenharmonie (Planetenbahnen; außen der Tierkreis).

#### **Relief *Orpheus vor Dike am Hadestor* Vorraum zum Musikzimmer**

Weitaus interessanter aber scheint mir ein offenbar undokumentiertes Flachrelief links neben der Tür. Aufgrund der Renovierungsarbeiten in der Stuckvilla war es mir mit Sondererlaubnis möglich, einen kurzen Blick darauf zu werfen: es zeigt Orpheus vor Dike am Hadestor, gefolgt von zwei fackeltragenden Frauen; soviel ich in der Kürze (und im Halbdunkel) feststellen konnte, tragen sie brennende Fackeln – wohl als Zeichen des Lebens einerseits (umgekehrte verloschene Fackeln bedeuteten in der Antike ‚Tod‘) und zum Erleuchten des Hadesdunkel andererseits. Das eigentlich Wichtige aber ist Orpheus vor Dike am Hadestor: ein eindeutiger Beleg für die Restitution des Altorphischen!

*Orpheus*. Entwurf für eine unausgeführte Wandmalerei aus 1924

*Orpheus und die Tiere*. Aus 1891

Orpheus in ornamental-dekorativem Jugendstil: in fleuraler Bewegung  
*Toter Orpheus*. Gemälde aus 1891;  
Privatsammlung

ein am Rücken liegender, enthaupteter Orpheus, aus dessen Hals ein Blutstrom quillt; auf das Haupt – den für diese Zeit wichtigsten Orpheusaspekt – hat Stuck verzichtet: es ist im Gemälde nicht vorhanden.<sup>233</sup>

<sup>233</sup> Parallele: Dorothy M. Kosinski berichtet (in Anmerkung 66 auf Seite 68 des Ausstellungskatalogs *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich) von einem Gemälde im Musée Gustave Moreau, das die cat. n° 726 und den (mit dem beschriebenen Ölgemälde identen) Titel *Orphée mort* trägt, – ein Spätwerk Moreaus in losem, expressionistischen Stil. Orpheus liegt hier ausgestreckt in einer schwer zu definierenden Landschaft. Ein

*Der tote Orpheus* (Kopf, von [einem] Kentauren entdeckt). Gemälde aus 1891; Neef coll., Köln

vgl. Moreaus *Poète mort porté par un centaure* (im Musée Gustave Moreau)

Melchior Lechter (1865 – 1937):

*Orpheus*. Gemälde aus 1896; im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster

Priesterlich, würdevoll gemessen und allein schreitet O. mit erhobenem Haupt durch eine üppige Blumenwiese, die sich vor einer Kulisse dichtgedrängter Baumstämme(? [ev. auch Riesenstengel]) ausbreitet: Stämme, die wie ein Säulenwald wirken und an das Weihevoll, Heilige eines Tempels erinnern. Blütenmeer einerseits und kahle Baumstämme andererseits; darin und dazwischen Orpheus mit langem Untergewand und der Robe eines Zauberers.

Jean Delville (1867 – 1953):

*Orpheus* (mit Eurydike). Gemälde aus 1896; Galerie Hasenclever, München (Kopf des *Orpheus* (auf der Lyra). Gemälde aus 1893; Gillion Crowet coll., Brüssel

Die im Wasser spiegelnden Sterne reflektieren die kontemplative Ruhe und das heilige Schweigen eines tiefen Friedens, der vom Kopf ausstrahlt.



Martin Brandenburg (1870 – 1919):

*Orpheus*. Gemälde aus 1899; Neef coll., Köln

Aubrey Beardsley (1872 – 1898):

4 Zeichnungen (Entwürfe für Szenen einer Orpheus-Produktion am Lyceum Theater in London) aus 1893; in „Pall Mall Budget“

John Macallan Swan (1874 – 1910):

*Orpheus*. Gemälde aus 1894; in der Walker Art Gallery in Liverpool

*Orpheus betört die Löwen*. Gemälde; Den Haag

FERNER (summarisch):

- Abel-Dominique Boyé (Gemälde *Die unsterbliche Lyra* aus 1899 im Musée des Beaux-Arts, Bordeaux)
- Magnus Enckell (Bacchus als *Orpheus* im Gemälde „La fantaisie“ aus 1895; Musées des Beaux-Arts de Belgique)

---

Schwan fliegt davon. Es scheint, daß Moreau hier ebenfalls den kopflosen toten Körper darstellt, der schon von den Mänaden geschändet worden ist.

- Emile Fabry (Wandgemälde *Orpheus* im Théâtre de la Momaie, Brüssel, aus 1890)
- Anne-Louis Girodet (Zeichnung *Orpheus* [weinend]; in Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris / zwei Zeichnungen *Der Tod des Orpheus* im Musée Montargis)
- Nikolaus Gysis (kolorierte Lithographie [Orpheus als *Genius mit Lyra*] aus 1888; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt)
- Fernand Humbert (Gemäldeskizze *Orpheus verliert Eurydike* in Ecole des Beaux-Arts, Paris)
- Pierre Amédée Marcel-Béronneau (Gemälde *Orpheus im Hades* aus 1899 im Musée des Beaux-Arts, Marseille)
- John Martin (*Orpheus, the God of Music*. Zeichnung[?] der W. A. Brandt coll.)
- Joseph-Emile Millocheau (Gemälde *Eine Mänade betrauert das Haupt des Orpheus*)
- Edward John Poynter (Gemälde *Orpheus and Eurydice* aus 1862)
- George Romney (Zeichnung *Arcadian Lovers* [Orpheus und Eurydike?] im Fitzwilliam Museum, Cambridge)
- Dante Gabriel Rossetti (Zeichnung *Orpheus und Eurydike* aus 1875 im British Museum, London)
- Ary Scheffer (Gemälde *Orpheus und Eurydike* im Dordrechtmuseum, Dordrecht)
- Antoine Jean-Baptiste Thomas (Gemälde *Orpheus weint um Eurydike* im Musée Bourges)
- Elihu Vedder (*Orpheus*. Zeichnung aus 1875; J.B. Speed Museum, Louisville)
- Richard Westall (*Orpheus*. Gemälde aus 1811; Kincaid-Lennox coll., Downton Castle)

## (2) Orpheus in der österreichischen Malerei des 19. Jhdts

F. H. Föger (1751 – 1818):

*Orpheus u. Eurydike*. Residenzgalerie  
Salzburg

Carl Rahl (1812 – 1865):

*Orpheusmythos-Entwurf* für den Vorhang  
der tragischen Oper des Wiener  
Opernhauses

ausgeführt nach dem fünften und letzten Entwurf (C. Blaas nennt ihn sein letztes Werk) von Bitterlich und Griepenkerl; traditionelles mythologisches Konzept unter Einbezug zeitgenössischer Künstler (hinter Orpheus stehend)

Eduard von Engerth (1818 – 1897):

*Der Tod der Eurydike*. Ölgemälde aus 1877  
*Orpheus-Zyklus*.

zwölf friesartige Grisaillebilder auf Goldgrund im Treppenhaus zur kaiserlichen Loge des Wiener Opernhauses; traditionelle mytholog. Malerei

*Zeichnungen* (Kartons zu den Fresken im  
Opernhaus)

Anselm Feuerbach (1829 – 1880):

*Orpheus und Eurydike*. Österreichische  
Galerie, Wien; entstanden 1868 oder 1872

Ähnlich wie Friedrich Rehberg formuliert Feuerbach den Rückweg aus dem Hades: beide Figuren jedoch dicht an dicht, ohne landschaftliche Staffage und den triumphierenden Gestus. Die Bedrohung, die auch hier in der Luft liegt (das Sich-Umwenden), ist unmittelbar gegenwärtig, zumal schon das Licht der Oberwelt auf ihre klassisch gefalteten weißen Gewänder fällt. Tod und Unschuld: beides scheint in den weißen Gewändern mit ihren harten Faltschatten – mehr als ihre Träger – vereint.

Angeregt wurde Feuerbach zu diesem Gemälde durch eine Privataufführung der Oper Glucks.

*Ulrich Christoffel* in seinem Buch über Feuerbach: *Die Führung des Umrisses ... ist aus dem getragenen Stil Glucks geboren und aus dem unsichtbaren Reich der Töne durch die romantische Wandlung des Hörbaren in das Anschauliche, in die Linie übersetzt. [...] Immer wenn Feuerbach in seinen Bildern von einem musikalischen Erlebnis ausging, erlangte seine Zeichnung die reichste bildnerische Schönheit.*<sup>234</sup>

<sup>234</sup> Ulrich Christoffel, *Anselm Feuerbach*. München 1944, S. 80f.

Feuerbach schreibt in seinem Vermächtnis: *Der Orpheus wird seiner musikalischen Erzeugung hoffentlich Ehre machen.*<sup>235</sup>

Am 03.02.1868 schreibt er an seine Mutter:

*Ich glaube, daß Orpheus eines meiner besten Bilder wird.*<sup>236</sup>

Seine apollinische Orpheus-Auffassung drückt sich darin aus, daß auf der Kithara(!) des Sängers der geschundene Marsyas dargestellt ist, der eng mit dem Apoll-Mythos zusammenhängt.

Hans Alois Schram (1864 – 1919): *Zagreus reicht Orpheus die Kithara.*  
Entstanden um 1905; Privatbesitz

siehe IV. Teil dieser Diplomarbeit

### f) Plastik

- Francois-Joseph Bosio (1769 – 1845): *Aristaeus*. Marmorskulptur aus 1812 im Louvre, Paris (NB: die ‚Prix de Rome‘-Wettbewerbskulptur von 1812 war *Aristaeus beklagt den Tod seiner Bienen*)
- Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841): *Orpheusrelief* der Türeinfassung an der Berliner Bauakademie; entstanden 1831 – 1835
- Francois Rude (1784 – 1855): *Aristaeus beklagt den Verlust seiner Bienen*. Bronzeskulptur aus 1803 im Musée des Beaux-Arts, Dijon
- John Graham Lough (1798 – 1842): *Orpheus*. Marmorstatue aus 1832 in Blagdon, England
- Thomas Crawford (1813 – 1857): *Orpheus und Cerberus*. Marmorgruppe aus 1839 – 1843; Boston Athenaeum bzw. Museum of Fine Arts, Boston
- Eugène Guillaume (1822 – 1905): *Orpheus*. Marmorstatue (1878 ausgestellt; unbekannter Standort)
- Auguste Rodin (1840 – 1917): *Orpheus und die Mänaden*. Marmorskulptur im Musée Rodin, Paris; entstanden vor 1889
- Orpheus*. Bronzestatue aus 1892. Musée Rodin, Paris; Kunsthaus Zürich; Los Angeles County Museum of Art; National Museum of Western Art, Tokyo
- Orpheus und Eurydike*. Marmorgruppe aus 1893[94]; Metropolitan Museum, NY
- Eine fast blind tastende Eurydike, die sich nach und nach aus dem unbehauenen Stein materialisiert, folgt einem sich zur Disziplin zwingenden Orpheus: die Hand vor den Augen versucht er dem Pakt mit der Unterwelt gerecht zu werden, – einem Pakt, der der Liebe selbst Unrecht tut ... Wie im Vorgriff auf den ‚Rückblick‘ ist das O.-Attribut nicht präsent: sein Fehlen nimmt Künftiges vorweg.
- Alphons-Eugène Guilloux (1852 – 1939): *Der sterbende Orpheus*. Marmorstatue aus 1891; Musées Nationaux, Paris
- Gustav Vigeland (1869 – 1943): *Orpheus und Eurydike*. Skulpturengruppe im Vigeland Museet, Oslo; entstanden 1899

<sup>235</sup> zitiert nach der Ganzleinenausgabe des Ausstellungskatalogs *Anselm Feuerbach* der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Berlin 1976, S. 181.

<sup>236</sup> ib.

*g) orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung,  
Bild- und Tonkunst*

- Robert Browning (1812 – 1889): Gedicht *Eurydice to Orpheus: A Picture by Frederick Leighton, R.A.* aus 1864 in „Dramatis Personae“
- Edward Burne-Jones (1833 – 1898): *10 oder 12 Zeichnungen* für William Morris' „The Story of Orpheus and Eurydice“. Ashmolean Museum, Oxford; entstanden nach 1865 oder 1872 – 1875 / Gouacheversionen in der Tate Gallery und dem Fitzwilliam Museum, Cambridge / Piano-Dekorationen auf Basis der zitierten Zeichnungen durch William Graham („The Graham Piano“) aus 1879/80 in der Earl of Oxford and Asquith coll.
- Franz Schubert (1797 – 1828): *Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging* nach dem gleichnamigen Gedicht von Johann Georg Jacobi (Klavierkantate)
- Anselm Feuerbach (1829 – 1880): *Orpheus und Eurydike*. Österreichische Galerie, Wien; entstanden 1872 unter dem Einfluß einer Privataufführung der Oper Glucks
- Armand Sylvestre (1837 – 1901): publizierte 1867 in „L'Artiste“ ein Gedicht, zu dem ihn Moreaus *Orphée* inspiriert hatte

**Mit Franz Liszt (1811 – 1886) beginnt eine intensive Konvergenz von Musik und Malerei. Details siehe unter *Die Schlüsselrolle Liszts* auf Seite 127**

## 7. Wirkungen des 19. Jahrhunderts auf das 20. Jahrhundert (demonstrativ verfolgt bis 1950)

*a) Musik (Lied, Madrigal, Kantate) / -theater (Oper, Kom. Oper, Pastorale, Singspiel) / Maskenspiel / Choreographie (Bühnentanz [Ballett] und Pantomime)*

- Igor Stravinsky (1882 – 1971): *Orpheus*. Musik zu einem choreographischen Gedicht von George Balanchine aus 1946 – 1947; uraufgeführt 1948 in New York

*b) Literatur / Schauspiel / Burleske*

- Rainer Maria Rilke (1875 – 1926): *Orpheus, Eurydike. Hermes*. Gedicht aus 1904 in „Neue Gedichte. Erster Teil“ (Leipzig: Insel, 1907) unter dem Eindruck des klassischen Dreifigurenreliefs

Der Kreativität steht Destruktivität, dem Orpheus eine unkünstlerische, die Harmonie Mensch-Natur zerstörende Welt gegenüber. Sie wird von Rilke äußerst bedrohlich empfunden, – wie die Mänaden, die den Sänger zerreißen. Doch Orpheus wird in seiner Kunst überleben:

*Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt, / während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte / und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.*<sup>237</sup>

- Guillaume Apollinaire (1880 – 1918): *Die Sonette an Orpheus*. Aus 1922  
Orpheus-Gedichtzyklus (*Le bestiaire, ou, Cortège d'Orphée*) aus 1911, illustriert von Raoul Dufy
- D. H. Lawrence (1885 – 1930): Orpheus' Abstieg in den Hades in *Medlars and Sorb-Apples* (Gedicht in „Birds, Beasts and Flowers“)
- Gottfried Benn (1886 – 1956): *Orphische Zellen*. Gedicht in „Gesammelte Gedichte“, Band 1 (Berlin 1927)  
*Orpheus Tod*. Gedicht in „Statische Gedichte“ aus 1946

Benns zweite Frau Herta hat 1945 den Freitod gewählt. Ihr Aufenthaltsort Neuhaus an der Elbe war von der Roten Armee besetzt worden. Statt wie vereinbart nachzukommen, blieb Benn in seiner Berliner Praxis und schickte lediglich Boten ...: der Ereignisablauf erlaubt viele Assoziationen mit Orpheus ... zuletzt auch die, daß Leid und Schuldgefühl mit Hilfe der Lyrik verarbeitet werden.

- Georg Trakl (1887 – 1914): Orpheus gewürdigt in *Passion*. Gedicht aus 1914 in „Dichtungen“ (Salzburg 1938)

Trakl - Lyriker des Orphismus - sieht Orpheus als Chiffre für das eigene Ich: *Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?*<sup>238</sup>

- Franz Werfel (1890 – 1945): *Fragment der Eurydike*. 1915/16  
Zunehmende Entfremdung und Distanz kennzeichnen das Verhältnis von Orpheus und Eurydike nach ihrem Tod. Aus freien Stücken kehrt sie um: *Wie gut, daß ich von deinen Fersen ließ, / Und wieder durch den Schlaf der Tale fließ'. / Nun bin ich an den alten Bach gebannt, / Ich kleine Flamme, wandelnd im Gewand.* „[...] *Sie weiß den Himmel, dem ein Sonntag glückt, / Unzählige Frauenhand, die eine Tochter schmückt. / Was sich im Licht begegnet fremd und groß, / Hier ist es nah und wie aus meinem Schoß.*<sup>239</sup>

- Yvan Goll (1891 – 1950): *Der neue Orpheus, eine Dithyrambe* (1918)
- Jean Anouilh (1910 – 1987): *Eurydice*. Drama aus 1942
- Tennessee Williams (1914 – 1983): *Battle of Angels*. Moderne Neufassung der Orpheuslegende; uraufgeführt 1940 in Boston
- David Emery Gascoyne (1916 – ...): *Orpheus in der Unterwelt*. Gedicht in „Hölderlin's Madness“ (London: Dent, 1938)

### c) Malerei

- Lovis Corinth (1858 – 1925): *Entwurf zu Orpheus*. Gemälde aus 1908 in der Gemäldegalerie Dresden  
*Orpheus*. Gemälde aus 1909 in der Meier-Graefe coll., Broch, St. Cyr

„Ein Stück vom Paradies“ gibt auch Corinth mit *Orpheus* wieder. Das Licht der göttlichen Inspiration läßt seine Gestalt erstrahlen. Auch dies ein Hinweis auf den altorphanischen Erleuchtungsgedanken.

<sup>237</sup> zit. nach Manuela Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Innsbruck 1992, S. 127.

<sup>238</sup> ib., S. 106.

<sup>239</sup> ib., S. 111f.

- Fernand Khnopff (1858 – 1921): *Orpheus* (mit der ephesischen Diana und Venus Astarte). Kunstwerk unbekannter Technik aus 1913; verschollen
- Aristide Maillol (1861 – 1944): *Orpheus und Eurydike*. Holzschnitt-Illustration für eine Ausgabe von Vergils „Georgica“
- Georges Rouault (1871 – 1958): *Sunt lacrimae rerum*. Etching Nr. 27 der „Miserere“-Reihe
- Fernando Álvarez de Sotomayor (1875 – 1960): *Orpheus, von Bakchantinnen verfolgt*. Entstanden 1903
- Raoul Dufy (1877 – 1953): 30 Holzschnitte zur Illustration von Apollinaires *Le bestiaire* (1911)
- Alfred Kubin (1877 – 1959): *Orpheus*. Federzeichnung um 1930 im OÖ. Landesmuseum
- Karl Hofer (1878 – 1955): *Der schwarze Orpheus*. Ölgemälde aus 1947; Elisabeth Hofer coll., Berlin
- Hofer setzt sich über die tradierte ethnisch-geographische Zuordnung (Hautfarbe; exotische Tiere) hinweg, behält aber das Sujet des Paradiesischen (Orpheus unter den Tieren) bei.
- Paul Klee (1879 – 1940): *A Garden for Orpheus*. Abstrakte Zeichnung aus 1926; in der Klee Foundation, Bern
- Orpheus*. Abstraktes Aquarell aus 1929; in der Speyer coll., Chicago
- Franz Marc (1880 – 1916): *Orpheus und die Tiere*. Gemälde aus 1907; in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München
- Gobelinentwurf*
- Hier ordnet Marc seine früheren Tierstudien dem Orpheusthema zu/unter und macht sie damit für einen spirituellen Zusammenhang evident/verfügbar. Das Orphische und das Paradiesische findet sich in den späteren Tierbildern als quasi verschlüsselte Signatur/Chiffre wieder.
- Pablo Picasso (1881 – 1973): *Euridice, Stung in the Heel by a Serpent, Dies in the Arms of the Naiads*. Etching aus 1930 für eine Ovid-Illustration; detto: *Orpheus, von den Mänaden getötet*
- Emile-Antoine Bourdelle (1881 – 1919): *Orpheus und Eurydike*. Fresko aus 1912 – 1913 in der Grand Galerie des Theatre des Champs-Élysées, Paris
- Wilhelm Lehmbruck (1881 – 1929): *Orpheus und Eurydike*. Zeichnung aus 1913
- Oskar Kokoschka (1886 – 1980): *Orpheus und Eurydike*. Gemälde aus 1917 – 1918; Privatsammlung, New York
- Orpheus begrüßt Eurydike*. Kaltnadelradierung aus 1918
- Eurydike stürzt beim Verlassen der Unterwelt*. Kaltnadelradierung aus 1918
- Marc Chagall (1887 – 1985): *Orpheus*. Gemälde aus 1912/13; ehemals Guggenheim Museum New York
- Giorgio de Chirico (1888 – 1978): *Tired Orpheus*. Surrealistisches Gemälde aus 1968; Castigli coll., Florenz

*Orpheus und Cerberus.* Gemälde aus 1943;  
Galleria Sianesi, Mailand

Auf frühen Bildern de Chiricos sind als Symbole für Tod und Wiedergeburt Kinderspielzeug wie Rasseln, Kreisel, Spielknöcheln und der Spiegel nachzuweisen – Gegenstände, die auf den Mythos von der Ermordung des Dionysoskindes hinweisen.

André Masson (1896 – 1987):

*Orpheus.* Gemälde aus 1943; Galerie Louise Leiris, Paris

*Der Tod des Orpheus.* Teil einer Serie für „Sacrifices of the Gods“ aus 1936

Gerhard Marcks (1889 – 1981):

*Orpheus / Orpheus und die Tiere /*

*Eurydike / Orpheus und Eurydike /*

*Orpheus‘ Tod / Orpheus‘ Kopf.*

Holzschnitte aus 1947

*Orpheus.* Bronzestatue im Theater von Lünen

Paul Delvaux (1897 – 1994):

*Orpheus.* Surrealistisches Gemälde aus 1956 in der Baron Lambert coll., Brüssel

Delvaux hat für mein Dafürhalten eines der besten Orpheus-Gemälde des 20. Jahrhunderts geschaffen: in einer an Edward Hopper erinnernden Atmosphäre zeigt er die nächtlich vereinsamten, getrennt und isoliert ihrer Wege gehenden Liebenden in einem öden menschenleeren Straßenzug. Nackt, attributlos wie die Stadt ist auch sein Orpheus, vom fahlen Licht einer Straßenlampe in schwebende Orientierungslosigkeit getaucht.

*d) Plastik*

Henri Peinte (1845 – 1912[13]):

*Orpheus singt Cerberus in den Schlaf.*

Bronzeskulptur im Musée du Luxembourg in Paris

Adolf von Hildebrand (1847 – 1921):

*Orpheus.* Reliefmodell für das Josef Joachim-Memorial in Berlin; entstanden 1908

Emmanuel Hannaux (1855 – 1934):

*Orpheus.* Marmorstatue aus 1904; im Depot des Musée Nancy

Valère Bernard (1860 – 1936):

(Kopf des) *Orpheus.* Marmor/Onyx-Skulptur aus 1901; Musée des Beaux-Arts, Marseille

Charles Ricketts (1866 – 1931):

*Orpheus und Eurydike.* Bronzeskulptur aus 1905 – 1907 in der Tate Gallery, London

Furo Piccirilli (1869 – 1949):

*Eurydike.* Relief; ausgestellt in der Panama-Pacific International Exposition in San Francisco, 1915

Carl Milles (1875 – 1955):

*Orpheus-Brunnen.* Bronze auf Granitsockel aus 1936; Concert Hall, Stockholm

**Abb. 24 auf Seite 138**

Paulanship (1885 – 1966):

*Orpheus.* Statue aus 1914

*Eurydike.* Bronzestatuetten aus 1927 und 1935

*Orpheus und Pegasus.* Bronzestatue aus 1932; National Museum of American Art, Washington D.C.

*Orpheus-Zeichnungen* aus 1934; ebendort



- Henri Laurens (1885 – 1954): weitere *Orpheus-Zeichnungen* und *-statuetten* aus 1950 und 1954  
 Gustav Heinrich Wolff (1886 – 1934): *Amphion/Orpheus*. Bronze aus 1937  
*Orpheus und Eurydike*. Bronzeskulptur aus 1928; Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg  
 Mirko (1910 – 1969): *Orpheus*. Bronzeskulptur aus 1949; Italien  
 Ossip Zadkine (1890 – 1967): *Orpheus*. Ulmenholz-Skulptur aus 1928  
*Orpheus*. Bronze aus 1928

in ausgreifender Schritthaltung, sein Instrument (das ihn zu erdrücken scheint und in Rückenlage bringt) innig umschlungen vor sich hertragend (man ist versucht zu fragen: ist seine Lyra etwa [gleichbedeutend mit] Eurydike?); in einer späteren Plastik verschmilzt O. mit seiner Lyra dergestalt, daß er selbst zum Klangkörper wird

- Orpheus*. Bronze aus 1948  
*Großer Orpheus*. Bronze aus 1956  
*Kleiner Orpheus*. Bronze aus 1960;  
 Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

### e) *orpheusbezogene Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*

- Guillaume Apollinaire (1880 – 1918): *Orpheus-Gedichtzyklus (Le bestiaire, ou, Cortège d'Orphée)* aus 1911, *illustriert von Raoul Dufy*  
 Oskar Kokoschka (1886 – 1980): *Orpheus und Eurydike*. Drama aus 1910 in „Vier Dramen“ (Berlin: Cassirer, 1919, mit 6 Radierungen des Künstlers)  
 1919 liegt das vierte Drama des Künstlers vor, das er bereits im Herbst 1915 nach schwerer Kriegsverwundung im Lazarett begonnen hatte; parallel dazu schuf er 1918 einige Kaltnadelradierungen als Illustration des Stückes. Auf Wunsch des Malerdichters vertonte > Ernst Krenek das Drama:  
 Ernst Krenek (1900 – 1974): *Orpheus und Eurydike*. Oper aus 1923, uraufgeführt 1926 in Kassel. *Libretto: Kokoschka*  
 Jean Cocteau (1889 – 1963): *Orphée*. Dramatisierung aus 1925; uraufgeführt 1926 im Théâtre des Arts, Paris  
*La douleur d'Orphée*. Skulptur, ausgestellt 1926  
*Orpheus-Lithograpien*. 1944  
*Orphée*. Film aus 1950

In einem Gespräch mit André Fraigneau äußert Cocteau: *Mein seelischer Gang ist der eines Hinkenden, mit einem Fuß im Leben, mit dem andern im Tode. Darum war es ganz natürlich, daß ich zu einem Mythos kam, in dem Leben und Tod aufeinandertreffen. In diesem Interview spricht er auch davon, „eine Logik des Alogischen zu organisieren“: Es ist entscheidend, daß in meiner Logik gewisse Gegebenheiten fehlen und Breschen offen bleiben auf jene unnahbare Welt, von der sich ein Bild zu machen die Ehre der Menschen ist.*<sup>240</sup>

*Le Testament d'Orphée*. Film aus 1959

<sup>240</sup> Drehbuch *Orphée*, Frankfurt a. M. 1968; hier: Lizenzausgabe für den Verlag Jungbrunnen, Wien, o.J., S. 85ff.

Ab 1951 zahlreiche (graphische)  
Entwürfe/Konzepte zum *Orpheus*-Thema  
*Orpheus*-Zyklus (Fresko) für den  
Trauungssaal des Rathauses von Menton  
(1957/58)

f) *Das androgyne Element im Jugendstil: das Herausführen  
des Weiblichen aus der ‚Unterwelt‘ männlicher  
Verdrängung*

Auch hier vermute ich eine Entwicklung beobachten zu können, die sich in letzter, - besser: tiefster Konsequenz auf den Orpheusmythos zurückführen läßt: das Herausführen des Weiblichen aus der ‚Unterwelt‘ der männlichen Verdrängung.

Die Verbindung von florealem Ornament als um- und nicht mehr dionysisch verschlingende Natur in Verbindung mit der Überwindung (oder sollte ich sagen: Umwindung) bipolarer Geschlechtlichkeit zu geschlechtslos-neutraler Synthese deute ich ebenfalls als inbegriffen Apollinisches, das das dionysische Spannungsfeld verlassen und sich zu reiner, von Gegensätzen abstrahierter Geistigkeit emanirt hat. Auch dies sehe ich als eine Entwicklung des alten orpheischen Geistes.

Pars pro toto: Peter Behrens' *Der Kuß* (Farbholzschnitt aus 1898 [Berlin]) im Vergleich mit Munchs *Vampir* (und der den Mann ‚überwuchernden‘ Frau) aus 1893

Unübersehbar lebt die *coincidentia oppositorum*, der Zusammenfall der Gegensätze in Gustave Moreaus androgynen Männerfiguren auf: mit Ausnahme einiger älterer Gestalten wie Moses, David oder Herodes, hat er immer nur junge oder heranwachsende Männer gemalt:<sup>241</sup> Jünglinge von grazilem Aussehen in reglosen, schlaffen und passiven Stellungen. Einige seiner Figuren – namentlich Dichter oder Sänger – sind derart effeminiert, daß Käufer sich gelegentlich über ihr Geschlecht täuschten.<sup>242</sup> Auch der Kunstkritiker Mario Paz reflektierte die zweideutigen Gestalten: *man kann auf den ersten Blick kaum mehr unterscheiden, wer bei einem Liebespaar der Mann und wer die Frau ist: [.....] Es gibt keine Gegensätze zwischen Alter, Geschlecht und Typus: Der geheime Sinn dieser Malerei ist Inzest, ihr höchster Ausdruck die Gestalt des Zwitters, ihr letztes Wort Sterilität.*<sup>243</sup>

Auch Dorothy M. Kosinski sieht diesen Zusammenhang: *Diese magische Spannung von Moreaus Bild rührt vorwiegend von der Ähnlichkeit zwischen dem Gesicht der jungen Frau und dem des abgetrennten Dichters her, das sich durch zarte Schönheit auszeichnet. Moreau hebt die androgyne Qualität hervor und wertet so die im Mythos implizite sexuelle Zweideutigkeit [eigene Hervorhebung] aus.*<sup>244</sup>

André Vladimir Heiz vertieft diesen Aspekt: *Coincidentia oppositorum: im androgynen Typus lebt sie auf, verkörpert im Jüngling, der im fragilen Übergang von natürlicher Urwüchsigkeit zu späterer Bewusstheit im somnabulen Gleichgewicht von Vergangenheit und Zukunft gebannt ist. Über ihn triumphiert der Geist der Natur, dessen Verlust der naiven Schönheit sich aber in der Schönheit des Verlustes versöhnt. Was sich symbolistisch am Tabu ergötzt, ist wesentliches Merkmal des Schöpfungsmythos überhaupt. Die aus dem Einen geborene Zweideutigkeit, die im Einen schon eingeschriebene Spannung der Gegensätzlichkeit. Im Rückgriff auf den Mythos scheint die Einheit wieder vorstellbar, machbar.*

<sup>241</sup> vgl. Pierre-Louis Mathieu, „Der Alltag eines Traumsammlers“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 37.

<sup>242</sup> vgl. ib.

<sup>243</sup> zitiert nach Pierre-Louis Mathieu, „Der Alltag eines Traumsammlers“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 37f.

<sup>244</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 64f.

*Das Dilemma der symbolistischen Kunstauffassung und Weltanschauung aber liegt im Wesen des Transzendentalen selbst: Reduziert sich der Ausdruck seiner Materialität nicht zur Opfertgabe, so schwelgt die ruhelose Obsession im nahtlosen Übergang vom bildnerischen Zeichen zur unbefleckten Idee. Gustave Moreau fixiert die Schwelle wörtlich zwischen „sensuel/sensible“ und „sublime“ und – genau da, dazwischen wären seine Bilder eigentlich zu lesen. Was sich in der Abstraktion von aller Formbefangenheit im reinen Ureinen denken lässt, veranschaulicht der heilige Augenblick in der menschlichen Entwicklung im perfekten Gleichgewicht inkarnierter Gegensätze durch das Androgyne.*

[.....]

*Im bildhaften Zustand des Androgynen dauert die Ekstase ewig an. Der Unterschied zwischen körperlicher und göttlicher Vereinigung scheint aufgehoben oder in atemloser Gleichzeitigkeit erfüllt zu sein. In der Neutralisierung der manifesten, verkörperten Gegensätzlichkeit und in der momentanen Harmonie des schwebenden Gleichgewichtes wird das Androgyne im Jüngling zur symbolistischen Coniectura der allerletzten Überwindung: das Materielle an sich [eigene Hervorhebungen].<sup>245</sup>*

Auch Jean Delvilles (Kopf des) Orpheus (auf der Lyra) aus 1893 spiegelt das androgyne Schönheitsideal der Symbolisten wieder; in der Tat stand Delvilles Frau Modell für den Orpheuskopf.

Doch: war nicht schon früher von ursprünglich komplementären Halbwesenheiten des Einen die Rede, als es um den Zweieinigen Gott der Orphik ging ...?

Der Caduceus des Hermes ist sowohl thematisch als auch ornamental gesehen (als schlängelndes Ornament) ein interessanter Vergleich (und zugleich eine bildnerische Synthese): Hermes soll einmal mit einem Stab zwei miteinander kämpfende Schlangen getrennt haben, weshalb seither der mit zwei Schlangen verzierte Stab als Symbol des Friedens (zwischen Mann und Frau?!) gilt.

NB: Der Seher Teiresias, dem die Sage gleichfalls eine Begegnung mit zwei Schlangen zuschreibt (der Seher hat in diesem Fall ihre Vereinigung gestört mit seinem Stab und wurde daraufhin von Hera in eine Frau verwandelt), bildet den mythologischen Gegenpol.

Eine andere Parallele mit der Orpheussage stellt die des thebanischen Königs Pentheus dar, der den Dionysosdienst verweigert und dem orgiastischen Treiben der Dionysos-Verehrer entgegentritt. *Er erscheint in der Rolle des Normalen, des Anhängers der Vernunft und der rationalen Lebensordnungen, wie sie in Ethos und politischen Ordnungen überliefert sind.*<sup>246</sup>

Die Mänaden stehen jedoch offen gegen die Vorherrschaft der Vernunft. Deshalb muß Pentheus an ihnen scheitern. Wie Orpheus wird auch er zerrissen, weil auch er einer apollinisch-einseitigen Daseinsauffassung huldigt, die das Übergegensätzliche aussperrt und ‚die andere Seite‘ nicht integriert. So wird er von Euripides (*Die Bakchen*, 984 – 987) als „Mann ohne Gott“ und „Sohn der Erde“ bezeichnet (was bedeutet, daß ihm der Bezug zum Über-Irdischen, zum göttlich-Irrationalen fehlt).

In bezug auf den hier entwickelten Gedanken ist die Pentheussage allerdings nur vordergründig ein Kontrapunkt: in Frauenkleidern zieht er ins Gebirge, um ihr Treiben unbemerkt beobachten zu können, wird aber enttarnt bzw. als vermeintliche Jagdbeute in Stücke gerissen:<sup>247</sup> der Mythos unterscheidet klar zwischen (Erscheinungsformen der) Wirklichkeit und Wahrheit. Wahrheit ist– in Abwandlung eines Gödelschen Wortes – denn

<sup>245</sup> André Vladimir Heiz, „Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 316.

<sup>246</sup> Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*. München 1986, S. 11.

<sup>247</sup> Euripides, *Die Bakchen*. – Ovid, *Metamorphosen*, 3, 513ff.

auch höher als Wirklichkeit, die geopfert wird, um zu ihr vorzudringen: Pentheus ‚gibt‘ seine ‚Gegensätzlichkeit‘ zugunsten eines ‚Übergegensätzlichen‘ auf.

### (1) Zur androgynen Gottheit

Zitat aus *Anthropogenesis* von H.P. Blavatsky: *Mystisch wurde Jesus für mannweiblich gehalten. So finden wir auch in den orphischen Hymnen die während der Mysterien gesungen wurden: „Zeus ist ein Mann, Zeus ist eine unsterbliche Maid“. Der ägyptische Ammon war die Göttin Neith in seiner andern Hälfte. Jupiter hat weibliche Brüste, Venus ist in einigen ihrer Statuen bärtig [.....].*<sup>248</sup>

In der Tat läßt sich dies nachweisen: älteste Spuren verweisen auf Kypros (Amathus / Zypern), wo ein Kult der männlichen Aphrodite bestand, deren Kultbild mit einem Bart versehen war. Man nannte die Gottheit „Aphroditos“. Zu ihren Opferfeiern erschienen die Männer in weiblicher, die Frauen in männlicher Kleidung. Die Idee eines solchen Wesens ist vermutlich aber nicht auf griechischem Boden gewachsen, sondern knüpft an religiöse Vorstellungen des Orients an.

In Lurkers *Wörterbuch der Symbolik* steht Androgynität für „die Einheit von Männlichem und Weiblichem“ im Bereich des „frühen, mythischen Denkens“.<sup>249</sup>

Im *Lexikon für Theologie und Kirche* wird die kosmologische Bedeutung des Begriffes ‚Androgyn‘ hervorgehoben, wenn es heißt: „männlich und weiblich sind die Pole der Urspannung des Seins: aktiv übergreifende Ursprünglichkeit und rezeptiv-bewahrende, ihr Bestand und Wirksamkeit gebende Fassung“, deren Trennung jedoch den „nachträglichen Bruch im Kosmos“ bewirkt habe.<sup>250</sup>

In der Folge steht Hermaphrodites auch für die vollkommene Einheit zweier Menschen in Liebe, wiewohl ich Hermaphrodites-Interpretationen als Verlangen nach engster Verbundenheit mit dem geliebten Partner bzw. als Symbol der Zusammengehörigkeit eines Paares in höchster Eintracht für eindimensional halte. Nichtsdestoweniger repräsentiert er die Idee der höchsten Harmonie. Er ist das inhärente Prinzip psychophysischer Vollkommenheit; als solches steht er für die Sehnsucht der Menschen nach Vollkommenheit (NB: „Sehnsucht nach Vollkommenheit“ war auch das Motto einer Berliner Ausstellung 1986 zum Thema Hermaphrodites/Androgynie!). Dies aber ist im tiefsten Grunde orphisch!!

<sup>248</sup> Band II der dreibändigen *Geheimlehre*, Den Haag, o.J. (Vorwort des Übersetzers aus 1899), S. 143.

<sup>249</sup> Stuttgart 1983, S. 32.

<sup>250</sup> hg. v. Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg 1957, S. 522.

### III. BILANZ

#### A. typologische Assimilierungen

„O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!“  
(R. M. Rilke, 26. Sonett der *Sonette an Orpheus*)

##### a) Mythographisch

###### Frühzeit:

in der archaischen Zeit: Adaption an veränderte  
Glaubensvorstellung:

###### **Orpheus ist der apollinische Orpheus**

Orpheus wird dem Dionysoskult zugeordnet und Bindeglied zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen

###### Römerzeit:

nicht die Gestalt, die  
Funktion ist wichtig<sup>251</sup>

ornamentale Funktion; keine Mythologie;  
,Orpheus unter den Tieren‘ am häufigsten

###### im Frühchristentum:

Parallelen mit Christus:  
Orpheus als Gleichnis

O.‘ friedfertiges harmonisierendes Wesen;  
der Gute Hirte; das ‚Dem-Tode-Trotzen‘ /  
,In-die-Unterwelt-Absteigen‘ („abgestiegen zur Hölle ...“); das Märtyrertum eines Gottes

NB: Clemens von Alexandrien bezeichnet Christus als eine Art „neuen Orpheus“!  
,Orpheus unter den Tieren‘ als Paradies-Assoziation

Parallelen mit David:

Leierspiel (auch König David befreite Saul mit seinem Leierspiel von einem bösen Geist), heilige Schriften (Orpheushymnen / Davids Psalmen)

###### im Mittelalter:

Adaption an das höfische  
Ideal:

Der mythische Orpheus, assimiliert an mittelalterliche Verhältnisse, war Edelmann, Minnesänger, ritterlicher Liebhaber; diese Anpassung erfolgte im Wege von Ritterroman und höfischer Wertvorstellung

damit verbunden:

Moralisierung und Allegorisierung:  
der Mythos wird zum Träger sittlicher Auslegungen, - zur Allegorie  
⇒ die Allegorie wird zur Grundlage der Textinterpretation überhaupt

,Anverwandlung‘:

Christus ist der göttliche Orpheus; seine Leier ist das Kreuz (Orpheus besänftigt mit Musik, Christus erlöst durch sein Wort)

Orpheus und Eurydike:

Leidenschaft / Sünde/ Himmel und Hölle (vgl. die illustrierten Ovidausgaben des Spätmittelalters!)

<sup>251</sup> die Erzählung, nicht mehr die Bedeutung tritt in den Vordergrund

<u>in der Renaissance:</u>	Adaption an das humanistische Ideal:	Orpheus als Dichter <sup>252</sup> (er verkörpert dabei die Bildungsidee des Renaissancehumanismus) Mythologie als ‚poetische Theologie‘ ansatzweise Remythisierung (keine Umdeutung mehr, sondern Aufspüren eines eigenen Erkenntniswertes im Mythos)
<u>im Manierismus:</u>	Adaption an das Künstlerische (Künstlerbild und Wertewandel:	die Naturnachahmung wird nachrangig; der <i>disegno</i> erfindet Orpheus neu (in mitunter verfremdenden mytholog. Arrangements)
<u>Gegenreformation:</u>		Das Vordringen der Gegenreformation beendet vorerst die Freiheit, antike Themen synkretistisch aufzufassen.
<u>im Barock:</u>	Adaption an die Festkultur des höf. Absolutismus u. die Etikette des Hofes:	Orpheus/Eurydike war ein ‚Sieg der Finsternis über das Licht‘; die Sage, die dem barocken ‚Sieg des Lichts über die Finsternis‘ diametral entgegenstand, konnte daher nur mittelbar (Mittel: Sentiment) verwendet werden ⇒ auffällige Zunahme von ‚happy end‘ oder Mythentravestie. Orpheus als Dekoration und Attribut <sup>253</sup> welt(herrscher)licher Herrlichkeit: die Prachtentfaltung löst den Ernst der Ersten Stunde ab; Bühnendonner und eingreifende Götter nehmen der Figur ihre Tragik. Motive der diesseitigen Lebensfreude werden bevorzugt ⇒ ambivalente Doppelnatur des Barock: die einerseits dionysische Lebenslust/Sinnenfreude ist im Hinblick auf die andererseits apollinische Lichtmetaphorik (‚Sieg des Lichts über die Finsternis‘) nicht frei von Widersprüchen. Dazu kommt, daß sich die implementierten Ideale der Gegenreformation in Orpheus nicht wiedererkennen.
<u>Aufklärung:</u>	O. als Kulturbringer	Die Renaissanceidee des Kulturbringers, der die Menschen anleitet, neben der gottgeschaffenen Natur das „regnum hominis“ der Kultur zu errichten, wird nach der Französ. Revolution wieder auftreten

<sup>252</sup> die Macht des literarischen Wortes in Rhetorik und Poesie bildet in der Renaissance den Inbegriff der ‚humanitas‘, - des veredelnden Menschentums. Die Poesie war eine göttliche Kunst, eine ‚ars divina‘; darin besteht auch die magische Kraft des dichterischen Gesanges: der Dichter wird durch seine enge Beziehung zu Gott zum „poeta theologus“.

<sup>253</sup> der Glanz der Historie soll die Gegenwart verklären (siehe Tiepolos Gemälde im P. Sandi in Venedig)

		[Verwandlung des rohen Naturmenschen in den gebildeten Kulturmenschen]): in Philosophie und Literatur, <u>noch nicht in der Malerei</u>
<u>im Klassizismus:</u>	Adaption an den wissenschaftl. Wandel (Winckelmann; Pompei etc.):	<b>Orpheus wird wieder Orpheus</b> Beginn der Remythisierung
<u>in der franz. Romantik:</u>		Delacroix rezipiert Orpheus als Kulturheros mit „Orpheus bringt den Griechen die Zivilisation“ <b>Wiederaufnahme des alten apollinischen Gedankenguts; Harmoniesuche</b> <b>Orpheus ist wieder der apollinische Orpheus</b>
<u>im Historismus:</u>		Seit etwa 1860 ist allgemein eine stärkere Rezeption mythologischer Stoffe zu beobachten (Hans Makart [ <i>Triumph der Ariadne; Die Hochzeit von Bacchus und Ariadne</i> aus 1873/74 <sup>254</sup> ], Arnold Böcklin, Max Klinger etc.)
<u>im Symbolismus:</u>	Orpheus als Symbol auf der Suche nach Reinheit	<b>Weiterentwicklung des alten apollin. Gedankenguts: Orpheus wird wieder übergegensätzlich interpretiert</b>

Dem Orpheusmythos kommt im Symbolismus eine Schlüsselfunktion zu:<sup>255</sup> Orpheus verkörpert die Verbindung zwischen der realen und der idealen Welt. Er ist Mittler auf der Suche nach transzendenter Reinheit (vgl. Franz Marc!<sup>256</sup>); sein Mittel: die universale Sprache der Symbole.

Eurydike steht nur noch für die Suche (nach dieser Reinheit) selbst: für den kreativen Akt. Auch hier ist eine klare Remythisierung im Sinne der Wiederentdeckung des alten apollinischen Gedankenguts unverkennbar.

Nach Gustave Moreau zeigen sich vor allem die Symbolisten zwischen 1880 und 1900 (Puvis des Chavannes, Auguste Rodin, Odilon Redon, Alexandre Séon und Jean Delville) vom Orpheusmythos fasziniert. Sie interessieren sich – wie gesagt – kaum für Eurydike, beschäftigen sich statt dessen mit der priesterlichen Rolle des Dichters, seiner Klage und seinem Tod. Den Bildern fehlt jegliches erzählerische Moment; das Augenmerk ist auf den emotionalen oder psychischen Seinszustand gelenkt: der Körper des Orpheus als Spiegel seiner seelischen Qual. Seine Klage durchtränkt die Umgebung und schafft eine psychologische Landschaft (die Gefühle des inneren Dramas werden in Zeit und Raum ausgedehnt, indem sie direkt mit der expressiven Kraft von Farbe und Linie umgehen und so eine Landschaft der inneren Wirklichkeit, eine ‚Seelenlandschaft‘ gestalten).

<sup>254</sup> Dieses Ölgemälde war Vorlage für den Vorhang der Komischen Oper in Wien.

<sup>255</sup> NB: Die Impressionisten lehnten den Symbolismus massiv ab; was Moreau betraf, so spottete etwa Auguste Renoir, daß „man einen Maler ernst genommen hat, der nicht einmal einen Fuß zeichnen konnte“ (zit. nach Toni Stoss, „Einleitung“ zum Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 11). Naturalismus, Symbolismus und Impressionismus wurden damals gegeneinander ausgespielt.

<sup>256</sup> Marc sucht nach Reinheit und Entmaterialisierung; seine Vision des elementaren Einklangs von Natur und Kreatur (kosmische/ganzheitliche/pantheistische Weltsicht Marcs); dieses Streben nach Reinheit führt ihn zur Abstraktion. Zu Marcs Begriff der ‚Reinheit‘ vgl. den Beitrag von Peter-Klaus Schuster, „Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc“, in: Katalog *Franz Marc* des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum, hg. v. Erich Franz, Münster 1993.

Dorothy M. Kosinski im Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste*: „Seit der Antike gibt es in Kunst und Literatur zwei grundlegend verschiedene Interpretationen: Die eine betont das romantische Moment und misst der Rolle Eurydikes grosse Bedeutung zu. Im Gegensatz zu diesem Standpunkt, der den Mythos weitgehend trivialisiert, ergründet der andere dessen Tiefen und entdeckt, wie wichtig Orpheus als Vorbote der Kultur, archetypischer Künstler, Schirmherr der Kulte und Priester ist. Gustave Moreau und die Symbolisten des späten 19. Jahrhunderts befassen sich mit dieser zweiten Tradition, die die religiöse Bedeutung und die psychologische Wirkkraft des orphischen Mythos wiederentdeckt. Für sie ist Orpheus Dichter; Märtyrer, Priester oder Magier. Das traditionelle Motiv von Orpheus und den Tieren wandeln sie dahingehend um, dass sie der Kunst priesterliche Eigenschaften zuschreiben. Sie messen Eurydike wenig Gewicht bei, heben vielmehr die ergreifende Klage des Orpheus hervor. Sie stellen seinen Tod dar, meiden jedoch die Ermordung durch die Mänaden, schaffen statt dessen friedliche Bilder des toten Dichters. Zudem wird das abgetrennte Priesterhaupt des Dichters zum vergeistigten Symbol ihrer idealistischen Ästhetik [eigene Hervorhebungen].“<sup>257</sup>  
im österr. Neobarock:

im Orphismus

**Ende der apollinischen Restitution mit Mitteln der konventionellen Malerei**

An der Nahtstelle/ ‚Kippe‘ zur Abstraktion setzt Hans Alois Schram rein Apollinisches ins Bild.

**Abstraktion wieder halte ich für Remythisierung in der Kunst: Fortsetzung der apollinischen Restitution in Synthese von Bild und Klang, Ton und Farbe: als Abstraktion**

Dazu Guillaume Apollinaire, der den Begriff 1912 einführte, - zunächst, um Bildwerke von Robert Delaunay zu charakterisieren: „Man hat schon eine Menge über den Orphismus gesprochen. Hier zeigt sich zum erstenmal diese neue Malrichtung. Sie versammelt Maler mit ganz verschiedenen Persönlichkeiten, die aber im Laufe ihrer Untersuchungen zu einer mehr innerlichen, weniger intellektuellen, mehr poetischen Vision des Universums und des Lebens gekommen sind. Orphismus war keine plötzliche Erfindung – er ist das Ergebnis einer langsamen und logischen Entwicklung von Impressionismus, Divisionismus, Fauvismus und Kubismus. Nur der Name ist neu.“<sup>258</sup>

expressionistische Tendenzen:

Jeder ist Orpheus

Die anonymen gefühlskalten Großstädte werden zur neuen Unterwelt. Die Todesbewältigung scheitert an der Realität zweier Weltkriege. Die Menschheit ist gefangen in sensationslüsterner Leere und tostloser Alltäglichkeit; Eurydike kann nicht befreit werden. Orpheus ‚verkümmert‘ zum Durchschnittsmenschen.

<sup>257</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthause Zürich, Zürich 1986, S. 43.

<sup>258</sup> Kritik zur Ausstellung moderner Malerei im Salon de Indépendents in Paris 1913 (zitiert nach Hajo Düchting, *Apollinaire zur Kunst: Texte und Kritiken 1905 – 1918*, Köln 1989, S. 199)



## b) Ikonographisch

- Frühzeit: keine bildlichen Darstellungen
- in der archaischen Zeit: rf. Vasenmalerei (artuliert den Konflikt Zivilisation/Barbarei):  
**Orpheus als Kulturbringer** (umgeben von thrakischen Männern)  
**Der Tod des Orpheus** (durch die Thrakerinnen)
- in der Klassik: vereinzelt:  
 ‚O. in der Unterwelt‘ (auch schon zusammen mit ‚Eurydike‘)  
 ‚Das orakelnde Haupt des O.‘
- im Hellenismus: keine neuen Motive; darüber hinaus selten und belanglos
- Römerzeit: am häufigsten: ‚O. unter den Tieren‘ (NB: im Altertum überaus selten!)  
 nur vereinzelt: ‚O. und die Musen‘
- im Frühchristentum: Jesus-Orpheus
- im Mittelalter: Orpheus-Eurydike-Allegorien
- in der Renaissance: Nacherzählung aller Sujets außer ‚O. als Kulturbringer‘  
 bes. beliebt: die ‚Rückführung der Eurydike‘
- Manierismus: detto
- Gegenreformation: Zurückdrängung der Orpheusdarstellung
- im Barock: Tier- und Landschaftsbilder mit O. als Staffage (NB: Parallele von vorgerücktem 2. Jhdt n. Chr. mit der holländischen Malerei!)  
 darüber hinaus selten und belanglos (O. ist oft nur Kunstmittel, bloß ansprechende Benennung)
- im Klassizismus: **Orpheus als Kulturbringer**
- im Symbolismus: **Das Haupt des Orpheus (auf der Leier) als Exegese eines Symbols**  
 Manfred Lurker in *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*: „Mythos und Symbol sind der Wurzelgrund, in den sich alle Sinndeutung der Welt einbinden läßt. Was das Symbol ausdrückt, ist die mythische Weise des Denkens; das Hintergründige unseres Seins wird gegenwärtig, das ‚ganz Andere‘, das ‚Numinose‘,<sup>259</sup> wie es Rudolf Otto formulierte. Der Mythos ist die symbolische Ganzheitsschau des Lebens; er ist aber nicht nur selbst symbolisch, sondern er ist auch – nach Jakob Bachofen – die Exegese des Symbols [eigene Hervorhebung].“<sup>260</sup>
- Zum Kunstbegriff *Symbolismus* möchte ich ganz unorthodox einen Deutungsversuch des Atomphysikers und Nobelpreisträgers Wolfgang Pauli bringen, der „das in bezug auf <Diesseits> und <Jenseits> symmetrische Symbol“ am Beispiel des Atoms zu zeigen versucht: „Wäre es [NB: das Atom] kein Symbol, wie könnte es <sowohl Welle als auch Teilchen> sein?“<sup>261</sup>
- Pauli spricht in diesem Zusammenhang von „einer neuen Wirklichkeitsidee“, die ihm vorschwebt: die Idee der Wirklichkeit des Symbols.
- Doch sprachen auch die Symbolisten sinngemäß von einer ‚neuen Wirklichkeitsidee‘! Wolfgang Pauli: „.... ein Zeichen für eine objektive Ordnung im Kosmos, von der der Mensch nur ein Teil ist. Es hat etwas vom alten Gottesbegriff und auch etwas vom alten Dingbegriff. [...] Das Symbol ist wie ein Gott, der auf den Menschen wirkt, der aber vom Menschen verlangt, daß er auf Ihn (das Gottessymbol) zurückwirken soll. Es scheint mir, daß nur so auch das Diesseits einen Sinn erhält ...“<sup>262</sup>
- Orpheus als Symbol für eine bipolare Refferenz auf „das Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens“:<sup>263</sup> als Symmetrie des Leide(n)s in Kunst und Wirklichkeit!**
- im österr. Neobarock: **Orpheus als Kulturbringer und -heros**  
 Orpheus und Eurydike

<sup>259</sup> Das lat. Wort ‚numen‘ (Gott) ist von nuo, Zeichengeben abgeleitet (→ Zahl als ordnungsstiftendes Zeichen).

<sup>260</sup> Baden-Baden 1974, S. 29.

<sup>261</sup> zitiert nach Helmut Barz, *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*, Zürich/München 1989, S. 111f.

<sup>262</sup> ib.

<sup>263</sup> Friedrich Nietzsche, zit. nach: ib., S.119; siehe dazu auch die Fußnoten 176 und 178 dieser Diplomarbeit.

### c) Symbolismus in Schlagworten

- „,Symbol‘, aus der griechischen Wortwurzel des ‚Zusammenfügens‘, hat zwei Seiten: es initiiert und bestätigt: Zusammengehörigkeit. Die zweite Seite versteht nur, wer dazugehört, wer weiß, wer den Schlüssel im voraus kennt.  
[.....]  
Was hier ‚zusammengefügt‘ werden soll, im Symbol, ist der Scherbenhaufen einer in Anschauungen und Hypothesen geteilten Welt. Und was dabei der Klebstoff sein soll, heißt: Mythos.<sup>264</sup>
- der Modus: Zeichen → Text(ur) → Kontext: das Symbolische funktioniert wie eine Geheimsprache. Der Kontext liefert den Code.
- „... das Symbol will ... Verbindlichkeit, einfacher: Gemeinschaft, Verwandtschaft, hautnah: Verbrüderung erzeugen.“<sup>265</sup>
- weltgeistlastig; hat eklektizistischen, historisierenden und literarischen Charakter
- Gleichsetzung von Zeichen und Wirklichkeit
- Gleichzeitigkeit: „Das eine verbindet sich mit dem andern, überlagernd – bis zur Austauschbarkeit des Substituierenden und des Substituens selbst. Ursache und Folge sind verwischt in bildhafter Gleichzeitigkeit. Das Auge hat sich mit der Archäologie abzufinden.“<sup>266</sup>
- Ersetzen: der Akt der Symbolisierung ist Substituierung → Bilder stehen für Bilder, Texte für Texte ⇒ „Ersatz“ macht das dahinterliegende, als Zitat verfügbare semantische Universum „sichtbar“: hinter der Materialität und dem schönen Schein der Form erscheint das substantielle Alles oder Nichts im immateriellen Wesen
- Vermählung des „Menschlichen“ und „Animalischen“
- Prozesse des Verschleierns und gleichzeitigen Aufdeckens
- „Man nennt sie aus Verlegenheit ‚Symbole‘, weil man als naiver Betrachter weiss, dass ‚mehr‘ gemeint ist, als man erkennt, aber nicht genau was!  
[.....]  
Der Symbolismus des 19. Jahrhunderts kann nicht anders: er tut als ob. Es geht hier nicht mehr um das Symbol per se. Das Symbol steht im Leeren und verweist tragisch auf den Verlust eines verlässlichen, gesamtheitlichen Kontextes [⇒ so wird der schmerzliche Verlust einer übersichtlichen Ordnung, auf die Verlaß ist, aufgedeckt ⇒]  
[.....]  
Der Symbolismus liest auf der Asche der negierten Gegenwart die wiederentdeckte Vergangenheit durch ihre vermittelte Form als Heilszeichen und projiziert sie als von ihrer Form sublimierte Indikatoren der wahren Substanz in die Zukunft. Dass in dieser Gleichung fortwährend von der Form der Form abstrahiert werden muß, lässt der Dämon der Analogie nicht immer zu.  
[.....]  
Im dia-logischen Weltbild der anhaltenden und ungelösten Diskussionen ist die analogische Einheit ein Traum der wieder erstellten Weltganzheit: *le régime absolu*.“<sup>267</sup>
- „Die Symbolisten zeichnen sich durch eine entschieden antinaturalistische Haltung aus. Nicht was das Auge in der Natur erblickt, interessiert sie, sondern die Darstellung einer Idee, des Universums der Gedanken, und zwar sowohl derjenigen, die die umfassenden

<sup>264</sup> André Vladimir Heiz, „Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 310f.

<sup>265</sup> *ibid.*

<sup>266</sup> *ibid.*, S. 306.

<sup>267</sup> *ibid.*, S. 311.

Deutungen der Welt, der Stellung des Menschen in der Natur und seiner Beziehungen zu seinen Mitmenschen abgeben (was ihre Anspielung auf die Mythologien, die Religionen oder Legenden erklärt), als auch derjenigen, die sich den Pfaden des Imaginären, der Ahnung und des Traumes entsprechend bilden.“<sup>268</sup>

- Maurice Denis‘ Definition des Symbolismus: „Emotionen und Konzepte anhand eines Fabel- oder Geschichtsthemas mit Formentsprechungen so übersetzen, daß mit Hilfe von der Natur abgeschauter rhythmischer oder Farbkombinationen mysteriöse Analogien [eigene Hervorhebung] heraufbeschworen werden.“<sup>269</sup>
- die psychologische Landschaft: viele symbolistische Maler setzen zwischen 1890 und 1900 die Landschaft ein, um innere Emotionalität zu ergründen. Die symbolistische Landschaft wallt und widerhallt von Gefühl. „Sie ist nicht nur Hintergrund für menschliches Drama, sondern das symbolische oder abstrakte Äquivalent dieser Gefühle“, schreibt Dorothy Kosinski und zieht eine Parallele zur Musik Wagners, „die die traditionelle Form der Oper vermeidet zugunsten einer ‚endlosen Melodie‘, einer ‚melodischen Verknüpfung der Motive‘, einer komplexen Verwebung symbolischer Stoffe, des Leitmotivs“.<sup>270</sup>  
Beispiele für die *Psychologische Landschaft* der Jahre 1890 – 1900: Sérusiers *Melancholie*, Maillols *Der verlorene Sohn*; Osberts *Träumerei im Mondlicht*; Munchs *Trennung*; Aman-Jeans *Mädchen mit Pfau*; Hodlers *Der Auserwählte*. Die wunderbare Nachtlandschaft von Moreaus *Le soir* (Aquarell aus 1889; im Clemens-Sels-Museum, Neuss) hat den blauen Hintergrund vieler anderer Werke des Künstlers; Marcel Proust empfand, daß „in ihnen eine Gottheit wandelt, eine Vision erscheint ... und eine gewöhnliche Landschaft daneben vulgär und ungeistig wirkt“.<sup>271</sup>
- Die zeitgenössische Rückbesinnung auf mythische Qualitäten in der Kunst: Darin mag der besondere Reiz dieser Bildsprache liegen: „Sie springt freihändig über die Register des Unbelebten und Belebten, sie aspektualisiert in spiralläufiger Assoziation das kategorisch Erste und Letzte: Leben und Tod.“<sup>272</sup>
- „Der Begriff, der sich als Mime für alles verdingt, trifft vielleicht weniger dieses alles, als daß er – reizstark – ein Alles auslöst: ein Bild-Ganzes ...“<sup>273</sup>

<sup>268</sup> Geneviève Lacambre, „Gustave Moreau und der Symbolismus“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 15.

<sup>269</sup> *Nouvelles théories*, 1922, S. 28; zitiert nach Geneviève Lacambre, „Gustave Moreau und der Symbolismus“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 16.

<sup>270</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 59.

<sup>271</sup> zitiert aus dem Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 228.

<sup>272</sup> André Vladimir Heiz, „Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 307.

<sup>273</sup> ib., S. 305.

## B. Auswertung

### 1. Welche Aspekte des Orpheusmythos gelangen im 19. Jahrhundert zur Darstellung? Welche Aspekte laden besonders zur bildnerischen Interpretation ein?

- ⇒ 15. und 16. Jahrhundert widmen sich noch dem ganzen Themenspektrum und haben damit auch Platz für den Aspekt des *Orpheus in der Natur*, - im Unterschied zu den folgenden Jahrhunderten, wo dieser Aspekt (des *locus amoenus* als Sinnbild des harmonischen Kosmos) faktisch aufgegeben wird. Dies verwundert umso mehr, als die Romantik gerade den *Orpheus in der Natur* als einen ihrer ‚Sinnstifter‘ hätte reklamieren können. Sie tat es nicht. Offenbar wurde jeder klassizistische Rückbezug abgelehnt, was intendiert, daß es zwischen diesen zeitgleichen Kunstströmungen ein stärkeres Bedürfnis nach Abgrenzung gab, als man vielleicht annimmt.
- ⇒ Das 17. Jahrhundert interessiert sich erstmals seit Giulio Romano wieder für den Tod der Eurydike (Rubens; dieses Thema wird in den folgenden Jahrhunderten zwar weiterleben, jedoch keinen höheren Stellenwert mehr erlangen). ‚Orpheus und Eurydike‘ sowie ‚Orpheus in der Unterwelt‘ bleiben jene Aspekte, die das 17. Jahrhundert am meisten interessieren.
- ⇒ Im 18. Jahrhundert überwiegt das Thema des Orpheus-Todes die ‚Orpheus und Eurydike‘-Darstellungen; es treten kaum noch ‚Orpheus in der Natur‘-Darstellungen ins Bild.
- ⇒ Im 19. Jahrhundert zeigt sich eine Tendenz zu einer sukzessiven **Psychologisierung** (Orpheus und Eurydike als ‚Kunst und Liebe‘<sup>274</sup>) und **Dramatisierung** (immer stärker werdende persönliche Gewichtung [der eigenen biographischen Brüche/Assoziationen des Künstlers]) sowie künstlerischen **Subjektivierung** (der Künstler als Priester in eigener Sache: Selbstreflexion und Selbstdarstellung): Orpheus als exercitium für die Themenkreise Liebe und Tod, Kultur und Künstlertum, Kunst und Individuation, Befreiung, Reinheit und inneren Frieden.
- im 19. Jahrhundert treten erstmals Darstellungen mit dem Haupt des Orpheus (auf einer Lyra) auf (in Österreich wird im wesentlichen nur das Thema ‚Orpheus und Eurydike‘ behandelt; Ausnahme: Hans Alois Schram – jener Maler, dem ich im IV. Teil dieser Diplomarbeit ein unsigniertes Gemälde zuordnen werde!), was einer zunehmenden Rezeption von Einzelmotiven des Stoffes gleichkommt.
- NB: Die Übersetzung der Viten Vasaris im frühen 19. Jhd. fällt mit einem neuen Selbst- und Rollenverständnis des Künstlers zusammen: der Künstler als ‚exponierter Individualist‘, der für sein Werk leidet. Viele inszenieren sich als ‚Schmerzensmänner‘, die um ihrer Kunst willen das Kreuz auf sich nehmen; manche sind es tatsächlich (Vincent van Gogh, Blake, Gauguin ...). Gustave Moreau etwa reflektiert diese zu seiner Zeit gängige Leiden(sbereit)schaft mit folgenden Worten: „Ohne den Seelenschmerz und eine tiefe Traurigkeit bliebe Gott verborgen; man hätte seine Existenz ohne sie nicht einmal

<sup>274</sup> nicht nur im mit- und zwischenmenschlichen Sinn; schon Ficino hatte die Liebe (des Orpheus zu Eurydike) als Metapher auf eine höhere Liebe gesehen: als das bewegende kosmische Prinzip selbst. Ihr Streben, das Chaos zu gestalten, richtet sich letztlich auf das Göttliche selbst, zu dem sie (wie vor ihm Eurydike) zurückstrebt, um zu ihm befreit zu werden. Das formlos-Chaotische strebt also seinem Schöpfer zu und nimmt dabei Form an: manifestiert sich als Kultur.

Schon bei den Neuplatonikern war die höchste Form der orpheischen Liebe eine ‚blinde Liebe‘: blind, weil es eine ‚höhere‘ Liebe gibt (nämlich den ‚furor erotici‘: die transzendente Rauscherfahrung der Vereinigung mit ‚dem Höchsten‘), die der Augen der Sinne nicht mehr bedarf; sie sieht mit Augen des Geistes; sie muß sich nicht (wie Orpheus) umwenden und sehen, um zu vertrauen (→ dogmat. Glaubensmoral ‚Glaube, auch wenn du nicht siehst!‘).

vermutet oder gar erraten, und die Menschheit hätte sich, so verworfen, wie sie ist, in ihrem Schlamm und mit allen ihren Verbrechen selbst angebetet.“<sup>275</sup>

### a) Neu in der Bildkunst

Wie gesagt, **zeigt sich die apollinische Restitution des Orpheusmythos im 19. Jhd konkret am Auftreten zweier Neuerungen:**

- das Eine ein Erneuerteres (ein ‚altes‘ Neues): das seit der älteren bzw. der jüngeren (440 – 400) attischen Vasenmalerei (zwar vereinzelt vor-, aber) nicht mehr zum Tragen gekommen war: **Orpheus als Kulturheros** (konkret bei Eugene Delacroix und Hans Alois Schram); NB: in der Literatur wurde das (Horaz-)Motiv des zivilisationsstiftenden Orpheus bereits früher (Neuhumanismus [Lessing, Jacobi, Herder, Novalis; Hölderlin]) wiederentdeckt!
- Das Andere ein völlig Neues,<sup>276</sup> das auf wichtige Aspekte der antimaterialistischen und idealistischen Ästhetik hinweist: das ätherisch schöne Haupt des Orpheus, für sich allein oder auf der Lyra: **es orakelt und singt nicht mehr; hat Mund und Augen geschlossen und tiefen Frieden gefunden: Gewalt, Leid und Tod sind überwunden!**  
Auch dies ist mit Psychologisierung gemeint (Marcel Proust über den Dichter bei Moreau: „dessen Seele schon ganz Poesie ist“<sup>277</sup>); jedenfalls mit Dramatisierung, denn das Ziel des inneren Friedens, den das Haupt ausstrahlt und repräsentiert, ist die **übergewegensätzliche Auflösung** der Spannung einer bipolaren Dramaturgie (Berufung/Begabung/Mission [Leier] und Enthauptung/Kunst und Leid bzw. Tod [konkret: die **Überwindung von Leid und Tod durch die Kunst**;<sup>278</sup> die {NB: heidnische!} **Erlösung durch die Kunst**]), die im Altertum noch mit ‚Weitersingen‘ und ‚Orakeln‘ des Hauptes zur magischen Synthese (nicht: zu einer mystisch-übergewegensätzlichen Lösung) gebracht wurde!  
Diese übergewegensätzliche Auflösung im Zusammenfall der Gegensätze bemerkt auch André Vladimir Heiz, wenn er schreibt: „In Gustave Moreaus Werk ist die Konstanz einer szenischen Konfrontation zweier Kräfte auffallend. Die Coincidentia oppositorum scheint einen erotischen Reiz zu besitzen, den Moreau sich allerdings in der Darstellung verbietet. Das Aufeinandertreffen der im Augenblick gebannten, entgegengesetzten Kräfte scheint ihm als Metapher zu genügen; die konfliktuelle Situation der Begegnung beschränkt sich auf das gegenwärtige Symbol einer angedeuteten Überwindung oder künftigen Vereinigung.  
[.....]  
Immer wieder mimen die ausgemalten ‚Personen‘ identische Rollen. ‚Prétexte‘ formaler Vergegenständlichung des Gegensatzpaares, ‚Posttexte‘ symbolischer Überwindung; das Pathos in der Urgebärde der Transgression weist auf die himmlische Einheit, unio mystica [eigene Hervorhebungen].“<sup>279</sup>  
⇒ **es hat eine numinose, das „Heilige“ reflektierende Qualität** (Haupt des O. / Lyra ⇔ Christus / Kreuz!)

<sup>275</sup> zitiert nach Geneviève Lacambre, „Gustave Moreau und der Symbolismus“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 39.

<sup>276</sup> auch André Vladimir Heiz bestätigt (Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, 1986, S. 313): „... Apollon, Jupiter, Ödipus, Orpheus, Phaethon ... sie kommen aus der Geschichte, haben eine Geschichte und machen Geschichten. Sie nähren die Erzählfreude Moreaus; unter ihrer Obhut inspiriert sich die Imagination, ja, Moreau mag recht haben: in dieser Form der Illustration ist man diesen Geschichten niemals begegnet [eigene Hervorhebung].“

<sup>277</sup> zitiert nach Geneviève Lacambre, „Gustave Moreau und der Symbolismus“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 37.

<sup>278</sup> „Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.“ (Goethe, Elegie *Euphrosyne*)

<sup>279</sup> André Vladimir Heiz, „Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 314f.

### b) persönlicher Interpretationsversuch

Eine tiefe Einheit von Wort und Ton spiegelt sich darin wieder, wobei ich das Haupt des Orpheus als ‚Logosträger‘ und die Lyra als ‚Urton‘ interpretiere: als das, was die Inder ‚die heilige Silbe Om‘, oder die Astrophysiker ‚das kosmische Hintergrundrauschen‘ nennen würden. Sie ist in der Lyra symbolisiert als ‚ewige Potentialität‘, in der alles schwingt und durch Erregung/Ver-Dichtung<sup>280</sup> entsteht ... sich manifestiert als Logos: **Haupt und Lyra: Potentialität und Manifestation!**

Ich sehe mich in meiner Interpretation bestätigt, wenn ich bei Walter Rehm lese, daß auch er einen orphischen Urton fühlt und ihn auf einen toten Kopf (wenn auch als Totenkopf) bezieht: „Zweierlei ist hier wesentlich: einmal der Glaube an das ‚Urgeräusch‘ selbst, an den Ton, den orphischen Urton, der auch ungehört in der Welt vorhanden ist, ‚der immer ist, für den wir immer sind‘ (denn Musik ist auch, wenn wir nicht da wären), vielleicht als Stille, als ‚süßeste, reinste Stille fürs Gehör – eine unwahrscheinlich gesteigerte Stille‘, so wie die Stille für Rilke Rückseite der Musik ist; zum andern die, wenn auch nicht eigens festgehaltene, so doch sinngemäß zu erschließende Tatsache, daß dieser Klang und Ton eben gerade aus dem Totenreich, d.h. aus der ja nur am Totenschädel klar zutageliegenden, nur an ihm überhaupt zu lesenden Linie der Kronennaht<sup>281</sup> hervorbricht.“ Und „die früher geäußerte tastende Frage: ob Musik Auferstehung der Toten sei, findet eine seltsam ungeheure Antwort.“<sup>282</sup>

⇒ Das Orpheushaupt als das Unzerstörbare, nicht weiter Reduzierbare; die Seele (als Reduktion auf das nicht weiter Reduzierbare bereits eine ‚Abstraktion‘?)

Sofern man hier überhaupt von Vergleichbarem sprechen kann, mögen die Basaltköpfe (s. Überblick) in Betracht gezogen werden, die auch einen friedlich-ausgeglichenen Orpheus in apollinischer Rein-/Schönheit wiedergeben.

„Die Symbolisten verehrten in diesem Bild vor allem den übernatürlichen Charakter des eindringlichen, trauererfüllten Schweigens, die hieratische Qualität des religiösen Märtyrertums und ganz besonders die hypnotische Kraft des vom abgetrennten Dichters Haupt gefesselten Blickes der Frau“:<sup>283</sup> Es wurde zum Symbol des entfremdeten Künstlers.

Dieses Szenario, das Gustave Moreau kreiert und vor allem Odilon Redon, Jean Delville und Alexandre Séon interpretiert haben, wird von rezipierenden Künstlern (anderer Kunstrichtungen!) wie folgt *apollinisch gelesen*, wobei die Orpheusaspekte des Priesters/Eingeweihten/erhabenen Märtyrers deutlich anklingen:

Tief berührt war z.B. André Breton vom stummen Dialog zwischen den toten Lidern und den niedergeschlagenen Augen, vom „magischen Auge“ in Moreaus „sombabuler Welt“: „... er führt das Auge der Priesterin auf einen Punkt größter Übertreibung ... sie tauscht mit Orpheus jenen unaussprechlichen Blick aus zwischen dem hegelianischen Tod und dem menschlichen Wesen, der des Todes Geheimnis empfängt.“<sup>284</sup>

<sup>280</sup> Ich fühle mich unwillkürlich an großen Saxophonisten Ben Webster erinnert, dem die Verdichtung von Luft/Stille/Nichts zu Ton/Etwas so kunstvoll zur lyrischen Jazzballade gedeiht (er ‚atmet‘ durch das Instrument)

<sup>281</sup> Rilke fiel die Ähnlichkeit auf, die die Kronen-Naht des Schädels hat „mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt. Setzte man den Stift, die Nadel des Plattenspielers auf die Schädelnaht an: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Tonfolge, eine Musik ... Gefühle -, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht -: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen soll ...“ (zitiert nach Klaus Theweleit, *Buch der Könige. Orpheus und Eurydike*, S. 373).

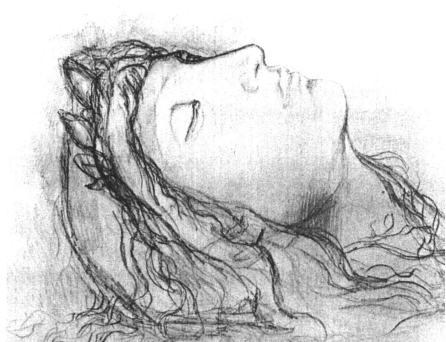
<sup>282</sup> *Orpheus, der Dichter und die Toten*, Düsseldorf 1950, S. 629.

<sup>283</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 62.

<sup>284</sup> *ib.*, S. 64.

Und der junge Marcel Proust meint: „So sterben also die Dichter nicht ganz und gar, und ihre eigentliche Seele, jene innerste Seele, die einzige, die ihnen erlaubt, sich mit sich selbst in Einklang zu fühlen, bleibt uns in gewissem Maße erhalten ... und wir sehen in diesem Haupt des Orpheus ... das auf diese Leinwand gemalte Denken Gustave Moreaus [eigene Hervorhebung].“<sup>285</sup>

Jean Lorrain wieder äußert über Moreau: „Oh, er kann sich rühmen, über die Schwelle des Geheimnisses vorgedrungen zu sein, er kann wahrhaftig den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, sein ganzes Jahrhundert aufgewühlt zu haben; er hat einer ganzen Künstlergeneration, die heute am Jenseits und am Mystizismus krankt, die gefährliche Liebe zu köstlichen Toten eingeblöht, den Toten von einst, die er im Spiegel der Zeit auferweckte ... [eigene Hervorhebungen].“<sup>286</sup>



Ary Renan analysiert feinfühlig das eindrückliche Schweigen: „Dagegen sympathisiert in einer geheimnisvollen Übereinstimmung die Natur mit diesem schweigenden Drama, diesem kalten Begräbnis. Opales Halblucht erhellt dieses äußerste Ende der Welt; zarter Schlaf, lähmendes Sumpffieber bringen die Dinge zum Erstarren. Man hört nur die feinen Klänge einer Flöte, einen ironischen Refrain, der von den Hirten da unten auf einem Felsen im Ebro moduliert wird.“<sup>287</sup>

An anderer Stelle schreibt er: „... sie trägt mit langsamen Schritt ihre süße Leichenbürde, und von ihrem gesenkten Augenlid fällt ein unbestimmter Blick, eben erst genäst durch unwissende Träumerei und erfüllt von verhaltener Milde, in der die Seele schläft. Eher als ihre Melancholie tritt unsere Melancholie über die Ufer, unser ganzes unausdrückbares Mitleid, das lebendig wird und sich bewegt, indem es die ersten Überreste eines unbestimmten Kultes wiegt.“<sup>288</sup>

Edouard Schurés Interpretation läuft hingegen auf eine spirituelle Metamorphose der Frau hinaus: „Die Jungfrau bebt vor Zärtlichkeit für den von den Bacchantinnen gepeinigten Dichter. So liegt die Sympathie bei der weiblichen Seele, der ersten Offenbarung der Weltseele. Dieses allumfassende Gefühl läßt sie schon ein neues Leben leben, ein größeres, höheres, tieferes Leben. Das Meer der Leidenschaften rumort zwar noch unter ihren Füßen, doch ein anderes Meer ruft sie, ein Meer der menschlichen Schmerzen, auf daß sie sich mit verlorenem Herzen hineinstürze, sich selbst dabei vergesse, um darauf verwandelt wiedergeboren zu werden. Die passive Entsagung ist die größte Tugend. So tritt die auserwählte und sich selbst auswählende Frau in ein heroisches und übermenschliches Stadium ein.“<sup>289</sup>

### Moreau-Studien zu *Orphée*, 1866

<sup>285</sup> zitiert nach Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Boston 1976, S. 102.

<sup>286</sup> zitiert nach Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Boston 1976, S. 259.

<sup>287</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthhaus Zürich, Zürich 1986, S. 62f.

<sup>288</sup> ib., 63f.

<sup>289</sup> ib., S. 63.

### c) Variationen ohne Orpheusbezug

Eine interessante, wenn auch nicht orpheusbezogene Interpretation des Hauptes mit Lyra gibt George Frederick Watts in *Die Hoffnung*.<sup>290</sup> Sie (die Hoffnung) sitzt mit verbundenen Augen auf der Erdkugel und spielt auf einer Leier, deren Saiten alle bis auf eine zersprungen sind. Der Maler ‚zeichnet‘ sie als kraftlos hingesunkene, müde weibliche Gestalt (eher ‚Die Hoffnungslosigkeit‘), deren Kopf ebenfalls vor einer Lyra positioniert ist, und zwar so, daß die Lyra das Haupt stützt/trägt.

### d) Das Haupt allein

Das abgetrennte Haupt hat die Kunst dieser Zeit in zahlreichen Variationen beschäftigt. Ich erwähne hier nur Odilon Redons *Die Erscheinung* aus 1883 (Zeichenkohle; im Musée des Beaux-Arts in Bordeaux), Moreaus *Salome-Gemälde* (*Salome mit Säule*, *Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers etc.*) oder sein Gemälde *L'Apparition*<sup>291</sup> (*Die Erscheinung*; siehe **Abb. 25 [Detail] auf Seite 139**).

Deutlich erkennbar: das Haupt entwickelt ein Eigenleben; auch ohne Lyra ist es ein spiritueller Kulminationspunkt ‚an der Schwelle des Geheimnisses‘!

### e) Der Weg der altorphischen Restitution in der Malerei des 19. Jahrhunderts

FAZIT: Vom 15. Jahrhundert an bis Anfang 20. Jahrhundert geht die tragische Seite des Orpheus-Schicksals immer mehr zu Lasten der didaktisch-bukolischen. Fast könnte man meinen, das Thema würde in der Neueren Kunstgeschichte in einer ähnlich progressiven Weise reflektiert, wie sie sich als Zeit im Mythos konstituiert.<sup>292</sup>

**Die Schlüsselwerke und Wegweiser der altorphischen Restitution lassen sich wie folgt zeigen:**

1. **Eugène Delacroix** (1798 – 1863): Deckengemälde *Orpheus bringt den Griechen die Zivilisation*. In der Bibliothek (Chambre des Députés) des Palais Bourbon in Paris

Das **Programmbild** der altorphischen Restitution!

<sup>290</sup> 1885 entstanden; Tate Gallery, London.

<sup>291</sup> der Kopf als Vision; sein Mund ist anklagend geöffnet; im Louvre, Paris.

<sup>292</sup> André Vladimir Heiz (Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, 1986, S. 317ff.) vertritt eine ähnliche Sichtweise, die er allerdings auf die Überwindung des Verlustes der Ureinheit bezieht: „Der im Pathos begangene Parcours des ‚Lebenswerkes‘ aber, die Aufgabe des Künstlers, den ewigen Verlust zu begleichen, folgen dem mystischen Vorbild strukturell ohne Ausnahme: Verlust der androgynen Genialität / Verlust des unmittelbaren Gegenübers / Verlust der vollkommenen Vereinigung im irdischen Glück / Verlust, Verzweiflung, Flucht, Ersatz: Rückzug in die esoterische Meditation / Flucht in die ‚Idee‘ / Flucht in die Verbrüderung: Die Orpheus-Legende deckt die Etappen genau ab.  
[.....]

Ende des Parcours: Hinter der Idee, die sich dem Endgültigen verschreibt, lauert die Gefahr der Basseriden und Mänaden. Heisst die zentrale Figur hier auch nicht Salome, es ist das Bild der Frau, die in zweideutiger Gewalt zerstörend und empfangend zugleich, die Materialität in der immateriellen Evokation in die Ewigkeit entläßt [← der Mythos als Zeichen materialisierter Immaterialität! Die androgyne Stilisierung produziert – so Heiz – „das immaterielle Geschlecht der Idee, der das Geheimnis der schönen Künste entlockt wird.“].  
[.....]

Aus dem Circulus vitiosus der Sinnesliebe wird der Sinn der Leidenschaft als genialer Hauch des welterschaffenden Geistes befreit ...“.



Das Thema ‚Orpheus als Kulturbringer‘ tritt danach nicht mehr auf (einzige Ausnahme: Hans Alois Schram)<sup>293</sup>; statt dessen greift ein anderer apollinischer Aspekt Platz (nicht mehr auf die Gemeinschaft, sondern auf das spirituelle Individuum bezogen):

**2. Jean-Baptiste Camille Corot (1796 – 1875):** *Orpheus begrüßt die Sonne*. Ölgemälde aus 1865; im Elvehjem Museum of Art, Madison, Wisconsin

Orpheus ist für Corot ein wichtiger Stoff und kommt auch in anderen Werken zu Geltung!

Außerhalb der naturalistischen Strömung und alles Prosaische ablehnend; an der Innenwelt orientiert bildet sich in etwa zeitgleich das ‚Haupt des Orpheus auf der Leier‘ als neues Symbol apollinischer Erlösungssehnsucht heraus:

**3. Gustave Moreau (1826 – 1898):**

*Orpheus*. Zeitlich vorausliegende Aquarell/Gouache-Version des o.a. Gemäldes aus 1864; in Pariser Privatbesitz

*Orpheus*. Repliken des o.a. Ölgemäldes in der Washington University Gallery of Arts, St. Louis, und der Robert Lebel coll., Paris

*Orpheus*. Weitere Aquarellversionen in Privatsammlungen

**4. dessen Rezipienten Odilon Redon, Jean Delville und Alexandre Séon**

## **2. Geistige Strömungen: steht die bildnerische Orpheusrezeption des 19. Jahrhunderts in einem klassizistischen/historistischen Rückbezug auf frühere Kunstepochen? Wenn ja, wo und warum?**

Hier möchte ich meinen Eindruck wiedergeben (es ist nicht mein Thema), daß es die Kontrastierung/Polarisierung der Beziehung Mensch-Natur in Kunst und Künstlerbild des Manierismus (gegenüber der Renaissanceharmonie Mensch-Natur) war, die die Orpheusrezeption beflügelt hat. Die initialen Gemälde der zweiten Hälfte des Cinquecento/Hochrenaissance (Mantegna, Signorelli, Bellini) scheinen mir – von Dürers *Tod des Orpheus* abgesehen – keine so tragende Wirkungen hinterlassen zu haben, als daß man annehmen dürfte, aus ihnen hätte sich eine Art ‚kunsthistorischer Kanon‘ gebildet. Den Grund hierfür sehe ich darin, daß dem Orpheusmythos zwei ‚Spätrenaissance-Themen‘ per se innewohnen: die inzwischen autonom gewordene Stellung und das Schicksal des (Erlösung / Arkadien suchenden) Künstlers (in seiner orphischen Zerrissenheit [zwischen apollinischem Auftrag und dionysischer Daseinswirklichkeit, zwischen ästhetischem Idealismus und verletzender Wirklichkeit]) einerseits, und die (gescheiterte) Wiedergeburt (die zurückweichende Renaissance?) der Eurydike andererseits, die ich als eine Metapher auf das (manieristische) Spiel mit der Möglichkeit und Grenze des künstlerischen Hervorbringens überhaupt lese.<sup>294</sup>

Hinzu kommt der Vorrang/die Unabhängigkeit einer geistigen Haltung/Einstellung gegenüber der Naturnachahmung. Das Streben nach vollkommener Naturnachahmung – gleichgültig, ob

<sup>293</sup> Das Thema an sich (Sieg der Kultur über die rohen Naturkräfte) bleibt weiterhin im Repertoire der Maler: vgl. Feuerbachs Hauptgemälde der Akademieaula!

<sup>294</sup> Könnte man ‚Renaissance‘ (konkret: die Spätrenaissance) nicht auch als ‚Anfang des Weges von der Daseinswirklichkeit zur Kunstwirklichkeit‘ begreifen, die sich der Mensch als neue eigene Wirklichkeit schafft?!

die vollkommene *natura naturata* (des Quattrocento<sup>295</sup>) oder die sich transformierende *natura naturans*<sup>296</sup> vasarischer Intention – erschöpft sich. Hier – in der *maniera moderna*<sup>297</sup> – sehe ich das Auslaufen des bukolisch-arkadischen Orpheus grundgelegt.<sup>298</sup>

### 3. Gibt es – von der römisch-hellenistischen Überlieferung abgesehen, die unzweifelhaft den nachhaltigsten Einfluß hatte (vor allem Vergil und Ovid) – einen Vorlagencharakter bestimmter literarischer oder musikalischer Werke der nachantiken Kunst? Sogenannte Schlüsselwerke?

Hier sind mit hoher Wahrscheinlichkeit literarische Werke der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auslösend für die Orpheusrezeption der Hoch- und Spätrenaissance gewesen: Dante Alighieris *Göttliche Komödie*, Francesco Petrarcas *Trionfi* und Boccacchios *Genealogia Deorum Gentilium*. Es kann angenommen werden, daß sich über diese Werke auch ein renaissancespezifisches Interesse an den antiken Orpheus-Textquellen definiert hat. In der Musik haben die Werke von Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert sowie Ch. W. Glucks Reformoper *Orfeo ed Euridice* Entscheidendes zu Aktualität und Fortleben des Orpheusmythos‘ beigetragen. In etwa zeitgleich mit Gluck wollten deutsche Philosophen und Literaten (Lessing, Jacobi, Herder, Novalis und Hölderlin) das Menschenbild am kulturstiftenden Orpheus rehumanisieren.

Von einem Vorlagencharakter im Sinne einer kanonisch gewordenen postantiken Orpheusinterpretation kann aber auch hier – in Literatur und Musik – nicht die Rede sein. Sie selbst ist und bleibt Interpretation, die Antike Partitur.

### 4. Die Synthese von Bild und Ton im Orphismus

Die in dieser Arbeit verfolgten Wechselwirkungen erfahren – wie gezeigt – im 19. Jahrhundert **seit Franz Liszt** eine nie dagewesene Dichte und gipfeln kurz nach der Jahrhundertwende im Entstehen einer neuen Stilrichtung, der Orpheus den Namen gab: **der Orphismus als Synthese von Bild und Musik, von Zeichen und Ton am Anbeginn der Abstraktion!**

Es ist nicht mehr Aufgabe dieser Diplomarbeit, diese Entwicklung zu verfolgen. Wohl aber muß nochmals darauf hingewiesen werden, daß es die Orpheusrezeption (genauer: die Restitution des Altorphischen) im 19. Jahrhundert war, die hierfür die Voraussetzung schuf.

<sup>295</sup> zum Vergleich: in der archaischen Zeit Griechenlands war die Natur göttliche Umwelt

<sup>296</sup> Begriffe der scholastischen Naturphilosophie

<sup>297</sup> Typisch hierfür ist etwa die Abwendung Michelangelos von der ‚naiven, antik-fröhlichen Weltbejahung der Renaissance‘, deren Kunst auf Nachahmung und formaler Idealisierung der Natur beruht, in der letzten Periode seines Lebens: er ersetzt ihr objektiviertes Weltbild durch eine künstlerische Auffassung, die psychische Emotionen und Erlebnisse höher stellt als die Übereinstimmung mit der sinnlichen Wahrnehmung (vgl. die Thesen bei Max Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Neuausgabe Berlin 1995).

<sup>298</sup> Der Mythos vom *Freien Arkadien*, der das natürlich-Ländliche als eine Gegenwelt zur verfeinerten Gesellschaft des Hofes preist, wird in seine Bestandteile zerlegt und sein übernatürliches (göttliches) Element vom naturgebundenen getrennt → Polarität des Dämonischen und Göttlichen als einer der ‚dialektischen Zwiespälte‘ des Manierismus.

a) *Die Musikalisierung der Künste:  
die Musik schöpft aus dem Bereich der bildenden Kunst*

(1) Zur Schlüsselrolle Liszts

Nach dem Vorwort der Partitur-Ausgabe Breitkopf & Härtel hatte Liszt die Absicht, den Maler Bonaventura Genelli (1798 – 1868) zu beauftragen, Bilder für seine *Dante-Symphonie* zu malen; diese sollten während der Aufführung dioramaartig gezeigt werden ⇒ die erste Idee einer Synthese, noch auf ‚Gleichzeitigkeit‘ beschränkt.

Daß Liszt ein ausgesprochenes Naheverhältnis zur bildenden Kunst hatte, geht auch aus folgendem hervor:

Als Anregung zu *Il Penseroso* diente Michelangelos Statue *Il Penseroso* am Grabmal Lorenzo de Medicis in der Kirche San Lorenzo zu Florenz. Auf Liszts Wunsch wurde der Erstausgabe des Werks (Schott 1858) eine Abbildung der Statue beigelegt.

Liszts Komposition *Totentanz* soll durch die Fresken *Der Triumph des Todes* von Francesco Traini (14. Jhd / in den Hallen des Campo Santo, Florenz / früher Andrea Orcagna zugeschrieben) angeregt worden sein.

Zur Symphonischen Dichtung *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881/82) wurde Liszt durch eine Zeichnung von Mihály Zichy (1827 – 1906) mit dem Titel *Du berceau jusqu'au cercueil* angeregt, die er am 06.04.1881 in Wien von dem Künstler erhielt (das Stück entstand ursprünglich 1881 für Klavier).

Im Vorwort zur Partitur-Ausgabe (Breitkopf) seiner Symphonischen Dichtung *Orpheus* (1854) berichtet Liszt, daß er zu diesem Weerk durch eine etrusische Vase im Louvre zu Paris inspiriert worden sei, auf der *jener erste Dichter-Musiker* dargestellt ist, der durch seine Kunst Mensch, Tier und Gestein in Bann schlägt.

(2) Maler des 19. Jhdts, deren Werke noch im 19. Jahrhundert vertont wurden

Arnold Böcklin, Peter Cornelius, Franz von Defregger, Anselm Feuerbach, Rudolf Henneberg, Wilhelm von Kaulbach, Moritz von Schwind, James Abbott Whistler, Mihály Graf Zichy

(3) Maler des 19. Jhdts, deren Werke im 20. Jahrhundert vertont wurden (Doppelnennungen: im 19. und im 20. Jhd vertont)

Ernst Barlach, William Blake, Karl Blechen, Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Edgar Degas, Eugène Delacroix, Paul Delvaux, Raoul Dufy, James Ensor, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Francisco de Goya, Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), Kate Greenaway, Ferdinand Hodler, Heinrich Hoffmann, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Franz Marc, Piet Modrian, Claude Monet, Edvard Munch, Pablo Picasso, Auguste Renoir, Ilia J. Repin, Thomas Rowlandson, Ary Scheffer, Giovanni Segantini, Carl Spitzweg, Franz von Stuck, Hans Thoma, der Bildhauer Bertel Thorvaldsen, Joseph Mallord William Turner, Ury Lesser

(4) Ergänzende Bemerkungen

- Arnold Böcklin wurde am unmittelbarsten musikalisch rezipiert: allein 16 Werke bis 1913!
- Allgemein sind Dürer, Goya, Böcklin (9 Werke vertonen die *Toteninsel*), Picasso (6 Werke vertonen *Guernica*) und Klee (5 Werke vertonen die *Zwitschermaschine*) die am häufigsten vertonten Maler.

- zu Moritz von Schwind: Liszt komponiert unter dem Eindruck von Schwinds Fresko *Die heilige Elisabeth auf der Wartburg* 1864 sein Oratorium *Die Legende von der heiligen Elisabeth*.  
In einem Brief vom 20.03.1896 an Max Marschalk schreibt Gustav Mahler über seine *Symphonie Nr. 1 D-Dur*: „Beim dritten Satz (marcia funebre) verhält es sich allerdings so, daß ich die äußere Anregung dazu durch das bekannte Kinderbild erhielt ‚Des Jägers Leichenbegängnis‘.“<sup>299</sup> (NB: = Schwinds Zeichnung *Wie die Tiere den Jäger begraben*)
- zu Oskar Kokoschka: Jede der *Klaviervariationen nach einer Kokoschka-Mappe* von Hans Erich Apostel (1928) bezieht sich auf die Darstellung eines Litho-Frauenporträts.
- zu Pablo Picasso: Die Vertonung seiner Zeichnungen zu Ovids Metamorphosen durch Karel Kupka (1958) in *Picassjade* behandelt u.a. *Orpheus Tod*.
- Claude Debussy vertonte 1915 in *En blanc et noir* ‚den Malstil‘ von Velásques (1599 – 1660). Darüber schreibt er an Godet: „Ihr Klang und ihr Gefühlsgehalt kommen aus dem Klavier, eine Art von Grautönen wie sie Velásquez macht, wenn Sie wollen ...“<sup>300</sup>  
*Poissons d’or* (‚Goldfische‘ / 1905) wieder soll durch einen japanischen Lackschirm angeregt worden sein, den Debussy in seinem Arbeitszimmer in Paris aufgestellt hatte.
- Einen guten Überblick über die Konvergenz von Musik und Malerei bietet ein Angang von Klaus Schneider im Buch *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*.<sup>301</sup>

## b) Der Orphismus

### (1) Aus Theodor W. Adornos *Musikalische Schriften*<sup>302</sup>

„Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt.“<sup>303</sup>

Adorno entwickelt den Konvergenzprozeß von Musik und Malerei anhand der

„Verräumlichung der Zeit“.<sup>304</sup>

„Durch die reine Verwandlung des Mediums Zeit an sich in ein Material<sup>305</sup> ... bahnt Verräumlichung sich an.“<sup>306</sup>

Adorno versteht dabei das musikalische Prinzip als Zeitkunst, das malerische Prinzip als Raumkunst, - nicht aber, ohne darauf hinzuweisen, daß das Eine dem Andern innewohnt:

„daß auch, was als absolut Räumliches an der Wand hängt, nur in zeitlicher Kontinuität wahrgenommen werden kann.“<sup>307</sup> Adorno nennt dies „die implizite Bildzeit“<sup>308</sup> und erkennt:

„Im Bild ist alles gleichzeitig.“<sup>309</sup>

„Das in der Zeit Organisierte jedoch ist nicht gleichzeitig, sondern sukzessiv; [...] Die Beschaffenheit von Zeit involviert, im Widerspruch zu Kant, daß sie immer auf Zeitliches bezogen“<sup>310</sup> ist und es keine reine zeitlose Form gibt.

<sup>299</sup> zitiert nach Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, Anhang, S. 458.

<sup>300</sup> zitiert nach: ib., S. 459.

<sup>301</sup> herausgegeben von Karin v. Maur zur Ausstellung zum Europ. Jahr der Musik in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1985.

<sup>302</sup> in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 16, Suhrkamp 1978.

<sup>303</sup> Theodor W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in: *Gesammelte Schriften*, Band 16, Suhrkamp 1978, S. 629.

<sup>304</sup> ib.

<sup>305</sup> bei Adorno ist „Raum eins mit absolutem Material“ (ib., S. 631).

<sup>306</sup> ib., S. 631.

<sup>307</sup> ib., S. 633.

<sup>308</sup> ib.

<sup>309</sup> ib., S. 631.

<sup>310</sup> ib.

Adorno löst dieses Problem, indem er postuliert: „Keine Gleichzeitigkeit ohne Zeit.“<sup>311</sup> Er erklärt dies mit der Schrift: „Schrift ist ein Zeitloses als Bild von Zeitlichem. Wie sie es fixiert, so wird sie in Zeit zurückübersetzt durch den Akt des Lesens, den sie vorschreibt.“<sup>312</sup> Daher dünken ihn „die Bilder ... am gelungensten, in denen das absolut Gleichzeitige wie ein Zeitverlauf erscheint, der den Atem anhält; das nicht zuletzt hebt von der Plastik sie ab.“<sup>313</sup>

Nun wird „die Konvergenz der Medien offenbar durchs Hervortreten ihres Sprachcharakters“,<sup>314</sup> womit er nicht ‚sprechendes Verhalten‘ (Musik und Malerei, die etwas vortragen oder erzählen wollen) meint, sondern ihre Beschaffenheit als solche: „Die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung.“<sup>315</sup>

Jetzt ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Abstraktion: „Unverkennbar werden Malerei und Musik tatsächlich einander um so verwandter, je gründlicher sie das harmlose Gemüt befremden durch das, was es abstrakt nennt. Schrift werden sie durch Verzicht aufs Kommunikative ...“<sup>316</sup>

Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom „reinen Ausdruck“: „Denn ungegenständliche Malerei, wie tonalitätsfreie Musik, die ihrem Impuls sich überläßt, hat Affinität zum reinen Ausdruck.“<sup>317</sup>

Kunst also als ein zur Realität Antithetisches!

Konsequenterweise führt dies zur Erkenntnis: Musik und Malerei „konvergieren als Geistiges“.<sup>318</sup> Dies aber empfinde ich als eine rein(e) apollinische Konsequenz. Mich persönlich spricht in diesem Zusammenhang besonders eine Formulierung in den letzten Sätzen dieser seiner Arbeit an, wo er „von dem alten Ungeschiedenen“<sup>319</sup> spricht: am Höhepunkt einer Entwicklung schließt sich der Kreis offenbar zu Uraltem.

## (2) Farb-Ton und Klang-Farbe: Die Anfänge der gegenstandslosen Malerei als orphische Malerei

Schon das Substrat für diese Entwicklung war ‚synästhetischer‘ Kontext: Farbenlehren (Goethe, Chevreul,<sup>320</sup> Charles Henry), Baudelaires Korrespondenztheorie, Rimbauds Vokalgedicht (*Les voyelles* aus 1871<sup>321</sup>) und Mallarmés Symbolismus. Fernziel war eine Synthese der Künste in einem gemeinsamen Stil,<sup>322</sup> mehr noch: in mystisch-theosophischer Begeisterung sollte eine ‚Episynthese‘ zwischen Philosophie, Religionen und Künsten hergestellt werden (Ricciotto Canudo [1877 – 1923] mit zahlreichen Publikationen.<sup>323</sup>

<sup>311</sup> Theodor W. Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, in: *Gesammelte Schriften*, Band 16, Suhrkamp 1978, S. 633.

<sup>312</sup> ib.

<sup>313</sup> ib., S. 629.

<sup>314</sup> ib., S. 634.

<sup>315</sup> ib.

<sup>316</sup> ib.

<sup>317</sup> ib., S. 635.

<sup>318</sup> ib., S. 638.

<sup>319</sup> ib., S. 642.

<sup>320</sup> Eugène Chevreul, Chemiker und Direktor der Pariser Gobelinfabrik; Farbtheorie aus 1839 und 1864

<sup>321</sup> dazu Arthur Rimbaud: „Ich erfand die Farbe der Vokale! – A schwarz, E weiß, I rot, O blau, U grün. – Ich bestimmte Form und Bewegung jedes Konsonanten, und mit Hilfe triebhafter Rhythmen schmeichelte ich mir, eine poetische Sprache zu erfinden, die, früher oder später, allen Sinnen zugänglich sein würde.“ (A. Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*, übersetzt von W. Küchler, 1963). Robert Delaunay hat dieses Gedicht 1914 in ein Bild (*Deliriens II – Alchimie du verbe*) ‚übersetzt‘. Zitiert nach Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, S. 82.

<sup>322</sup> Vortrag des Malers Henri Valenski vom 7. 11. 1913

<sup>323</sup> z.B. *Versuch über die Musik als Religion der Zukunft* (1911)

Töne sollten sichtbar, Farben hörbar werden.<sup>324</sup> Für Canudo etwa kam auch der Film als künstlerisches Ausdrucksmittel in Betracht, „das sich am besten zur Versöhnung von Kunst und Wissenschaft mit den ‚Rhythmen der Zeit und den Rhythmen des Raumes‘ eigne“.<sup>325</sup> Vorerst aber galt es, die neue Malerei von dem auf dem Bild gemalten Sujet unabhängig zu machen und ihre Autonomie gegenüber der äußeren Realität zu behaupten. Die Simultaneität der visuellen Impressionen war dabei von entscheidender Bedeutung.<sup>326</sup>

Von 1912 an ging es Robert Delaunay (1885 – 1941) – nach kurzem Verweilen beim Impressionismus (1904) und Neo-Impressionismus (1906) – darum, nur noch „in einer bestimmten Weise verteilte Simultankontraste zu verwenden, eine Architektur zu schaffen und Farbanordnungen zu wählen, die wie Sätze einer Farbmusik abrollen ..., die Oberfläche der Leinwand auf diese Weise mit rhythmischen Takten beleben, die einander folgen und sich in der Bewegung farbiger Massen übertreffen, wobei die Farbe dieses Mal fast um ihrer selbst willen auftritt [eigene Hervorhebungen]“.<sup>327</sup> Keine Zeichnung (oder wenigstens keine Linien), keine konstruierte Form mehr (→ auch die kubistische Formfacettierung wird überwunden!); kein Helldunkel und kein Raum. Die Orphische Malerei war geboren; sie konzentrierte sich auf die Zerlegung des Lichteindrucks, und Apollinaire gab ihr den Namen.

Doch: besteht nicht auch die Harmonie der Orphik in der Einheit komplementärer Gegensätze?!

„Gegen 1912 – 1913“, berichtet Delaunay, „kam mir die Idee einer Malerei, die technisch nur noch auf der Farbe, auf Farbkontrasten beruht, sich jedoch in der Zeit entwickelt und mit einem Schlage, simultan wahrzunehmen ist. Ich benutzte das wissenschaftliche Wort Chevreuls: die Simultankontraste. Ich spielte mit den Farben, wie man sich in der Musik, mit der Fuge der kolorierten, in Fugenform gesetzten Phrasen ausdrücken könnte.“<sup>328</sup>

In *Die Fenster zur Stadt* (1912, Museum Folkwang, Essen) hat Delaunay dies auf einer 53 x 207 cm großen Leinwand realisiert; das extreme Querrechteck zeigt, daß auch die Zuhilfenahme neuer Formate das traditionelle Staffeldbild revolutioniert. Paul Klee kommentiert im *Tagebuch* 1917: „Den Akzent in der Kunst nach dem Beispiel einer Fuge im Bild auf das Zeitliche zu verlegen, versuchte Delaunay durch die Wahl eines unübersehbar langen Formates.“<sup>329</sup>

Gleichzeitig gelangte ein anderer Maler zu dieser neuen Malerei: Der seit 1895 in Paris seßhafte tschechische Maler Frantisek Kupka (1871 – 1957) hatte bereits 1910 im Salon d’Automne eine *Gelbe Tonskala* ausgestellt. Er (ge)braucht die Farbe nicht mehr, um ein Bild oder auch nur eine Andeutung der Dinge wiederzugeben; vielmehr wird sie in einer absoluten Art und Weise benutzt, auf Grund ihres dekorativen und expressiven Vermögens, wie es der Ton in der Musik besitzt. Charakteristisch ist die Ablehnung der äußeren Erscheinungsformen. „Das Problem der formellen Farbe“<sup>330</sup> steht im Zentrum seines Interesses: „das gesehene Bild der Wirklichkeit und jene die farbige Ordnung zerstörenden Gegenstände“<sup>331</sup> mußten unterdrückt werden, um die Malerei vom traditionell-Figurativen zu einer *Malerei der reinen* (gegenstandslosen; ‚orphisch‘ gesprochen: apollinischen) *Wirklichkeit* überzuleiten.

<sup>324</sup> Moreau etwa sagt in bezug auf *Orpheus am Grab von Eurydike*, daß er die roten Tropfen ‚höre‘ ...

<sup>325</sup> Ricciotto Canudo, „La Naissance d’un sixième art. Essai sur le cinématographe“ in *Les Entretiens idéalistes* aus 1911; zitiert nach Glayds C. Fabre, „Vom Orphismus zum Musikalismus“, in: Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, S. 363.

<sup>326</sup> Robert Delaunay: „Es gibt die Idee der vitalen Bewegung der Welt und diese Bewegung heißt Simultaneität.“ Zitiert nach Karin Maur, „Einleitung“, in: Karin v. Maur [Hg.], *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, S. 13.

<sup>327</sup> zitiert nach Bernard Dorival, *Die französischen Maler des XX. Jahrhunderts*, München 1959, S. 117.

<sup>328</sup> Delaunay in *Du Cubisme à l’Art abstrait*, 1957; zitiert nach Glays Fabre, „Vom Orphismus zum Musikalismus“, in: Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, S. 362.

<sup>329</sup> zitiert nach Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, S. 80.

<sup>330</sup> zitiert nach Bernard Dorival, *Die französischen Maler des XX. Jahrhunderts*, München 1959, S. 117.

<sup>331</sup> ib.

Eine wesentliche Anregung für seine orphischen Experimente von 1911 dürften die Farben französischer Kathedrafenster (insbes. die Glasfenster der Notre Dame) gewesen sein, deren „schwindelerregende Musikalität und Spiritualität“<sup>332</sup> einzufangen ihm 1912/13 mit dem monumentalen Gemälde *Die Kathedralen* (Privatsammlung in Washington) gelang.

1912 stellte Kupka in Paris sein erstes rein abstraktes Gemälde aus: *Amorpha – Fuge in zwei Farben* „war Ergebnis eines Versuchs, ‚Malerei wie Musik‘ erklingen zu lassen“,<sup>333</sup> wobei er sich die proportionierte Abstraktheit Bachscher Fugen zum Vorbild nahm. Heraus kam „eine musikähnliche lineare Harmonie und farb-klangliche Bewegung [.....], wo Töne entstehen wie richtige physische Einheiten, die sich verflechten, kommen und gehen“.<sup>334</sup>

Die Ausstrahlung der Bewegung war vor allem in Deutschland zu spüren, wo sie in München bereits seit 1911 bekannt war: Jawlensky und Kandinsky hatten Delaunay gebeten, auf der Kundgebung des Blauen Reiter auszustellen; im folgenden Jahr bewunderten ihn Macke, Marc und Klee anlässlich der zweiten Ausstellung des Blauen Reiter in Berlin.

Was den Schritt in die Abstraktion betrifft, so wird der hier angedeutete Zweifel am Primat des Blauen Reiter<sup>335</sup> konkret durch Francis Picabia (1878 – 1953) geschürt, der schon 1907 und 1908 abstrakte Zeichnungen ausgeführt hatte und 1909 das Aquarell *Kautschuk* schuf, um sich spätestens 1911/12 dem Orphismus zu nähern.

Doch dies soll hier nicht die Frage sein. Entscheidend ist, daß am Anfang des neuen Jahrhunderts in Paris im Namen des Orpheus eine Entwicklung/Synthese vollzogen wurde, die bereits im 19. Jahrhundert durch die Synopsis von Musik und bildender Kunst vorbereitet worden war.<sup>336</sup>

Doch wäre es zu wenig, den Orphismus nur in seinem Namen stehen zu sehen, und zu viel, ihn als Folge auf Orpheus zurückzuführen. Eher ist es so, daß dieser Entwicklung ohne die vorangehende Restitution des apollinisch-Altorphischen eine wesentliche Voraussetzung gefehlt hätte: die *Ideologie der entmaterialisierenden Reinheit*, derer sie bedurfte und die namens des Orpheus bereitgestellt wurde, war von einer kleinen aber erlesenen Gruppe von innovativen Bildwerken und –ideen getragen, ohne deren konkrete initiale (Mit)Wirkung der Schritt (in die ‚reine Wirklichkeit‘ der Abstraktion) wohl um Vieles schwerer gefallen wäre.

## 5. Die Verlagerung der akustischen Orpheusrezeption hin zur eidetischen im Gefolge des Neuhumanismus

Doch was ist der Grund hiefür, daß das 19. Jahrhundert das Jahrhundert des Orpheus in der Malerei war, wohingegen das 18. Jahrhundert das des Orpheus in der Musik?

Hat die Aufklärung eine Verlagerung der akustischen Orpheusrezeption hin zur eidetischen gebracht? Ich meine: Ja, denn die Musik des 18. Jahrhunderts war in hohem Maß vom höfischen Absolutismus getragen. Die Kunst des 19. Jahrhunderts hatte gewissermaßen ein ‚menschlicheres‘ Maß: sie war geprägt von der Aufklärung und den Idealen der Französischen Revolution. Das Herausführen des Menschen aus der ‚Unterwelt‘ (adelsvorrechtlicher Unterdrückung, religiöser Dogmen und wirtschaftlicher Abhängigkeit [Leibeigenschaft]) war eines ihrer Anliegen – ähnlich dem Herausführen der Eurydike aus der Unterwelt.

<sup>332</sup> Die Kunstauffassung der Wiener Nazarener, die ab 1892 seine Lehrer waren (z.B. Karl Wilhelm Diefenbach [1851 – 1913]), hat bleibende Spuren in seinem Werk hinterlassen.

<sup>333</sup> zitiert nach Friedrich Teja Bach, „Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne“, in: Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985, S. 329.

<sup>334</sup> ib.

<sup>335</sup> Der Zweifel ist übrigens auch durch frühe Abstraktionen Adolf Hölzels in München und Leopold Stolbas in Wien (Tunkpapiere (1906) / Liniestudie) begründet!

<sup>336</sup> Auch die franz. und dt. Literatur bewegt sich parallel „auf einen konkreten und direkten Lyrizismus zu, den die beschreibenden Literaten nicht erreicht haben“ (Hajo Düchting, *Apollinaire zur Kunst: Texte und Kritiken 1905 – 1918*; Köln 1989).

- Der apollinische(!) Orpheus als Antithese zur dionysisch-barocken Festkultur und zur Selbstinszenierung im *theatrum mundi*
- Der apollinische Orpheus als Vermittler (bislang dem Adel vorbehalten) kultureller Errungenschaften (Wissen, Kunstsinn, Bildung ...) – ein Ideal, das die Kunst (als Kunst) wohl erst mit dem Jugendstil programmatisch umsetzen sollte (,Kunst für alle‘) ...

Das geistige Klima im 19. Jhd ist zudem geprägt von folgenden geistigen und ästhetischen Strömungen, denen – auf der Suche nach einer übergreifenden kulturellen Matrix<sup>337</sup> – Orpheus immanent ist:

- der religiöse Synkretismus<sup>338</sup> (synkretische Mythenforschung; Drang nach einer synkretischen, allumfassenden Sicht der menschlichen Geschichte und Entwicklung ← die vielschichtige Person des Orpheus, besonders in der Rolle als Vorbote der Kultur, als archetypischer Künstler, Patron von Kulturen und Priester war hierfür prädestiniert): im 19. Jahrhundert entstand eine Fülle von synkretischen Kulturgeschichten. Dorothy M. Kosinski zitiert allein 8 der wichtigsten<sup>339</sup> und vermerkt: „Der religiöse Synkretismus, die Universalität des Menschen waren nicht einfach intellektuelle Formeln zur Verherrlichung der Vergangenheit. Sie waren vielmehr die Basis für die Philosophie der Gegenwart [eigene Hervorhebung], eine Formel dafür, wie man die Zukunft voraussagen oder angehen sollte.“<sup>340</sup>

Diese Suche nach übergreifenden Zusammenhängen, gemeinsamen Strukturen, nach ganzheitlichen Ableitungen, nach einer Matrix der Zivilisation, - kurzum: die Suche nach den (esoterischen/okkulten) Wurzeln und der Richtung von Entwicklung/Evolution/Natur-

<sup>337</sup> Universalgeschichte, universaler Ursprung aller religiösen Dogmen...: das 19. Jhd sucht ein einheitliches Welterklärungsmodell, eine gemeinsame Weltformel, eine große allumfassende Vorstellung der menschlichen Entwicklung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Aspekte der Zeit sollen verbunden werden, um die Vielfalt der Menschheitsgeschichte auf eine einzige Wahrheit zurückzuführen. Eliphas Lévi: „Das ganze Universum ist ein einziger erhabener Tempel, in dem ein König, eine Sonne, ein Gott wohnt.“ (zit. nach Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, S. 52)

<sup>338</sup> Ein in dieser synkretistischen Zeit entstandenes Werk (Ende 19. Jhd) – H.P. Blavatsky, „Kosmogonie“ (Band I der *Geheimlehre*) Den Haag o.J., Seite 228 – hält eine Orpheusinterpretation bereit, die sich zwar stark am Bodhisattva-Ideal orientiert, im Kern aber die vielleicht treffendste ist:

„Das eben erwähnte ‚Wesen‘, welches namenlos bleiben muß, ist der *Baum*, von dem sich in späteren Zeitaltern alle großen *historisch* bekannten Weisen und Hierophanten, wie der Rishi Kapila, Hermes, Enoch, Orpheus u.s.w. angezweigt haben. Als objektiver *Mensch* ist er die geheimnisvolle (für den Profanen – die immer unsichtbare, aber immer gegenwärtige) Persönlichkeit, über die im Osten zahlreiche Legenden existieren, besonders unter den Occultisten und den Schülern der heiligen Wissenschaft. Er ist es, der die Form wechselt, aber immer derselbe bleibt. Und er ist es auch wiederum, der die geistige Herrschaft über alle *initiierten* Adepten der ganzen Welt inne hat. Er ist, wie gesagt, der ‚Namenlose Eine‘, der so viele Namen hat, und dessen Namen und wahre Natur trotzdem unbekannt sind. Er ist *der* ‚Initiator‘, genannt das ‚**GROSSE OPFER**‘. Denn an der Schwelle des LICHTES sitzend, blickt er in dasselbe aus dem Kreise der Dunkelheit, den er nicht überschreiten will; noch will er seinen Posten verlassen vor dem letzten Tager dieses Lebenszyklus. Warum bleibt der einsame Wächter auf seinem selbsterwählten Posten? Warum sitzt er an der Quelle der ursprünglichen Weisheit, von der er nicht länger mehr trinkt, weil er nichts zu lernen hat, das er nicht wüßte – fürwahr, weder auf dieser Erde noch in ihrem Himmel? Weil die einsamen Pilger mit wunden Füßen, auf ihrer Rückreise in ihre Heimat, bis zum letzten Augenblick niemals sicher sind, ihren Weg nicht zu verlieren, in dieser grenzenlosen Wüste von Illusion und Materie, genannt das Erdenleben. Weil er gerne einem jeden Gefangenen, dem es gelungen ist, sich von den Banden des Fleisches und der Illusion zu befreien, den Weg zeigen möchte zu jener Religion der Freiheit und des Lichtes, aus der er sich selbst freiwillig verbannt hat. Weiler, kurz gesagt, sich selbst zum Wohle der Menschheit geopfert hat, obwohl nur wenige Auserwählte Vorteil ziehen können aus dem **GROSSEN OPFER**.“

<sup>339</sup> s. Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986, Anmerkung 1 auf S. 66.

<sup>340</sup> ib., Anmerkung 23.



und Kulturgeschichte ist insbesondere vom Symbolismus rezipiert worden.

Schlüsselwerk dieser synkretistischen Weltsicht: s. > Georg Friedrich Creutzer (Seite 80)

- die ‚Correspondances‘ (die konzeptuelle Überwindung aller Widersprüche; Wort/Bild/Musik – sie sind ephemere Konstellationen ein und derselben Substanz.<sup>341</sup> Diese Substanz (des Ausdrucks) vereint sich in der Virtualität der Grundform zur ursprünglichen Gesamtkunst ⇒ Wagnerverehrung:
- die Wagnerverehrung (Wagners Idee von der Erneuerung der Künste als umfassende Synthese der Künste [Bildende Kunst, Literatur, Musik] – ein Ideal, das Kunst als Schaffen von Leben begreift [also nicht nur als Abbildung von Objekten, sondern als Ergründen des emotionalen und psychologischen Universums])
- der Pessimismus der Décadence (bei Delacroix und Moreau deutlich spürbar)
- die Vorstellung vom Androgynen
- die Synästhesie (→ Orphismus; universale Ästhetik beruht auf der Vorstellung, daß der Kunst eine abstrakte Wahrheit innewohnt: abstrakte unbestimmte Kräfte, die Gefühle vermitteln können, ohne hierfür Strukturen zu brauchen)
- der Okkultismus (zwischen 1880 und 1900 plädiert Papus [Dr. Philippe Encausse] für eine synkretische Religionsauffassung: Christus an der Spitze großer Eingeweihter wie Orpheus, Zoroaster, Abraham, Moses, Laotse, Buddha, Pythagoras etc., die alle eine einzige alchemistische Wahrheit offenbaren; eine Abfolge von Zyklen der Reinkarnation und Offenbarung führt ins Kollektiv, in die Einheit Adams, die androgyne Ursprünglichkeit zurück)
- der Mystizismus der Rosenkreuzer (Joséphin Péladan, der durch seine Salons der Rosenkreuzer zwischen 1892 und 1896 ein wichtiges Bindeglied Okkultismus / Symbolisten ist, vertritt einen kulturellen und religiösen Synkretismus; er stellt eine Reihe von großen Denkern – unter ihnen Orpheus – auf, die eine einzige Wahrheit offenbaren)

„Der Symbolismus war eindeutig Teil dieser allgemeinen synkretischen Auffassung von Kulturgeschichte, Mythos, Religion und Sprache.“<sup>342</sup>

Orpheus als *Musagetes* des neuen Bürgertums? Nun, was dem Jugendstil und seiner Per-Formierung / Durchwirkung / Auffaltung aller Lebensbereiche als ornamentales Scheitern implizit war, erlitt Orpheus in ähnlicher Weise: auch er „vereitelte seine eigene Absicht“. Nun, es muß Gegenstand einer anderen Untersuchung bleiben, einem neuerlichen Paradigmenwechsel in der Orpheusrezeption des 20. Jahrhunderts nachzuspüren. Ich muß mich darauf beschränken, die Musikalisierung der Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts, deren Anfänge unter dem Begriff ‚Orphismus‘ (Kupka etc.) faßbar sind und mehr oder minder direkt in die Abstraktion führen, anzudeuten. In der Tat ist dieser Prozeß, der das orphisch-musikalische 18. Jahrhundert und das orphisch-bildernische 19. Jahrhundert zur Synthese führt und in einem Vereinigungs- und Verschmelzungsprozeß besonderer Art direkt in die Abstraktion führt, die erste konkrete Verwirklichung der Idee von der Verwandtschaft der Künste innerhalb der Kunst selbst.<sup>343</sup> Eingeleitet wird diese Entwicklung hingegen noch im 19. Jahrhundert: durch die Tendenz zum Gesamtkunstwerk einerseits, und die immer beliebter werdenden Vertonungen von Bildwerken andererseits. Letzterem wird daher nachzuspüren sein.

<sup>341</sup> André Vladimir Heiz: „Der Grad der Leidenschaftlichkeit treibt Moreau vom Wort zum Bild, vom Bild zur Idee, und umgekehrt – und zurück zum Bild, bis Teile des Bildes der wörtlichen Konsistenz zu nahe treten [eigene Hervorhebung], im visuellen Effekt verstummen ...“ („Zum ‚ständig verfolgten Ideal‘ von Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 318)

<sup>342</sup> Dorothy M. Kosinski, „Orpheus – das Bild des Künstlers bei Gustave Moreau“, in: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthau Zürich, Zürich 1986, S. 44.

<sup>343</sup> Die Festkultur des Barock war Synopsis, nicht Synthese.

Also erlaube man mir, die Anfänge des Liberalismus als ‚orphischen‘ Neubeginn zu lesen, der im Hinblick auf den in etwa zeitgleich einsetzenden Klassizismus zu Recht wieder humanistisch, - neuhumanistisch genannt wird.

Die Wiederentdeckung des *Orpheus als Kulturbringer* (bei Delacroix) findet erst im Gefolge dieser zeitlich vorausliegenden literarischen Entwicklung statt!!

Dazu zitiere ich Johann Gottfried Herder, der seinen Humanismusgedanken an Orpheus entwickelt:

„Die Griechen hatten das Wort Humanität nicht; seit aber Orpheus sie durch den Klang seiner Leier aus Tieren zu Menschen gemacht hatte, war der Begriff dieses Worts die *Kunst ihrer Musen*. Ich bin weit entfernt, die griechischen Sitten und Verfassungen zu jeder Zeit und allenthalben als Muster zu preisen; das kann indessen nicht geleugnet werden, daß das  
 Emollit mores nec sinit esse feros  
 mittelbar oder unmittelbar der Endzweck gewesen, auf den ihre edelsten Dichter, Gesetzgeber und Weise wirkten.<sup>344</sup>

Hinweg also Politik aus dem Gebiet der Musen! und verwünscht sei jede Aftermuse, die der Politik frönet. Treue und Glauben, Unschuld der Sitten, Biederkeit und Einfalt das sei'n unsre Kastaliden! alles andre ist vergängliche Torheit. Zur italienischen *acutezza*, zur spanischen *grandezza*, zur französischen *légèreté*, zum britischen *high-spirit* wird sich der Deutsche nie hinaufschwingen; was er aber ist und von jeher gewesen, davon ist seine eigne Geschichte eine durch Jahrhunderte erprobte Stimme der Wahrheit. Was alle Dichter singen, wohin sie wider Willen streben, was ihnen am meisten glückt, was bei denen, die sie lesen und hören, die größte Wirkung hervorbringt, das ist Charakter der Nation, wenn er auch als eine unbehauene Statue noch im Marmorblock daläge.

Dies ist *Vernunft, reine Humanität, Einfalt, Treue und Wahrheit*. Wohl uns, daß uns dies sittliche Gefühl ward, daß dieser Charakter gleichsam von unsrer Sprache unabtrennlich ist, ja daß uns nichts gelingen will, wenn wir aus ihm schreiten. Lehrgeld in erzwungenen Nachäffungen haben wir gnug gegeben.

Mit diesem Charakter, wie viel können wir entbehren! Wenn andre Nationen sich im Geschmack hieund dorthin verirren, so wird unsre Regel feststehn, die im Mannigfaltigsten die wahreste Einfalt sucht und uns die Poesie sein läßt, was sie sein soll: ein Spiegel der Natur und Sitten, Humanität im gefälligsten, reinsten Gewande, Philosophie des Lebens. Dies war einst Orpheus' und Apollos Kunst.“<sup>345</sup>

<sup>344</sup> Johann Gottfried Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hg. von Heinz Stolpe in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Kruse und Dietrich Simon, 2 Bände, Berlin und Weimar: Aufbau, 1971; Bd. 1, S. 153 ff.

<sup>345</sup> *ib.*, Bd. 2, S. 135.

### Legende

- es wurde jeder Künstler, der ein orpheusbezogenes Werk geschaffen hat, 1x gezählt unabhängig von der Gesamtzahl seiner orpheusbezogenen Werke und des kunsthistorischen Stellenwertes
- Schulen wurden 1x gezählt, unabhängig von der Gesamtzahl der orpheusbezogenen Werke und des kunsthistorischen Stellenwertes

Selbst bei einer einseitigen Fehlerrate von 10 % (unbekannte oder nicht erfaßte Künstler) ist die Trendumkehr vom Akustischen im 18. zum Eidetischen im 19. Jhdt eindeutig!

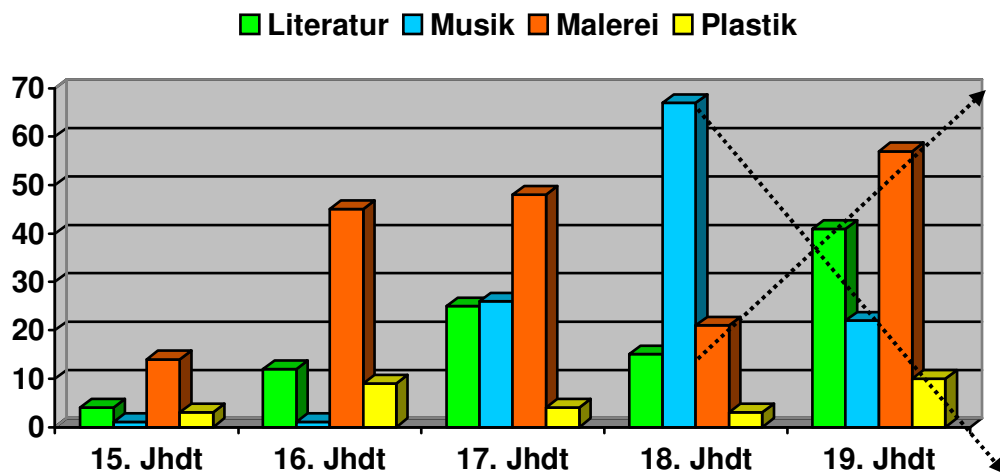




Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6





Abb. 7



Abb. 8

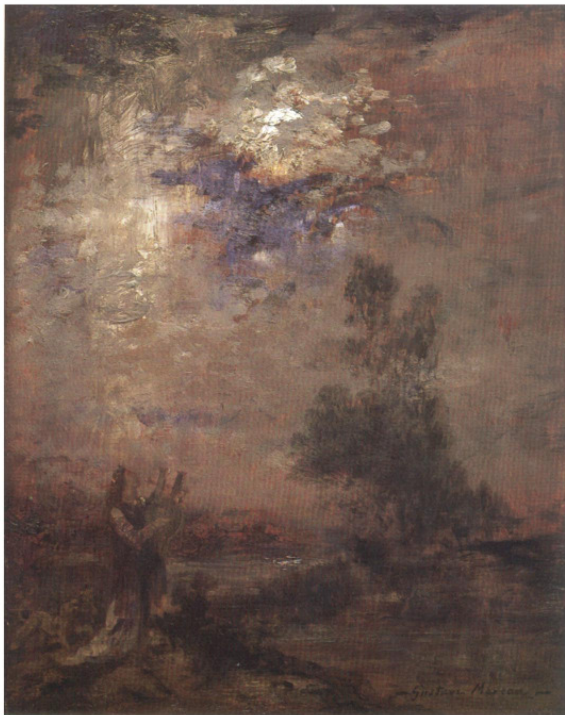


Abb. 11

Abb. 12

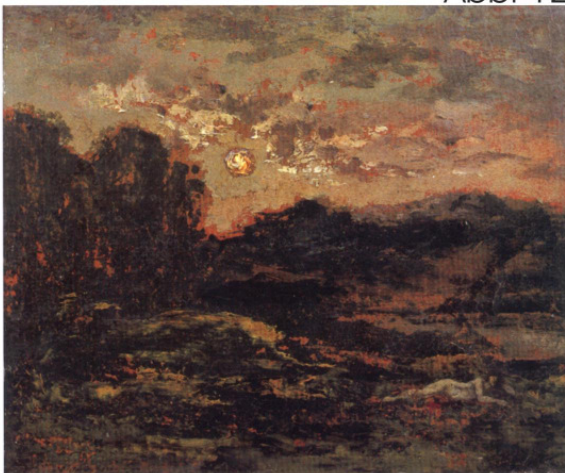


Abb. 9

Abb. 10





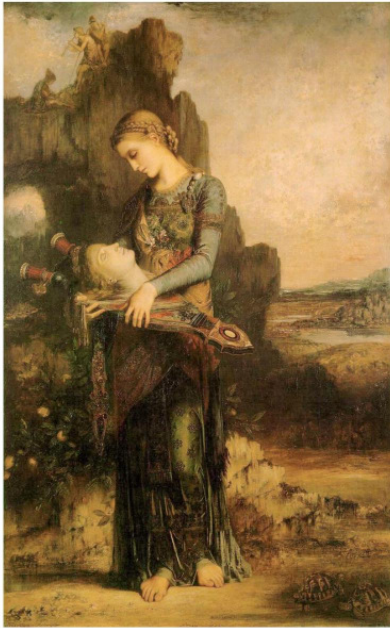


Abb. 13



Abb. 14

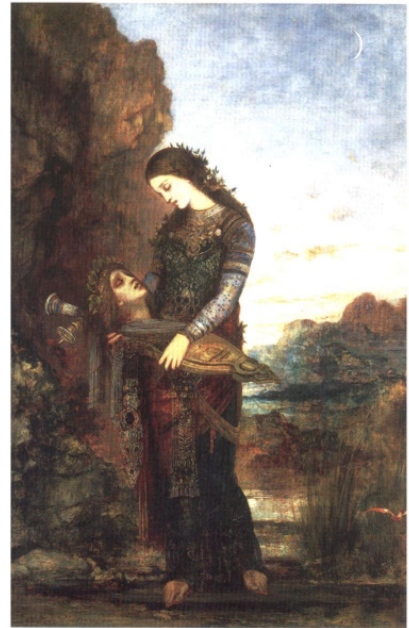


Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

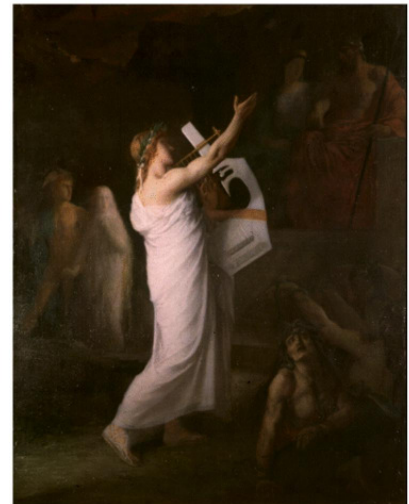


Abb. 18



Abb. 24

Abb. 19







Abb. 20  
Abb. 25



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



G. Kratzenstein-Stub, 1793-1860: Orpheus and Eurydice. Photo © Maicar Förlag - GML

#### IV. RECHERCHEN ZU EINEM UNSIGNIERTEN ORPHEUSGEMÄLDE (C): IKONOLOGISCHE UND IKONOGRAPHISCHE ANALYSE UND INTERPRETATION DES GEMÄLDES. ZUWEISUNG AN HANS ALOIS SCHRAM

##### A. Das Gemälde

Das in meinem Besitz befindliche, 140 x 52,5 cm große, querrrechteckige unsignierte und ungerahmte Öl/Leinwand-Gemälde wurde möglicherweise als *modello* für ein großformatiges Wand- oder Deckengemälde<sup>346</sup> gefertigt.

Es zeigt in einem dreigeteilten Bogenfeld – in der Art eines Triptychon – eine Orpheus-Szene: *Zagreus reicht Orpheus die Kithara*.



In jedem Bogenfeld befinden sich 4 Personen (⇒ 12 Personen insgesamt ⇐ Zahlensymbolik!<sup>347</sup>). Die beiden flankierenden Bogenfelder sind jeweils als Dreieckskompositionen mit Rückenfiguren aufgebaut (links drei, rechts eine).

Im Bild werden – in Kombination von Realem und Mythischem – simultan zwei Wirklichkeitsebenen vorgestellt: menschliche und göttliche Wesen. „,Unwirklichkeiten‘ als Versuch der Annäherung an ,Überwirklichkeiten‘“ würde Werner Kitlitschka dazu sagen.<sup>348</sup>

Die Position des Betrachters ist annähernd untersichtig.

<sup>346</sup> Die Lünettenform macht dies nicht gerade wahrscheinlich; sie schließt es aber auch nicht aus, sofern sie lediglich als ‚Präsentationsform‘ / als zusammenfassende ‚Klammer‘ für drei vorzustellende Einzelfelder dient. Alois Hans Schram etwa wählte eine solche triptychonartige Form für die Präsentation seines Entwurfes II zum Festsaal-Deckengemälde der Neuen Hofburg (Musik- und Tanzthematik in drei Entwürfen zu je drei Skizzen, die im Fall des Entwurfes II auf einem Blatt tritychonartig zusammengefaßt sind [und im Entwurf III zu einem großen Gemälde verschmelzen]).

<sup>347</sup> Die Zwölfzahl ist vollkommen. Nach Plato bildete die höchste Gottheit selbst das Weltall in der geometrischen Gestalt des Dodekaeders (Zwölfeck), und Pythagoras hielt sie für heilig. Sie ist die Zahl der Zeichen des Tierkreises. Auch das AT ist reich an Zwölfzahl-Bezügen (die 12 Stämme der Juden; die 12 Söhne Jakobs), genauso das NT (die 12 Apostel); hier vtl. symbolisch für die 12 Tagesstunden.

<sup>348</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 249.



## 1. Ikonologisches und Ikonographisches: Analyse und Interpretation

### a) Das mittlere Bogenfeld (Deskription)



Im zentralen Feld wird uns das Ereignis berichtet: Orpheus, der am Thron des Helios Platz genommen hat, ist im Begriff, seinen Vortrag zu beginnen. Das Kind Dionysos-Zagreus<sup>349</sup> – mit Bocksfüßen und Myrtenkranz<sup>350</sup> dargestellt – reicht dem Sänger seine goldene Kithara.<sup>351</sup>

Orpheus, bartlos, mit entblößtem Oberkörper, ist nur mit einem roten Perizonium<sup>352</sup> bekleidet, das – über die Lenden geschlagen – auf Schoß und rechtem Oberschenkel zu liegen kommt.

<sup>349</sup> Es ist zweifelsfrei das Dionysoskind; ein Satyrnkind kommt isoliert (ohne ältere Satyrn oder Dionysoszug) nicht vor!

<sup>350</sup> Lorbeer wäre das apollinische Gewächs!

<sup>351</sup> Tatsächlich erscheint Orpheus in der Literatur (Pindar) als Besitzer einer goldenen Kithara; die Musen werden Zeus nach Orpheus' Tod bitten, die Leier zu verstirnen, weil niemand nach ihm würdig sei, sie zu führen.

<sup>352</sup> Schurz, Leibbinde; das rote Manteltuch begegnet uns in der nachantiken Kunst erstmals bei Bellinis *Orpheus* wieder

Der Gesichtsausdruck des Kitharoden wirkt abwesend, beinahe benommen. Sind es der tiefe Schmerz und die Trauer über den Verlust der Eurydike, die hier zum Ausdruck kommen? Der suchende Blick verliert sich in der Ferne, wo er keine Halt zu finden scheint, und bestätigt uns zumal, daß dieses Ereignis zeitlich bereits zurückliegt.<sup>353</sup>

Orpheus' unsagbares Leid wird in die Saiten hinüberströmen und dort seinen Ausdruck finden/sich dort verdichten: die ausgestreckte Rechte, die nach der Kithara greift, verkörpert diese Translation von menschlichem Leid zu bewegendem Ton (Klang  $\leftrightarrow$  Körper / Klangkörper).

Orpheus' trauerumflorter Gesichtsausdruck ist jedoch nicht notwendigerweise vom Verlust Eurydikes gezeichnet. Die Gefahr der Überinterpretation droht zu verkennen, daß er auch Ausdruck innerer Sammlung, der Konzentration auf die Inspiration, sein kann. Ich selbst deute ihn so: Orpheus blickt auf seinen Vater, - die aufgehende Sonne, die er täglich am Pangaion begrüßt.<sup>354</sup>

Schon fast unter dem Eindruck dieser unmittelbar bevorstehenden psychischen Selbstentäußerung scheint Orpheus die zu ihm getretene Nike kaum bemerkt zu haben: sacht berührt sie ihn an der Schulter, um seine Aufmerksamkeit zu erlangen. Sie, die nicht Verleiherin, sondern Überbringerin des Sieges ist, weist mit ausgestreckter Linker zum Himmel: es sind die Olympischen, die Orpheus ihr Wohlwollen geschenkt haben / denen Orpheus seine Gabe verdankt. Dies ist wohl mehr als Tröstung/,Mahnung' denn als Siegespreis in einem Agon (Sängerwettstreit) zu verstehen, für den ein oberflächlicher Betrachter die Szene (mit den im rechten Bogenfeld versammelten Sängern und Zuhörern) halten könnte.<sup>355</sup>

So ist es nur rechtens, wenn Orpheus sich am Thron des Helios wiederfindet, - jener Gottheit, die ursprünglich mit Apoll wesensgleich war.<sup>356</sup> Apoll aber, Gott der Musik schlechthin, war der Vater des Orpheus. Es schließen sich hier die mythologischen Vorstellungen zu der Gewißheit, daß nur der begnadete Orpheus – eigentlich auf dem Thron seines Vaters sitzend – diesen zu ‚beerben‘ und als irdischer Repräsentant zu vertreten berechtigt ist.<sup>357</sup>

Die Heliosbüste selbst ist ikonographisch eindeutig durch den Strahlenkranz attribuiert. Der Thron wieder ersetzt den bei antiken Darstellungen üblichen Fels bzw. Hügel, auf dem Orpheus zu sitzen pflegt;<sup>358</sup> die Säulenbasis vor dem Thron das Bema,<sup>359</sup> auf das er seine rechten Fuß setzen wird, um die Kithara abzustützen.

<sup>353</sup> „Alles ward von dem Liede besiegt, nur den Sänger tröstet' es nicht.“ (Boethius, *Trostbuch der Philosophie*, 3. Buch, 16 und 17)

<sup>354</sup> Aischylos läßt Orpheus die Götter Helios und Apollon verehren, die nach orphischer Lehre identisch sind; er läßt ihn täglich zum Aufgang der Sonne auf das Pangaiongebirge steigen, um als erster Helios zu schauen.

<sup>355</sup> Zwar ist Nike den Kämpfern auch bei der Vorbereitung zum musischen Wettstreit behilflich, und erscheint in diesem Zusammenhang immer wieder auf antiken Darstellungen (bezeichnenderweise vor allem auf Kitharödenreliefs); auch wenn die ikonographische Bestimmung dadurch erleichtert würde, plädiere ich dennoch für den beschriebenen Erklärungsansatz, da der Gesamtzusammenhang das Thema ‚Sieg des Orpheus im Agon‘ nicht wirklich nahelegt (s. Abschnitt „Ein Agon?“ auf Seite 147).

<sup>356</sup> Zeus hatte als Gott des Himmellichts ursprünglich auch den Sonnengott in sich vereint. Als die Erweiterung seines Wesens den Sonnengott in ihm ganz zurücktreten ließ, nahm Apollon die Stelle des griechischen Sonnengottes ein. Erst als sich auch dieser durch seine immer geistigere Fassung weit über die eines Sonnengottes zu erheben begann, trat Helios an seine Stelle.

<sup>357</sup> vgl. Gottvater/Christus  $\leftrightarrow$  Orphische Dichtung!

<sup>358</sup> Der erhöht auf einem Hügel sitzende Sänger ist übrigens auch der Orpheus der älteren attischen Vasenbilder; vgl. auch den mystischen Evangelienhügel, auf dem stehend Christus in der spätantiken Kunst immer wieder gezeigt wird.

<sup>359</sup> Fußschemel, in diesem Fall ein Steinsuppedaneum

Im Thron des Helios-Apoll bemerken wir ferner eine seltsame Reliefierung, die drei vertikale Glyphen („Tri-Glyphen“) in einer Kartusche zeigt: sind es die drei Striche der Triglyphen? Oder stehen sie für die Lehre von den drei Inkarnationen des Dionysos (als Phanes, Eubuleus und Dionysos)? Oder ist das dreimalige Krachen der sich schließenden Höllenpforte (orcus) gemeint?

Im Orpheus-Mythos stoßen wir auf die ältesten Schichten menschlichen Glaubens. Auch die Lehre von der Seelenwanderung gehörte zum Vorstellungskreis der Orphik:<sup>360</sup> diejenigen, die dreimal schuldlos gelebt haben, kommen zum Vater Kronos auf die Insel der Seligen / ins Elysium. Gemeint ist hier die Erlösung der Seele, die nach dreifach bestandener Prüfung zur Gottheit zurückkehrt. Tatsächlich wurde auf Goldtäfelchen das Schicksal des Eingeweihten durch die drei Wiedergeburten des Mysteriengottes prototypisch dargestellt. Die Lehre von der Erlösung aus dem Kreis der Wiedergeburt hat im 6. Jhdt v. Chr. die Kulturländer dreier Erdteile durchflogen.<sup>361</sup> Ich deute die drei senkrechten Glyphen denn eher als Symbol der drei schuldlosen Leben, die zum Eintritt in das Elysium berechtigen.

Der knabenhafte Dionysos-Zagreus ist die nächste Figur, der wir unsere Aufmerksamkeit widmen wollen. Die typenbildenden Werke sind – wie vielleicht auf keinem andern, ähnlich umfangreichen Gebiet der antiken Kunstmythologie – überaus selten: als Attribute erscheinen in der älteren Kunst<sup>362</sup> z.B. ein in einen Kalbskopf auslaufendes Hinterhaupt (das im gegenständlichen Gemälde nicht sichtbar ist) sowie die Satyr, - besser: Stierfüße.<sup>363</sup> Genauso malt ihn unser Künstler: in leichter Rückenlage – beinahe so, als müsse er das Gewicht der Kithara ausbalancieren – hält er das Musikinstrument an den gebogenen Jocharmen und streckt sie dem Orpheus hin.

Die szenische Interpretation wird zwingend, wenn man das innere Verhältnis von Nike und Helios betrachtet: Nike, auch Symbol sieghafter weiblicher Schönheit, tritt immer wieder in Verbindung mit Lichtgottheiten auf!

Bleibt noch jenes geflügelte stirnbandbekränzte Wesen zu erklären, das der Künstler in die rechte untere Bildecke komponiert hat, wo seine Arme zusammen mit der langen Salpinx eine Bilddiagonale von links oben nach rechts unten andeuten (rot strichliert), die als Gegengewicht zu der (durchgehend roten) Bilddiagonale von links unten nach rechts oben (gebildet durch Kithara-Schallkasten / Orpheus / Nike) fungiert und so Ausgewogenheit in die sorgsam komponierte Bildfläche bringt:<sup>364</sup> es handelt sich um Fama,<sup>365</sup> die – noch Fetzen des Olympischen Gewölks mit sich reißen – den Ruhm des Protagonisten hinausposaunt; ikonographisch und in ihrer illusionistischen Beweglichkeit lese ich diese Figur als ein gängiges Zitat Veroneses (*La Fama*, serie di grisailles im Palazzo Ducale, Venedig).

Für die Hochwertigkeit der Komposition sprechen:

<sup>360</sup> Lehre von der Seelenwanderung, die sich der Sagengestalt des alles bezwingenden Sängers bemächtigt und ihre „Heiligen Bücher“ auf ihn zurückgeführt hat

<sup>361</sup> In Indien verfolgen wir zu Recht ihre Entstehung; sie gelangte in der Folge nach Ägypten und von dort zu den krotoniatischen Philosophen (→ krotoniatische Orphika); vgl. W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim 1965, Bd. III.1, Sp. 1131, 31.

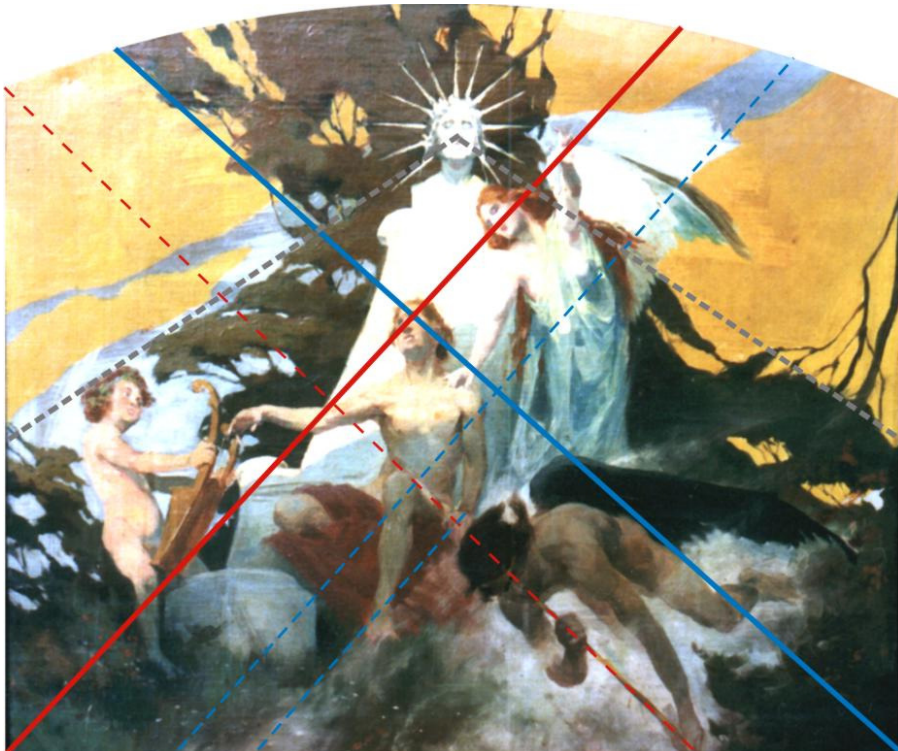
<sup>362</sup> vgl. den im Berliner Museum befindlichen rebenbekränzten Kinderkopf aus Marmor

<sup>363</sup> Zagreus hat sich – um seinen Verfolgern (Titanen) zu entkommen – in einen Stier verwandelt und sie mit seinen Hörnern attackiert.

<sup>364</sup> Im Zentrum (der sich kreuzenden durchgehenden Diagonalen) ist der Kopf des Orpheus. Seine Linke, die die Kithara führen wird, befindet sich genau im Schnittpunkt der gebrochenen Diagonalen, was die komplexe Organisation der Bildfläche mittels doppelter Diagonalen zusätzlich demonstriert.

<sup>365</sup> eigentlich die Personifikation des Gerüchtes; nach Vergil ein Ungetüm, schneller als irgend ein anderes; wohnt unter den (untersten) Wolken; hier neutral (als Verkünder und Verbreiter des Ruhmes) zu interpretieren, wiewohl die Schattenseiten dieses Wesens deutlich anklingen (es steht, im Sinn des Wortes, auch im Gemälde auf der Schattenseite und ist die einzige Figur, die kein natürliches Leuchtlicht auf sich ziehen kann)

- a) die beiden (durchgehenden) Hauptdiagonalen haben ihren Schnittpunkt im Kopf des Orpheus, dem Bedeutungszentrum, wobei die rote Diagonale ihre Aufwärtsbewegung entlang der Übergabegebärde der Kithara nimmt und – durch das Gesicht von Orpheus und Dike/Nike sowie deren nach oben(!) weisende Hand führend – eine Schwinge der Dike/Nike exakt gegen die Spreizrichtung berührt, was sie als Bewegung / Gegenbewegung schwerelos macht; die blaue Diagonale wieder nimmt – detto als Bewegung/Gegenbewegung – ihre Aufwärtsbewegung entlang der (trotz der Bildbasisschwere schwebenden) Fama, um durch das Gesicht von Orpheus zu führen und in Wuchsrichtung der aufstrebenden Vegetation zu verlaufen.
- b) die beiden (strichlierten) Subdiagonalen haben ihren Schnittpunkt im Nabel des Orpheus, wobei die Salpinx der Fama den Verlauf der roten Subdiagonalen vorgibt, und Orpheus' Knie/Schulter den der blauen. Dadurch wird Orpheus von den Haupt- und Subdiagonalen in einer Rautenform zentriert und betont. Interessant ist auch, daß die blaue Subdiagonale Knie und Schulter sowie den Hüftknick von Nike/Dike, und – leicht parallelverschoben – den linken Fuß und die linke Hand des Orpheus durchmißt; zieht man nun noch in Betracht, daß sich die rote Diagonale und die rote Subdiagonale im Ellbogengelenk schneiden, so ist die Annahme fast zwingend, daß der Maler „Bewegung“ aus der Bildachsenbetonung der (Beweglichkeit der) Gelenke erzeugt.
- c) Ferner ergibt sich, daß die Dreieckskomposition auch nach beiden Seiten aus- und zudem auf den Kopf gestellt wird, so daß vier Dreiecke wieder annähernd ein Quadrat ergeben.
- d) Die vom oberen Bildzentrum (der Nasenspitze des Helios) ausgehenden symmetrischen Bildachsen (grau strichliert) bilden eine Art Dach, so daß der Schutz der Gottheit, in deren Namen und Zeichen das Ereignis steht, greifbar wird: es geht beiderseitig über das bodennahe Geäst und bindet hier Zagreus, dort Dike/Nike ein.





(1) Zu den einzelnen Bildelementen(a) *Orpheus*

## (i) Orpheus thronend

- Der (wie im gegenständlichen Gemälde) nur mit einem Lendenschurz bekleidete Orpheus: Darstellung auf einem *etruskischen Bronzespiegel in Boston* (aus ~ 380 / Boston 13.207), abgebildet bei Karl Schefold, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*.<sup>366</sup>  
ein lorbeergerandeter Bronzespiegel – eines der zwei einzigen erhaltenen etruskischen Orpheuszeugnisse – zeigt ‚Orpheus und die Tiere‘. Orpheus selbst ist mit nacktem Oberkörper, also unbedeckt wiedergegeben, was eher ungewöhnlich ist (Leier und Himation sind Orpheus-Attribute!); lediglich die Beine sind eingehüllt. Diese Darstellungsweise wird, wie hiemit gezeigt, in der Malerei des 19. Jhd wieder aufgegriffen.



- Die Nekyia (Unterweltbild) des Polygnot:  
Polygnot schildert Orpheus in seinem Gemälde der Unterwelt unter einer Weide auf seinem Felsen sitzend. Unter den ergriffenen Zuhörern auch Pelias, der am Argonautenzug schuld war (schickte Jason um das Goldene Vlies; wurde von Medea ‚mittels seiner Töchter‘ unter Vorspiegelung eines Verjüngungszaubers getötet).

---

<sup>366</sup> München 1988, S. 90.

- Ein Wandbild in Pompei (Haus des Epidius Sabinus [IX, 1, 22; auch als *Casa del Parnasso* bekannt]) zeigt Orpheus detto halbnackt, nur den Lendenschurz lose über einen Schenkel gelegt.



er hat keinen Efeukranz (← Dionysos!) im Haar, was besagt, daß dionysische Aspekte/Attribute offenbar vermieden werden sollen

- Der überlängte Arm des Orpheus: vgl. Handhaltung mit der von Christus in Caravaggios *Berufung des Matthäus*!
- Im Delacroix-Gemälde ist Orpheus völlig bekleidet; ein sitzender Barbarenhirte (links neben Orpheus) hingegen ist – wie Orpheus im gegenständlichen Gemälde – mit rotem Perizonium dargestellt.



## (ii) Ein Agon?

Die Kunst des 6. Jhdts räumte – wiewohl kein kampfbetontes Zeitalter (ein solches würde den Kriegsgott Ares betonen, der nicht beliebt war [vgl. Homer/Ilias: Zeus drückt dem Ares im Kreis der Götter seine Mißbilligung aus]) – dem Kampf einen zentralen Stellenwert ein. Das Kampfmotiv war vtl. deshalb so beliebt, weil es eine positive Deutung des Streits als Wettstreit gab:

Eris – die Schwester des Ares (= Streit), geflügelt und im Laufschrift – taucht (⇒ Schale um 560 / Berlin-Charlottenburg) bei Hesiod als eine ganz alte kosmogonische Macht auf (von der Nyx [Nacht] abstammend) und wird neu gedeutet:

2 Figuren namens Eris: a) Eris, mit dem Krieg verbunden  
b) Eris, die zum fruchtbaren Wettstreit führt (positiver Aspekt des Streits)

→ dieser Aspekt wird forciert (von Vorsokratikern etwa, z.B. Heraklit: „Der Kampf ist der Vater aller Dinge“), denn er führt zur Ordnung der Welt!

⇒ ‚agonistisches Prinzip‘ des Kampfes um Überlegenheit / vollkommene Tugend

→ Agon ← Wettstreit der griech. Städte; Lebensprinzip der griech. Welt des 6. Jhdts!

Der Künstler scheint vordergründig diese Thematik aufzugreifen, indem er im rechten Bogenfeld weitere Sänger mit Saiteninstrumenten präsentiert. Diese aber treten nicht wirklich in einen künstlerischen Wettbewerb ein, sondern hören ihm lediglich zu. Respektvoll sind sie vom Maler in ein eigenes Bogenfeld ‚abgesondert‘, was eher ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zum Ausdruck bringt. Ihre aufmerksame Erwartungshaltung macht deutlich, daß der Vortrag des Orpheus erst beginnen wird (Orpheus‘ ausgestreckte Rechte ergreift also die Lyra, und gibt sie nicht etwa zurück).

## (iii) Das Musikinstrument: ein Zwischending zwischen Phorminx und Kithara

Die viersaitige Kithara des Orpheus ist – ähnlich der im Feuerbach-Gemälde<sup>367</sup> – eher plump-kastenförmig, summarisch ausgeführt.

Es handelt sich dabei um ein Mittelding zwischen viersaitiger Phorminx (Leier mit sichel-/segmentförmigem Klangkörper, an dem zwei gerade oder gebogene Arme ansetzen) und siebensaitiger Kithara (Schallkörper kastenförmig, groß und unten gerade abgeschlossen; vorn flach, hinten beträchtlich ausgebaucht), deren innen hohle Arme oben anschließen (in durchgehender Flucht mit den Außenkanten des Schallkörpers) und aus akustischen Gründen unterteilt sind.

Dies ist im gegenständlichen Gemälde nicht der Fall, was bedeutet, daß der Maler (in ikonographischer Unsicherheit?!) eine Kombination aus Phorminx und Kithara kreiert hat, die es so nie gab.

<sup>367</sup> s. Seite 103f.

## (b) Zagreus

- Zweifelsfrei handelt es sich um das ‚spielende Kind Dionysos‘: um Zagreus. Die Paarhufe erlauben keine andere Interpretation.
- Vgl. das Satyrnkind im Tiziangemälde *Bacchus und Ariadne* aus 1520/22, London National Gallery: es soll belegen, daß ein Satyrnkind isoliert – also ohne ältere Satyrn oder Dionysoszug – nicht vorkommt und deshalb auch kein beliebiges Satyrnkind ist.



Hätte der Maler ein die Kithara überreichendes ungeflügeltes Kind so allgemein und unspezifisch zeigen wollen, hätte er sich mit Gewißheit für einen Putto oder Eros entschieden, der in der ältesten Version ungeflügelt in Erscheinung tritt. Eros ungeflügelt, da er ‚hier‘ keinen spezifischen ‚Liebesdienst‘ mehr zu leisten hat (Eurydike ist bereits endgültig tot) ... Auch dies hätte als Referenz an Alter und Ursprünglichkeit der apollinischen Orphik gelten können, wofern dionysische Aspekte/Attribute vermieden werden sollten.

Darüber hinaus wäre auch die kleine Gottheit Pothos – eine Spielart des Eros (Himeros, Anteros, Pothos), die auch ohne Beflügelung dargestellt wird – als Personifikation der Liebesehnsucht/des Liebesverlangens zur Verfügung gestanden: als griech. ‚Gott der Sehnsucht, der Trauer und des süßen Verlangens‘ (bei Aischylos ist Aphrodite seine Mutter; bei Plato ist Eros sein Vater) hätte er das Leid des Orpheus noch viel besser reflektiert.

- Interpretation: die (Ab)Tötung des dionysischen Elements im Menschen (= die Tötung des Zagreus durch die Titanen, aus deren Asche und behaftet mit deren [→Erb]Schuld wir Menschen nach orphischem Verständnis hervorgegangen sind) wird zur Erbschuld. Dies wendet sich gegen die reine Apollinik.  
Dionysos Zagreus verkörpert hier jedoch noch (als unschuldiges Kind!) ein Derivat/einen von Apoll abstammenden Aspekt **in Unschuld!** Schuld – und damit ein apollunabhängiger selbstständiger Dionysos, der ‚das Wilde, Unbeherrschte der schuldbringenden Titanen‘ verkörpert – wird daraus erst später!
- Vordergründig als Geste der Anerkennung, die er der Kunst des Heroen zollt, gibt Dionysos-Zagreus in einem tieferen, symbolisch-symbolistischen Sinn das Apollinische (Symbol [Kithara]) zurück!!



## (c) Nike/Dike

- Eine geflügelte Muse der *inspiratio* ist ausgeschlossen, zumal nicht sie, sondern Zagreus das Musikinstrument überreicht (bei der *inspiratio* durch die Musen wird darüber hinaus die Flöte überreicht, was noch gängige Renaissance-Ikonographie war<sup>368</sup>: so etwa nimmt Gabriele Frings in *Giorgiones Ländliches Konzert* an, „daß Giorgione mit der Darstellung der Blockflöte neben der Bedeutung als Hirten- und Naturinstrument auch die traditionelle, in Venedig zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch bekannte Symbolik der musischen Einhauchung aufgenommen hat ...

[.....]

... so blickt auch hier der Musiker, der die Eingebung empfängt, die Quelle der Inspiration ... fest an, während die Muse den Blick gesenkt hat.“<sup>369</sup>

Beides – pastorale Flöte und Blickkontakt – sind in unserem Gemälde nicht gegeben.

Gabriele Frings jedoch erwähnt<sup>370</sup> noch eine andere Gegebenheit, die in bezug auf unsere Nike/Dike durchaus Bedeutung haben könnte: ein Gemälde an der Orgeltribüne des Domes von Verona, das der Veroneser Maler Felice Brusasorzi um 1590 ausgeführt hat, zeigt zwei Musen, von denen die eine rechts gerade im Begriff ist, einen im *gestus melancholicus* (↔ Gesichtsausdruck des Orpheus!) verharrenden Mann durch ihre Berührung aufzuwecken. Dies macht eine Muse zwar nicht wahrscheinlicher; doch ist es immerhin bemerkenswert, wenn sich diese Form von Interaktion (Aufwecken eines Geistesabwesenden durch Berührung) so ähnlich wiederfindet ...

- Im selben Maß, als die Flügelfigur als inspirierende Muse ausgeschlossen werden kann, muß eingeräumt werden, daß der Kern des Bildschemas doch einen antiken Bildtypus der musischen Inspiration aufgreift: Die Darstellung eines Dichters oder Philosophen mit zwei ihn flankierenden Musen war ein überaus beliebtes Motiv (vgl. Musensarkophage, Elfenbein-Diptycha etc.).

Dieser Darstellungstypus hatte die neuzeitliche Ikonographie der musischen Inspiration nachhaltig geprägt.<sup>371</sup>

Das Szenengefüge unseres Gemäldes macht dies nicht auf den ersten Blick erkennbar. Wenn man jedoch in Betracht(ung) zieht, daß sich auf der Höhe/Querachse zu Orpheus nur noch die beiden gleichwertig dargestellten Frauen befinden, wird man dies nicht ganz verleugnen können. Auch wenn – wie betont – die Flügelfigur nicht wirklich eine Muse ist, agiert sie doch – zumal als Nike ohne Siegeskranz – im Stellenwert einer flankierenden Muse.

- Nike: sie bringt keinen Siegeskranz. Der Maler spielt hier – wie schon bei Phorminx und Kithara – mit den Ikonographien von Nike/Dike und findet eine Zwischenstellung, die beide Interpretationen zuläßt.<sup>372</sup>

Was meine Interpretation als Dike anlangt, so verweise ich auf den entsprechenden Abschnitt dieser Diplomarbeit, der sich der Katabase des Orpheus sowie Dikes Schlüsselgewalt am Tor der Bahnen von Tag und Nacht (= zur Unterwelt<sup>373</sup>) widmet, und rufe in Erinnerung daß ‚die große eherne Schwelle‘, die Orpheus überschritt, auch das ‚Helios-Tor‘ ist. Für mich ist sie – Dike!

<sup>368</sup> zudem in der antiken Bukolik vorgebildet (Vergil, *Sechste Ekloge* ,64 – 73 [Dichterberufung des Gallus])

<sup>369</sup> Berlin 1999, S. 86.

<sup>370</sup> ib.

<sup>371</sup> Frings, ib., S. 96, nennt beispielsweise Agostino dei Musi, gen. Veneziano (Stich mit thronendem Dichter zwischen zwei Musen) und Battista dell' Angelo (Musensaal in der Palladio-Villa Godi in Lonedo: zwei sitzende Musen mit einem Dichter).

<sup>372</sup> Auch das *Lexicon Ikonographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Band VI/1, Zürich/München 1994, S. 851 bestätigt: „Der siegreiche Charakter der Göttin scheint mit dem Begriff ‚Recht‘ verbunden.“

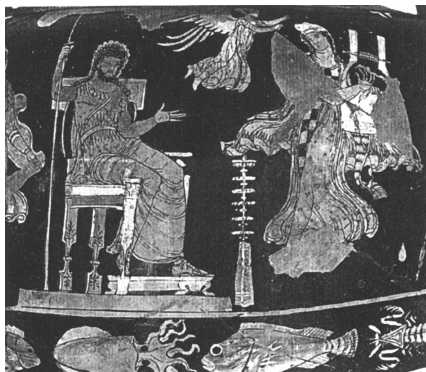
<sup>373</sup> Parmenides (28 B 1,14 DK)

In bezug auf den Heliosthron ergänze ich ferner den Umstand, daß antike naturphilosophische Reflexion Dike als Wahrerin umfassender Gesetzlichkeiten ins Kosmische gehoben hat (Dike und ihre ‚Schergen‘, die Erinyen, halten Helios in seiner Bahn<sup>374</sup>), und präsentiere

1) eine Nachzeichnung, die Dike geflügelt am Hadestor zeigt<sup>375</sup>



2) Orpheus mit der im Krönungsgestus heranschwebenden Nike<sup>376</sup>



<sup>374</sup> Herakleitos (22 B 94 DK)

<sup>375</sup> *Lexicon Ikonographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Band VII/1, Zürich/München 1994, Nummer 83 auf S. 89.

<sup>376</sup> *ib.*, Nummer 21 auf S. 84.

- Bei Gustave Moreau (1826 – 1898) erscheint Nike/Dike zusammen mit Orpheus im Feld *Le chant* aus „La vie de l’humanité“ (Musée Gustave Moreau, Paris; entstanden 1879 – 1886):  
*Le chant* zeigt einen zentral als Sangerheros wiedergegebenen Orpheus mit Tieren sowie einer nimbierten geflügelten Assistenzfigur. Die nimbierte Flügelfigur wird in der Literatur als Muse interpretiert; dies erscheint mir zweifelhaft, denn Moreau hat eine schwankende Ikonographie bei Flugelwesen, wie aus *Hesiod und die Muse* ersichtlich ist: *Hesiode et la Muse* (heranschwebende, jedoch ungeflügelte Muse) / *Hesiode visite par la muse* (geflügelte Muse) / *Hesiode et les Muses* (alle Musen ungeflügelt)  
⇒ entweder handelt es sich bei der Flügelfigur um Nike oder – wie im gegenständlichen Gemälde – um Dike.
- Nike/Dike als Zeigefigur: vgl. die weiblichen Zeigefiguren bei Moreau: *Salomé*, *L’Apparition*, *Hesiod et la Muse*, *Le Soir et la Douleur* (Der Abend und das Leid)
- Demonstratives Rakeln von Frauengestalten, so daß deren Brust oder Bauch unter leichten Gewändern zum Vorschein kommt, könnte ein Hinweis auf den ‚Style Mucha‘ sein. In diesem Zusammenhang (der in diesem Fall eher besteht als im Fall der später behandelten Haargestaltung [s. „Die Haare und der Style Mucha“ auf Seite 155]) sei kurz daran erinnert, daß die (in der Arabeske gefangenen) Frauengestalten der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine induktive Stilentwicklung nehmen, die von Moreau über Mucha zu Klimt führt.

(d) *Fama*

- Durch ihre Mittelposition zwischen menschlichem und göttlichem Lebensraum berührt sie beide Sphären.
- Die schwarzen Flügel der Fama:  
sie treten erstmals bei Claudian auf, wo die Fama ein Paar schwarzer Schwingen besitzt:  
„Famaque nigrantes succinta pavoribus alas ...“<sup>377</sup>
- NB: Auch die ‚Nacht‘ wird als schwarz geflügeltes Wesen verstanden.
- Bei Ovid findet sich eine Fama-Stelle mit Orpheusbezug in den *Metamorphosen*, 10, 45f: als sie Orpheus‘ Lied hornten, waren die Eumeniden zum erstenmal gerührt und weinten; jedoch vermerkt Ovid: „fama est“ und läßt durchblicken, daß ihm dies eher unglaubwürdig erscheint. Diese Stelle ist für die den Ruhm des Protagonisten ausposaunende Fama im gegenständlichen Gemälde nicht relevant, zeigt aber, daß ihre orpheusbezogene Assoziation Vorbilder hat.

(e) *Der Heliostron*

- die drei vertikalen Glyphen im Heliostron:  
vgl. die drei Saiten der Lyra bei Alexandre Seon (*Klage des Orpheus*. Gemälde aus 1896): der bekränzte Orpheus liegt seitlich hingestreckt an einem vegetationslosen Sandstrand, an den – zyklonische Felsen im Hintergrund, die eine kleine Bucht bilden – die Wellen schlagen; wie im gegenständlichen Gemälde ist er nur mit einem um Hüfte und Beine geschlagenen Tuch bekleidet; mit der Linken drückt er kraftlos seine (NB: **3-saitige[!]**) Lyra an sich. Ein Bild der Niedergeschlagenheit, thematisch vtl. von Moreaus *La douleur d’Orphée* angeregt.

(f) *Das Vegetative*

- Das Mittelfeld wird am rechten Bildrand von einem herabhängenden Zweig begrenzt; hinter dem Heliostron ein ausladendes Tamariskengewachs, das einerseits in Beziehung

<sup>377</sup> *De bello Pollentino sive Gothico*, 201

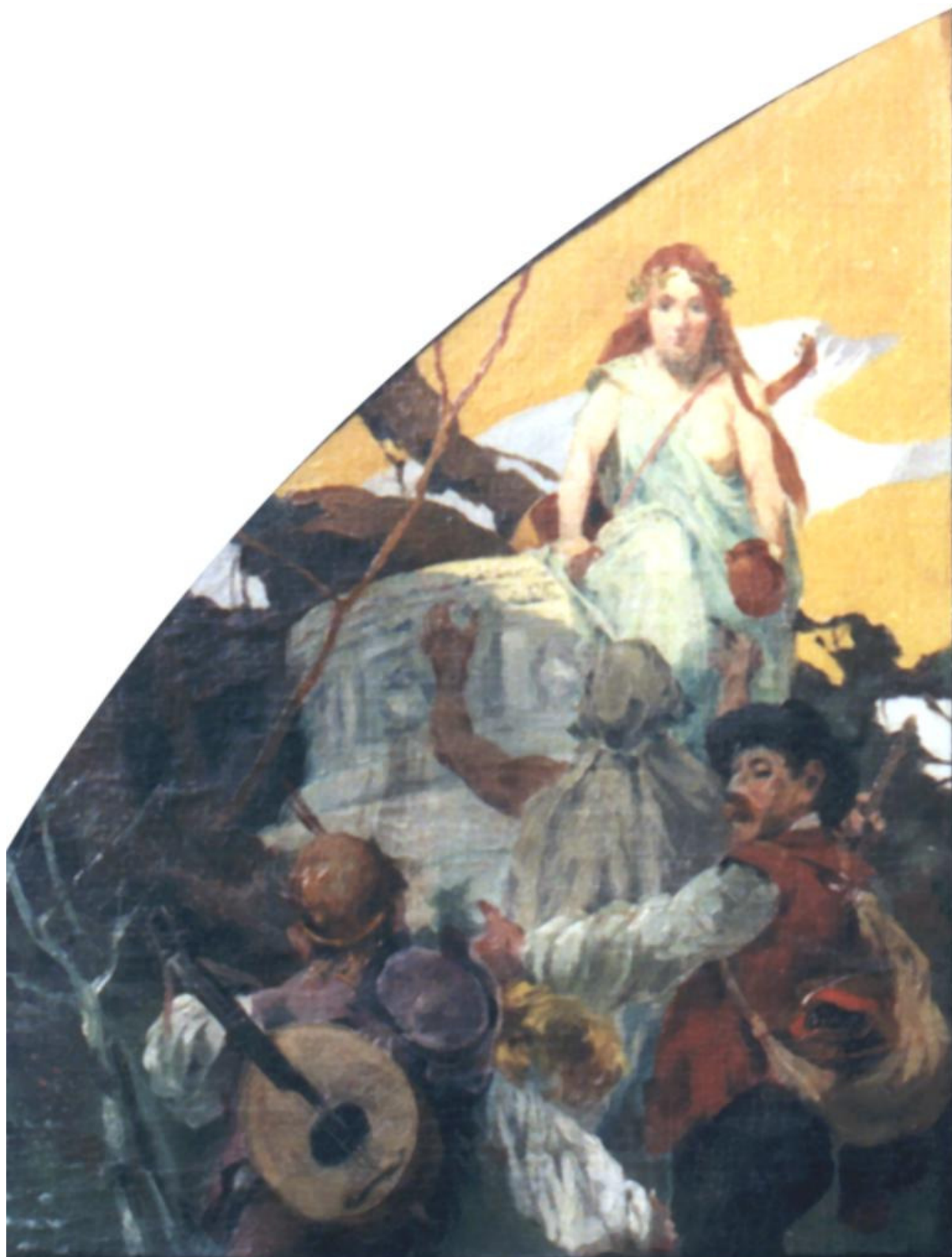
zu Helios-Apoll steht,<sup>378</sup> andererseits in seiner Zartheit und Sensibilität die fragile Welt der Töne zu reflektieren scheint.

- Symbolhaft in bezug auf Orpheus könnte auch der Umstand sein, daß die Tamariske im Mythos als ‚weinender‘ Strauch gilt und bei den Griechen als unglückliches Gewächs angesehen wurde.
- Die Tamariske und eine silberne Lichtader kreuzen ‚ihre Waffen‘ (↔ Agon?) bzw. ‚überdachen‘ die Figurengruppe.

---

<sup>378</sup> Apoll führte auf Lesbos – entsprechend dem griech. Begriff für Tamariske – den Namen *Myrikaios* und den Tamariskenzweig als Zeichen der Mantik (Wahrsagekunst).

*b) Das linke Bogenfeld (Deskription)*



Im linken Segment wird uns die Mutter<sup>379</sup> des Orpheus, die Muse Kalliope vorgestellt, die drei wandernden Sängern einen Trunk darbietet. Kalliope, die erste der neun Musen, ist zugleich Orpheus' Lehrerin und darf in dieser Szene natürlich nicht fehlen. Auch sie wird mit einem Saiteninstrument<sup>380</sup> (eine Laute) dargestellt, das sie an einem Gurt über die Schulter trägt. Wie Nike ist Kalliope, die als Anführerin der Musen<sup>381</sup> gilt, all'antica in ein aquamarinfarbenes Himation<sup>382</sup> gekleidet, das eine Schulter und Brust frei läßt. Ihr gleichfalls offenes langes Haar wird von einem Myrtenkranz zusammengehalten, der auch der (in Rückenansicht gezeigten) Figur des ihr mit erhobenen Armen entgegretenden Wanderers zugeordnet wird: hier hält er dessen Schleier zusammen.

Diesem und zwei weiteren wandernden Sängern (einer mit geschulterter Laute, der andere mit Ranzen und Wanderstab) bietet die Muse – am Brunnenrand sitzend – einen Trunk in einem Weinkrug dar.

Das ostentative Vorstrecken des Bacchus-Attributs betont auch hier die enge mythologische Verwandtschaft mit dem Dionysoskult.

### (1) Zu den einzelnen Bildelementen

Das linke Bogensegment ist insgesamt dichter. Sein Thema: Der Weg der Orphik führt zum Heil!

#### (a) *Kalliope*

Die Sitzhaltung der Kalliope ist unnatürlich und statisch falsch.

Ihr Himation und die Art, wie sie es trägt, entspricht genau dem der Nike/Dike im zentralen Segment. Die beiden Frauen werden – von der Beflügelung der Nike/Dike abgesehen – in Kleidung, Haartracht und Haarfarbe gleichartig und gleichwertig präsentiert. Beide Frauen bilden einen als ideelle Einheit zu betrachtenden Bestandteil der Komposition. Ein weiteres Merkmal ihrer Gleichwertigkeit liegt darin, daß das Gemälde beide auf gleicher Höhe präsentiert.

---

<sup>379</sup> Das Sohnesverhältnis zur Muse Kalliope steht vom Anfang bis zum Ende unbestritten fest: die Überlieferung, daß Kalliope, die vornehmste der so eng mit Apollon verbundenen Musen, seine Mutter und Lehrerin war, ist einhellig.

So ist er auch an vielen Stätten (Helikon, in Pierien, zu Maroneia, Smyrna ...) mit einem Musenkult oder mit Musensagen verbunden.

<sup>380</sup> In der antiken Kunst werden Klio, aber auch Kalliope, häufig mit der Kithar dargestellt.

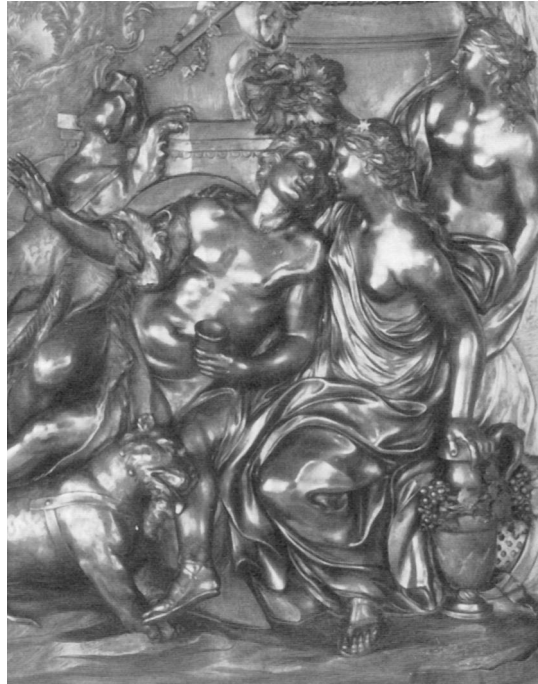
<sup>381</sup> Musikgöttinnen des Apoll; wie Orpheus stammen auch die Musen aus der Völkerschaft der ‚pierischen Thraker‘, die stets als äußerst musisch begabt galten; ihre musikalischen Attribute umfassen u. a. (Lyra, Flöte ...) alle Arten der Kithara.

<sup>382</sup> Umschlagtuch; Tuchbahn, die so um den Körper gelegt wird, daß die rechte Schulter bzw. eine Brust freibleibt

## (i) Die unbedeckte Brust

Ich zeige zum Vergleich ein Bronzerelief von Massimiliano Soldani aus 1708:

*Der Triumphzug des Bacchus* (Bayerisches Nationalmuseum München): die peplosartigen, eine oder beide Brüste freistellenden Gewänder der Mänaden, die den hinsinkenden Bacchus umgeben, sind durchaus den Himatioi von Kalliope und Nike/Dike vergleichbar. Es handelt sich also um eine alte Bildtradition.



## (ii) Die Farbe der Himatioi

Die Farbe ihrer Himatioi ist weder Blaugrün<sup>383</sup> noch Grünblau.<sup>384</sup> Sie ist weder Türkisgrün<sup>385</sup> noch Coelinblau<sup>386</sup> noch Kobaltgrün<sup>387</sup> oder Heliogengrün.<sup>388</sup>

Sie ist exakt aquamarin! Die Symbolik des Edelsteins Aquamarin ist: Erkenntnis!

## (iii) Die Haare und der ‚Style Mucha‘

Die lang und offen getragenen, hennaroten<sup>389</sup> Haare werfen die Frage auf, ob der Maler hier eine Anleihe beim ‚Style Mucha‘ genommen hat.

In einem Internetartikel der Universität Marburg<sup>390</sup> erklärt die Autorin Annegret Winter den ‚Style Mucha‘ als europäisches Phänomen der Jahrhundertwende, das sich vom Werk Alphonse Maria Muchas (1860 – 1939) ableitet, welches ab 1897/98 durch Muchas „panneaux décoratifs“, seine Buchillustrationen, verschiedene Ausstellungen in Europa und New York, durch französische, deutsch- und englischsprachige Zeitungsartikel und seine Postkarten in den europäischen Ländern Verbreitung fand. Da diese Motive aus der historisierenden Kunst und der avantgardistischen Kunst der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts hergeleitet werden können (selbstverständlich waren diese Quellen auch anderen Künstlern zugänglich und wurden von ihnen auch zur gleichen Zeit benutzt), fordert sie:

<sup>383</sup> das zwischen Eisblau (lichtes Grünblau) und Nilgrün (bzw. Resedagrün [leicht trübes, helles, zartes, freundliches Gelbgrün]) läge

<sup>384</sup> das zwischen Türkisblau (zwischen Preussischblau und Eisblau) und Eisblau läge und etwa Cyanblau wäre

<sup>385</sup> lichtblaugrün, spangrün oder apfelgrün

<sup>386</sup> licht-, hell- oder himmelblau (coelum); grünstichige Malerfarbe

<sup>387</sup> ähnlich Türkisgrün, Malachitgrün; mehr blaugrün bis grünblau

<sup>388</sup> Phthalocyaningrün

<sup>389</sup> Kupferrot? (heller als Henna)

<sup>390</sup> Ein „Style Mucha“? Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900. Unter [www.fotomr.uni-marburg.de/weim1/ca008/9.html](http://www.fotomr.uni-marburg.de/weim1/ca008/9.html) (mittlerweile aus dem Netz genommen)

„Wenn also ein Objekt dem ‚Style Mucha‘ zugeordnet werden kann, darf es nicht primär aus der Kunst des 19. Jahrhunderts hergeleitet werden, sondern in Komposition und/oder anderen Details direkt vom Werk und Personalstil Muchas.

Ein Objekt wird dem ‚Style Mucha‘ also nicht zugeordnet werden können, wenn eine mehr oder weniger bekleidete Frau als allegorische, mythologische oder orientalische Gestalt auftritt, die durch den Werbezweck profanisiert wird. Auch deren Ausstattung durch Blumen, lange Haare und am Körper und Kopf angebrachten Schmuck allein weisen sie nicht als Objekte des ‚Style Mucha‘ aus.

[.....]

Eine eindeutige Aussage bezüglich der Zuschreibung zum ‚Style Mucha‘ ist folglich erst dann zulässig, wenn Motive wie die Haare oder der Kopfschmuck direkt von Mucha kopiert werden oder die Übernahme von zweien oder mehreren kombinierten Motiven aus dem Werk Muchas festzustellen ist. Bezeichnend für den ‚Style Mucha‘ kann – ich betone: zusätzlich – die von Mucha übernommene Kompositionsformel des sich flächig und räumlich ausdehnenden Labyrinths sein, das die Frau zur ‚Gefangenen der Arabeske‘ macht. Zusätzlich, weil es unabhängig von Motivkompositionen „Gefangene der Arabeske“ schon vor Muchas Zeit in enormer Zahl gab. Lediglich die nach Mucha kopierte Ornamentation der Haare ist ein zuverlässiger und immer wieder einzeln auftretender Hinweis auf die Vorbildlichkeit Muchas für andere Künstler [eigene Hervorhebungen].“

Es geht also um die für Mucha typische ornamenthafte Haargestaltung: Der ‚Style Mucha‘ zitiert das Vorbild Mucha immer direkt.

Dies kann im gegenständlichen Gemälde nicht gezeigt werden; auch kann keine Rede von ornamenthafter Haargestaltung sein. Die hennarote Haarfarbe wird zudem auch der männlichen Rückenfigur im rechten Bogensegment (Barbarenhirte) zugeordnet, die das Haar schlicht zu einem Pferdeschwanz gebunden trägt.

Frauenköpfe bzw. Frauengestalten mit langen Haaren waren um die Jahrhundertwende ein überaus beliebtes Motiv in Kunst und Kunstgewerbe. In Österreich scheint hinter Frauengestalten, die zu dieser Zeit geschaffen wurden, immer noch Hans Makart durch. Da er der Lehrer des in Aussicht genommenen Malers unseres Gemäldes ist, scheint es ungleich naheliegender, den diskutierten Gestaltungseinfluß auf Makart zurückzuführen, auch wenn die Autorin des zitierten Internetartikels Alois Hans Schram im Hinblick auf ein von ihm geschaffenes Plakat ausdrücklich auf Muchas frontal gezeigte Frauenköpfe bezieht.



(b) *Der Brunnen*(i) *Der Brunnen als Archetypus*

Der Brunnen gab ikonologisch die größten Rätsel auf. Ich hielt einen (zumal schiefen) Brunnen zuerst für unwahrscheinlich, da der Grundwasserspiegel im Gebirge dies ausschließt. Eher dachte ich an einen Becher/eine Schale: der Nachen, in dem sich Helios allnächtlich auf dem Strom des Okeanos vom Westen an seinen östlichen Aufgangsort zurücktragen läßt? Doch der Helios-Becher war als steinernes Gefäß nicht gut denkbar, wengleich der reifenartige Wulst des Sonnenbeckers, der sich darunter zu verzüngen scheint, für eine Art Auftriebskörper sprach, - für die intendierte Schwimmfähigkeit des Objektes ... Oder hatte der Maler das Heliosmotiv von einem Sarkophag und den Nachen irrtümlich als (→ Sarkophag) ‚Objekt aus Stein‘ mißverstanden?

Herakles im  
Heliosnachen (spät-  
archaische Vase [um  
480 / Vatikan 16563])



Ich verfiel auf einen kleinen Altar. Ein Altar, auf dem Kalliope lässig sitzt? Ausgeschlossen! Vielleicht ein Gespann (der ausgespannte Wagenkorb) des Helios,<sup>391</sup> zumal der Gegenstand sowohl materiell als auch farblich<sup>392</sup> auf den Heliostron des mittleren Bogenfeldes Bezug nimmt? Doch ein Wagen sollte Räder haben, müßte somit bodenfrei und von der Form her eher ‚schiffchenartig‘ sein ...

Nein, es mußte ein Brunnen/Lebensquell sein, zumal die Muse (Kalliope) daraus das Wasser schöpfte, das sie in dem Krug darbietet!

Ein Anhang von Josef Strzygowski, der sich in Otto Kerns *Orpheus* dem Brunnenmotiv widmet, brachte schließlich die Lösung und förderte die inhaltliche Aussage zutage: „Eusebios, *Bit. Const.* III, 49, nämlich berichtet, daß auf den Brunnen und öffentlichen Plätzen Konstantinopels vergoldete Bronzestatuen des guten Hirten zwischen seinen Lämmern (neben Daniel unter den Löwen) aufgestellt gewesen seien. Auch hier also wieder wie bei Yima [NB: dem mazdaistischen Guten Hirten Yima] der Bezug zum Wasser.“<sup>393</sup>

<sup>391</sup> NB: auch Nike hätte einen Wagen bzw. ein Gespann.

<sup>392</sup> weiß auch wegen der weißen Rosse des Helios

<sup>393</sup> Josef Strzygowski im Anhang zu: Otto Kern, *Orpheus*, Berlin 1920, S. 65.

→ Die Vielfalt der Tier- und Pflanzenwelt als Ausdruck der Schöpferkraft Gottes findet sich also schon in altiranischen Vorstellungen!

→ Auch der ‚Brunnen des Ewigen Lebens‘ steht in dieser altradierten Verbindung: als Vorstellung vom ‚Guten Hirten‘, der seine Tiere weidet und zur Tränke führt. ‚Orpheus in der Natur‘ ist ein Synonym für ‚Der Gute Hirte‘, der uns im Kreis der Tiere in immer jugendlicher Gestalt unsterblich entgegentritt.

Daraus darf geschlossen werden: Es war der Bezug zum Wasser überhaupt, den der Maler herstellen mußte: als Steinbrunnen im linken Bogenfeld! **Es ist der ‚Brunnen des Ewigen Lebens‘!**

Gabriele Frings<sup>394</sup> verdanke ich den unterstützenden Hinweis auf Gustav Friedrich Hartlaub: er hat schon 1953 die Wasser schöpfende Frau interpretiert und das Wasser in ‚jenseitigem Zusammenhang‘ als Lebenswasser gedeutet.<sup>395</sup>

#### (ii) Wasser als Urelement

Ich verglich dazu die Wassersymbolik, die Platon in bezug auf Orpheus im *Kratylos* entwickelt (Wasser als das Urelement):

Sokrates: Wie weiter? Scheint dir der, der den Stammeltern aller Götter die Namen Rhea und Kronos gab, der Ansicht des Herakleitos sehr fern zu stehen? Glaubst du, er habe zufällig beiden Namen von Strömen gegeben? Wie auch Homer den Okeanos nennt den Erzeuger der Götter und als Mutter die Tethys. Ich glaube, auch Hesiod. Orpheus aber sagt irgendwo [eigene Hervorhebung]:

Erst Okeanos hielt, der edelflutende Hochzeit  
Der sich die Tethys freite, von Mutterseite ihm Schwester.

Bedenke also, daß dies unter einander stimmt und ganz auf Herakleitos' Ansicht hinauskommt!

Hermogenes: Darin, scheint es, liegt etwas Wahres. Doch was der Name Tethys soll, verstehe ich nicht.

Sokrates: Doch so viel sagt er ja fast selbst, daß er der Name einer Quelle sei, nur verhüllt. Denn das Durchsiebende und Durchsickernde (diattōmenon und êthoumenon) ist das Bild einer Quelle. Aus diesen beiden Worten aber ist der Name Tethys zusammengesetzt.<sup>396</sup>

⇒ Der Brunnen im gegenständlichen Gemälde als platonisches Symbol für das Urelement Wasser! Hat der Maler Kratylos gelesen?

Der Bezug zum Urelement Wasser (→ der Kopf des Orpheus treibt im Wasser nach Lesbos!<sup>397</sup>) muß auch im gegenständlichen Gemälde hergestellt werden (wie übrigens auch bei Moreau, Redon, ...). Deshalb der Brunnen!!

Gabriele Frings Kapitel „Die Musen und der Brunnen“<sup>398</sup> gab folgende weitere Anhaltspunkte:

#### (iii) Die Beziehung Musen – Musik – Wasser/Brunnen

Die Ur-Musik ist die Musik der Natur: die urmusikalischen Laute wurden vor allem im Wasser- und Windrauschen erkannt.

Die poetisch-mythologische Tradition, die der Verbindung Musen<sup>399</sup> – Musik – Wasser/Brunnen zugrunde liegt, wird zunächst faßbar

<sup>394</sup> *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Fußnote 234 auf Seite 96.

<sup>395</sup> „Zu den Bildmotiven des Giorgione“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 7, Berlin 1953, S. 82f.

<sup>396</sup> Platon, *Kratylos*, in: Platon, „Sämtliche Werke“, hg. v. Erich Loewenthal, Heidelberg 1940, Bd. 1, S. 567.

<sup>397</sup> Daß er nur so nach Lesbos gelangen konnte, ist unrichtig, denn dem Mythos stünden alle ‚deus-ex-machina‘-Möglichkeiten zur Verfügung: er mußte so nach Lesbos gelangen!

<sup>398</sup> Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Seiten 83 – 108.

- in der *Theogonie* des Hesiod (Verse 5 – 7), wo geschildert wird, wie sich die Musen in der Hippokrene, dem vom Huf des Pegasus losgeschlagenen Quell baden
- bei M. Terentius Varro (116 – 27 v. Chr.): seine (durch den röm. Vergilkommentator Servius [~ 400 n. Chr.] überlieferte) Deutung besagt, daß die Musen auch Nymphen waren, da durch das Wasserrauschen die Musik entstanden sei; darüber hinaus aber sei die Musik gleichzeitig auf dreierlei Art entstanden: durch das Wasserplätschern, die Luftbewegung und die Stimme (→ die drei Ur-Musen)
- in der hellenistischen und römischen Bukolik, wo die Nymphen vollends mit den Musen verschmolzen sind; beide werden gleichermaßen in der pastoralen Welt um Begeisterung und Inspiration angerufen  
Frings plädiert bei den Figuren des *Ländlichen Konzerts* für Musen und Nymphen: „... so daß wir vermuten möchten, der Maler selbst habe bewußt beide mythischen Figuren impliziert.“<sup>400</sup>  
⇒ Kalliope lediglich als narratives Motiv einer Wasser darbietenden Quellnymphe zu deuten, würde ihrer wichtigen Rolle im Gemälde nicht nur nicht gerecht werden; wenn Gabriele Frings Recht hat, stellt sich diese Frage gar nicht.
- in Boccaccios *Genealogie deorum* (aus 1350 – 1360): „Es gefällt Isidor,<sup>401</sup> dem christlichen und heiligen Menschen, daß die Musen vom „suchen“ genannt werden, weil durch sie, wie die Alten es wollten, die Macht der Lieder und die Modulation der Stimme gesucht werde, und deshalb wird durch die Ableitung von ihnen die Musik ... so genannt ... Und gewiß auch werden die Musen, wie ich glaube, von *moys*, das ist Wasser, genannt.“<sup>402</sup>
- im Werk *Musices opusculum* (1487) des Musiktheoretikers Niccolò Burzio, der darlegte, daß sich das Wort Musik nicht nur vom Namen der Musen ableite, sondern auch unmittelbar von der Bezeichnung für Wasser: die Musik sei zuerst erforscht worden durch den Gebrauch von Wasserkrügen und Wasserschöpfgefäßen
- im Werk *Istitutioni harmoniche* (1553) des venezianischen Musiktheoretikers Gioseffo Zarlino: „Aber warum sie (NB: die Musik) so genannt wird und woher ihr Name kommt, ist keine Sache, die man ohne weiteres weiß. Einige sind der Meinung, daß ihr Name im griechischen Wort *Maiästhai* seinen Ursprung habe; andere (darunter Platon im *Kratylos*) sagen, von *Mosthai*; also vom ‚Suchen‘ oder ‚Erforschen‘, wie es oben gezeigt wurde. Und andere haben geglaubt, daß sie nach dem ägyptischen oder chaldäische Mos und dem griechischen *Echos* benannt sei; das eine bedeutet Wasser, das andere Klang, da sie sozusagen durch das Rauschen des Wassers entdeckt wurde.“<sup>403</sup>
- „Vielleicht liegt im Wasserkrug, den die Muse [NB: im Giorgiones Ländlichem Konzert] hält, gar eine konkrete Anspielung auf den von Niccolò Burzio (1487) erwähnten Zusammenhang zwischen den Wasserschöpfgefäßen und der Entdeckung der Musik“, schreibt Gabriele Frings<sup>404</sup> – ein Zusammenhang, bei Giorgione denkbar, für unseren Maler aber schon zu fern ....

(iv) Ein Renaissancemotiv im gegenständlichen Gemälde?

<sup>399</sup> In der griechischen Mythologie sind die Musen Töchter des Zeus und der Mnemosyne (Memoria). Als solche galten sie als reine Göttinnen des Gesangs, welche die Taten der Götter verkündeten (Hesiod, *Theogonie*, 65 – 115); erst in römischer Zeit wurden den neun Musen jeweils verschiedene Bereiche musischer Beschäftigung zugewiesen.

<sup>400</sup> Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Seite 90.

<sup>401</sup> gemeint ist Isidor von Sevilla (gest. 636), der in seinen *Etymologiae* diese begriffliche Ableitung (er) fand

<sup>402</sup> zit. nach Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Seite 91.

<sup>403</sup> zit. nach Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Seite 93.

<sup>404</sup> ib., S. 95.

Wieder zitiere ich aus *Giorgiones Ländliches Konzert* von Gabriele Frings, die mit einem rechteckigen beckenähnlichen Aufbau am linken Bildrand ein ‚ähnliches Problem‘ hatte: „Nimmt man nun ein Schöpfen an, so wird der rechteckige beckenähnliche Aufbau am linken Bildrand, wie bereits genannt, als Brunnen verstanden werden können. Da sowohl zu den Musen als auch den (musischen) Nymphen gemäß der literarischen und bildlichen Überlieferung eine Quelle gehörte, liegt es weiterhin äußerst nahe zu vermuten, daß es sich im Gemälde um eine Musenquelle handelt. Für die Herleitung ihrer Formgebung sei ein kurzer Blick auf die Gestaltungsarten in der Kunst der Renaissance geworfen.

Die in der Bildkunst der Renaissance übliche Umgebung für die Musen waren ihre mythischen Heimatorte, der Musenberg Helikon mit der von Pegasus losgeschlagenen Musenquelle Hippokrene und der doppelgipflige Parnaß als Sitz Apolls mit der Quelle Kastalia. Während sich diese beiden Überlieferungen in der neuzeitlichen Ikonographie vermischten, blieb die Musenquelle als das wichtigste Motiv, das den musischen Ort als solchen überhaupt erst charakterisierte, stets präsent [eigene Hervorhebung]. Der musische Quell wurde in variierenden Formen gestaltet, einige Darstellungen zeigen ihn als Flußlauf, andere als kunstvollen Brunnenaufbau. Als Brunnen tritt die Musenquelle zum Beispiel im Poesia-Stich (um 1465) entgegen oder im Holzschnitt mit dem Musenbad in Giraldis *Syntagma de Musis*.<sup>405</sup>

Frings nennt in der Folge Beispiele für runde Brunnenbecken, die in manchem an den Brunnen unseres Gemäldes denken lassen:

„Ein weiteres Beispiel gibt ein Cassonegemälde (entst. um 1470) des sienesischen Malers Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta (1436 – um 1518); es stellt Apoll, sechs musizierende Musen und einen Dichter (Petrarca?) dar. Er sitzt in unmittelbarer Nähe des inspirierenden Musenwassers, nämlich auf einem Stufenunterbau des runden, verzierten Brunnenbeckens. Ebenfalls gestaltet mit einer Mittelsäule präsentiert sich der Musenbrunnen auf einer Medaille (*avers*), die von Sperandio da Mantova zwischen 1463 – 1465 für den ferraresischen Hofdichter Ludovico Carbone geprägt wurde: hier überreicht die Muse Calliope, die vor dem Brunnen sitzt, dem Poeten den Lorbeerkranz. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit zwischen diesem und dem Brunnen rechts oben neben den Musen im *Triumph des Apoll (Monat Mai)* im Palazzo Schifanoia in Ferrara: auch hier schließt die Mittelsäule eine geriefte Kugel mit horizontalem Mittelwulst ab, aus dem sich die Wasserstrahlen ergießen ... [eigene Hervorhebungen].<sup>406</sup>

### (c) Die drei Wanderer

- ‚landläufige‘ Tracht des rechten Wanderers mit Hut  $\Leftrightarrow$  die musikalische ‚Volkskunst‘
- Obwohl es naheliegend erscheint, in den flankierenden Bogenfeldern eine Gegenüberstellung von ‚Volkskunst‘ und ‚Hochkunst‘ zu erblicken, ist diese Deutung zu vordergründig.

Die Wanderer – auf die aus dem Brunnen schöpfende Kalliope bezogen – besagen vielmehr (und der Zeigegestus des zum Betrachter gewandten und den Betrachter ins Bild einbeziehenden rechten Wanderers macht es überdeutlich): dies ist der Weg zum Heil! Gemeint ist das Leben als Wanderschaft, das sich an der Weisheit der Orphik orientiert, zum ‚Brunnen des ewigen Lebens‘ pilgert und aus ihm schöpft ( $\leftarrow$  Kalliope!)/trinkt. Der sakral anmutende weiße, schleierartig formulierte Umhang des akklamierend die Hände hebenden mittleren Wanderers bestätigt diesen Eindruck.

Dies kommt einem ‚Glaubensbekenntnis‘ des Malers nahe: er war nicht nur ein hervorragender Kenner der alten Orphik, sondern ganz offenbar auch einer ihrer Anhänger.

<sup>405</sup> Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Seite 99.

<sup>406</sup> ib., Seite 99f.

c) *Das rechte Bogenfeld (Deskription)*



Im rechten Segment haben sich vier Zuhörer versammelt. Drei von ihnen haben unter einer Baumgruppe Platz genommen und lauschen andächtig und hingebungs- bzw. erwartungsvoll. Der vierte – ein mit einem Fell halbbekleideter Hirte in Rückenansicht – verweist mit ehrerbietender Geste auf das Geschehen im Mittelfeld. Eine Tamariske mit einem am Stamm angebrachten Ziegenschädel unterstreicht das bukolische Moment der Szene. Die beiden alten weißbärtigen Männer sind durch ihre Saiteninstrumente selbst als Musiker ausgewiesen: der eine – in eine wallende weiße Tunika gekleidet und mit einem langen

weißen Schleier angetan – hält seine Bogen- bzw. Tragarfe<sup>407</sup> mit beiden Händen fest: es ist dies Homer, der greise blinde Sänger von Ilias und Odyssee, der sich im Rangstreit mit Orpheus ergeben zeigt.<sup>408</sup>

Der andere Alte<sup>409</sup> hält eine Wiegenkithara<sup>410</sup> in Händen. Auch er, mit Lorbeer bekränzt, ist ein im Agon siegreicher Sänger. Nun ruhen seine Hände still auf den Jocharmen seines Instruments, dem Vortrag des Halbgottes ganz Ohr.

Die beiden jüngeren – der Hirte und die andächtig das Kinn aufstützende Assistenzfigur – lassen uns nicht wissen, ob nicht etwa auch sie ausübende Musiker sind: beim Hirten ist zumindest eine Flöte in der vom unteren Bildrand überschrittenen rechten Hand anzunehmen.

### (1) Zu den einzelnen Bildelementen

Das rechte Bogenfeld ist insgesamt leerer (Durchblick auf Hintergrundlandschaft). Sein Thema: die ‚musikalische‘ Hochkunst!

#### (a) *Homer*

- Homer: der respektvolle Abstand der anderen Zuhörer streicht ihn heraus; er hat ‚Solitärstatus‘. Die reine und durchgehende Weißheit seines Gewandes ist regelrecht ‚Würdeformel‘; sie spielt zugleich aber auch mit dem Wort ‚Weisheit‘. Zugleich wird durch die Zuhörerschaft Homers seine Nachrangigkeit gegenüber Orpheus deklariert.
- Tropfenform der Lyra Homers ⇔ Jugendstilornamentik

#### (b) *Herakles*

- Der im rechten Bogenfeld (hinter dem sitzenden Linos) Stehende ist breit gegürtet. Ist dies der Gürtel des Herakles, den er der Amazonenkönigin Penthesilea abgerungen hat?!
- Herakles: wahrscheinlich nicht nur wegen des auffälligen Gurtes (Penthesileia); er spielt in der orpheischen Theogonie/Kosmologie eine bedeutende Rolle (Damaskios [princ. I, 316, 18 – 319, II R] berichtet über drei Fassungen der orpheischen Theogonie; in der zweiten stehen am Anfang Wasser und Erde. Aus ihrer Verbindung entspringt ein monstroses Mischwesen; ihr Name „Alterslose Zeit“ und „Herakles“).
- Zuletzt bestand auch Herkules einen Kampf mit der Unterwelt – allerdings nicht durch Sanges-, sondern Heldenkraft (Seneca, *Hercules furens* [524 – 591]). Doch könnte auch dies ein Grund seiner Anwesenheit im Gemälde sein.
- Hercules steht in Seitenansicht im rechten Winkel zu Orpheus, den Kopf mit beiden Händen auf einen dunklen Gegenstand (sein Knüppel?!) gestützt, der vom Körper bzw. Eigenschatten verdeckt wird.
- Ausdrücklich sei nochmals auf das Fresko *Orpheus unter den Musen* (auch *Orpheus singt vor Herakles und den Musen*) im Haus des Epidius Sabinus (IX, 1, 22; auch als *Casa del Parnasso* bekannt) in Pompeji hingewiesen! Es stammt aus ~ 30 n. Chr.<sup>411</sup> und zeigt die den Sänger umgebenden (stehenden und sitzenden) Musen sowie einen ebenfalls im rechten Winkel zu Orpheus hockenden Herakles als Zuhörer, in bilddiagonaler Seitenansicht und mit der Rechten gleichfalls das Kinn stützend.

<sup>407</sup> ev. auch ein Trigonon (dreieckige Harfenart)

<sup>408</sup> Ein solcher Rangstreit wird innerhalb der griechischen Legendenbildung tatsächlich thematisiert (Kritias): wenn Orpheus der älteste Dichter war, so mußte er logischerweise auch der Erfinder jenes Versmaßes sein, das als das älteste galt und in dem entweder alle oder doch die Hauptmasse der Dichtungen, die unter seinem Namen umliefen, abgefaßt waren: des Hexameters. Das früh bemerkte Vorkommen von Übereinstimmungen zwischen Orpheus und Homer legte zunächst nahe, daß Orpheus von Homer nachgeahmt sei.

<sup>409</sup> Er könnte ein Hinweis auf Linos (ein anderer berühmter Sänger) sein, der in manchen Überlieferungen als Urgroßvater des Orpheus, manchmal als sein Lehrer oder Bruder erwähnt wird.

<sup>410</sup> kreisbogenförmiger Schallkörper mit sieben Saiten

<sup>411</sup> nach einem frühhellenistischen Vorbild um 270

Der Maler – im Vorgriff auf die Zuweisung: Alois Hans Schram, der sich mit einem Staatspreisstipendium (für sein Werk *Kaiser Maximilians Einzug in Gent*) 1889 – 1890 in Rom aufgehalten (und wahrscheinlich auch Neapel besucht) hatte – muß dieses pompeianische Wandbild gekannt haben! Es ist dies vtl. jene Darstellung, die der ikonologischen Verbindung Orpheus – Herakles im gegenständlichen Gemälde als Vorlage gedient hat.

(c) *Linos*

Wenn Herakles, dann ist der alte Barde zu seiner Linken Linos (vice versa: wenn Linos, dann ist der Gegürtete daneben Herakles)!

Beide bilden eine Gruppe und werden so als zusammengehörig ausgewiesen.

Linos und Herakles sind hier wegen ihres Lehrer-Schülerverhältnisses assoziiert; ich halte dies für zutreffend, auch wenn Herakles dem Unterricht des Linos nichts abgewinnen konnte und ihn bekanntlich erschlagen hat.

Denn: die anderen großen antiken Sänger – Musaios, Thamyras, Terpander oder Amphion – würden als jugendliche Sänger und nicht als alte Barden dargestellt sein!

(d) *Der Barbarenhirte*

- Zum Fell des Mysten bemerkt GRS Mead in *Orpheus*: „In the Mysteries, the Mystae were clad in a fawn skin, as we are told by Aristophanes (Ran., 1242<sup>412</sup>). Euripides (Bacch., 138) calls this skin ‚the sacred vesture‘. [...] We sometimes also find mention of a leopard or tiger skin.“<sup>413</sup>
- Euripides: Er beschreibt den Tanz der Mänaden, Schlange(!) und Efeu in den Händen: „Die Locken fielen auf den Hals herab, / Das Rehfell, dessen Spangen sie gelöst, / Wird frisch gebunden, Schlangen züngelten / Als Gürtel in der Hirsche buntem Pelz.“<sup>414</sup>
- Euripides an anderer Stelle: „Im heiligen Kleide des Rehfells, / ...“<sup>415</sup>
- In einer Beschreibung der Einweihungsriten in *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*<sup>416</sup> ist vermerkt: „Zwar bedeutet  $\nu\epsilon\beta\rho\iota\xi\epsilon\upsilon\nu$  ‚mit dem Reh- oder Hirschkalbfell bekleiden‘, doch ist dieser Ausdruck bei der Sabazios-Weihe [NB: eine der orphischen Kultformen] vielleicht auf das Fell des Widders zu beziehen, der jedenfalls hier geopfert wurde; denn auf den Denkmälern des Sabazios-Kultes erscheint fast regelmäßig der Widderkopf ...“<sup>417</sup>
- Armreif: ein Barbarenhirte mit einem Armreif? Oder – neben dem Fell – doch eher ein weiterer Beleg für einen Mysten, falls es sich um einen Schlangen-Armreif handelt (die Schlange ist in den Sabaziosmysterien von großer Wichtigkeit; leider erlaubt es das Gemälde nicht, dieses Detail aufzulösen; lediglich ein verdicktes Armreif-Ende, das ein Schlangenkopf sein könnte, ist noch erkennbar)

<sup>412</sup> Stellenangabe falsch (überprüft)

<sup>413</sup> London 1965 (Neuaufgabe der Ausgabe 1896), S. 157.

<sup>414</sup> *Die Bakchen*, 685 – 689

<sup>415</sup> *Die Bakchen*, Vers 138

<sup>416</sup> hg. v. Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, Stuttgart 1942.

<sup>417</sup> Pauly-Wissowa (1933), *Mysterien*, 32. Halbband, Spalte 1335.



- Im Delacroix-Gemälde ist der fellbekleidete Hirte (vor Orpheus) so dargestellt wie der Barbarenhirte im gegenständlichen Gemälde:



(e) *Der Ziegenschädel*

- Der Ziegenschädel: steht er für die Teile zerrissener Tiere, die das Dionysosgefolge mit sich führte? Vgl. das Satyrnkind im o.a. Tiziangemälde, das einen Hirschkuh-Schädel mit sich schleppt!
- Ist der o.a. Pauly-Vermerk („denn auf den Denkmälern des Sabazios-Kultes erscheint fast regelmäßig der Widderkopf ...“) auch die Erklärung für den Widderschädel am Baum?!
- Der am Baum aufgehängte Ziegenschädel: die Maske des Dionysos (die im Kult an einer Säule hing, um so die Gottheit zu vergegenwärtigen [NB: als Kultbilder wurden keine lebensnahen Statuen verwendet])?!

## 2. Raum- und Zeitgefüge

Flaches Abendlicht – fast schon Streiflicht – kennzeichnet die späte Tageszeit; eine feinadrig langgestreckte silbergraue Nebelbank zieht sich, in Andeutung der bevorstehenden Nacht, durch den Hintergrund; der Tag scheint wie ein Ton zu verklingen ...

Die Szene handelt in einer gebirgigen Landschaft mit waldähnlicher Vegetation. Daß es sich um einen heiligen Hain handelt, ist sehr wahrscheinlich.

Die Höhenlage wird überdies durch einen Berggipfel verdeutlicht, der unter dem gestreckten Arm des Barbarenhirten an tiefer gelegener Stelle erscheint.

Nun, zu den Heiligtümern, wo Apoll neben Helios gestellt oder ihm angeglichen worden ist, gehört u. a. auch das Pangaiongebirge.<sup>418</sup>

Und: am Pangaion findet sich Helios neben Orpheus.<sup>419</sup> Dies entspräche exakt dem Szenario, das unser Maler wiedergibt!

Doch: ist es wirklich das abendliche Streiflicht der schon tiefstehenden Sonne, das die gesamte Szene mit flachem Lichteinfall und starken Schlag- und Eigenschatten präsentiert?

Karl Schefold schreibt in *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*: „Aischylos läßt Orpheus die Götter Helios und

<sup>418</sup> Gebirge in Makedonien

<sup>419</sup> vgl. W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim 1965, Band III.1, Sp. 1084, 44 bzw. 1109, 52.



Apollon verehren, die nach orphischer Lehre identisch sind; er läßt ihn täglich zum Aufgang der Sonne auf das Pangaiongebirge steigen, um als erster Helios zu schauen.“<sup>420</sup>

Die Szene handelt nicht am Abend, sondern am frühen Morgen!

Unser Maler könnte das Bildthema aus den *Bassariden* des Aischylos haben! Er zitiert sogar das Silbergrau, das als Nebelbank im Hintergrund lagert bzw. aufsteigt und lichtadernartig den orangen Morgenhimmel durchstreift:

122.: „... Des Pangaion Höh, die Silber trägt“<sup>421</sup>

Leider wurde das entsprechende Bassaridenfragment erst 1932 entdeckt.

### 3. Der (gereichte) Wassertrunk und die Bekränzungen als Motiv der Inspiration

In jedem Bogenfeld befindet sich je eine myrtenbekränzte Person (NB: die Tānie<sup>422</sup> der Fama ist keine Bekränzung). Sofern es sich nicht nur um ein schmückendes Beiwerk ohne inhaltliche Aussage handelt, muß der Myrtenkranz als Referenz an Apoll (Beiname Μυρτώος!) gelten.

Sie weist die jeweilige Personen als inspiriert oder inspirierend aus: Kalliope als Muse ist diesbezüglich unschwer nachzuvollziehen. Im Gegensatz zu Dike/Nike kann ihr das inspirative Moment durchaus zuerkannt werden, auch wenn ihre Anwesenheit im Bild vorrangig mit ihrer Mutterschaft zu Orpheus zu erklären ist. Gabriele Frings zitiert in bezug auf die Musen eine Reihe renaissancezeitlicher Inspirationsmotive, aus denen ich folgende herausgreife:

- Lazzarelli (1450 – 1500 / *De gentiliū deorum imaginibus*): „Man berichtet, daß sie [die Musen] verschiedene Quellen preisen. Oder es war eine Welle, wie es die alten Dichter wollen, welche dem Sänger die Begabung erhabener macht. Das erfrischende Wasser der Quelle läßt die geweihten Sänger zu schönen Liedern und süßen Weisen ein.“<sup>423</sup>
- Jacopo Sannazaro (*Elegiarum libri tres*, II, Verse 21 – 26, entst. um 1500): „Es war dort die Schar der Aonidischen Schwestern begleitet von ihrem Gefolge ... Und hier reinigten sie mich mit dem heiligen Wasser, ihre erste Sorge galt meinem Heil. Und dann stellten sie den gewaschenen Knaben in die Mitte des Musenreigens und umtönten ihn mit Klangergüssen. Schließlich lehrten sie den mit Efeu und jungfräulichem Lorbeer Bekränzten süße Weisen zur Kithara [eigene Hervorhebungen].“<sup>424</sup>
- Petrarca (Epos *Africa*) bittet die Musen, es möge ihm erlaubt sein, aus der heiligen Quelle des Helikon<sup>425</sup> zu trinken.
- Gabriele Frings: „Die Erstfassung des *Konzerts* läßt vermuten, daß Giorgione gerade auf die Verbildlichung des Aktes der Tranküberreichung zunächst besonderes Gewicht gelegt hatte.“<sup>426</sup>

Das Motiv des inspirierenden Trunkes aus der Musenquelle / der Inspiration durch das Musenwasser hat jedoch eine viel ältere literarische und ikonographische Tradition:

- Der römischer Elegiendichter Propertius (um 47 – 15 v. Chr.) berichtet von seiner Entdeckung auf den Helikon, wo er göttliche Eingebung erfährt und die Muse Kalliope ihm das Wasser aus der Musenquelle reicht: „Ruhend im sanften Schatten des Helikon glaubt ich zu liegen, dort wo Bellerophons Roß einstens die Quelle erschloß ... Ich, der Geringe,

<sup>420</sup> Hirmer, München 1988, S. 82.

<sup>421</sup> Das Pangaiongebirge war wegen des Goldvorkommens berühmt; sofern Aischylos von ‚Silber‘ spricht, meint er vtl. doch den Hochnebel.

<sup>422</sup> Tānie: Stirnband (oft als Festschmuck und Ehrenzeichen)

<sup>423</sup> *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, S. 101.

<sup>424</sup> ib., S. 102.

<sup>425</sup> Gebirge in Böotien

<sup>426</sup> *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, S. 105.

ich legte den Mund an die mächtige Quelle, draus Vater Ennius einst trinkend sein Dürsten gestillt ... So Kalliope. Drauf entnahm sie Wasser vom Borne und mit philitischem Trank ward meine Lippe genetzt [eigene Hervorhebung].<sup>427</sup>

⇒ Das Motiv der schöpfenden Muse transportiert wesentlich mehr Bedeutung als der Dichter, der den Trank selbst schöpft (wie im nachstehenden Beispiel faßbar):

- Lukrez: „Der Pieriden [Musen] weglose, von keines Menschen Fuß zuvor betretene Gefilde durchwandre ich. Freude macht es, unberührten Quellen zu nahen und aus ihnen zu schöpfen.“<sup>428</sup>

Die Bekränzung des Zagreus hingegen kann ich nur in bezug auf das Schöpfertum seiner Göttlichkeit an sich (Fruchtbarkeit) verstehen.

Bei Linos kennzeichnet die Bekränzung die Vorrangstellung als Lehrer und im Agon siegreichen Sängers.

Eine interessante Parallele zeigt Gabriele Frings in einer Fußnote auf: „Blumen als Symbole der Inspiration führt beispielsweise Cesare Ripa in seiner *Iconologia* als Attribute für die Allegorie der Inspiration an; ebenso werden den Musen Blumengirlanden als Attribute zugewiesen. [...] Kränze frischer Blumen wurden z.B. nach einem Gesangswettstreit in der französischen Hofkultur des 15. Jahrhunderts überreicht ...“<sup>429</sup>

## 4. Lünettenform und Bildteilung

### a) Die Lünettenform

Unabhängig davon, daß es für die Lünettenform des *modello* ein konkretes architektonisches Erfordernis gegeben haben könnte, existiert diese Form (Bogenfeld im Querrechteck) auch als malereispezifisches Kompositionsschema.

Beispiele:

- architekturunabhängig: das Ölgemälde *Die Schlacht bei Zenta* aus 1697 an, wo Carl von Blaes für den Sieg des Prinzen Eugen von Savoyen 1697 gegen die Osmanen ebenfalls die Lünettenform wählte. Dieses Bild gehört zu den 45 Musterbildern für die Fresken im Wiener Arsenal.



architekturabhängig: Annibale Carraccis (1560 – 1590) Lünettenfresko *Orpheus und Eurydike*

<sup>427</sup> *Buch III*, 3, 1 – 7, 51f.; zitiert nach Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, S. 102.

<sup>428</sup> Beginn des Vierten Buchs; zitiert nach Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, S. 103.

<sup>429</sup> *Giorgiones Ländliches Konzert*, Berlin 1999, Fußnote 242 auf S. 100.

*Euydike* in der Galleria im Palazzo Farnese, Rom (entstanden 1597 – 1600)

### b) Die triptychonartige Bildteilung

#### (1) Anpassung an ein Architekturelement?

Die triptychonartige Bildteilung könnte für eine (wenig wahrscheinliche) Anpassung an ein Architekturelement im Außenbereich sprechen – etwa eine Außenlunette, die durch z.B. Pilaster, Lisenen oder andere Stütz- oder Gliederungselemente geteilt ist.

Beispiel: architekturbedingte Dreiteilung des Schram-Triptychon im Schwurgerichtssaal des Justizgebäude Salzburg: Lisenen dreiteilen das Wandgemälde

#### (2) Konzept für eine Glasmalerei? Ein textiles Konzept?

In diesem Zusammenhang wurde auch erwogen, ob das geteilte Bogenfeld ev. als Fenster aufzufassen und eine Glasmalerei-Vorlage in Betracht zu ziehen wäre. Doch dies ist wegen der für eine Glasmalerei zu stumpfen Palette genauso unwahrscheinlich wie ein textiles Konzept für z.B. einen Bühnenvorhang.

#### (3) Ein Derivat der makart'schen Baldachinform?

Die von Makart mehrmals verwendete Idee einer Baldachinform, die den Raum wohl illusionistisch ausweitet, zugleich aber auch eingrenzt: stand sie – ursprünglich dachartiger Aufbau über einer geweihten Stätte oder einem Kultgegenstand – mit dem für den Baldachin typischen Stützenwerk Pate für die ins Planimetrische übersetzte bildgeteilte Bogenform?

#### (4) Dreiteilung aus einem inneren (kompositorischen) Grund

Viel wahrscheinlicher ist es, daß die Dreiteilung einen bewußten inneren Grund hat. Ein solcher innerer Grund ist der Umstand, daß im Gemälde drei Themen behandelt und gegenübergestellt werden:

#### 1. **linkes Bogenfeld:** (orphische Seelen-) Wanderung (⇔ die Wanderer) zum „Brunnen des Ewigen Lebens“!

Die Figur des rechten Wanderers im linken Bogenfeld ist halb zum Betrachter gewendet: ein ganz bewußtes Aus-dem-Bild-Blicken dieser Figur gegen ihre Schrittrichtung, um den Betrachter einzubeziehen und mit ausgestrecktem Arm auf den Brunnen hinzuweisen, aus dem Kalliope schöpft: als wollte der Wanderer sagen ‚dort (NB: die Orphik ist der Kraftquell (der Erneuerung)!‘ Dies besagt wohl auch (und ich habe es schon angedeutet), daß der Maler ein exzellenter Kenner des Orpheusmythos war und sich auch selbst mit dem orphischen Weltbild identifizierte.

#### 2. **zentrales Bogenfeld:** Orpheus als Kulturheros

#### 3. **rechtes Bogenfeld:** Hochkunst (Dichter, Sänger; ein Heros als Schüler) und Barbarentum

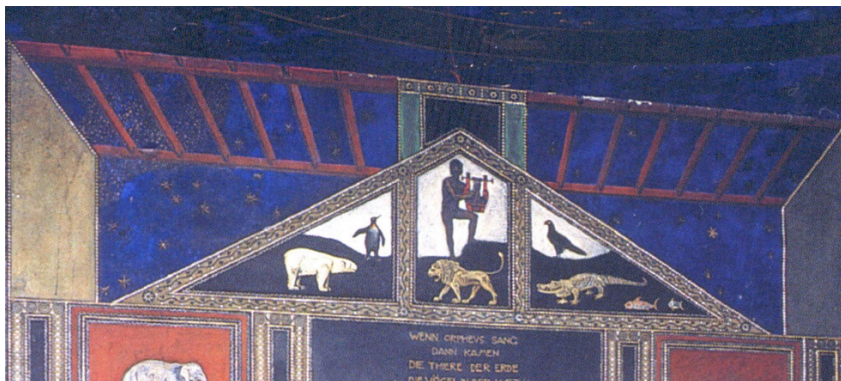
Der fellbekleidete Hirte verkörpert das Barbarentum: Barbaren, denen Orpheus die Zivilisation und Kultur bringt.

⇒ vgl. (auch in der Bildauffassung!) Delacroix' Deckengemälde in der Bibliothek des Palais Bourbon in Paris!

Dies bedeutet nicht notwendigerweise, daß eine äußere Gegebenheit (Anpassung an eine bauliche Gegebenheit) ausgeschlossen werden kann; dies könnte dennoch der Fall sein. Jedoch ist der innere Grund für die Dreiteilung des Gemäldes per se nachvollziehbar!

Beispiel für eine Dreiteilung aus einem inneren (kompositorischen) Grund:

- Franz von Stuck (1863 – 1928): *Orpheus*. Das Wandgemälde des Musikzimmers der Villa Stuck in München (1897 – 1898 entstanden), das sich genauerdings im Vorraum zum Musikzimmer befindet, zeigt Orpheus zentral in einem tempelartig-flachen, dreigeteilten Giebelfeld.



### (5) Eine Vermutung

Es sei mir gestattet, im Vorgriff auf die Besprechung der Wandgemälde im österr. Parlament eine Vermutung zu äußern, die ich vorsichtigerweise als Frage formuliere:

- Frage bezüglich des Schram-Fries‘ in Atrium und Vestibül des Parlamentsgebäudes: hier finden sich ebenfalls markante Bilddreiteilungen an drei Friesteilen: Eingang links, rechts und Mitte Vestibül. Die Bilddreiteilungen erfolgten auf ornamentalem Weg, nämlich mittels Dreifuß-Opferschalen, die Schram jeweils links und rechts einer jeweils mittigen Thronarchitektur (auf gestuften Sockeln) positioniert hat.  
*Hat A. H. Schram den in der rechten Seitenpassage rechts oben befindlichen Orpheus-Friesteil ursprünglich dreigeteilt mit Thronarchitektur konzipiert, wie er dies im gegenständlichen Orpheus-Gemälde formulierte? Wäre diese Frage je positiv zu beantworten, dann wäre das gegenständliche modello ein Entwurf für den Fries/einen Friesteil des Parlamentsgebäudes!*

### c) *Die Stierhörner*

- Die zwei goldenen Hörnerornamente, die in das ausgesparte Schwarz des Gemäldes von oben eingreifen, lassen sich durchaus deuten: Robert Böhme,<sup>430</sup> die Bezüge zwischen Mykenischem und den Orpheus-Überlieferungen vergleichend, berichtet von einer interessanten Parallele: ein orphischer Zeushymnus (Orph. frag. 168) spricht von zwei goldenen Stierhörnern, wie sie Abbildungen aus mykenischer Zeit (das Signum des Gottes zwischen zwei Stierhörnern) zeigen. Mir ist dazu eine Stelle in den „Fragmenten“ des Aischylos aufgefallen: „Der Stier will, so scheint es, mich stoßen! Zu welchem Gestad, welchem Wald soll ich flüchten?“<sup>431</sup>  
Im Kommentar<sup>432</sup> heißt es:  
„Orpheus sieht den ihn mit den Bakchen bedrängenden Dionysos als Stier, sobald er von ihm in die tödliche Extasis versetzt ist.“  
Es handelt sich hier um eine Szene, die das Ende des Orpheus beschreibt. Dionysos sendet gegen ihn – der seit dem Tod der Eurydike nicht mehr ihn, sondern Helios-Apollon verehrt – die Bassariden aus, die ihn in Stücke reißen.  
Nun, soll man das gesamte Gemälde unter diesem Hörnerornament, das sich wie ein

<sup>430</sup> Robert Böhme, *Der Sänger der Vorzeit*, Bern 1980, S. 86.

<sup>431</sup> *Die Bassariden*, 124, 5

<sup>432</sup> Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, hg. und übersetzt von Oskar Werner, München 1969, S. 597.

Anführungszeichen/Apostroph in den schwarzen Teil des Gemäldes senkt, lesen? Dies würde bedeuten, daß es sich bei der Darstellung nicht nur um eine beliebige Sonnenaufgang-Szene im Pangaiongebirge handelt, sondern um die letzte. Die Schlußszene des Orpheuslebens.

Es genügt mir aber schon, die ins Bild eingreifenden Keile nicht als beliebige Jugendstil-inspirierte Füllornamente verstanden zu wissen, sondern als bewußt gewählt in Form und Farbe: goldene Stierhörner; was einmal mehr das exakte mythologische Wissen des Malers beweist.

- Zagreus hat sich – um seinen Verfolgern (Titanen) zu entkommen – in einen Stier verwandelt und sie mit seinen Hörnern attackiert.

## 5. Farbgestaltung

NB: Das Aquamarin der Himatioi wird wegen der Verwendung von Farbmodellen mit Blaugrün gleichgesetzt; reinweiße Elemente (Heliosthron, Umhang des Homer) werden nicht näher definiert.

### a) Komplementärfarben

Sie bewirken das Gleichgewicht im Auge (das zu einer gegebenen Farbe die komplementäre Ergänzung fordert).

Rotorange / Blaugrün: komplementär und zugleich stärkster > Kalt-Warm-Kontrast!

Mischungstöne der komplementär kontrastierenden Farben als Vermittlungs- und Ausgleichstöne

NB: Komplementärfarben = höchstmöglicher Farbkontrast (Farbe-an-sich-Kontrast)!

- das (zu Grün tendierende) Blaugrün der Himation (von Kalliope und Nike) steht im Komplementärkontrast zum Rotbraun des Perizonium (von Orpheus)
- das (zu Grün tendierende) Blaugrün der Himations (von Kalliope und Nike) steht im Komplementärkontrast zu den braun gekleideten Assistenzfiguren (in den seitlichen Bogenfeldern)
- das Orange des Himmels steht im Komplementärkontrast zu der (zu Blauviolett tendierenden) graublauen Nebelbank/-band.

⇒ die verwendeten Komplementärkontraste sind ‚sachbezogen‘ (auf Kleidung, Himmel, ...)

### b) Hell-Dunkel-Kontrast

- Lichtverteilung:



das hellste Weiß im Heliosthron (,Weiß-heit‘) ⇔ das dunkelste Schwarz in den Flügeln der Fama: die Eckwerte sind ausgewogen!

- tonwertgleiche Farben geben der Komposition Halt, Ordnung und Klarheit  
⇒ Tonwert-Pläne für  
a) den Vordergrund: die Vegetation und (mehrheitlich) die Kleidungsstücke sind tonwertgleich

- b) den Mittelgrund: die Körperfarben und die Himatioi sind tonwertgleich  
 c) den Hintergrund: Himmel, Tamariske und Nebelbank/-band sind tonwertgleich

c) *Kalt-Warm-Kontrast*

Rotorange / Blaugrün: komplementär und zugleich stärkster Kalt-Warm-Kontrast!

- Rotorange, Rot und Rotviolett  $\Leftrightarrow$  Blaugrün, Blau, Blauviolett
- Rotorange wird als die wärmste, Blaugrün als die kälteste Farbe empfunden  $\Rightarrow$  starker Kalt-Warm-Kontrast dieser beiden Komplementärfarben (Haar/Kleidung)!
- kalte Farben wirken durchsichtig, warme undurchsichtig

d) *Farbakkordik*

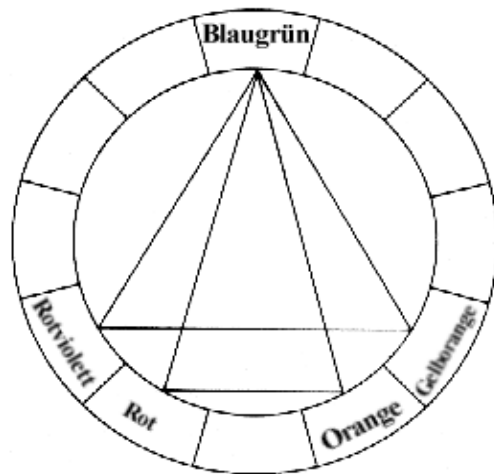
1. Falls die Farbakkordik auf einem (dem Farbkreis [Referenzmodell: Itten] eingeschriebenen) gleichschenkeligen und einem gleichseitigen Dreieck beruht:

a) gleichseitiges Dreieck:

Blaugrün der Himatioi und der Vegetation der Bildbühne  
 Gelborange des Himmels  
 Rotviolett des Lendenschurzes

b) gleichschenkeliges Dreieck:

Blaugrün  
 Orange  
 Rot



Die Bezugsfiguren dieser beiden Dreiecke werden zu folgendem der möglichen 12 harmonischen 5-Klänge verbunden:

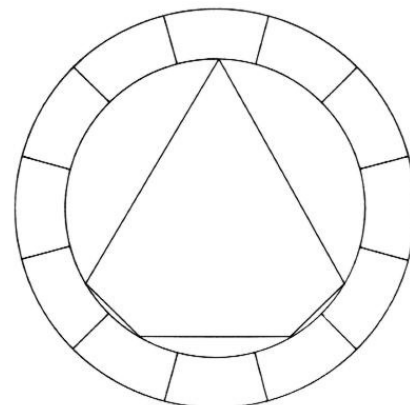
Blaugrün

Gelborange

Orange

Rot

Rotviolett



2. Falls die Farbakkordik auf der Farbkugel (Referenzmodell: Itten) beruht:  
 wenn die Spitze des gleichseitigen Dreiecks auf Schwarz steht, erhält man ein aufgehelltes Orange (Himmel) und ein aufgehelltes Blaugrün (Himatioi)  $\Rightarrow$  bei Verwendung von Weiß oder Schwarz wird der Hell-Dunkel-Kontrast wirksam!

### e) *Qualitäts (= Helligkeits)kontrast*

Farbqualität (= Reinheits- und Sättigungsgrad) meint die Gegenüberstellung von leuchtenden und stumpfen Farben. Die Wirkung des Kontrastes ‚stumpf-leuchtend‘ ist jedoch relativ. Eine Farbe kann neben einem stumpfen Ton leuchtend erscheinen und neben einem leuchtenderen Farbton stumpfen Charakter annehmen. Allgemein gilt: stumpfe Farbtöne (ganz besonders graue Töne) leben von der Kraft der leuchtenden, sie umgebenden Farben.

‚Unser‘ Maler hat diese Kontrastwirkung (die Gegenüberstellung von leuchtenden und stumpfen Farben) bevorzugt genutzt, um den schattigen Bildvordergrund und den vom flach einfallenden Sonnenlicht hergehobenen Bildmittelgrund voneinander abzusetzen.

- Die Mischtechnik für die Vordergrundpalette (farbtechnisch mittels aller drei Farben erster Ordnung in versch. Mengenverhältnissen) ergibt gebrochene Farbtöne mit annähernd tonwertgleichem Trübungsgrad.
- Die Mischtechnik der Mittelgrundpalette (farbtechnisch mittels Trübung reiner Farben durch Beimischung der entsprechenden Komplementärfarben) ergibt tonwertgleiche Farben, die mit Weiß aufgehellt werden.
- Eine Farbe, gebrochen/getrübt durch Schwarz, verliert ihren Lichtcharakter (ihre Leuchtkraft) – so z.B. bei Linos und Fama (Hautfarbe von Arm und Oberkörper).

### f) *Quantitäts (=Proportions)kontrast*

Er kann alle Kontraste in ihrer Wirkung verändern und steigern.

- Die in die quantitative Minderheit versetzten rotorangen und grünblauen (Himatioi-)Töne ‚wehren sich‘ und wirken relativ leuchtender, als wenn sie in harmonischer (= quantitativ ausgewogener) Menge vorhanden wären  $\Leftrightarrow$  der Simultankontrast von Rotorange/Blaugrün verstärkt die Wirkung des Blaugrün zusätzlich
- Dasselbe gilt für den kaminroten Fleck (Perizonium des Orpheus) vor dem komplementären Grün des Vordergrunds, der dieses Rot als Gegenfarbe in ihr Komplement drängt:  
 $\Rightarrow$  Leuchtkraft und Flächengröße: weil Grün im Verhältnis zu Rot in großer Menge vorhanden ist, erzeugt der Simultan-Kontrast im Auge eine erregende Leuchtkraft des komplementären Rot.

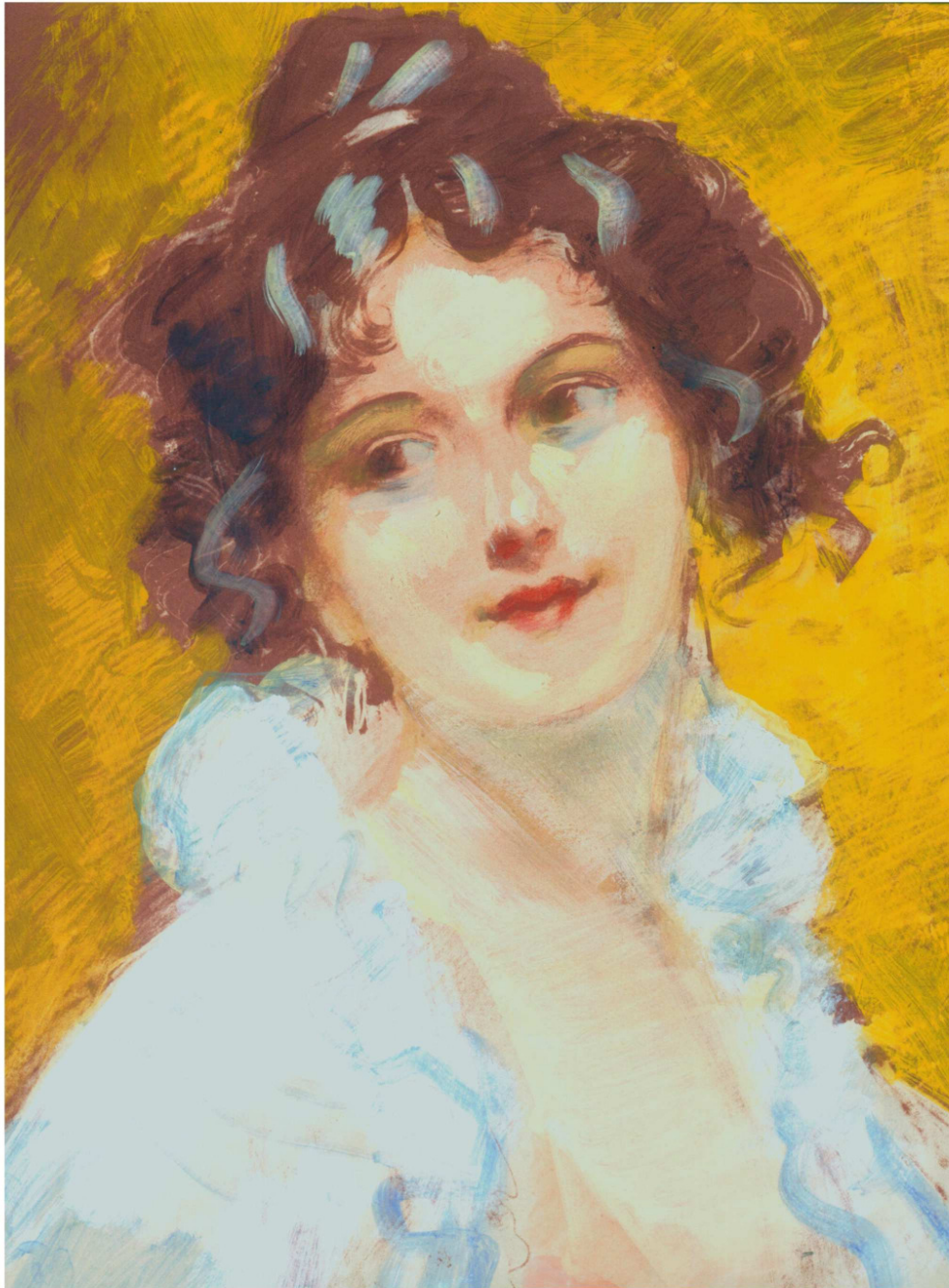
### g) *Räumliche Wirkung (= Tiefenwirkung) der verwendeten Farben*

- Bei gleicher Helligkeit streben warme Farben (  $\rightarrow$  Kalt-Warm-Kontrast) nach vorne, kalte nach hinten (in die Tiefe).
- Ebenso streben (  $\rightarrow$  Qualitätskontrast) leuchtende Farben gegenüber gleich hellen stumpfen (getrübt) Farben nach vorne.
- Ebenso streben kleine Farbflächen innerhalb großer Farbflächen (  $\rightarrow$  Quantitätskontrast) nach vorne.

### h) *Hintergrund*

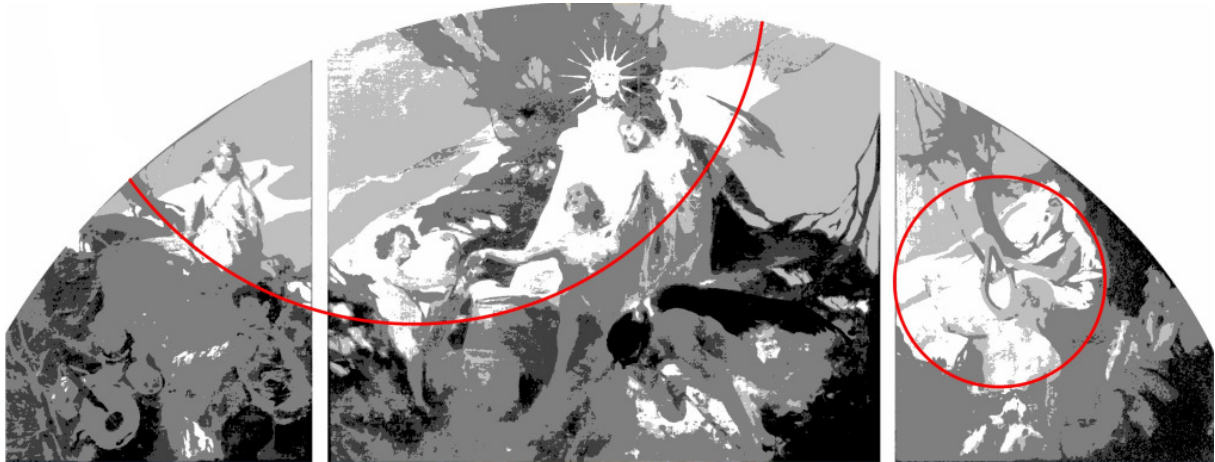
- Der orange Hintergrund tendiert zum sakralen Goldhintergrund!
- Denselben Orangelhintergrund verwendet Schram für ein Mädchenportrait (Farbskizze 25,5 x 36 cm; signiert + Nachlaßstempel), das sich ebenfalls in meinem Besitz befindet. Bemerkenswert auch die rote Farbe der Haare (allerdings rotviolett und nicht hennarot / **Abb. nächste Seite**).







## 6. Lichtführung



- Die Oberkörper und Köpfe von Kalliope / Zagreus / Orpheus / Dike-Nike sind allesamt an der Peripherie eines Kreises arrangiert: jenes Kreises, der von der von halblinks flach einfallenden Morgensonne beschrieben wird ... als würde sich die Sonne selbst ins Bild senken.  
Der Kreis wieder nimmt – wie die aufgehende Sonne – eine aufwärtsgerichtete Drehbewegung, die über die Arme implementiert wird: der Arm der Kalliope mit dem Krug → die die Kithara reichenden Arme des Zagreus → der empfangende Arm des Orpheus → die die Schulter berührende Rechte der Dike/Nike → die zum Olymp weisende Linke der Dike/Nike.
- Orpheus ist bezeichnenderweise in einer Zwischenstellung: halb im Licht, halb im Schatten.
- Homer und der Barbarenhirte werden in einen durch die Lichtführung akzentuierten Gegensatz gesetzt.
- Der Zug des Umwendens nach dem entweichenden Schatten der Eurydike und dessen Verschwinden könnte auch für die (kontrastreichen) Schattierungseffekte unseres Gemäldes unterschwellig eine Rolle gespielt haben.
- vgl. den Luminarismus in der Freskokunst Daniel Grans (Kuppelfresko der Wiener Hofbibliothek; Skizzen für die Deckenfresken des Kuppelsaals des Wiener Gartenpalais Schwarzenberg, des Festsaals des Schlosses Eckartsau in Niederösterreich und des Vestibüls des Schlosses Hetzendorf in Wien)!
- In bezug auf die nachfolgende Zuweisung an Hans Alois Schram sei in diesem Zusammenhang auch Werner Kitlitschka zitiert, der im Neobarock die visionäre Formen- und Farbenwelt des Barock wiedererkennt: „Schram ... besaß eine besondere Affinität zu den hohen malerisch-koloristischen Qualitäten und zum Illusionismus des süddeutsch-österreichischen Barock.“<sup>433</sup>  
In bezug auf das Mittelbild des Deckentriptychons im Festsaal der Neuen Hofburg vertieft er das Vorstehende: „Geradezu als Weiterführung Makartscher Intentionen, die sich vor allem in der Skizze zum ‚Sieg des Lichtes über die Finsternis‘ manifestieren, erscheint der Luminarismus des Mittelbildes. [...] Einen solchen Symbolwert, eine dermaßen geistige Dimension hat allerdings weder Makart noch ein anderer Maler des österreichischen Neobarock dem Licht verliehen. Die Anregung zu diesem tiefen Bildgedanken, der in der abendländischen Malerei eine lange Ahnenreihe aufweist, wird Schram wohl von Werken

<sup>433</sup> *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 189.

der süddeutsch-österreichischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts empfangen haben.“<sup>434</sup>

## ***B. Zur Bildfindung des Malers***

- Schram schildert weder eine bei Vergil noch die bei Ovid überlieferte Szene (wo es sich um eine ebene Hügelkuppe [gras- und kräuterbewachsen, aber ohne Schatten] handelt [s. *Metamorphosen*, 10, 90], weshalb die Bäume herbeikommen).
- Mit Ausnahme: das Corot-Gemälde *Orpheus begrüßt die Sonne* behandeln nur Delacroix und Schram im 19. Jahrhundert den rein apollinischen = altorphanischen Aspekt der Orpheuslegende!  
Die Vergesellschaftung von Gottheiten, Heroen und großen Männern hat zudem eine eigene, uralte<sup>435</sup> ikonographische Tradition, die – orpheusbezogen – vor Schram ebenfalls nur Delacroix fortsetzte.  
Alle anderen traditionellen Maler (NB: Moreau und seine Epigonen sind in diesem Sinn nicht traditionell; bei Moreau ist die Bildfindung ein echtes Novum) widmen sich dem ‚konservativen‘, herkömmlichen Orpheus-Bild (Orpheus/Eurydike; Macht/Wirkung des Gesanges auf die Natur).
- Das rein Apollinische im Schram-Gemälde zeigt sich etwa im Fehlen jeder Pathosformel. Sofern die Pathosformel der Renaissance „Leben und Bewegung all’ antica“<sup>436</sup> lautet, ist hier das Gegenteil der Fall: Ruhe; die Hälfte der Protagonisten sitzt; die andere Hälfte steht unbewegt; einzig in der ‚Fama‘ kommt äußere, und im Gesicht des Orpheus innere Bewegung zum Ausdruck.
- Rein apollinisch = Altorphanisch bei Schram sind ferner:
  - a) Orpheus als Kulturbringer:
    - aa) O. als Kitharaplayer im mittleren Bogenfeld: als „Vater aller Gesänge“ (wie bei Pindar)
    - ab) O. als künstlerische Leitfigur/Vorbild im rechten Bogenfeld: als (Hoch)Kulturbringer
    - ac) O. als spiritueller Führer im linken Bogenfeld: der Zeigegestus des Wanderers auf den ‚Brunnen des Lebens‘ unterstreicht diese Dimension
  - b) In Abgrenzung zum ‚konservativen‘ (herkömmlichen) Orpheus-Bild wird die Macht/Wirkung des Gesanges auf die Natur (Tiere, Steine, Flüsse, Wind) im Schram-Gemälde nicht reflektiert, was exakt der frühklassischen Tradition in der Vasenmalerei entspricht (die Wirkung auf die Natur wird – wie Orpheus/Eurydike – erst später zum Bild). Dasselbe gilt für das Orpheus/Eurydike-Thema.
  - c) In Abgrenzung zum ‚innovativen‘ (progressiven) Orpheus-Bild der französischen Kunstentwicklung nach Moreau bleibt das implizite Wertesystem jedoch traditionell hierarchisch; Momente des Übergegensätzlichen sind nicht intendiert.
  - d) der Bezug zu den *Bakchen* des Aischylos, wo er am Pangaion Apoll verehrt!: Orpheus als Apollpriester!

Die Zahl der subtil verwobenen apollinischen Bezüge ist deutlich höher als bei Delacroix. Dieses Schram-Gemälde scheint mir daher das Apollinischste aller Orpheusgemälde des 19. Jhdts zu sein!

<sup>434</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden 1981, S. 204.

<sup>435</sup> das nur schriftl. bezeugte Weihgeschenk des *Dionysios von Argos* für Olympia (Orpheus, Homer, Hesiod; Gottheiten) als vielleicht älteste Vorlage

<sup>436</sup> It. Aby M. Warburg, der – allerdings auf die Renaissance bezogen – den Begriff „Pathosformel“ geprägt hat, „um jene bewegten Figuren zu beschreiben, die eines der charakteristischen Merkmale des Stils all’ antica bilden sollten“ (*Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Leipzig 1932, S. 6ff). Hier zitiert nach Hannelore Semmelrath, *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der ital. Renaissance*, Köln 1994, S. 76 (vgl. auch die Anmerkungen 251 u. 269).

- Entweder ist der Maler selbst überzeugter und kenntnisreicher Orphiker gewesen, oder er hat sich im Hinblick auf ein größeres Vorhaben äußerst intensiv mit der Orphik befaßt (beides schließt sich auch nicht aus). Anders sind die komplexen und detailgenauen Bezüge zur insbes. alten Orphik nicht zu erklären.  
Nun ist es aber hochgradig unwahrscheinlich, daß der Maler diesen Aufwand für ein einzelnes Bild getrieben hat. **Er muß einen Zyklus geplant haben**, der die Kulturgeschichte des abendländischen Menschen reflektierte, wie z.B. der Wiener Parlamentsfries ...

## C. Zuweisung an Alois Hans Schram

### 1. Stilistische Zuweisung

#### a) Spätphase des Historismus: später Neobarock

- Das leicht und luftig erscheinende, geistig verklärende Kolorit der schattenlosen, untersichtig gegen den Himmelsbereich projizierten Bildbezirke, denen schwerwirkende, dunkle Randmotive gegenüberstehen (deren warme Töne bevorzugende Farbgebung sich offensichtlich an Makart orientiert),
- die luminaristischen Überstrahlungseffekte der dort in Reinweiß gehaltenen Bildelemente und ihre bildprägende Anteiligkeit sowie
- der ‚unwirklich-illusionistische‘, einerseits schwebend-ephemere, andererseits auch maniert-gekünstelte, stilisierte (um nicht zu sagen: statuarisch-träge, hieratische) Charakter der Figuren

lassen sogleich an die Komposition eines neobarocken Malers in der Makartnachfolge, konkret an die „Tonpikaterien und aparten Würzen“<sup>437</sup> eines **Alois Hans Schram** denken, der – zusammen mit Eduard Veith – einer der beiden künstlerisch bedeutendsten Vertreter der Spätphase des Neobarock im Wien der Ringstraßenzeit ist.

Den stärksten thematischen Bezugspunkt zu Orpheus im österreichischen 19. Jahrhundert würde jedoch der 1865 verstorbene Carl Rahl und seine Schule geboten haben. Aus stilistischen Gründen (vor allem wegen der Jugendstilelemente, die frühestens ab 1890 denkbar sind) sind sie aber auszuschließen.

Mag sein, daß der Rahl-Schüler Christian Griepenkerl, der später einer der Lehrer von Alois Hans Schram war, die ausgeprägten Orpheusbezüge seines Lehrers<sup>438</sup> an ihn tradiert hat. Leider läßt sich dies nicht mehr nachweisen. Jedenfalls ist eine Linie Rahl ⇒ Griepenkerl ⇒ Schram denkbar.<sup>439</sup> Denn „... der Klassizismus Rahls und seiner Schüler bleiben über die Jahrhundertwende als Ausdrucksmodi der Monumentalkunst<sup>440</sup> weitgehend verbindlich ...“<sup>441</sup>

<sup>437</sup> Ludwig Hevesi, der darüber hinaus Schram als den „Süßesten in einer ganzen Gruppe von Malerisch-Süßen, gegen die sich die Herbheit der Secession stemmt“ bezeichnete; zitiert nach Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 189f.

<sup>438</sup> ib., S. 251: „... Carl Rahl, der sich mit besonderer Hingabe des Orpheusthemas annahm ...“

<sup>439</sup> Von einer künstlerischen Verbindungslinie von Rahl zu Schram – allerdings über Makart und Canon – spricht auch Werner Kitlitschka. Er meint jedoch keine thematischen Reafferenzen (Bildfindung), sondern stilistische: „Das Gemeinsame im Schaffen dieser Maler bildet das Streben nach der offenen malerischen Struktur und nach außerordentlicher Steigerung der koloristischen Qualitäten“ (ib., S. 249), was in der Folge zur Lösung vom Konkret-Gegenständlichen führt: die autographe „Skizzenhaftigkeit“, die Werner Kitlitschka als subjektiven Zug, als „Unwirklichkeiten“ im Versuch der Annäherung an „Überwirklichkeiten“ versteht (ib., S. 249). Und er meint denn auch, daß den zahlreichen Skizzen und Entwurfvarianten besondere Bedeutung zukommt: sie können als eigene, autonome Kunstwerke bestehen (ib., S. 204).

<sup>440</sup> Schram hat mehrfach mit großen, dominierenden Formaten gearbeitet: Festsaal der Linzer Sparkasse, der Neuen Hofburg; Atrium und Vestibül des Parlamentsgebäudes, Schwurgerichtssaal im Justizgebäude Salzburg.

### b) Jugendstil-Elemente

Die „nach einer stärker dem Jugendstil zugewendeten Schaffensphase um 1910“<sup>442</sup> für Schram typischen, Rahl und seine Schule stilistisch ausschließenden Jugendstilelemente sind im Vergleich zu seinen rein neobarocken Gemälden insbesondere

- die Tendenz, die Bildbezirke/Figuren des Bildmittelgrundes an die Fläche (→ an den als Farbfläche formulierten Himmelsbereich) zu binden
- die kompositionelle Verfestigung (kein loses Szenenarrangement, sondern aufeinander bezogene Anordnung)
- eine gewisse koloristische Zurückhaltung (die auch im Parlamentsfries bemerkbar ist)
- die Jugendstilornamente (Stierhörner)
- die an den ‚Style Mucha‘ erinnernde Formulierung der Frauenhaare

### c) Die Krise des Späthistorismus

Der Grund für diese ‚Anpassung‘ ist wohl in der künstlerischen und geistigen Krisensituation des späten Historismus zu suchen:

- im nahezu unüberbrückbaren Distanzverhältnis zu den aktuellen Strömungen der Malerei der Jahrhundertwende (Secession, Symbolismus, Neoklassizismus), die nicht länger ignoriert werden konnten.

Bezeichnend hierfür ist die Kritik des Kunsthistorikers Josef Strzygowski an den traditionellen Monumentalmalern, die er „Aufbauscher“ nennt: „Wie die Baukunst, so ist auch die eng mit ihr verbundene Malerei großen Stils stark im alten Fahrwasser geblieben. Rauschendes Barock mit übermenschlich verklärten Helden und Göttern macht sich als Vermächtnis italischer Prunkliebe und französischen Imperialstiles immer noch breit, Sage und Geschichte, Kirche und Staat werden nach wie vor zum Gewaltigen und Imposanten aufgebauscht ... Schade um das viele, schöne Können, das, so ganz vom Zeitgeist abgewendet, Mächtigen opfert, die zusammen mit anderen vom Mittelalter übernommenen Phantomen eben zu Grabe getragen werden.

[.....]

Da sind ganz andere Fragen zu lösen, als die nach gegenständlichem Schwung ...“<sup>443</sup>

Und Werner Kitlitschka resümiert in seiner Zusammenfassung:

„Die Betrachtung der Situation der Monumentalmalerei im Wien des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ergibt den Befund einer rasch umsichgreifenden Isolierung gegenüber anderen Zweigen malerischen Schaffens. Die spezifischen Normen der offiziellen monumentalen Bildkunst scheinen die Blutbahnen zur übrigen, in dynamischen Veränderungsprozessen begriffenen Malerei unterbrochen zu haben. [.....] Offenkundig hat die Absonderung der historistischen Monumentalmalerei von den lebensvollen künstlerischen Neuerungen der Zeit zu ihrem raschen Verfall und Ende im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erheblich beigetragen.“<sup>444</sup>

- Die allegorischen Formen- und Begriffswelten der Renaissance und des Barock haben keine zwingende Verbindlichkeit mehr. Dies führte bereits in den 70er Jahren zum Entstehen intimer ästhetischer Milieus/ästhetischer Kleinwelten in den Wohnbereichen der Ringstraßenbauten (Palais Dumba etc.), „deren liebenswürdig-unbeschwerte Wirkung

<sup>441</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 188.

<sup>442</sup> ib., S. 189.

<sup>443</sup> in: *Die bildende Kunst der Gegenwart – Ein Büchlein für jedermann*, Leipzig 1907; zitiert nach Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 192.

<sup>444</sup> ib., S. 254.

vor allem durch die weltanschauliche Unverbindlichkeit der behandelten Bildgegenstände bestimmt wird. Den Begabungen und Charaktereigenschaften des Bauherrn und Bewohners der Beletage wurde mittels individuell adaptierter Allegorien gehuldigt und zugleich auf diese Weise das weite Feld seiner Aufgaben und Tätigkeiten bewußt gemacht [eigene Hervorhebungen].<sup>445</sup>

Weitere Gründe für die o.a. ‚Anpassung‘ sind

- das Fehlen allgemein anerkannter ikonologischer Leitlinien, zumal das Erbe Rahls und seiner Schule (gemeint sind die traditionellen mythologischen Themen) von niemandem angetreten worden war
- das Fehlen eines ungebrochenen ikonographisch-künstlerischen Kontinuums: Der geradezu artistischen Leichtigkeit formalen Könnens steht die Verbrauchtheit des gigantischen Schatzes abendländischer Ikonographie und Ikonologie gegenüber.<sup>446</sup>
- die kompensatorische Forderung nach dem historisch richtigen, wissenschaftlich abgesicherten und in allen Details möglichst exakten Historiengemälde (forciert vom Thronfolger Franz Ferdinand)
- die Vergegenwärtigung einzelner verdienter Persönlichkeiten, entscheidender historischer Ereignisse sowie die denkmalhafte Verklärung von Staatsidee und Haus Österreich als die dem späten Historismus verbleibenden Sujets: „Zu den künstlerisch überzeugendsten Lösungen gelangte man in denjenigen Fällen, in denen die einzelnen Maler ihr hohes, bis auf Hans Makart zurückreichendes koloristisches Können zur Gestaltung visionärer Apotheosen einsetzen konnten. Der Themenkreis denkmalhafter Verklärung ließ sich mit den neobarocken Ausdrucksmitteln, die von den herangezogenen Künstlern erwartet, wenn nicht sogar gefordert wurden, am ehesten problemlos realisieren.“<sup>447</sup>
- die dekorativ-schmuckhafte Ausdeutung dessen, was sonst noch übrigblieb: Gemälde von hoher dekorativer Bedeutung ohne überzeugende inhaltlich-ikonologische Funktion. Werner Kitlitschka spricht von der „selbstzufriedenen Ästhetik der überwiegend dekorativen – und damit inhaltlich oberflächlichen – Monumentalmalerei“.<sup>448</sup>

Wir suchen also und finden in Alois Hans Schram einen Maler, der beide stilistischen Besonderheiten des gegenständlichen Gemäldes – später Neobarock in Verbindung mit Jugendstilelementen<sup>449</sup> – in einer für ihn im ersten Dezennium/Jahrzehnt des neuen Saeculums typischen, (kunst)historisch bedingten Malfaktur/Formensprache vereint.

---

<sup>445</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger, Wiesbaden 1981, S. 251.

<sup>446</sup> ib., S. 249.

<sup>447</sup> ib., S. 191.

<sup>448</sup> ib., S. 253.

<sup>449</sup> Auch Werner Kitlitschka spricht davon, daß eine strenge Periodisierung der Malerei der Jahrhundertwende nach stilkritischen Kriterien weder möglich noch sinnvoll ist, da stark unterschiedliche künstlerische Ausdrucksweisen oft neben- und ineinander existieren (ib., S. 253).

## 2. Der Wiener Parlamentsfries als Vergleichsobjekt

Werner Kitlitschka:<sup>450</sup> „Mit den von 1909 bis 1911 entstandenen Friesdarstellungen im Vestibül und Atrium des Parlamentsgebäudes – Allegorien der Segnungen des Friedens und der Bürgertugenden – hat sich Schram von den Stilqualitäten des Linzer Bildes zugunsten starker Bindung der Figuren an die Fläche und kompositioneller Verfestigung gelöst<sup>451</sup>. Der betont scharfe Figurenumriß wird hierbei zu einem der wichtigsten künstlerischen Ausdrucksmittel. Schram gliederte die Sujets des insgesamt rund 100 Meter langen Frieses dermaßen auf, daß im Treppenbereich die Segnungen des Friedens und im Vestibül die Bürgertugenden vor Augen geführt werden.“

### a) *Orpheus im rechten Seitenkorridor*

Die Themen legte Schram in einer eigenhändigen, vtl. 1907 verfaßten Übersicht dar. So etwa sollten die je drei Wandgemälden der beiden seitlichen Korridore die Staatsideen von Sparta und Athen veranschaulichen, wobei Athen *Kunstpflge, Schönheitssinn, Philosophie, Dichtkunst, Rhetorik, Schauspielkunst und Athletik* repräsentieren sollte.

Ikonologische Bedeutung hat für ‚unser‘ Gemälde nur der rechte Seitenkorridor, der der attischen Staatsidee gewidmet ist:

Hier steht eine Orpheusdarstellung (**s. Lageplan auf S. 179 / Positionen 11 und 22**) für die Kunstpflege und den Schönheitssinn. Wenn man nun bedenkt, daß die anderen Darstellungen Philosophie bzw. Dichtkunst und Athletik reflektieren, sticht die enge Verwandtschaft zum ikonologischen Programm ‚unseres‘ Gemäldes geradezu ins Auge: dort ist die Philosophie (als Sinnsuche/-stiftung) im linken, und die Dichtkunst (mit Homer) sowie die Athletik (mit Herakles) im rechten Bogenfeld attribuiert!

Ein ‚kulturpolitisches‘ Credo Ludwig Hevesis sieht die Rolle Wiens im Vielvölkerstaat als die eines Kulturbringers: „Die Kunststadt Wien hat keinen Feind. Sie ist im Gegenteil unter Kaiser Franz Joseph eine Pflanzschule geworden, in der alle Völker der Monarchie gelernt haben, ihre eigenen Hauptstädte zu schmücken und zu stärken. So ist Wien buchstäblich die Metropole, die Mutterstadt aller Tochterstädte geworden, die neu erblüht alle die Kronländer beherrschen. Die Politik konnte sie nicht alle dazu machen, aber die Kunst Wiens hat sie unter einen Hut gebracht.“<sup>452</sup>

Pointiert gefragt: ist es der alte Kulturbringer Orpheus, der hier jene Kunststadt Wien repräsentiert, die – „ihr ewiges, unveräußerliches Kunstrecht“<sup>453</sup> siegreich betonend – die Kronländer vorbildhaft ‚kultiviert‘? Wie auch immer:

Der Zwang des vorgegebenen Dekorationssystemes hat gerade in den engen Seitenkorridoren dazu geführt, daß die Bildbetrachtung extrem erschwert ist<sup>454</sup> und dem Kulturheros diese Funktion somit nur ‚am Rande‘ zukommt.

<sup>450</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 190.

<sup>451</sup> Werner Kitlitschka sieht im ‚Stilwandel‘ „nicht so sehr eine tiefgreifenden Änderung der künstlerischen Grundhaltung Alois Hans Schrams, sondern viel eher einen Prozeß der Anpassung an die strenge Formensprache von Hansens Architektur“ (ib., S. 191); dem ist hinzuzufügen, daß es eine künstlerische Übereinstimmung zwischen Hansen und Rahl gegeben hat – ein nicht unbedeutender Aspekt in bezug auf einen möglichen Einfluß der bevorzugten antiken Themen Rahls (Orpheus!) auf Schram, der – wie bereits erwähnt – zudem vom Rahl-Schüler Griepenkerl ausgebildet worden war!

Werner Kitlitschka erwähnt zudem die auffällige Zurückhaltung in koloristischer Hinsicht.

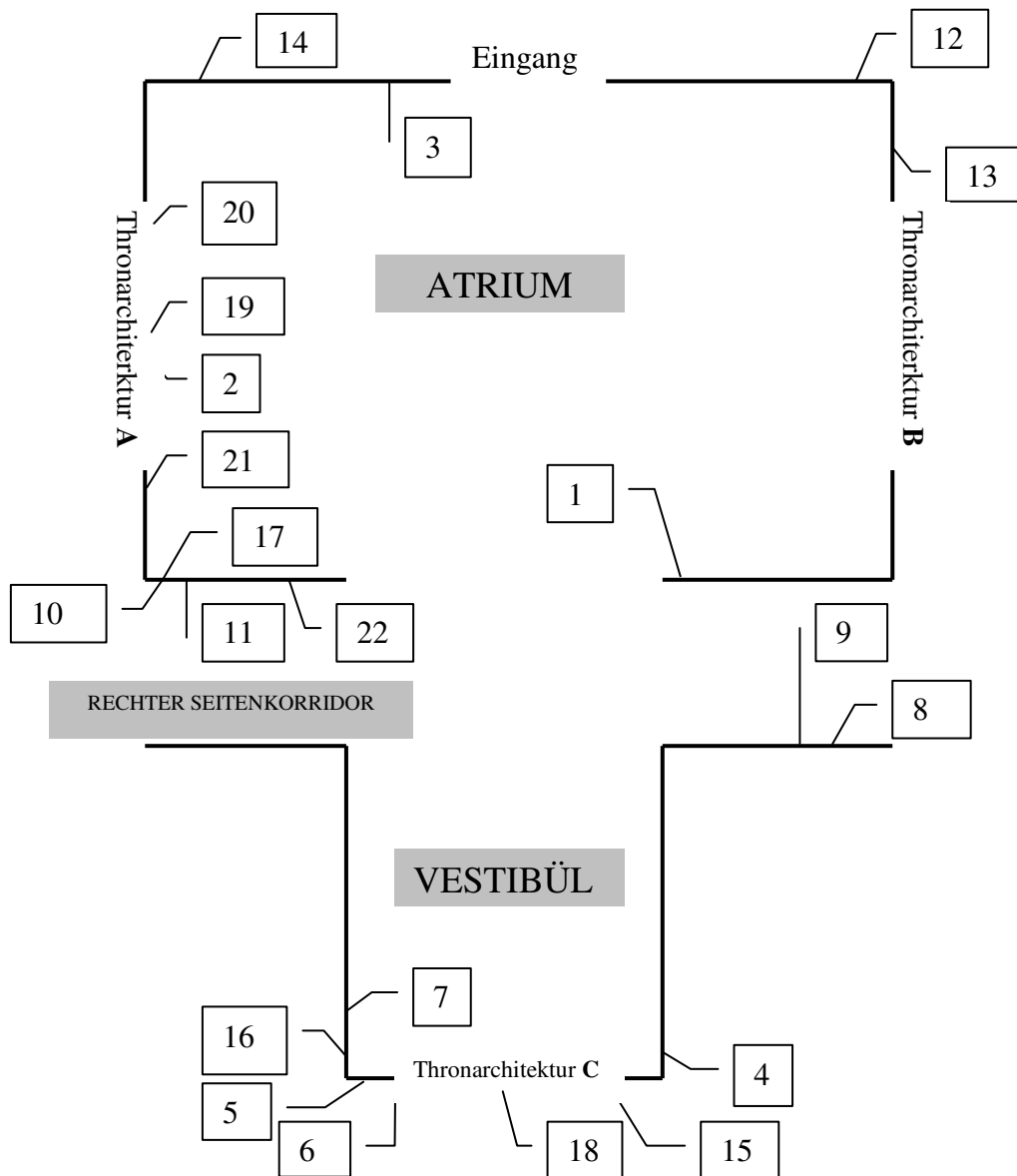
<sup>452</sup> zitiert nach: ib., S. 252.

<sup>453</sup> ib.

<sup>454</sup> selbst unter Verwendung einer 5-Meter-Stehleiter war es noch nicht möglich, diesen Friesteil in Augenhöhe abzulichten, so daß keine Verzerrungen und stürzenden Linien mehr entstanden wären

## b) Übereinstimmungen mit dem Schram-Fries

## Lageplan



**Abbildungen s. S. 181 u. 182 (die Nummerierung entspricht den Lageplan-Positionen!)**

(1) Orpheus im rechten Seitenkorridor

**10** : ein sitzender, weißhaariger und -bärtiger Alter mit Schildkröten-Lyra

**11** : Nike mit Palmzweig, in einem grau/blau/grünem peplosartigen Gewand

neben ihr: Orpheus, mit einem weißen Schurz bekleidet; auf einem rotorangenem Tuch sitzend, das über den Stein geworfen ist

**22**: rechts von Orpheus: eine knieende Frau in grünem ( ↔ aquamarin!) Himation, die einen Kranz darbietet

⇒ Vergleiche den analogen, jedoch genau seitenverkehrten Szenenaufbau im

**Parlamentfries:**

alter Sänger

Nike

Orpheus

eine Frau (einen Kranz darbietend)

**Triptychon:**

Philosophie (Orphik [Wanderer zum Lebensbrunnen])

Zagreus (die Kithara darbietend)

Orpheus

Nike; darunter Fama

Philosophie (Frauen mit Philosoph)      alte Sänger  
am Rand: Schauspielkunst                  am Rand: Herakles

### (2) Die Thronarchitektur

Thronarchitekturen – links und rechts jeweils von einem Opferdreifuß flankiert – dreiteilen den jeweiligen Friesteil (A, B, C).

### (3) Der Alte

Der ‚alte Mann‘ begegnet uns im Parlamentfries häufig und in verschiedenen Modi: im rechten Seitenkorridor etwa als Sänger (mit weißem Schurz; überhaupt wird die weiße Gewandung von Schram gerne mit dem Motiv des alten Mannes in Verbindung gebracht; weißes Haar und weißer Bart sind grundsätzlich immer gegeben); ferner als

- 3** : weihevoller Opferpriester in Weiß ( ↔ Homer im Triptychon!)
- 8** : als weiser Ratgeber, ebenfalls ganz in Weiß
- 12** : als schon gebrechlicher Alter mit Stock (im Kontrast zu zwei kräftigen lastenbewegenden Jungen)
- 14** : als armer, gabenempfangender Alter (im Kontrast zu Mutter und Kind; detto in Weiß)
- 16** : als sich bückender, tätiger Alter

### (4) Himation und Blöße

Peplosartige Gewänder und Himatioi, die eine Schulter und Brust (oder auch beide Brüste) unbedeckt lassen, werden von Schram mit Vorliebe in grünen Farbtönen ( ↔ aquamarin!) gezeigt, so z.B. bei der Frau im rechten Seitenkorridor (22), die Orpheus einen Kranz darbietet; ferner als

- 2** : knieende rothaarige Frau in grünem Himation (exakt aquamarin!)
- 6** : Frauenfigur in grünem peplosartigen Gewand
- 7** : zwei Frauen, davon eine als Rückenfigur mit blauvioletter Himation, die andere (rothhaarige Frau) mit peplosartig-weißem Gewand und wehendem grünen Umhang
- 13** : Frau mit blauvioletter Himation und Wollspindel
- 20** : knieende Frau mit weißem Untergewand und orangem, wickelrockartigen Hüfttuch
- 21** : zwei halbnackte Frauen, davon eine (rothhaarige Frau) als Rückenfigur

### (5) Das Vegetative

- 1** : ocker-orange schattierter Laubbaldachin (vgl. auch: Streifen der Abenddämmerung):  
Der Maler formuliert – wie im gegenständlichen Gemälde die Tamariske – summarisch, als zwei in die Fläche projizierte Farben, deren dunklerer Wert die Schattenbereiche definiert.  
Siehe auch das Vegetative in 12!

### (6) Der Wanderer mit Stab

- 5** : In diesem Punkt bin ich nicht sicher, ob man die bezeichnete männliche Figur, die übrigens das Haar wie der Barbarenhirte im Triptychon zusammengebunden trägt, als Wanderer mit Stab ansprechen darf.

### (7) Die Rückenfigur

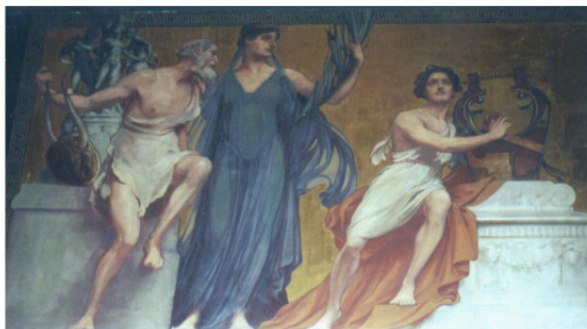
Rückenfiguren werden von Schram immer wieder verwendet und kommen auch im Parlamentfries mehrfach vor; pars pro toto:

- 19** : Knabe als Rückenfigur. Siehe auch die Rückenfigur in 21!

### (8) Symbole

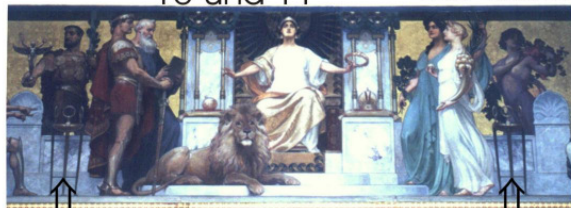
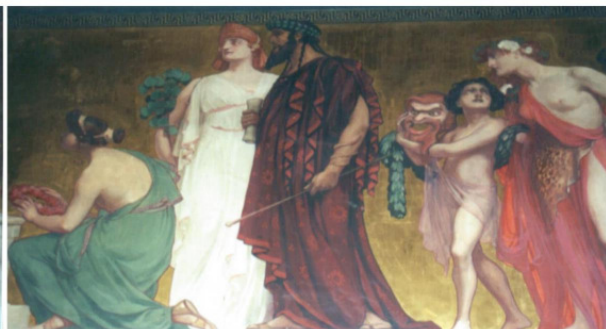
- 4** : Salpinxbläser ( ↔ Fama)
- 9** : ein weißluminiertes (Überstrahlungseffekt!) Monument mit Schlangensymbol ( ↔ der Heliostron und seine drei Glyphen!)
- 15** : Kämpfer mit Nikefigur ( ↔ Nike)
- 17** : Frau mit Schlange ( ↔ Sabazioskult!)
- 18** : der Thron mit dem strahlenförmig sich verzweigenden Sonnensymbol ( ↔ Heliostron!)





10 und 11

Der rechte Seitenkorridor



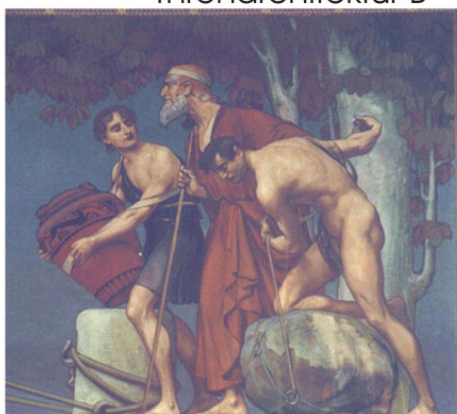
Thronarchitektur C



Thronarchitektur A



Thronarchitektur B



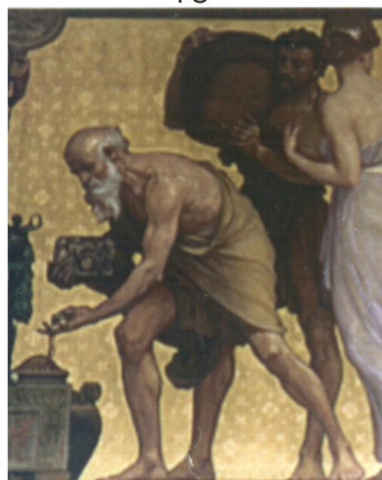
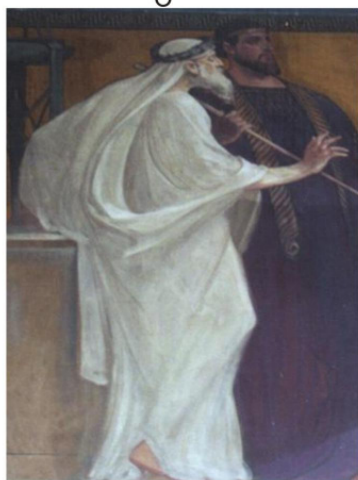
8

12

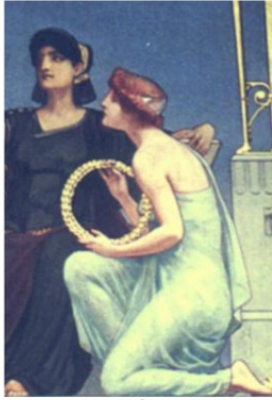
3

16

14



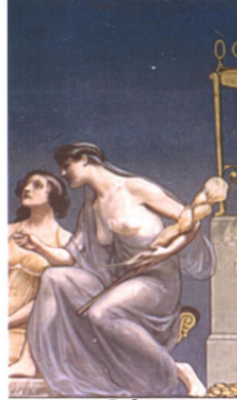




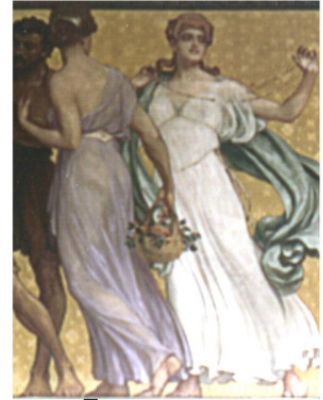
2



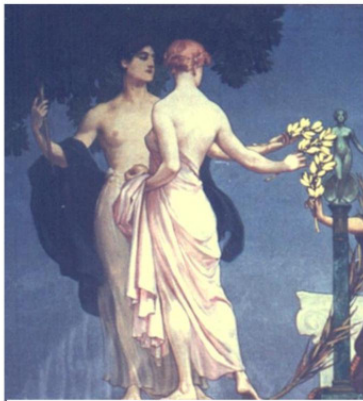
20



13



7



21



19



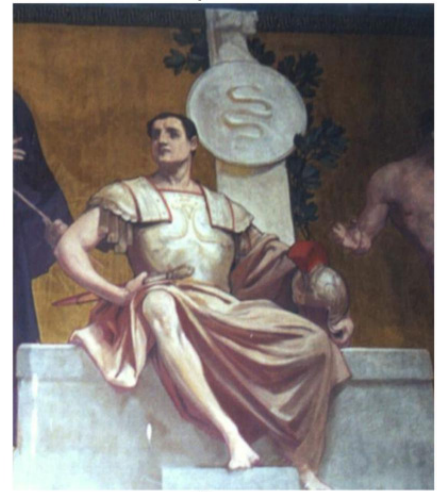
1



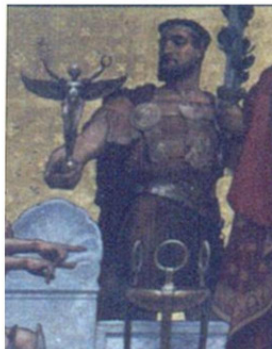
18



17



9



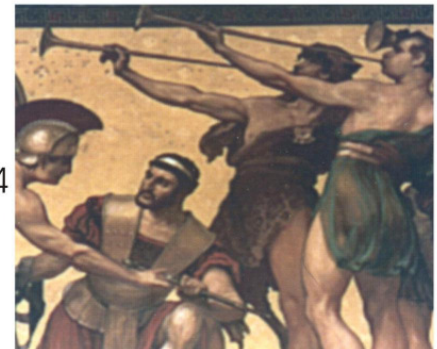
Links: 15 Rechts: 6



5



4



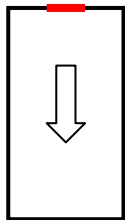


### 3. Das Deckengemälde von Hans Alois Schram im Festsaal der Linzer Sparkasse (Promenade) aus 1892

Werner Kitlitschka: „Schrams Anfang der neunziger Jahre entstandenes allegorisches Deckengemälde im Festsaal der Linzer Allgemeinen Sparkasse zeigt sehr deutlich die manieriert-gekünstelte Formensprache der Makartnachfolge. Bereits hier findet sich eine in Untersicht [eig. Hervorhebung; NB: Untersichtigkeit als beliebtes Gestaltungsmittel Schrams – auch im gegenständlichen Gemälde!] gegebene Treppenanlage mit einer als Hoheitszeichen fungierenden Säulenarchitektur. Das stark dekorativ erscheinende Arrangement kokett-anmutiger Gestalten dient der Lobpreisung der Tätigkeit der Sparkasse in wirtschaftlicher und humanitärer Beziehung. Geflügelte Wesen zahlen den auf der Treppe Versammelten ihre Spargewinne aus, ein auf Wolken sitzendes Genienpaar präsentiert oberhalb einer Gruppe allegorischer Frauengestalten das Porträtmedaillon Kaiser Franz Josephs.“<sup>455</sup>

#### a) Leserichtung und Lichtführung

Die Leserichtung des illusionistisch konzipierten Deckengemäldes ist auf folgenden Hauptstandort/-punkt berechnet: vor der *Mitteltüre* stehend Richtung Saaltiefe.



Auch die Lichtführung entspricht dem: das Licht fällt von oben nach unten (Richtung Saaltiefe) ein. Diese flache Lichtführung mit leicht schrägem Einfallswinkel entspricht der im gegenständlichen Gemälde.



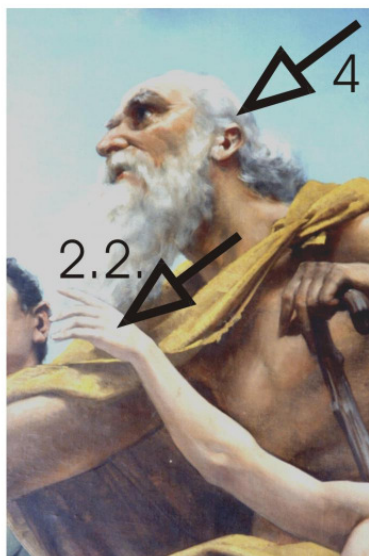
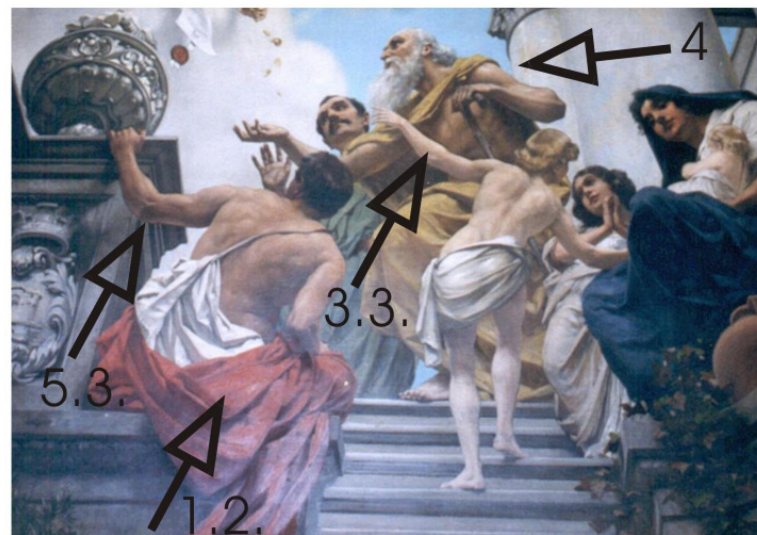
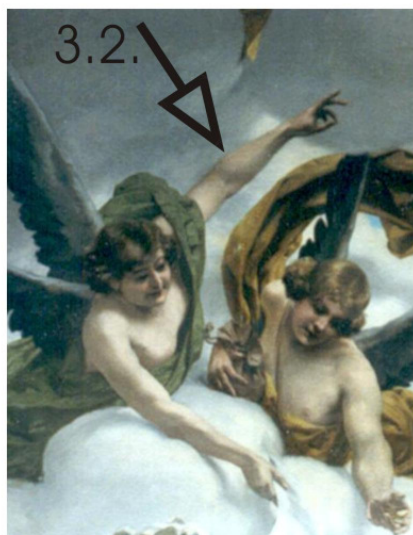
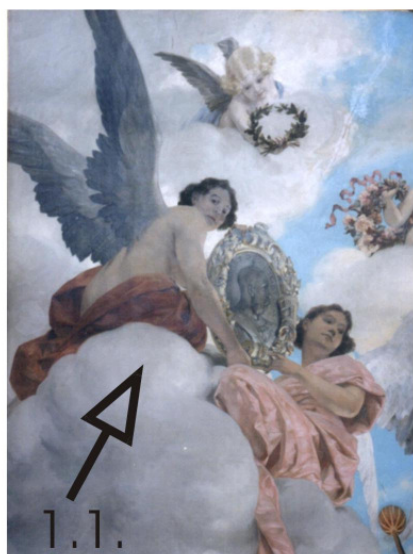
<sup>455</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 190.

b) *Parallelen zum Orpheus-Triptychon*

**Abbildungen s. S. 185 (Detailhinweise entsprechen der folgenden Aufzählung!)**

1. *zum Perizonium des Orpheus:*
  - 1.1. das über den Schoß des (im linken oberen Eck positionierten) medaillonhaltenden Engel gebreitete Tuch sowie dessen Kolorit
  - 1.2. die am unteren Saalende links auf der Treppe sitzende Rückenfigur, deren Oberkörper nackt und deren Unterkörper samt weißem Untergewand in ein rotes Tuch gehüllt ist (im gleichen Kolorit gehalten!)
2. *zu Arm- und Handhaltung des Orpheus:*
  - 2.1. die spannungslos ausgestreckte, offenbar nach dem Bienenkorb greifende Rechte der am rechten Bildrand längszentral positionierten weiblichen Figur, die mit der Linken ein (von einem Putto gestütztes) Buch hält: als alleinige Einzelfigur ist sie als Göttin anzusprechen ist (alle anderen Figuren sind gruppiert) ⇔ die gleichermaßen locker/entspannt/fast kraftlos nach der Kithara greifende Rechte des Orpheus  
**NB:** der gelängte, scheinbar kraftlose Arm des Orpheus ⇔ vgl. den Arm Adams bei Michelangelo! Vice versa der Arm der inspirierenden Göttin in Schrams Linzer Deckengemälde: vgl. den Arm Gottes bei Michelangelo! Beide ‚spannungslosen‘ Armhaltungen scheinen mit der Ikonographie in Michelangelos Sixtina zu spielen, einmal als der die Inspiration empfangende, das andere Mal als der die Inspiration gewährende Arm.
  - 2.2. der die Stufen hinanschreitende Knabe, der auf das Ereignis des Geldregens hinweist: auch hier die überlängten ausgestreckten Finger der ‚kraftlos von sich weisenden‘ Zeigehand!
3. *zum Zeigegestus von Wanderer, Dike/Nike und Barbarenhirte (NB: in jedem Feld des Triptychons findet sich eine solche Zeigefigur!):*  
 Auch im Linzer Deckengemälde hat Schram drei *Zeigefiguren* ins Bild gesetzt, die ich als Parallelen gegenüberstellen möchte; Schram hat Zeigefiguren offenbar gerne und häufig als Bedeutungsverstärker verwendet.
  - 3.1. vor Bacchus und seiner Begleiterin lagert eine weibliche Rückenfigur, auf deren Oberschenkel eine gebündelte Getreidegarbe mit Mohnblumen liegt; sie kommuniziert mit einer ihr zugewandten weibl. Figur, die mit der Rechten in die Wolken weist (deutlicher Zeigegestus wie beim Wanderer im linken Bogenfeld)
  - 3.2. die Zeigefigur in der linken unteren Ecke, die mit der Rechten eine Urkunde reicht und mit der Linken – wie Dike/Nike im Triptychon – mit der Linken in die Wolken weist
  - 3.3. der die Stufen hinanschreitende Knabe, der – wie der jugendliche Barbarenhirte im rechten Bogenfeld (auch er ist übrigens als >Rückenfigur gegeben) – mit der Linken auf das Ereignis des Geldregens hinweisend
4. *der Alte* (der auch im Parlamentsgebäude mehrfach wiedergegeben wird):  
 der weißhaarige Alte, auf einen Stock gestützt und die Hand nach dem Geldsegen ausstreckend ⇔ Homer/Linos im rechten Bogenfeld des Triptychon  
 NB: jeweils in Seitenansicht wiedergegeben!
5. *die Rückenfiguren (Wanderer; Barbarenhirte):*  
 Sie verbindet Schram gerne mit dem Zeigegestus.
  - 5.1. wieder der Knabe, der die Stufen hinanschreitet und – wie der Barbarenhirte im rechten Bogenfeld – in Rückenansicht auf das Ereignis des Geldregens hinweist
  - 5.2. wieder die vor Bacchus und seiner Begleiterin lagernde weibliche Rückenfigur, auf deren Oberschenkel eine gebündelte Getreidegarbe mit Mohnblumen liegt, sowie die ihr zugewandte weibliche Figur, die mit der Rechten in die Wolken weist
  - 5.3. wieder die am unteren Saalende links auf der Treppe sitzende Rückenfigur, die gleichfalls ihre Linke ausgestreckt hat – allerdings nicht, um zu zeigen, sondern sich an der Brüstung zu halten





#### 4. Parallelen zu dem ab 1915 entstandenen Deckentriptychon im Festsaal der Neuen Hofburg

Ihren letzten künstlerischen Höhepunkt erreichte die Wiener Monumentalmalerei des Historismus im Bilderschmuck des Festsaaes der Neuen Hofburg. Dekorativer Höhepunkt und Träger der ikonologischen Konzeption ist die riesige Decke.

Dazu Werner Kitlitschka: „Schrams künstlerischer Weg führte von delikaten koloristischen Effekten und eleganter Schönformigkeit mit besonderer Betonung des rhythmisierenden Liniengefüges zur Intensivierung der malerischen Qualitäten und Verfeinerung der Farbkomposition. In den Bildern für den Festsaal der Neuen Hofburg – vor allem in den Skizzen – gelangt Schram am Ende dieser ‚Entwicklung‘ zu einer malerisch-visionären Auffassung, welche die österreichische Malerei des späten Historismus mit einem künstlerischen Höhepunkt enden läßt. Die hier erreichte Autonomie der Farbe als eines die konkrete körperhafte Erscheinung auflösenden und damit geistig verklärenden Mediums dürfte für einige Künstler der österreichischen Moderne von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Es sei hier lediglich aus Anton Faistauer, Oskar Kokoschka, Anton Kolig und Oskar Larsen hingewiesen.“<sup>456</sup>

Die beiden Flankenbilder zeigen im Westen Kaiser Karl V. mit Isabella von Portugal, im Osten Kaiser Ferdinand I. mit Anna von Böhmen und Ungarn; das Mittelbild ist eine Allegorie auf die Einheit des Reiches in seiner Vielfalt („Viribus Unitis“).

*Die faßbaren Parallelen:*

1. Anna von Böhmen und Ungarn trägt eine türkise Robe (⇔ Himatioi)
2. überstrahlendes Weiß und strahlendes Weiß mit weichen Grauschatten (⇔ Heliosthron)
3. Bauplastik in teils grisailleartigem Grau (⇔ Bunnen)

Darüber hinaus ist von Interesse, daß Schram hier ebenfalls ein triptychonales Programm zum Thema Musikkultur (Musikleben und Tanzkunst der großen Epochen der österreichischen Geschichte) zu organisieren hatte.

Die diesbezüglichen Entwürfe Schrams – die Musik- und Tanzthematik wurde in der Folge verworfen und wich dem heute vorliegenden, o.a. Deckengemälde – gefielen im Wettbewerb von 1913 am besten. Sie sind im Planarchiv der Burghauptmannschaft erhalten.

Werner Kitlitschka beschreibt sie folgendermaßen:

„Schram widmete der Musik- und Tanzthematik drei verschiedene Entwürfe, die mit den römischen Ziffern I, II und III gekennzeichnet sind. Während die drei Skizzen mit der Bezeichnung I die drei Deckenbilder einzeln zeigen, sind die im Falle des Entwurfes II auf einem Blatt triptychonartig zusammengefaßt [eigene Hervorhebung]. Mit der Entwurfsvariante III schlägt Schram die Verschmelzung der drei Einzelfelder zu einem riesenhaften, durch eine gemalte Rahmenarchitektur und große architektonische Aufbauten in den Hauptachsen gegliederten Deckengemälde vor.“<sup>457</sup>

Mit diesem Zitat möchte ich lediglich zum Ausdruck bringen, daß den Maler die Triptychonform auch in seinem späteren Werkschaffen weiter befaßte (und ihm ganz offenbar auch entgegenkam), zumal in Verbindung mit dem Thema ‚Musik‘. Theoretisch mögliche Orpheusbezüge müssen nach genauer Prüfung, nicht zuletzt wegen der österreichspezifischen, unmythologischen Themenvorgabe aber ausgeschlossen werden.

<sup>456</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 190.

<sup>457</sup> ib., S. 200.

## 5. Recherchen im Planarchiv der Wiener Burghauptmannschaft

wurden in keiner Weise unterstützt; zwei schriftliche Bitten – davon eine persönlich an den Herrn Burghauptmann – wurden nicht einmal beantwortet.

## 6. Alois Hans Schram: Biographisches

Aus dem *Österreichischen Biographischen Lexikon* 1815 – 1950:<sup>458</sup>

„Schram Alois Hans, Maler. Geb. Wien, 20. 8. 1864; gest. ebenda, 8. 4. 1919. Sohn eines Postrats. Schram studierte nach dem Besuch des Unterrealgymnasiums 1879 – 88 u. a. bei Karl Wurzinger, Makart und Josef Matthias Trenkwald an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wo ihm 1881 der Füger-Preis in Gold für Komposition und 1887 der Spezialschulpreis für sein großes Historienbild ‚Bianca Capello‘, das später an das Mus. in Denver, Col. (USA), verkauft wurde, zuerkannt wurde.

Für sein Werk ‚Kaiser Maximilians Einzug in Gent‘ erhielt er das Staatspreisstipendium, aufgrund dessen er sich 1889 – 90 in Rom aufhielt; 1891 kehrte er nach Wien zurück. In späterer Folge führten ihn weitere Studienreisen u. a. in die Niederlande (1893/94), nach Frankreich (1893, 1899), Griechenland, in die Türkei, nach Syrien und Palästina bis nach Ägypten sowie nach Deutschland, Belgien, England und Spanien. Ab Mitte der 90er Jahre war er in Wien als Porträtist, daneben auch als Dekorationsmaler tätig, so etwa für das Palais Vivante in Triest und das Justizgebäude in Salzburg. 1909 – 11 schuf er in Vestibül und Atrium des Wr. Parlamentsgebäudes Friese, die Allegorien der Segnungen des Friedens und der Bürgertugenden zeigen. Bedeutend sind aber v. a. seine 1915 geschaffenen Deckengemälde im Festsaal der Neuen Hofburg, wobei als ‚malerische Leistung die Farbentwürfe, die als autonome Kunstwerke gelten können, weit über den ausgeführten Monumentalbildern stehen‘ (Kitlitschka). Er gilt für Österreich, nach einer eher dem Jugendstil zuzuordnenden Periode, als künstlerisch bedeutender Vertreter der Spätphase des Neobarock. 1890 wurde Schram Mitgl. der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus), wo er auch Mitglied des Aquarellistenclubs und des Malerverbands war. Schram beteiligte sich an zahlreichen Ausstellungen und wurde mehrfach ausgezeichnet, so erhielt er u. a. 1892 die silberne Staatmedaille, 1902 die Erzhg. Carl-Ludwig-Medaille, 1908 die große goldene Staatsmedaille; ebenso war er Träger mehrerer hoher in- und ausländischer Orden und Auszeichnungen; 1917 Tit. Prof.

Seinen gesamten Nachlaß widmete er der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens; aus dessen Verkaufserlös entstand der ‚Prof. Alois Hans Schram Fonds zur Förderung künstlerischer Bestrebungen‘, aus dem größere künstlerische Vorhaben und Ausstellungen dotiert wurden (Ende 1928 aufgelöst).“

Zusatzbemerkung: lt. Thieme-Becker sowie lt. Werner Kitlitschka<sup>459</sup> war auch **Christian Griepenkerl** (seinerseits Rahl-Schüler) einer seiner Lehrer; dieser Umstand erscheint erwähnenswert wegen der von Griepenkerl möglicherweise an Schram tradierten Orpheusbezüge Rahls, „der sich mit besonderer Hingabe des Orpheusthemas annahm [eigene Hervorhebung], zugleich die tragischen Aspekte menschlichen Schaffens und menschlicher Existenz im allgemeinen vor Augen ...“<sup>460</sup>

<sup>458</sup> herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1999

<sup>459</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 189.

<sup>460</sup> ib., S. 251.

### ***D. Zur Datierung ins erste Jahrzehnt des neuen Saeculums***

- jedenfalls (?) deutlich nach dem Deckengemälde aus 1892 im Festsaal der Linzer Sparkasse, Promenade, das noch ganz in der Makart-Nachfolge steht
- 1893 war Schrams erste Frankreichreise; 1899 die zweite. Bei einer dieser Gelegenheiten wird er Delacroix' Deckengemälde in der Bibliothek des Palais Bourbon gesehen haben. Parallelen zu diesem Delacroix-Gemälde (Barbar mit rotem Lendentuch; fellbekleideter Hirte) sind augenfällig!
- **mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Studie/Vorarbeit zum Parlamentsfries aus 1909 – 1911**, wo sich Schrams Bildsprache schon bzw. noch am Jugendstil orientiert, jedoch „ornamentalpathetisch“ ist (Orpheus erscheint hier noch als jugendlicher Ephebe, der ein ästhetisches Ideal, aber keine künstlerisch-spirituelle Kraft verkörpert; überhaupt ist der Parlamentsfries im Vergleich zu ‚unserem‘ Gemälde allegorischer / allgemeiner / ornamentaler gehalten und naturgemäß nicht zum geschlossenen persönlichen Weltbild vertieft. Dies liegt wohl an der unterschiedlichen Adaptierungsfähigkeit von Allegorie und Mythos, die bewirkt, daß die Sphäre des Mythos tief- und hintergründig ausgelotet werden kann, einer ornamenthaft-oberflächlichen Umdeutung zugunsten der übergreifenden dekorativen Gesamtwirkung jedoch – im Unterschied zur Allegorie – erheblichen Widerstand leistet).
- Die (auch in bezug auf [und wahrscheinlich wegen der für Schram schwer zu vereinbarenden] Jugendstilelemente) sparsamere, pathosfreie und gedanklich reife Konzeption deutet ebenfalls auf **ein eher spätes Werk hin, das um 1905 entstanden sein könnte**.
- Bezeichnenderweise hat Schram die Linienrhythmik des Jugendstil – im Unterschied zum Parlamentsfries – nicht adaptiert. Sie hätte ihn seiner neobarocken Grundhaltung zu diesem Zeitpunkt (der Vorbereitung des Parlamentsfries') noch zu sehr entfremdet. Auch daraus schließe ich, daß ‚unser‘ Gemälde eine konzeptionelle Vorarbeit zum Parlamentsfries war, dazu angetan, die Integration von Jugendstilelementen synästhetisch zu erproben.
- Schließen möchte ich diese Diplomarbeit mit einem Zitat von Werner Kitlitschka, das alle meine Zuordnungsversuche stilistisch und zeitlich bündelt.

„Einer kleineren, stärker dem Jugendstil verpflichteten Gruppe architekturgebundener oder architekturbezogener Malerei ... steht die große Zahl neobarocker Schöpfungen gegenüber, die sich an Werken des 18. Jahrhunderts orientiert. **Viele Werke allerdings spiegeln das Bemühen um eine Synthese dieser beiden künstlerischen Extremmöglichkeiten, so daß man entsprechend der jeweiligen Nähe zu einem der beiden Pole von jugendstilhaftem Neobarock oder neobarockem Jugendstil sprechen kann** [eigene Hervorhebung].“<sup>461</sup>

<sup>461</sup> Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, Band X der Reihe *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*, hrsg. von Renate Wagner-Rieger; Wiesbaden 1981, S. 251.



## V. ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND –NACHWEIS

Seite 88:

- Gustave Moreau, *L'inspiration* (aus „La vie de l'humanité“), entst. 1879 – 1886, Musée Gustave Moreau, Paris: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthhaus Zürich, Zürich 1986.

Seite 89:

- links: Gustave Moreau, *Le chant* (aus „La vie de l'humanité“), entst. 1879 – 1886, Musée Gustave Moreau, Paris: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthhaus Zürich, Zürich 1986.
- rechts: Gustave Moreau, Aquarell *Les voix* (Variation über Hesiod und die Muse), entst. 1867, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthhaus Zürich, Zürich 1986.

Seite 92:

- Gustave Moreau, Ölgemälde *Der Tod des Orpheus* (= *Orphée mort*), entst. 1890 – 1900, Musée Gustave Moreau, Paris: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthhaus Zürich, Zürich 1986.

Seite 99:

- Odilon Redon, Zeichnung *Das Haupt des Orpheus treibt auf dem Wasser*, entst. 1881, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo: aus dem Internet.

Seite 102:

- Jean Delville, (Kopf des) *Orpheus* (auf der Lyra), entst. 1893, Gillion Crowet coll., Brüssel: aus dem Internet.

Seite 123:

- Gustave Moreau, Studien zu *Orphée*, entst. 1866, Musée Gustave Moreau, Paris: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthhaus Zürich, Zürich 1986.

Seite 136:

- Bildnummer 1: *Dreifigurenrelief*, entst. 2. Hälfte 5. Jhdt; Archäologisches Museum Neapel: aus dem Internet.
- Bildnummer 2: Albrecht Dürer, Zeichnung *Der Tod des Orpheus*, entst. 1494, Kunsthalle Hamburg: aus dem Internet.
- Bildnummer 3: Giovanni Bellini, *Orpheus*, entst. nach 1500, Widener coll., National Gallery, Washington D.C.: aus dem Internet.
- Bildnummer 4: Nicolò dell'Abate, *Aristaeus und Eurydike*, entst. 1560 – 1570, London, National Gallery: aus dem Internet.
- Bildnummer 5: Roelandt Savery, *Orpheus bezaubert Tiere und Bäume*, entstanden 1610 – 1632; zahlreiche Versionen in versch. Museen (z.B. Den Haag, Mauritshuis; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. [aus 1610]; London, National Gallery [aus 1628]; St. Petersburg, Eremitage; Stockholm, Sammlung der Universität [aus 1632]; Wien, Kunsthistorisches Museum): aus dem Internet.
- Bildnummer 6: Paulus Potter, *Orpheus und die Tiere*, entst. 1650, Rijksmuseum Amsterdam: aus dem Internet.

Seite 137:

- Bildnummer 7: Jean-Baptiste Camille Corot, *Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt*, entst. 1861, Museum of Fine Arts, Houston/Texas: aus dem Internet.
- Bildnummer 8: Eugène Delacroix, Deckengemälde *Orpheus bringt den Griechen die Zivilisation*, entst. 1843 – 1947, Bibliothek (Chambre des Députés) des Palais Bourbon in Paris (südliche Halbkuppel): Peter Rautmann, *Delacroix*, München 1997.
- Bildnummer 9: Eugène Delacroix, Kuppelgemälde *Orpheus*, entst. 1840 – 1847, Bibliothek des Palais du Luxembourg, Paris: Peter Rautmann, *Delacroix*, München 1997.
- Bildnummer 10: Gustave Moreau, *Le chant* (aus „La vie de l'humanité“), entst. 1879 – 1886, Musée Gustave Moreau, Paris: aus dem Internet.

- Bildnummer 11: Gustave Moreau, *Orpheus verzaubert die wilden Tiere*, entst. ~ 1890, Privatsammlung: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986.
- Bildnummer 12: Gustave Moreau, Aquarell *La douleur d'Orphée*, entst. 1887, Privatsammlung, Paris: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986.

Seite 138:

- Bildnummer 13: Gustave Moreau, *Orpheus*, entst. 1865; Musée d'Orsay, Paris ; aus dem Internet.
- Bildnummer 14: ib. (Detail)
- Bildnummer 15: Gustave Moreau, *Orpheus* (Aquarell/Gouache-Version), entst. 1864, Pariser Privatbesitz: Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Boston 1976.
- Bildnummer 16: ib. (Detail)
- Bildnummer 17: Emile Lévy, *Der Tod des Orpheus*, entst. 1866, Musée d'Orsay, Paris: aus dem Internet.
- Bildnummer 18: Jules Louis Machard, *Orpheus in der Hölle*, entst. 1865 für den Grand Prix de Rome; Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Paris: aus dem Internet.
- Bildnummer 19: Odilon Redon, *Der Tod des Orpheus*, entst. 1905 – 1910, Museum of Fine Arts, Gifu: Ausstellungskatalog *Odilon Redon. La Natura dell' Invisibile* des Museo Cantonale d'Arte, Lugano 1996.
- Bildnummer 24: Carl Milles, *Orpheus-Brunnen*, entst.. 1936, Concert Hall, Stockholm; aus dem Internet.

Seite 139:

- Bildnummer 20: John William Waterhouse, *Nymphen finden das Haupt des Orpheus*, entst. 1900, engl. Privatsammlung; aus dem Internet.
- Bildnummer 21: Alexandre Séon, *Die Klage des Orpheus*, entst. 1896, Louvre, Paris; aus dem Internet.
- Bildnummer 22: Alexandre Séon, *La lyre d'Orphée*, entst. 1898, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne; aus dem Internet.
- Bildnummer 23: C. G. Kratzenstein-Stub, *Orpheus und Eurydike*, entst. 1806, Glyptothek Kopenhagen; aus dem Internet.
- Bildnummer 25: Gustave Moreau, Detail aus dem Ölgemälde *L'Apparition*, entst. um 1876, Musée Gustave Moreau, Paris: Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986.

Seite 140:

- Hans Alois Schram, Triptychon *Zagreus reicht Orpheus die Kithara*, entst. ~ 1905, österr. Privatbesitz: eigene Photographie.

Seite 141:

- ib., Mittelteil.

Seite 145:

- *etruskischer Bronzespiegel* aus ~ 380, Boston 13.207: Karl Schefold, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.

Seite 146:

- Wandbild in Pompei (Haus des Epidius Sabinus [IX, 1, 22; auch als *Casa del Parnasso* bekannt]): Karl Schefold, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.
- Eugène Delacroix, Detail aus dem Deckengemälde *Orpheus bringt den Griechen die Zivilisation*, entst. 1843 – 1947, Bibliothek (Chambre des Députés) des Palais Bourbon in Paris (südliche Halbkuppel): Peter Rautmann, *Delacroix*, München 1997.

Seite 148:

- Tizian, Detail aus *Bacchus und Ariadne*, entst. 1520/22, London National Gallery: Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*, München 1986.

Seite 150:

- eine Nachzeichnung, die Dike geflügelt am Hadestor zeigt: *Lexicon Ikonographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Band VII/1, Zürich/München 1994 (Nummer 83 auf S. 89).

- Orpheus mit der im Krönungsgestus heranschwebenden Nike: *Lexicon Ikonographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Band VII/2, Zürich/München 1994 (Nummer 21 auf S. 84).

Seite 153:

- Hans Alois Schram, linkes Bogenfeld des Schram-Triptychon *Zagreus reicht Orpheus die Kithara*, entst. ~ 1905, österr. Privatbesitz: eigene Photographie.

Seite 155:

- Massimiliano Soldani, Detail aus dem Bronzerelief *Der Triumphzug des Bacchus*, entst. 1708, Bayerisches Nationalmuseum München: Friedrich Wilhelm Hamdorf, *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*, München 1986.

Seite 157:

- Herakles im Heliosnachen (spät-archaische Vase), entst. um 480, Vatikan 16563: Karl Schefold, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.

Seite 161:

- Hans Alois Schram, rechtes Bogenfeld des Schram-Triptychon *Zagreus reicht Orpheus die Kithara*, entst. ~ 1905, österr. Privatbesitz: eigene Photographie.

Seite 164:

- Eugène Delacroix, Detail aus dem Deckengemälde *Orpheus bringt den Griechen die Zivilisation*, entst. 1843 – 1947, Bibliothek (Chambre des Députés) des Palais Bourbon in Paris (südliche Halbkuppel): Peter Rautmann, *Delacroix*, München 1997.

Seite 166:

- Carl von Blaas, Ölgemälde *Die Schlacht bei Zenta*, entst. 1863, Wiener Arsenal: *Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas*. Ausstellungskatalog der Österreichischen Galerie, Wien 1991.

Seite 168:

- Franz von Stuck, *Orpheus*, entst. 1897 – 1898, Wandgemälde der Villa Stuck in München: von einer dort verkauften Ansichtskarte.

Seite 172:

- Hans Alois Schram, *Mädchenportrait* (Farbskizze), um oder nach 1900, österr. Privatbesitz: eigene Photographie.

Seite 181:

- Hans Alois Schram, Details aus dem *Wiener Parlamentfries*, entst. 1909 – 1911: eigene Photographien.

Seite 182:

- Hans Alois Schram, Details aus dem *Wiener Parlamentfries*, entst. 1909 – 1911: eigene Photographien.

Seite 183:

- Hans Alois Schram, *allegorisches Deckengemälde* im Festsaal der Linzer Allgemeinen Sparkasse, entst. 1892: eigene Photographie.

Seite 185:

- Hans Alois Schram, Details aus dem *allegorischen Deckengemälde* im Festsaal der Linzer Allgemeinen Sparkasse, entst. 1892: eigene Photographien.

## VI. VERWENDETE LITERATUR

### althistorische Quellen

- AISCHYLOS. *Tragödien und Fragmente*. Hg. und übersetzt von Oskar Werner, 2. Auflage, München 1969 (in der ‚Tusculum-Bücherei‘); darin: Fragment *Die Bassariden* (S. 597).
- ARISTOPHANES. *Sämtliche Komödien*. Zürich 1953; darin: *Die Frösche* (Band II).
- BOETHIUS, Anicius Manlius. *De consolatione philosophiae*. Übersetzt von Ernst Gegendach und Olof Gigon, München 1991.
- CLAUDIAN. Zitation nach der *Concordantia in Claudianum*. Hg. v. Peder G. Christiansen, Hildesheim 1988.
- EURIPIDES. *Sämtliche Tragödien und Fragmente*. Hg. v. Gustav Adolf Seeck, übersetzt von Ernst Buschor, München 1977; darin: *Die Bakchen* (Band V).
- HORAZ. *Sämtliche Werke*. Lat. u. dt., hg. v. Dr. Hans Färber und Dr. Max Faltner, Neuausgabe München 1967 (in der ‚Tusculum-Bücherei‘).
- OVIDIUS NASO, Publius. *Metamorphosen*. Lat. u. dt., übersetzt von Michael von Albrecht; Reclam 1994.
- PAUSANIAS. *Peri hegese Griechenlands*, in: „Reisen in Griechenland.“ 4 Bände, 3. Ausgabe, Zürich/München 1986 (in der Reihe ‚Die Bibliothek der Alten Welt‘).
- PLATON. *Sämtliche Werke*. Hg. v. Erich Loewenthal, Heidelberg 1940.
- VERGIL. *Georgica*. Reclam 1994.

### Sammelwerke, mehrbändige Werke und Reihenveröffentlichungen

- BLAVATSKY, Helena Petrowna. *Kosmogogenesis*. Band I der dreibändigen ‚Geheimlehre‘. Aus dem Englischen der dritten Auflage übersetzt von Dr. phil. Robert Froebe, Den Haag, o.J. (Vorwort des Übersetzers aus 1899).
- . *Anthropogenesis*. Band II der dreibändigen ‚Geheimlehre‘. Aus dem Englischen der dritten Auflage übersetzt von Dr. phil. Robert Froebe, Den Haag, o.J. (Vorwort des Übersetzers aus 1899).
- COSTE, Pierre. *Michel de Montaigne: Essais*. Ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz, Band 1-3, Zürich 1992.
- HÜBSCHER, Angelika. *Arthur Schopenhauer*. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden (auf Basis der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher), Zürich 1977.
- MILLER, Norbert – LOHMANN, Gustav (Hg.). *Jean Paul: Werke*. Bd. 1 – 6, München 1959 – 1963.
- SCHLECHTA, Karl (Hg.). *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden*. München/Wien 1954.
- SCHONDORFF, Joachim (Hg.). *Theater der Jahrhunderte: Orpheus und Eurydike*. München/Wien, o.J. (gedruckt 1963 in Deutschland).
- STOLPE, Heinz (Hg. in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Kruse und Dietrich Simon). *Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität*. 2 Bände, Berlin/Weimar 1971.
- WAGNER-RIEGER, Renate (Hg.). *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche*. Wiesbaden 1981.

### Nachschlagewerke und Fachwörterbücher

- Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. v. Wilhelm Heinrich Roscher, Band III.1, Hildesheim 1965 (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1897 – 1902).
- (The Oxford Guide to) Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s*. Jane Davidson Reid, Oxford University Press 1993.
- Corpus Vasorum Antiquorum/Österreich*. Band 3, Kunsthistorisches Museum, Wien 1974.
- Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Band 9, hg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Stuttgart/Weimar 2000.
- Lexicon Ikonographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Band VII/1 und VII/2, Zürich/München 1994.
- Lexikon der Alten Welt*. Hg. v. Carl Andresen, Zürich/Stuttgart 1965.
- Lexikon für Theologie und Kirche*. Hg. v. Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg 1957.
- Pauly's Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*. 32., 35. und 36. Halbband, hg. v. Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, Stuttgart 1933 (32.) bzw. 1942 (35. u. 36.).
- Österreichisches Biographisches Lexikon: 1815 – 1950*. Hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1999.
- Wörterbuch der Symbolik*. Hg. v. Manfred Lurker, Stuttgart 1983.

### Selbstständige Schriften

- ADORNO, Gretel und TIEDEMANN, Rolf (Hg.). *Theodor Walter Adorno: Ästhetische Theorie*. 5. Auflage, Frankfurt a. M. 1981.
- AULICH, Johanna J. S. *Orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke*. Frankfurt a. M. 1998.
- BARZ, Helmut. *Die zwei Gesichter der Wirklichkeit*. Zürich/München 1989.
- BÖHME, Robert. *Das Alter des Kitharoden*. Berlin 1953.
- . *Der Sänger der Vorzeit*. Bern 1980.
- CHRISTOFFEL, Ulrich. *Anselm Feuerbach*. München 1944.
- DAGUERRE DE HUREAUX, Alain. *Delacroix*. Stuttgart/Zürich 1994.
- DANTE ALIGHIERI. *Die Göttliche Komödie*. Übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart, o.J.
- DONKE, Gertraud. *Orpheusrezeption in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Universität Innsbruck 1996.
- DORIVAL, Bernard. *Die französischen Maler des XX. Jahrhunderts*. München 1959.
- DÜCHTING, Hajo (Hg.). *Apollinaire zur Kunst: Texte und Kritiken 1905 – 1918*. Köln 1989.
- DVORÁK, Max. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. Neuauflage (Nachdruck) Berlin 1995.
- FRINGS, Gabriele. *Giorgiones Ländliches Konzert*. Berlin 1999.
- HAMDORF, Friedrich Wilhelm. *Dionysos-Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes*. München 1986.
- KERÉNYI, Karl. *Pythagoras und Orpheus*. Amsterdam 1940.
- KERN, Otto. *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*. Berlin 1920.
- . *Orphicorum fragmenta*. 3. Auflage, Dublin/Zürich 1972.
- KOSINKSI, Dorothy M. *Orpheus in nineteenth century symbolism*. Ann Arbor 1989.
- KRAUSS, Heinrich; UTHEMANN, Eva. *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München 1987.
- LOTTER, Eva J. *Orpheus, Thamyras, Musaios. Drei „thrakische“ Mythengestalten in der Kunst des 5. Jahrhunderts v. Christus*. Band II: Katalog, Universität Wien 1995.
- LURKER, Manfred. *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*. Baden-Baden 1974.
- MAASS, Ernst. *Orpheus*. Neudruck der Ausgabe München 1895, Aalen 1974.
- MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau*. Boston 1976.

- MAUR, Karin v. (Hg.). *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1985.
- MEAD, GRS. *Orpheus*. Neuauflage der Ausgabe 1896, London 1965.
- OTTO, Rudolf. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. 31. – 35. Auflage, Sonderausgabe München 1963.
- PANOFSKY, Erwin. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975 (Neuaufgabe).
- RAUTMANN, Peter. *Eugène Delacroix*. München 1997.
- REDLICH, Hans Ferdinand. *Claudio Monteverdi. Leben und Werk*. Olten (Schweiz) 1949.
- REHM, Walter. *Orpheus, der Dichter und die Toten*. Düsseldorf 1950.
- SCHEFOLD, Karl, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München 1988.
- SCHOELLER, Felix M. *Darstellungen des Orpheus in der Antike*. Freiburg 1969.
- SEMMELRATH, Hannelore. *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance*. Köln 1994.
- SPEISER, Manuela. *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe Band 47, Innsbruck 1992.
- THEWELEIT, Klaus. Buch der Könige, Band 1: *Orpheus und* [sic] *Eurydike*. Basel/Frankfurt a. M. 1988.
- TIEDEMANN, Rolf (Hg.). *Theodor Walter Adorno, Musikalische Schriften: I – III*. Band 16 aus ‚Theodor Walter Adorno: Gesammelte Schriften‘, Frankfurt a. M. 1978; darin: „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, Seiten 628 – 642.
- WEGNER, Max. *Das Musikleben der Griechen*. Berlin 1949.

### Kataloge / Ausstellungskataloge

- Ausstellungskatalog *Anselm Feuerbach* der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ganzleinenausgabe Berlin 1976.
- Ausstellungskatalog *Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815 – 1894)* der Österreichischen Galerie im Schloß Halbturn, Wien 1991.
- Ausstellungskatalog *Gustave Moreau Symboliste* des Kunsthaus Zürich, Zürich 1986.
- Ausstellungskatalog *Odilon Redon. La Natura dell' Invisibile* des Museo Cantonale d'Arte, Lugano 1996.
- Katalog *Franz Marc* des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum, hg. v. Erich Franz, Münster 1993; darin: Peter-Klaus Schuster, „Vom Tier zum Tod. Zur Ideologie des Geistigen bei Franz Marc“.

### Zeitschriftenaufsätze

- HARTLAUB, Gustav Friedrich. „Zu den Bildmotiven des Giorgione“. *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Jahrgang 7, Berlin 1953, Seiten 57 – 84.
- WEGNER, Max. „Orpheus. Ursprung und Nachfolge“. Aufsatz in *Boreas*, Band 11, Münster 1988. Seiten 177 – 225.

### Drehbücher

- COCTEAU, Jean. *Orphée*. Mit Vorbemerkungen des Autors und einem Gespräch zwischen dem Autor und André Fraigneau, Frankfurt a. M. 1968.

### Internetartikel

- WINTER, Annegret. Ein „Style Mucha“? *Zum Frauenbild in Kunst und Dekoration um 1900*. Internetartikel der Universität Marburg unter [www.fotomr.uni-marburg.de/weim1/ca008/9.html](http://www.fotomr.uni-marburg.de/weim1/ca008/9.html) (inzwischen aus dem Netz genommen).