

SEI EIN KLINGENDES GLAS, DAS SICH
IM KLANG SCHON ZERSCHLUG

Zum Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos und
in den Orpheus-Dichtungen von Rainer Maria Rilke

Annette Vonberg



Masterarbeit

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Frühling 2017

SEI EIN KLINGENDES GLAS, DAS SICH IM KLANG SCHON ZERSCHLUG
Annette Vonberg
Universitetet i Oslo
Oslo 2017
© 2017 Annette Vonberg

SEI EIN KLINGENDES GLAS, DAS SICH
IM KLANG SCHON ZERSCHLUG

Zum Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos
und in den Orpheus-Dichtungen von Rainer Maria Rilke

Annette Vonberg

For Orpheus' lute was strung with poets' sinews,
Whose golden touch could soften steel and stones,
 Make tigers tame and huge leviathans
Forsake unsounded deeps to dance on sands.

William Shakespeare
Two Gentlemen of Verona,
Act 3, Scene II

Inhalt

1. Einleitung 6
 - 1.1. Vorhaben und Methode 6
 - 1.2. Die Gliederung 8
 - 1.3. Der Stand der Forschung 9

2. Zum Zeitverständnis der Gegenwart 11
 - 2.1. Im hermeneutischen Zirkel 11
 - 2.2. Die Frage nach der Zeit 13
 - 2.3. Exkurs: Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* 17
 - 2.4. Die verrinnende und die gehaltene Zeit 22

3. Zum Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos 26
 - 3.1. *Tà Orphiká* - die orphischen Bücher 26
 - 3.2. Die Gestalt des Orpheus und die Zeitlichkeit des griechischen Heros 37
 - 3.3. Exkurs: Kopf und Leier und die *Geburt der Tragödie* von Friedrich Nietzsche 50
 - 3.4. Orpheus, Musensohn 60

4. Zum Zeitverständnis in den Orpheus-Dichtungen von Rainer Maria Rilke 69
 - 4.1. Der Blick zurück 69
 - 4.2. Tot in Eurydike 77
 - 4.3. Der festliche Hintergrund 82
 - 4.4. Gang durch das „Tal der Klagen“ 87
 - 4.5. Die festliche Zeit 91

5. Schlussbemerkung 100

- Literaturverzeichnis 103

1. Einleitung

1.1. Vorhaben und Methode

Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug - der Vers, der dieser Arbeit im Titel vorangestellt ist, entstammt dem XIII. Sonett im 2. Teil von Rainer Maria Rilkes im Februar 1922 geschriebenen *Sonetten an Orpheus*. Es gehört einer Reihung von sechs zentral mit Fragen der Zeitlichkeit befassten Sonetten zu, in der sich eine ähnlich verdichtete Reihung im 1. Teil spiegelt. Beide Reihungen sind eingerahmt von weiteren Reihungen in den den 1. und den 2. Teil einleitenden und abschließenden Sonetten. Doch was stofflich und symbolhaft in den einleitenden und abschließenden Sonetten vorbereitet, ausgearbeitet und variiert wird, kommt im XIII. Sonett des 2. Teils zu einer wiederholten Verbindung zwischen Motiv und chiastisch strukturierter Aussage über die Zeit. Damit markiert besonders dieses Sonett den Punkt, an dem die *Sonette an Orpheus* sich als gesteigertes Echo jener anderen großen Orpheus-Dichtung im Werk Rilkes, dem 1907 in den *Neuen Gedichten* veröffentlichten Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* wahrnehmbar werden. Beide wiederum verweisen auf bestimmte Stellen in den 1922 mit den *Sonetten an Orpheus* vollendeten *Duineser Elegien*. Wenn so von dem XIII. Sonett des 2. Teils der *Sonette an Orpheus* in besonders eindringlicher Weise eine Einladung zur Auseinandersetzung mit dem hier anklingenden Zeitverständnis ausgeht, so beinhaltet das auch eine Behandlung des Gedichtes *Orpheus. Eurydike. Hermes.* und einiger Stellen aus den 5., 9. und 10. *Duineser Elegien*.

In dieser Einladung, die ich zum Anlass der hier vorgelegten Arbeit nehme, liegt zugleich der Verweis in zwei außerhalb des Werkes von Rilke befindliche Bereiche: zum einen ist das Rilkes Orpheus-Dichtungen als Symbolgehalt durchprägende Zeitverständnis aus einem Stoff herausgearbeitet, der eine mehr als zweieinhalb Jahrtausende alte Geschichte hat und in der Zeit verwurzelt ist, mit der die europäische Literaturgeschichte anhebt. Der Orpheus-Stoff, wie er im griechischen Orpheus-Mythos vorliegt, ist in besonderem Maße mit der Frage der Zeit befasst. Die Auseinandersetzung mit dem Zeitverständnis in Rilkes Orpheus-Dichtungen setzt eine Beschäftigung mit dem Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos voraus. Das Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos und das Zeitverständnis in Rilkes Orpheus-Dichtungen sollen dabei nicht nur in eine historische, sondern auch in eine phänomenologische Beziehung zueinander gesetzt werden. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer durch die Diversität des Materials gebotenen methodologischen Offenheit für die Gegebenheiten des Terrains, die, um sich weder in die unübersehbare Fülle des Materials zu verlieren, welche besonders von der antiken Seite her gegeben ist, noch in

einen Reduktionismus zu verfallen, sowohl der Mythologie als „Wissenschaft der Realitäten der Seele“¹ im Sinne von Karl Kerényi Rechnung zu tragen versucht, als sie sich auch an einer durch die Stoff-, Motiv- und Symbolforschung gegebenen Differenzierung orientiert, wie sie von Elisabeth Frenzel in folgende zwei Sätze zusammengefasst wird. Sie notiert in ihrem 1993 herausgegebenen Buch *Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung*:

Stoff, Motiv und Symbol gelten als Komponenten des stofflich-inhaltlichen Strukturelements und stellen drei Stufen der Vergeistigung des vom Dichter angetroffenen oder ihm an Hand gegebenen Materials dar. Der Stoff kann zum Motiv konzentriert, das Motiv zum Symbol überhöht werden.²

Diese Differenzierung wird durch den Symbolbegriff bei Erich Kahler ergänzt. Gleichzeitig handelt es sich bei der Beschäftigung mit dem Zeitverständnis sowohl in Rilkes Orpheus-Dichtungen wie auch im griechischen Orpheus-Mythos um ein Verfahren zur Erreichung eines neuen Verständnisses. Für ein solches Verfahren bietet sich an, was Hans-Georg Gadamer in seiner 1960 publizierte Abhandlung *Wahrheit und Methode* als die hermeneutische Methode für die Geisteswissenschaften im allgemeinen und das Begreifen von Kunst im besonderen (die hier die Literatur miteinbegreift) entwickelt und dann in seinem Essay *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*³ konkretisiert hat, auf den ich weiter unten zurückkommen werde. Dabei sind grundsätzlich zwei Seiten zu berücksichtigen. In *Wahrheit und Methode* schreibt er:

... es gibt dem Werk der schönen Kunst gegenüber keine Möglichkeit, seinen Gehalt anders zu ergreifen als in der einmaligen Gestalt des Werkes und in dem von keiner Sprache je völlig erreichbaren Geheimnis seines Eindrucks.⁴

Auf der anderen Seite gilt: „In der Kunst begegnet sich der Mensch selbst, Geist dem Geiste.“⁵ Aus diesem Oszillieren zwischen der Einzigartigkeit und Unerschöpflichkeit des Kunstwerkes und dem jeweils gegebenen und sich immer neu korrigierenden Verständnishorizont des Rezipienten ergibt sich für das Begreifen von Kunst jene kreisende und zugleich über sich hinauszielende Bewegung, die sich schon in der Struktur des Erlebnisses zeigt, wie Gadamer schreibt:

¹ Karl Kerényi, *Apollon und Niobe*, Langen Müller, Wien, 1980, S. 23.

² Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1963, S. 23.

³ Hans-Georg Gadamer, *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien* in *Kleine Schriften II. Interpretationen*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1967.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1960, S. 49.

⁵ Ebd., S. 55.

Jedes Erlebnis ist aus der Kontinuität des Lebens herausgehoben und ist zugleich auf das Ganze des eigenen Lebens bezogen. Nicht nur, dass es als Erlebnis nur so lange lebendig ist, als es in den Zusammenhang des eigenen Lebens noch nicht völlig eingearbeitet ist, auch die Weise, wie es durch seine Verarbeitung im Ganzen des Lebensbewußtseins 'aufgehoben' ist, geht über jede 'Bedeutung' grundsätzlich hinaus, von der einer selber zu wissen meint. Indem es selbst im Lebensganzen darin ist, ist auch in ihm das Ganze gegenwärtig.⁶

Indem solcherart „alle Begegnung mit der Sprache der Kunst Begegnung mit einem unabgeschlossenen Geschehen und selbst ein Teil des Geschehens ist ...“,⁷ und „ein wirklich historisches Denken ... die eigene Geschichtlichkeit mitdenken muss“,⁸ wie Gadamer weiter unten schreibt, setzt die Auseinandersetzung mit dem Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos und in Rilkes Orpheus-Dichtungen eine Reflexion und Klärung des Zeithorizontes voraus, der den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet, also eine Skizzierung des Zeitverständnisses der Gegenwart. Erst durch eine solche Skizzierung kommen auch die Strukturelemente zu einer Konturierung, die von einem Zeitverständnis zum anderen überleiten können.

1.2. Gliederung

Aus diesem Vorhaben und seinen methodologischen Implikationen ergibt sich eine Einteilung der vorliegenden Arbeit in drei Hauptteile, von denen der erste einen kleineren Raum einnimmt, während der zweite und dritte ungefähr gleichen Gewichts sind, mit einem leichten Ausschlag zugunsten des zweiten Teils, was in der Komplexität und Fülle des aus einem Jahrtausend stammenden Materials begründet ist. Nach der Skizzierung des Zeitverständnisses der Gegenwart im 2. Kapitel mithilfe eines Exkurses in Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* und der Herausarbeitung zweier Strukturelemente, befragt das 3. Kapitel den Orpheus-Mythos in seinem Auftreten in der griechischen Antike auf seine für das Zeitverständnis relevanten Stoff- und Symbolkonstellationen und bedient sich hier eines Exkurses zu Friedrich Nietzsches Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Da beide Exkurse den Zweck haben, die im Zusammenhang mit dem Zeitverständnis der Gegenwart und des griechischen Orpheus-Mythos gestellten Fragen zu beleuchten, sind sie nicht ihrerseits wiederum in einen Kontext der Forschung gestellt, was den hier gegebenen Rahmen gesprengt hätte, sondern nehmen ihren Ausgangspunkt allein in dieser Untersuchung.

⁶ Ebd., S. 65f.

⁷ Ebd., S. 94.

⁸ Ebd., S. 283.

Damit soll von zwei Seiten her eine Basis zur Untersuchung von Rilkes Orpheus-Dichtungen geschaffen werden, dem das 4. Kapitel gewidmet sein wird, in das als Vorarbeit eine von mir ausgearbeitete Studie *Zum Aspekt des Festlichen in Rainer Maria Rilkes „Sonetten an Orpheus“* einbezogen ist. Im 5. Kapitel werden die Ergebnisse in einer Schlussbemerkung zusammengefasst und mit einem knappen Ausblick in den Kontext der modernen deutschen Lyrik nach 1945 gestellt.

1.3. Der Stand der Forschung

Der Orpheus-Mythos gehört zu den ältesten und einflussreichsten Mythen der europäischen Religionsgeschichte, und das reflektiert sich in einer bis in die Spätantike zurückverfolgbaren Fülle von akademischen Untersuchungen. Philosophen wie Proklos, Boethius und Augustin, Theologen wie Clemens von Alexandrien, Eusebius und Kyrill haben sich schon früh in ihren Schriften mit dem Orpheus-Mythos auseinandergesetzt. Diese Auseinandersetzung wurde verstärkt in der Renaissance von Georgios Gemistos Plethon, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola und von Francis Bacon weitergeführt. Unter diesen ist es besonders Ficino, der sein Augenmerk von den theologischen Problemen, wie sie sich aus dem Konflikt zwischen Christentum und antiker Mythologie und Philosophie ergaben, auf musiktheoretische und poetologische Fragestellungen lenkte und damit zusammen mit seinem Freund und Dichter Angelo Poliziano zum Paten einer neuen Musikgattung, der Oper, wurde. Unter dem Zeichen dieser Patenschaft steht die immer größer werdende Fülle von historischen, philosophischen, altphilologischen, religionsgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Vertiefungen, von denen sich aber keine mit der hier behandelten Fragestellung deckt. So habe ich mich unter dem Gebot der methodologischen Offenheit mit den verschiedensten Annäherungen aus der Antike und der Moderne beschäftigt und aus ihnen die Anregungen entgegengenommen, die mir an der jeweiligen Stelle der Problemstellung als weiterführend erschienen. Dabei gibt es selbstverständlich bestimmte Werke, die von besonderer Bedeutung sind wie die Dialoge Platons und das religionswissenschaftliche Werk Karl Kerényis, aus dem immer wieder neue Gesichtspunkte in der Untersuchung des griechischen Orpheus-Mythos gewonnen werden konnten. Jane Ellen Harrisons Abhandlung *Prolegomena to the Study of Greek Religion* von 1908 hat sich als ebenso wesentlich erwiesen, wie W. K. C. Guthries 1935 publizierte Studie *Orpheus and Greek Religion*. Daneben ist hier zu nennen Elizabeth Sewells eingehende Studie *The Orphic Voice. Poetry and Natural History* von 1960, in der die Autorin die Bedeutung des Orpheus-Mythos für die Dichtung

und die Biologie durch drei Stufen hindurch, über Bacon und Shakespeare, Erasmus Darwin und Goethe und Wordsworth und Rilke, transparent zu machen versucht und dabei zu einer höchst interessanten Sprachtheorie kommt, die hier aber leider nicht diskutiert werden kann. Zu teilweise sich mit Sewells Studie überschneidenden Resultaten, aber nun mehr mit Fokus auf religionsgeschichtliche Aspekte kommt Charles Segals gründliche Untersuchung *Orpheus. The Myth of the Poet* von 1989, während die Arbeit von Elisabeth Henry über *Orpheus and his Lute. Poetry and the Renewal of Life* sich mehr innerhalb der Literatur hält. Eine weitere vertiefende Studie liegt in der Dissertation von Arve Omtvedt Berntzen, *The Culture of Orpheus. Traces of Countercultural Values in the Orpheus Myth and the Early Orphic Tradition* von 2009 vor, die vor allem religionsgeschichtliche Fragestellungen behandelt. Wichtig für die hier vorgelegte Arbeit ist auch das 1997 herausgegebene Buch *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung*, von Raoul Schrott, das um Aspekte poetologischer Aktualität und ihre Verankerung im griechischen Musenkult kreist, dabei allerdings den Orpheus-Mythos nur peripher berührt. Besonders in Hinblick auf die Bedeutung des Orpheus-Mythos für Rilke, aber auch für die Frage nach dem Zeitverständnis im Spätwerk Rilkes wesentlich sind die Arbeit von Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts* von 1961, die von Helmuth Himmel, *Das unsichtbare Spiegelbild. Studie zur Kunst und Sprachauffassung Rainer Maria Rilkes* von 1974, Christian Janß' 1994 vorgelegte Masterarbeit *Das Motiv der "jungen Toten" in Rainer Maria Rilkes Werken - Verdichtung einer Poetik? Eine Untersuchung des Motivs mit dem Hauptgewicht auf den "Duineser Elegien"*, wie auch Annette Gerok-Reiters ausführliche Studie *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonette an Orpheus"* von 1997. Auch aus dem 2015 veröffentlichten Aufsatz *"Mit trauervollem Blick" The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's "Orpheus. Eurydike. Hermes." and "Pietà"* von Alexander Sorenson werden für das Kapitel über Rilkes Orpheus-Dichtungen wertvolle Anregungen gewonnen. Neben diesen das Thema zentral betreffenden Arbeiten werden in den einzelnen Kapiteln auch eine ganze Reihe anderer Schriften aus Philosophie, Religionswissenschaft und Gesellschaftswissenschaft zur Klärung einzelner Aspekte herangezogen, um soweit wie im Rahmen dieser Arbeit möglich, der Komplexität der verschiedenen Komponenten Rechnung zu tragen. Besonders zu hervorzuheben sind hier Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die hermeneutischen Arbeiten Hans-Georg Gadammers und die philosophischen Arbeiten von Byung-Chul Han.

2. Zum Zeitverständnis der Gegenwart

2.1. Im hermeneutischen Zirkel

Jede Epoche bewegt sich innerhalb ihrer eigenen Perspektiven und Horizonte und ist mit den Formationen einer Landschaft zu vergleichen, deren Licht- und Schattenzonen im Wechsel der Tage und Ereignisse einem ständigen Wandel unterworfen sind. Das Zeitverständnis einer Epoche betrifft diesen Wandel, von dem es ein Teil ist und an dem es Teil hat. Für das Verstehen des Zeitverständnisses der eigenen Epoche gilt zunächst einmal das gleiche wie für das von anderem Sinngeschehen auch, wie Gadamer treffend formuliert: „Das Verstehen muß als ein Teil des Sinngeschehens gedacht werden, in dem der Sinn aller Aussagen, - derjenigen der Kunst und derjenigen aller anderen Überlieferungen - sich bildet und vollendet.“⁹ Da beim Zeitverständnis der Gegenwart aber Verstehen und sich-Ereignen synchron laufen, eignet ihm eine besondere Form von Elusivität. Weil wir sowohl als Handelnde wie als Erleidende und als Verstehende involviert sind, kann eine Beschreibung nur immer eine vorläufige bleiben. Was Walter Benjamin in seinen Aphorismen *Über den Begriff der Geschichte* für die Vergangenheit festhält, lässt sich mit gleichem Recht auf die Gegenwart anwenden, die ja im Augenblick ihrer Beschreibung schon Vergangenheit ist. Er schreibt: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“¹⁰ So kann sich vielleicht für den Versuch einer Skizzierung des Zeitverständnisses der Gegenwart als hilfreich erweisen, was Benjamin in seiner 1925 abgeschlossenen Abhandlung *Ursprung des deutschen Trauerspiels* für den Umgang mit Ideen vorschlägt. In der *Erkenntniskritischen Vorrede* ist zu lesen:

Die Ideen verhalten sich zu den Phänomenen wie die Sternbilder zu den Sternen. Das besagt zunächst: sie sind weder deren Begriffe noch deren Gesetze. Sie dienen nicht der Erkenntnis der Phänomene, und in keiner Weise können diese Kriterien für den Bestand der Ideen sein.¹¹

⁹ Hans-Georg Gadamer, 1960, S. 157.

¹⁰ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlaß*, Kritische Gesamtausgabe Band 19, hrsg. von Gérard Raulet, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 2010, S. 19 (aus dem Hannah-Arendt-Manuskript).

¹¹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft, Frankfurt a.M., 1978 (1955), S. 16.

In einer solchen Betrachtungsweise der Ideen verbinden sich Vorläufigkeit und Entwurfscharakter mit einer Form von Verbindlichkeit. Dass auch Rilke in XI. Sonett des 1. Teils der *Sonette an Orpheus* sich in verwandter Weise ausdrückt, macht diese Annäherung umso versprechender für unser Vorhaben. Führen wir es uns kurz vor Augen, bevor wir zu Benjamin zurückkehren. Das XI. Sonett lautet:

Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild ›Reiter‹?
Denn dies ist uns seltsam eingepägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt.

Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
diese sehnige Natur des Seins?
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
Neue Weite. Und die zwei sind eins.

Aber *sind* sie's? Oder meinen beide
nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.

Auch die sternige Verbindung trägt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.¹² (D. S. a. O., 1, XI.)

Erkenntniskritisch lässt sich sagen, dass „die sternige Verbindung trägt“, wenn ihr ein falscher Wahrheitswert zugemessen wird. Pferd und Reiter bleiben getrennt. Ihre Verbindung im Sternbild ist aber ebenso Projektion von immanenten Möglichkeiten, wie es der Orientierung dient. Das muss mitbedacht werden, wenn man sich die folgenden Sätze von Benjamin vor Augen führt:

Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus dem Phänomen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage. Als Gestaltung des Zusammenhangs, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.¹³

¹² Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1987 (1956), Erster Band, S. 737f. Rilkes sämtliche Werke werden durchgehend in dieser Arbeit als SW angegeben, die einzelnen Sonette aus den *Sonetten an Orpheus* als D. S. a. O., 1. oder 2. für Erster Teil oder Zweiter Teil, die Nummer des Sonetts in lateinischer Ziffer. Ansonsten wird bei den Literaturangaben durchweg die jeweils gebrauchte Beschreibungsart verwendet, weshalb z.B. einige Male die Bezeichnung 'Buch 1', andere Male 'Buch I'. oder 'Erstes Buch' erscheint.

¹³ Ebd., S. 17.

Die solcherart als Gestaltung des Zusammenhangs zwischen einmaligen Phänomenen erscheinende Idee vereinigt Singuläres und Allgemeines in einer Weise, in der beides einander erhellt, ohne sich in einander zu verlieren. Benjamin führt zur Verdeutlichung dessen folgendes Bild an:

Das Allgemeine als ein Durchschnittliches darlegen zu wollen, ist verkehrt. Das Allgemeine ist die Idee. Das Empirische dagegen wird umso tiefer durchdrungen, je genauer es als ein Extremes eingesehen werden kann. Vom Extremen geht der Begriff aus. Wie die Mutter aus voller Kraft sichtlich erst da zu leben beginnt, wo der Kreis ihrer Kinder aus dem Gefühl ihrer Nähe sich um sie schließt, so treten die Ideen ins Leben erst, wo die Extreme sich um sie versammeln. Die Ideen - im Sprachgebrauche Goethes: Ideale- sind die faustischen Mütter. Sie bleiben dunkel, wo die Phänomene sich zu ihnen nicht bekennen und um sie scharen.¹⁴

Mit den faustischen Müttern befinden wir uns schon ganz im Bereich der Vorstellung antikeuzeitlichen Wechselgesprächs. Solcherart geleitet wenden wir uns zunächst der Frage nach der Zeit im Allgemeinen zu.

2.2. Die Frage nach der Zeit

Die Frage nach der Zeit, nach dem Anbeginn der Welt, nach ihrer Entfaltung und Dauer und der sich darin spiegelnden menschlichen Existenz ist eine der Urfragen der Menschheit. Von der biblischen Schöpfungsgeschichte bis zur etruskischen Kosmologie, vom chinesischen Buch der Wandlungen bis zu den ägyptischen Erzählungen von Isis und Osiris wird sie überall gestellt, und auch die Ersetzung von göttlichen Wesenheiten und Kräften durch die Begriffe und Modelle der späteren Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte tut der Dringlichkeit und rätselhaften Unauflösbarkeit dieser Frage keinen Abbruch. Die zoroastrische Schöpfungsgeschichte oder die Theogonie des Hesiod sind religionsgeschichtlich betrachtet ebenso Versuche einer Antwort auf diese Frage, wie die Hypothese vom Urknall oder die Relativitätstheorie, wenn auch bei letzteren die Spiegelung der menschlichen Existenz weitgehend ausgeblendet und ihre Behandlung in die Einzeldisziplinen wie Biochemie, Biologie, Psychologie, Soziologie, Philosophie und Theologie umgeleitet ist, sofern sie nicht von vornerein in den Bereich der Kunst und Literatur dirigiert wird. Dabei ist die Auseinandersetzung mit dieser Frage zu keiner Zeit auf die religiösen Zentren, die wissenschaftliche Forschung und die Kunst und Literatur begrenzt gewesen und ist es auch heute nicht. Jeder Mensch hat sein eigenes Zeitverständnis und lebt innerhalb

¹⁴ Ebd.

seines eigenen Zeithorizontes. Gleichzeitig steht er im Gespräch mit seinen Mitmenschen. Auf wie breiter Ebene gegenwärtig die Diskussion geführt wird, zeigt sich in der wachsenden Zahl von Sendungen und Artikeln der öffentlichen Medien zu dem Thema. Schon ein Blick in die Titelliste deutschsprachiger Zeitungen aus der ersten Aprilhälfte des Jahres 2017 führt zu einer Fülle von Resultaten. So stellt z.B. der Verfasser eines Artikels in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 5. April 2017 unter dem Stichwort *Unsterblichkeit* die Frage *Für immer jung?* und verspricht im Untertitel: *Wissenschaftler arbeiten daran, den größten Traum der Menschheit wahr werden zu lassen: Ein längeres Leben. Diesem Ziel sind sie schon sehr nahe gekommen.*¹⁵ In derselben Ausgabe antwortet die Medizinethikerin Christiane Woopen auf die Frage *Was passiert, wenn wir 200 Jahre leben?*¹⁶ Und in der Neuen Züricher Zeitung vom 10. April 2017 ist unter dem Titel *Augmented Eternity": Wie wir unsterblich werden* folgendes zu lesen:

Mit den Toten im Jenseits zu kommunizieren, ist ein alter Menschheitstraum. Schon die alten Ägypter schrieben Briefe an ihre verstorbenen Familienoberhäupter, um die Wirksamkeit des Totengeistes zu mobilisieren. Die Kommunikation mit dem Bot eines Verstorbenen ist funktional ähnlich - auch hier geht es um eine Form der Trauerarbeit. Und natürlich ist es auch ein alter Menschheitstraum, dass die Stimmen geliebter Menschen nie verstummen. Wissenschaftler des MIT Media Lab und der Ryerson University arbeiten an einer Technologie namens "Augmented Eternity" (erweiterte Ewigkeit), bei der es darum geht, mit gigantischen Datenmengen unsterbliche Simulakren zu kreieren. Die Forscher sind von der Idee beseelt, dass man mithilfe künstlicher Intelligenz alle Daten, die wir täglich generieren, und damit auch unsere Gedanken auf eine virtuelle Plattform transferieren kann. Diese würde nicht nur unser physisches Dasein überleben, sondern sie würde auch maschinell dazulernen - eine Art virtuelle Erweiterung unserer physischen Präsenz, ein digitaler Doppelgänger auf Steroiden.¹⁷

In Zukunft sollen wir also sowohl mit den Bots, d.h. Webrobotern unserer eigenen verstorbenen Angehörigen, wie auch mit denen verstorbener Persönlichkeiten, die uns interessieren, chatten können. Wie auch immer die Erfolgsmöglichkeiten der neuen Disziplinen in diesem Feld, von der Internettechnologie über neue *Backrezepte für Unsterblichkeit* vonseiten der Genbiologie¹⁸ oder der Biochemie bis zur Kryonik mit ihren

¹⁵ Ulrich Bahnsen, *Unsterblichkeit. Für immer jung?*, in *Die Zeit* Nr. 15/2017, Zeitmagazin, 6. April 2017, Hamburg.

¹⁶ *Ethikkommission. "Was passiert, wenn wir 200 Jahre leben?" Ein Gespräch mit der Kölner Medizinethikerin Christiane Woopen*, Interview: Ulrich Bahnsen, auf www.zeit.de/2017/15/, 5. April 2017 (11. April 2017).

¹⁷ Adrian Lobe, *"Augmented Eternity": Wie wir unsterblich werden. Fragen Sie mal Reagan, was er von Donald Trump hält!* auf <https://www.nzz.ch/feuilleton/>, 10.4. 2017.

¹⁸ Siehe Sven Stockrahm, *Medizin-Nobelpreis. Das Backrezept für Unsterblichkeit* auf www.zeit.de/wissen/gesundheit/2012-10/, 8. Oktober 2012 (11. April 2017).

Kühlkammern eingeschätzt werden, so haftet ihren Bemühungen doch nicht nur eine gewisse Morbidität an, sondern der Mensch selber scheint auch auf eigentümliche Weise aus dem Blick gekommen zu sein. Die Frage nach der Zeit tritt hier als rein technisches Problem auf, und ihre Lösungsversuche, ob nun mithilfe von Webrobotern oder Bluttransfusionen junger Menschen¹⁹ oder durch die Schnellgefrieremethode bei minus 196 Grad in Stickstoff,²⁰ zielen auf eine rein quantitative Steigerung, auf eine Verlängerung der puren Lebenszeit oder die automatisierte Kommunikation mit Verstorbenen. Wenn solche Lösungsversuche in ihrer technologisierten Einseitigkeit auch Extremfälle markieren, so stehen sie doch innerhalb einer mit der Frage nach der Zeit befassten Tradition, die mindestens ebenso weit zurückreicht wie die ersten Theogonien, nämlich diejenige der Magie.

Dafür, dass Theogonie und Heroenmythos oft Seite an Seite mit magischem Ritual auftreten, und zwar besonders da, wo es um die Begegnung mit dem Tod geht, gibt sowohl die griechische, wie auch die römische Mythologie eine Fülle von Beispielen. Schon in einem der ersten Epen der europäischen Literaturgeschichte, in der *Odyssee*, kommt eine solche Verbindung zur Darstellung. Homer beschreibt Odysseus' Begegnung mit den Seelen der Toten im 11. Gesang der *Odyssee* folgendermaßen:

Und wir erreichten des tiefen Stroms Okeanos Ende.
[...]
Dorthin kamen wir und landeten; nahmen die Schafe
Aus dem Schiffe heraus, und längs des Okeanos Fluten
Gingen wir, bis wir den Ort erreicht, den Kirke bezeichnet.
Allda hielten die Opfer Eurylochos und Perimedes.
Aber nun eilt' ich und zog das geschliffene Schwert von der Hüfte,
Eine Grube zu graben, von einer Ell' ins Gevierte,
Goß dann über sie aus für alle Toten ein Opfer,
Erst von Honig und Milch, von süßem Weine das zweite,
Und von Wasser zuletzt, bestreut mit weißlichem Mehle;
Flehte dann viel und gelobte den schwankenden Häuptionern der Toten,
Wenn ich nach Ithaka käme, ein Rind, das noch nichtgeboren,
Fehllos, zu opfern im Haus und die Scheiter mit Glut zu umhäufen,
Und für Teiresias noch besonders den stattlichsten Widder
Unserer ganzen Herde, von schwarzer Farbe, zu opfern.
Und nachdem ich flehend die Scharen der Toten beschworen,
Griff ich die Schafe und schlachtete beide über der Grube;²¹

¹⁹ Siehe Christoph Drössler, *Lieber ewig wahnsinnig als normal und sterblich* auf www.zeit.de/wissen/gesundheit/2016-08/, 4. August 2016 (11. April 2017).

²⁰ Siehe Antje Hildebrandt, *Kryonik. Herr Nahm plant seine Wiedergeburt*, auf www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2014-09/, 28. September 2014 (11. April 2017).

²¹ Homer, *Odyssee*, Griechisch und Deutsch, in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin und Darmstadt, 1956 (1781), S. 149f (Elfter Gesang, 13 - 36).

Bis zu diesem Punkt gleicht Odysseus' Opferhandlung noch einem Totenopfer, wie es im archaischen Griechenland besonders über Heroengräbern üblich war, wie im nächsten Kapitel zu lesen sein wird, wenn auch das eigenhändige Ausgraben einer Grube „von einer Ell' ins Gevierte“ schon davon abweicht. Einer magischen Handlung im eigentlichen Sinne nähert sich Odysseus erst dadurch, dass er sein Opfer instrumentalisiert:

Schwarz entströmte das Blut und aus dem Erebos kamen
Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten, und kummerbeladene Greise,
Und noch kindliche Mädchen, in früher Trauer die Herzen.
Viele kamen auch, von ehernen Lanzen verwundet,
Kriegsgeschlagene Männer, mit blutbesudelter Rüstung.
Dicht umdrängten sie alle von allen Seiten die Grube
Mit grauenvollem Geschrei; und es faßte mich bleiches Entsetzen.
Schnell befahl ich nun und trieb die lieben Gefährten,
Daß sie beide Schafe, gestreckt vom grausamen Erze,
Häuteten und sie verbrannten und laut anriefen die Götter,
Hades' hohe Gewalt und die schreckliche Persephoneia.
Ich selber aber riß schnell das scharfe Schwert von der Hüfte,
Setzte mich hin und wehrte den schwankenden Häuptionern der Toten,
Sich dem Blute zu nahen, eh' ich Teiresias fragte.²²

Gleichzeitig stellt „diese Totenbeschwörung nach uralten magischen Ritualen“ eine Überwindung der „Angst magischer Zeiten vor der Macht der Verstorbenen auf die noch Lebenden“ da, wie Kurt Aram in seinem Buch *Magie und Zauberei in der alten Welt* darlegt²³. Odysseus meistert die Situation unter den Toten mit der ihn kennzeichnenden Kühnheit und List, ohne Eid oder Analogiezauber. Das einzige, was ihm nicht glückt während seiner Hadesfahrt, die Umarmung seiner toten Mutter, zeigt neben der Unfassbarkeit des durch den Tod herbeigeführten Abschiedes zwischen zwei Menschen die an einen Nachtfalter gemahnende Machtlosigkeit des Toten, die sich auch im griechischen Wort *ψυχή* (Psyche) für Seele reflektiert. *Ψυχή* bedeutet sowohl Hauch wie auch Seele und Schmetterling, Motte.²⁴ Das schwingt in der Erklärung mit, die Antikleia Odysseus über den Zustand des Todes erklärt: „Aber die Seele entfliegt und schwebt dahin, wie ein Traumbild,“²⁵ sagt sie, bevor sie ihm empfiehlt, nun rasch wieder zum Licht zurückzukehren.

²² Ebd., S. 150 (Elfter Gesang, 37 - 50).

²³ Kurt Aram, *Magie und Zauberei in der alten Welt*, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1927, Kapitel 15, auf www.gutenberg.spiegel.de (14.04. 2017).

²⁴ Siehe z.B. Dr. W. Pape's *Griechisch-Deutsches Handwörterbuch*. In drei Bänden, Dritte Auflage, Braunschweig, 1914, S. 1403, wo sich folgendes findet: *ψυχή*, ἦ, Hauch, Athem, Odem, und weil dieser früh als ein Zeichen des Lebens erkannt wurde, Leben, Lebenskraft, Seele; [...] Auch ein Schmetterling, eine Motte.

²⁵ Homer, 1956 S. 155 (Elfter Gesang, 222).

Die in dieser Form episodenhaft beschriebene Welt der Toten, durch die eine ältere Schicht der griechischen Mythologie in die homerische Dichtung hineinragt und die sonst bei Homer eher unter dem Siegel des Schweigens bleibt, gehört nun zum eigentlichen Bereich des Mythos vom Dichtersänger Orpheus und der Wirkung seines die Grenzen der verschiedenen Naturreiche wie des Todes überschreitenden Gesangs. Aus solcher Nähe zu dem Unaussprechlichen und in deutlichem Kontrast zu der lichtvollen Welt homerischer Mythologie erhält dieser Mythos seinen ihm eigenen Nimbus innerhalb der griechischen Mythologie und Orpheus bis in die neueste Forschung hinein den Ruf eines Schamanen. Gleichzeitig liegt in der die Vergänglichkeit und Endlichkeit der menschlichen Existenz betreffenden Thematik einer der Gründe für die langwährende Faszinationskraft des Orpheus-Mythos. Es gibt kaum einen anderen Mythos, der einen so dauerhaften Einfluss auf die europäische Kulturgeschichte ausgeübt hat: seit mehr als zweieinhalb Jahrtausenden ist die Stimme Orpheus in den Resonanzräumen der europäischen Literatur- und Musikgeschichte zu vernehmen, mal mehr im Vordergrund, mal mehr aus dem Untergrund, ohne dabei je völlig abwesend zu sein, und diese Präsenz hat ihr visuelles Gegenstück in einer unübersehbaren Reihe von Skulpturen, Mosaiken, Bildern und anderen Werken der Kunstgeschichte. Dabei ist der Orpheus-Mythos nicht unverändert durch diese Entwicklung gegangen, sondern hat von Epoche zu Epoche neue Akzentuierungen erfahren. Jede Epoche hat von neuem Antworten auf die im Orpheus-Mythos auftretenden Fragen zu finden versucht. Sie sind fast alle von dem gekennzeichnet, was wir, geleitet von der Frage nach der Zeit, als ein erstes Merkmal auch bei anderen Annäherungen feststellen können: von einer Zweideutigkeit zwischen Narrative und Paradigma, zwischen informativer und performativer Ausrichtung. Dem werden wir im 3. Kapitel weiter nachgehen. Zunächst jedoch soll anhand eines Exkurses in Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* das Zeitverständnis der Gegenwart plastischer werden.

2.3. Exkurs: Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)*

Mit dem Stück *Schatten (Eurydike sagt)* von der 2004 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichneten Schriftstellerin Elfriede Jelinek liegt eine der neuesten Bearbeitungen des Orpheus-Mythos aus dem deutschsprachigen Raum vor. Das Stück, das 2013 uraufgeführt wurde, besteht aus einem langen Monolog Eurydikens über die Vorzüge ihres neuerlangten Schattendaseins im Hades und die Schrecknisse des vorherigen Lebens als erfolgreiche Schriftstellerin an der Seite ihres egozentrischen Sänger-Gattens Orpheus. Dabei fällt von Anfang an die Ähnlichkeit der beiden Welten auf, die so groß ist, dass es Eurydike nicht

leichtfällt, sich zu orientieren. So fragt sie sich zu Beginn:

Werde ich jetzt Schatten, oder bleibe ich, wie ich bin, und gebe vielmehr den Schatten her? Nein, ich ergebe den Schatten, ich ergebe ein Stück Schatten, ich ergebe mich den Schatten. Ich bekomme einen Schwindel im Kopf und werfe etwas ab, totes Gewicht. So. Ich dachte, ich hätte etwas abgeworfen, und auf einmal bin ich selbst das Abgeworfene, das zurückbleiben muß. Ein knisterndes Etwas, dessen Uhr stehengeblieben ist und das nicht weiß, was es mit sich anfangen soll.²⁶

Diese Orientierungsschwierigkeit ist dabei keineswegs auf die ersten Schritte Eurydikes im Hades beschränkt, sondern durchgängig zeichnet sich ihr Schattendasein mit den Farben und Formen des gelebten Lebens, wie sich ebenso umgekehrt das gelebte Leben in den Farben und Formen des Schattendaseins darstellt. Dass Leben und Tod sich so ineinander spiegeln können, liegt daran, dass das Leben für Eurydike schon eine Erfahrung der Entleerung und des Sterbens ist. Sie lebt in dem, was Elfriede Jelinek in einem 2012 gegebenen Interview zu Ingeborg Bachmann eine „Laterna magica, einen Raum des Verschwindens nennt“.²⁷ Was hier über Ingeborg Bachmann in Stellvertretung für alle Schriftstellerinnen gesagt wird, gilt auch für Eurydike: als Schriftstellerin, die sich in die männliche Domäne der Kunstproduktion gewagt hat, kann sie ihre weibliche Subjektivität „nur in einer Dekonstruktion, in einer Auflösung“ zur Darstellung bringen.²⁸ Im Schatten ihres Mannes, als sein Objekt seinen Launen und Vorlieben ausgesetzt, ist sie schon zunehmend Schatten geworden, bevor sie durch den Biss der Schlange, der auch folglich nur als etwas undefinierbares, etwas, was an ihr heruntergleite oder nein, eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten scheine, wahrgenommen wird, tatsächlich in das Reich der Schatten eintritt. Ihr Sterben im Leben, das an Ingeborg Bachmanns 1971 erschienenen Roman *Malina* denken lässt, wird von Eurydike hingegen mit Worten beschrieben, in die Bereiche hineinspielen, die auch unabhängig von dem Wagnis, das die Überschreitung der Kunstproduktion für Frauen bedeutet, bestehen. Es ist die Problematik weiblicher Existenz überhaupt, die zur Sprache kommt, wenn Eurydike sagt:

Mein Sein hat sich abgeändert in das, was es umschließt, in seine Hülle, und die ist flach, ohne mich ist sie flach. Ach, ihr schönen Kleider, so viele habe ich gesammelt, eine Sucht? Kaufrausch? Erwerbssucht? Ja, eine Sucht, alles meins. Ich hätte mich am liebsten umgekehrt, umgestülpt, daß man nur mein Äußeres sah und nicht mich. Ich wollte unter der Hülle aus Stoff, aus einem verschiedenartigen Stoff, aus

²⁶ Elfriede Jelinek, *Schatten (Eurydike sagt)*, auf <http://elfriedejelinek.com/> unter der Rubrik *Theater*, 2013.

²⁷ Siehe *Interview with Elfriede Jelinek (on Ingeborg Bachmann)*, Part 1, auf <https://www.youtube.com/watch>, 27. Juli 2012 (17. April 2017).

²⁸ Ebd.

verschiedenartigen Stoffen, verschwinden, und jetzt verschwinde ich dafür im ganzen, also alles von mir! Wer hätte das gedacht?! Daß meine Leidenschaft, mich zu verhüllen, damit man mich darunter nicht sieht, damit man mir verzeiht, aber was?, mich selbst zur Hülle macht.²⁹

Dieser Drang zur Verhüllung, der zu einer Zwangshandlung des Verschwindens wird und sich dabei in gesellschaftlich dafür bereitgestellten Räumen wie der Designerboutique vollzieht, gewinnt noch an Unheimlichkeit durch den mänadenhaften Mädchenschwarm, der sich als Fangemeinde mit der gleichen Präsenz in der Nähe von Orpheus aufhält, mit der er in Eurydikes Monolog anwesend ist:

Der Sänger? Der und seine Fans? Ich höre das Gebrüll, es ist furchtbar. Es verfolgt mich, dieses Geschrei. Ist das Gebrüll etwa hinter mir her? Oder verfolgen die Fans keinen Zweck und verfolgen auch mich nicht? Wenn man etwas zu fürchten hat, dann das Fangeschrei der kleinen Mädchen; die kann einem echt Entsetzten einjagen, diese Mädchen-Meute. Ihre kleinen, vollkommen reglosen Gesichter, von nichts gestreift, sie wissen nichts, ihre Angst vor dem Alleinsein? kaum!, denn sie treten in Mädchenrotten auf, diese Mädchenzusammenrottungen das Allerentsetzlichste, diese schrecklichen Schwärme, diese furchtbaren Schwärmereien, reglose Gesichter [...] Aus ihren Mündern quillt ein Strom aus spitzigen Kiesel, man sieht kein Wasser, man sieht keinen Grund, man sieht nur sie, man sieht den Mädchenschwarm, ja, mein Mann ist ein Mädchenschwarm!, es schreit, es brüllt, aber die Gesichter reglos, die kleinen Mädchen das nackte Grauen, schrille, furchtbare Schreie aus ihren dummen, aufgerissenen, schnappenden, nach Zahnpasta riechenden Fischmäulern.³⁰

Nichts von Orpheus' Gesang dringt mehr durch die Schimpftiraden Eurydikes, die sich in der Vorstellung des Zuschauers, bzw. Lesers mit dem Geschrei des Mädchenschwarms mischen, sondern Orpheus' männliche Präsenz reicht auch ohne Worte und Gesang dazu aus, Eurydikes Klagen ebenso wie das Geschrei des Mädchenschwarms, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, zu einem Ausdruck des Todes gerinnen zu lassen. Was auf der Seite des Mädchenschwarms als Mordsucht spürbar wird, tritt in Eurydikes Kaufrausch, dem eine Suche nach Substituten zugrunde liegt, welche ebenso ins Grenzenlose geht, als der innere Wert, den diese ersetzen sollen, unerschöpflich ist und das Erlebnis der Wertlosigkeit abgründig, als Todessucht zutage. Sie sagt:

Ich kaufe, ich gehe von einem Geschäft zum anderen und kaufe, und wäre es nur ein Lippenstift, ein Eyeliner, im Drogeriemarkt kostet das faktisch nichts, ich kaufe, ist schon gekauft, ist gebogt. Ich brauche nichts, aber ich nehme, was ich kriegen kann, und das dort, und das auch noch. Dafür würde ich sterben. So. Dafür sterbe ich jetzt, das macht mir gar nichts, ich bin ohnedies schon tot. Ich brauche keine Menschen. Ich

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

will keine Menschen, ich will Kleider. Stummes Sein. Endlich Stillsein! Endlich Bildsein!³¹

Es ist eine Form von Total-Tod, den Eurydike hier beschreibt und der sich im Leben vollzieht: isoliert, sprachlos, nur noch eine wertlose Hülle unter anderen wertlosen Hüllen, bleibt ihr als letzte Willensregung einzig noch die Weigerung, Orpheus wieder in die Welt des Lebens zu folgen. Doch der Zuschauer oder Leser fühlt dabei, dass ihrer Entscheidung keine andere Bedeutung mehr zukommt, als die der Abwehr dessen, was Elfriede Jelinek in Beziehung auf Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* als den „Dämon der Frau“ bezeichnet, der nach ihrem Verschwinden auch ihre Spuren nicht mehr dulde, sondern jede Spur von ihr tilge³². Eurydikens Entscheidung, im Hades zu bleiben, ist eindeutig die Entscheidung für die schmerzlosere Variante zweier Todesarten. Auf deren Ineinandergreifen bis zur qualitativen Ununterscheidbarkeit, das nur irgendwann quantitativ zu einem Ende kommt, trifft zu, was Byung-Chul Han in seinem Buch *Der Duft der Zeit* über das „Verenden“, das an die Stelle des Sterbens getreten sei, schreibt. Der Mensch ver-ende, statt zu sterben:

Wird dem Leben jede Form sinnvoller Geschlossenheit genommen, wird es unzeitig beendet. Es ist schwer, zu sterben in einer Welt, in der Schluß und Abschluß einem end- und richtungslosen Fortlauf, einem permanenten Unfertigkeitsein und Neubeginn gewichen sind, in einer Welt also, in der das Leben sich nicht zu einem Gebilde, zu einer Ganzheit abschließt. So reißt der Lebenslauf zur Unzeit ab.³³

Als end- und richtungsloser Fortlauf, der übergangslos in ein Verenden mündet, lassen sich Leben und Tod in Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* beschreiben. Dieser Zustand ist ebenso ein Zustand des Stummseins, wie er menschenlos ist. Damit bringt Elfriede Jelinek etwas zum Ausdruck, das auch in seiner Umkehrung Gültigkeit hat: Ohne den Anderen wird auch die grundlegende zeitliche Struktur des menschlichen Daseins in Gefahr gebracht, wie anhand eines Gedankens von Emmanuel Levinas verdeutlicht werden kann. Für Levinas hat die Zeit nicht nur mit der Zeit des Anderen zu tun, sondern ist überhaupt erst durch das Verhältnis zum Anderen gegeben, wie er in seinem zuerst 1946/47 erschienenen Buch *Le Temps et L'Autre*, in dem er sich, knapp der Ermordung in einem deutschen Arbeitslager entronnen, mit der Fundamentalontologie Martin Heideggers auseinandersetzt, darlegt:

³¹ Elfriede Jelinek, 2013.

³² Elfriede Jelinek, Interview, 2012.

³³ Byung-Chul Han, *Der Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009, S. 9f.

Das Verhältnis zur Zukunft, die Anwesenheit der Zukunft in der Gegenwart, scheint sich ... zu vollziehen in der Situation des Von-Angesicht-Zu-Angesicht mit dem anderen. Die Situation des Von-Angesicht-zu-Angesicht wäre der eigentliche Vollzug der Zeit; das Übergreifen der Gegenwart auf die Zukunft ist nicht die Tat eines einsamen Subjekts, sondern das intersubjektive Verhältnis. Die Bedingung der Zeitlichkeit liegt im Verhältnis zwischen menschlichen Wesen oder in der Geschichte.³⁴

Ohne diese Dimension fällt das Individuum zurück in die Eindimensionalität des reinen Existierens, die von Levinas als ein Angekettetein an „eine unentrinnbare Gegenwart ständig vergehender und eben darum unaufhörlich entstehender Augenblicke (instants)“ gedacht wird, wie Ludwig Wenzler in seinem Nachwort zur deutschen Übersetzung von *Le Temps et L'Autre* hervorhebt.³⁵ Für Elfriede Jelinek ist die Frau und vor allem diejenige, die sich anmaßt, Literatur schaffen zu wollen, in ganz besonderem Maß in Gefahr, sich in solche Eindimensionalität zu verfangen: „wenn sie etwas thematisiert, dann das Andere, das sich von dieser männlichen Norm abhebt und irgendwie entgleist und wie Krebszellen pathologisiert wird“³⁶. Deshalb kann in der Extremität der weiblichen Existenz das Zeitverständnis der Gegenwart auch besonders deutlich werden. Solcherart schafft Elfriede Jelinek mit ihrer Dramatisierung des mit der Zeitlichkeit der menschlichen Existenz und der Macht der Sprache befassten Orpheus-Stoffes durch die Verkettung der Motive des mörderischen Mädchenschwarms mit der todessüchtigen Eurydike, die in Position, bzw. Negation um die einzig noch wortlose Präsenz Orpheus' kreisen, ein Bild vom Zeitverständnis der Gegenwart, das Symbolkraft hat:

Das ist meine Wahrheit, das Verschwinden ist meine Wahrheit, und unter dem Verschwinden kann ich meine Geschichte zum Vorschein bringen, die eine Geschichte der Getriebenheit ist, es treibt mich etwas zum Kaufen, das gebe ich zu, im Kaufen tanzt der frohe Mensch vor dem Spiegel, vor der Schaufensterscheibe, vor den Autoscheiben, die ihn zum Gespenst verzerren, doch er tanzt nicht lange, er verwelkt vor seinem Bild, denn er weiß: Kaum war etwas neu, schon ist es wieder alt. Kaum nimmt man etwas in all seiner Wichtigkeit in Gebrauch, schon schafft die Natur mit ihrer Wichtigtuerei - ich weiß schon, warum ich sie so hasse! - schafft die Natur, daß es welkt, verblüht, altert, stirbt.³⁷

Dass der im Kaufen vor dem Spiegel, vor der Schaufensterscheibe, vor den Autoscheiben tanzende und zum Gespenst verzerrte frohe Mensch tatsächlich Symbolkraft für das

³⁴ Emanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ludwig Wenzler, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1989 (*Le Temps et L'Autre*, 1946/47 und 1979), S. 51.

³⁵ Ebd., S. 69.

³⁶ Elfriede Jelinek, Interview, 2012.

³⁷ Elfriede Jelinek, 2013.

Zeitverständnis der Gegenwart hat, kann sich durch einen kurzen Umblick in andere Bereiche der Gegenwart bestätigen. Wohin wir auch sehen, ob in den von Kriegen und Flüchtlingskrisen gezeichneten Mittleren Osten, ob zu den sich zunehmend aggressiv und unberechenbar gebärdenden Großmächten, oder zu den im Zuge der globalen Erwärmung schmelzenden Polkappen, überall sind unsere Zukunftsperspektiven fraglich geworden. Ob wir an die Vermüllung der Ozeane oder die immer umfassender werdenden Hungerkatastrophen in Subafrika, an das weltweite Aussterben von Pflanzen- und Tierarten oder an die wachsende Gefahr eines Atomkrieges denken, überall treffen wir auf Krisen, die wir selber verursacht haben und die in der einen oder anderen Weise die Gefahr von Selbstzerstörung in sich tragen. In dem sich als „ein knisterndes Etwas, dessen Uhr stehengeblieben ist und das nicht weiß, was es mit sich anfangen soll“³⁸ erlebenden Menschen, wie Eurydike sich am Anfang bei Elfriede Jelinek beschreibt, spiegelt sich eine nicht von der Hand zu weisende Erlebnismöglichkeit der Gegenwart.

2.4. Die verrinnende und die gehaltene Zeit

Wie am Beispiel von Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* zu sehen ist, hat der Orpheus-Mythos im Lauf seiner langen Geschichte eine Verwandlung durchgemacht, durch die er zum gesteigerten Ausdruck für die Probleme der Gegenwart werden konnte. Dass dies möglich ist, liegt zum einen an einem „schöpferisch fortzeugende[n] Strukturelement“,³⁹ mit Käte Hamburger zu sprechen, das im Rahmen des griechischen Heros-Begriffs im nächsten Kapitel behandelt wird. Zum anderen ist er wesentlich mit der Frage der Zeit selbst befasst und damit in seiner Stofflichkeit und den Möglichkeiten seiner Motivverknüpfungen und Symbolkraft dazu geeignet, verschiedenste Formen von Zeitverständnis zum Ausdruck zu bringen. Han beschreibt die mythische, die geschichtliche und die gegenwärtige Zeit auf folgende Weise:

Die mythische Zeit ruht wie ein *Bild*. Die geschichtliche Zeit hat dagegen die Form einer *Linie*, die auf ein Ziel zuläuft oder zurast. Entschwindet der Linie die narrative oder teleologische Spannung, so zerfällt sie zu *Punkten*, die richtungslos *schwirren*. Das Ende der Geschichte atomisiert die Zeit zu einer Punkt-Zeit. Der Mythos wich ehemals der Geschichte. Das statische Bild wurde zur fortlaufenden Linie. *Geschichte* weicht nun *Informationen*. Diese besitzen keine narrative Länge oder Weite. Sie sind weder zentriert noch gerichtet. Sie stürzen gleichsam auf uns ein. Die Geschichte lichtet, selektiert, kanalisiert das Gewirr von Ereignissen, zwingt diese auf eine

³⁸ Ebd.

³⁹ Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1962, S. 16.

narrativ-lineare Bahn. Verschwindet diese, so kommt es zu einer Wucherung von Informationen und Ereignissen, die richtungslos schwirren.⁴⁰

Mit Elfriede Jelineks Eurydike bewegen wir uns weder in der mythischen, noch in der geschichtlichen Zeit, sondern erfahren die Zeit als eine endlose Reihe leerer Momente, als Wucherung des Gleichen, die sogar der Rede vom Ende der Geschichte, das mit Francis Fukuyamas 1989 erschienenem geschichtsphilosophischem Essay *The End of History?* über einen möglichen Abschluss des dialektischen Antagonismus der Geschichte mit dem Ende des Warschauer Paktes zu einem Wort in vieler Munde geworden ist,⁴¹ eine gewisse Nachvollziehbarkeit leihen kann, wie es ja auch im eben angeführten Zitat von Han gebraucht wird.

Bevor wir uns nun dem Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos zuwenden, um dann weiter zu Rilkes Orpheus-Dichtungen fortzuschreiten, kann es sich lohnen, darauf hinzuweisen, dass auch innerhalb einer in eine endlose Reihe leerer Momente zerfallenden, oder mit Han zu sprechen, schwirrenden Zeit von einem Ende der Geschichte nur in Form eines negativen Grenzwerts gesprochen werden kann, der bei aller Annäherung außerhalb der menschlichen Möglichkeiten liegt, wie durch einen Blick auf den Zusammenhang von menschlichem Handeln und Freiheit erhellt. Dieser Zusammenhang hat seine Verankerung in etwas, worauf Hannah Arendt in ihrem Buch *Vita Activa* hinweist, und was genau mit der Zeitlichkeit des Menschen zu tun hat. Es handelt sich um die Natalität des Menschen. Sie schreibt:

Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neuankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d.h. zu handeln. Im Sinne von Initiative - ein initium setzten - steckt ein Element in allen menschlichen Tätigkeiten, was nichts anderes besagt, als daß diese Tätigkeit eben von Wesen geübt werden, die durch Geburt zur Welt gekommen sind und unter der Bedingung der Natalität stehen.⁴²

Die in der Natalität begründete Fähigkeit zu handeln bringt selbst wiederum die zweite Fähigkeit, die den Menschen in seiner Einzigartigkeit begründet, mit sich: seine Fähigkeit zu sprechen. Hannah Arendt formuliert das folgenderweise:

Sprechend und handelnd unterscheiden Menschen sich aktiv voneinander, anstatt lediglich verschieden zu sein; sie sind die Modi, in denen sich das Menschsein selbst

⁴⁰ Byung-Chul Han, 2009, S. 23.

⁴¹ Siehe Francis Fukuyama, *The End of History?*, The National Interest, 1989, auf https://www.embl.de/discussion_2016 (10.03. 2017).

⁴² Hannah Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1971, S. 15f.

offenbart. Dies aktive In-Erscheinung-treten eines grundsätzlich einzigartigen Wesens beruht, im Unterschied von dem Erscheinen des Menschen in der Welt durch Geburt, auf einer Initiative, die er selbst ergreift, aber nicht in dem Sinne, dass es dafür eines besonderen Entschlusses bedürfte; kein Mensch kann des Sprechens und Handelns ganz und gar entraten.⁴³

So grundlegend ist das Leben des Menschen von diesen beiden Fähigkeiten geformt, dass ein „Leben ohne alles Sprechen und Handeln [...] buchstäblich kein Leben mehr, sondern nur noch ein in die Länge eines Menschenlebens gezogenes Sterben“ wäre, wie sie weiter schreibt.⁴⁴ Damit scheint beschrieben zu sein, was Eurydike in Elfriede Jelineks Stück bei ihrem Sterben im Leben und Leben im Tod ins Auge fasst: „Stummes Sein. Endlich Stillsein. Endlich Bildsein!“⁴⁵ Dieses tut sie aber mit einem sehr wortreichen und alles andere als stillen Monolog. In diesem Widerspruch, in dieser Doppeldeutigkeit spiegelt sich ein entscheidendes Strukturmerkmal sowohl des Orpheus-Mythos im allgemeinen und speziell in der griechischen Antike, als auch der Orpheus-Dichtungen von Rilke, wie im folgenden zu sehen sein wird. Bezogen auf den Begriff der Zeit lässt es sich in das Bild von den zwei verschiedenen Uhren fassen. Die eine der beiden Uhren ist die im antiken Griechenland verwendete Klepsydra. Diese Wasseruhr, der Vorgänger der Sanduhr, ist die älteste griechische Uhr, die zum Zählen von Zeitintervallen diente. So wurde sie etwa zum Messen der Rednerzeit bei Gerichtsverhandlungen gebraucht. Ihr Name sagt mit humorvoller Präzision und in weiser Voraussicht, worum es sich beim Zählen von Zeit handelt: aus dem Wort *ὕδωρ* für Wasser und dem Aorist von *κλέπτω*, stehlen zusammengesetzt, ist die *κλεψύδρα*, *Klepsydra* das Gerät, womit das Wasser, und damit auch das Leben, das immer mit dem Element des Wassers verbunden ist, zumal, wenn es um Zeit geht, gestohlen wird. Ihr gegenüber steht die Weihrauch-Uhr, die in China bis Ende des 19. Jahrhunderts benutzt wurde. Zu der Art der Zeitmessung mit dieser auch Duft-Siegel genannten Uhr, die aus einem Gefäß mit von Verzierungen durchbrochenem Deckel bestand, das mit Weihrauch gefüllt wurde, schreibt Han:

Der Weihrauch als Medium der Zeitmessung unterscheidet sich in vieler Hinsicht vom Wasser oder vom Sand. Die Zeit, die duftet, verfließt oder verrinnt nicht. Und nichts entleert sich. Der Duft des Weihrauchs füllt vielmehr den Raum. Ja er verräumlicht die Zeit, gibt dieser dadurch den Schein einer Dauer. Die Glut läßt den Weihrauch zwar unablässig in Asche übergehen. Aber die Asche zerfällt nicht in Staub. Sie behält vielmehr die Form des Schriftzuges. So verliert das Weihrauch-Siegel selbst als Asche nichts an Bedeutung. Die Vergänglichkeit, an die möglicherweise die unaufhaltsam

⁴³ Ebd., S. 165.

⁴⁴ Ebd., S. 165.

⁴⁵ Elfriede Jelinek, 2013.

vorrückende Glut gemahnt, weicht der Empfindung von Dauer. [...] *Still* steht die Zeit in den Düften von Pinien und Zedern. Sie kommt im "klaren Bild" gleichsam zum Stehen. Eingerahmt in eine Figur verrinnt sie nicht. Sie ist gehalten, ja angehalten im Duft, in dessen zögernder Weile.⁴⁶

Nicht das Vergehen der so oder so gemessenen Zeit ist davon betroffen, ob die Zeit nun mit der Klepshydra oder mit der Duftuhr gemessen wird, sondern die Frage, ob ihr Verrinnen erfahren wird oder ihr Gehalten-Werden in einer räumlichen Figur. Der Verwandlung der vergehenden Zeit in einen Raum werden wir in Rilkes Orpheus-Dichtungen wiederbegegnen. Eine Untersuchung des Zeitverständnisses, unabhängig davon, welcher Zeit oder welchem Werk sie gilt, wird auf die eine oder andere Weise beiden Uhren Rechnung zu tragen haben. Damit sind wir, geleitet von der Frage nach dem Zeitverständnis der Gegenwart, bei einem weiteren rätselvollen Bild angelangt, das in sich dieselbe Doppeldeutigkeit des Orpheus-Mythos trägt, die uns ebenso anfangs beim Durchgang der allgemeinen Frage nach der Zeit auffallen konnte, wie sie sich dann im Sprachverhältnis von Elfriede Jelineks Eurydike gezeigt hat. Mit dem Augenmerk auf die Doppeldeutigkeit des Zeitverständnisses und seine räumliche und sprachliche Dimension, wie sie uns anhand eines extremen Phänomens in der Gegenwart entgegengetreten sind, begeben wir uns nun in die griechische Antike.

⁴⁶ Han, 2009, S. 61.

3. Zum Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos

3.1. *Tà Orphiká* - die orphischen Bücher

An den Anfang seiner Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* stellt Friedrich Nietzsche folgende Erzählung aus dem antiken Griechenland:

Es geht die alte Sage, daß König Midas lange Zeit nach dem weisen *Silen*, dem Begleiter des Dionysos, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellendem Lachen in diese Worte ausbricht: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Ersprößlichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein*, *nichts* zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich - bald zu sterben.“⁴⁷

Dass diese Erzählung tatsächlich ihre Wurzeln in der archaischen Tradition des antiken Griechenlands hat, bezeugt ein Fragment des um 540 v. Chr. in Megara geborenen Dichters Theognis, mit dem Nietzsche sich von Jugend an beschäftigt hat:

Nicht geboren zu sein ist Erdbewohnern das Beste,
Nimmer mit Augen des Tags strahlende Leuchte zu sehen,
Oder geboren, sogleich zu des Hades Toren zu wandeln,
Hoch von Erde bedeckt, liegend im hüllenden Staub. (Übersetzt von Jacobs)⁴⁸

Solche Lebensverneinung scheint in Widerspruch zu stehen zu der Verneinung des Todes, wie sie in der homerischen Dichtung zum Ausdruck kommt, wenn etwa die Seele des gestorbenen Achills im Hades zu Odysseus sagt:

Preise mir jetzt nicht tröstend den Tod, ruhmvoller Odysseus.
Lieber möcht' ich als Knecht einem andern dienen im Taglohn,
Einem dürftigen Mann, der selber keinen Besitz hat,
Als hier Herrscher sein aller abgeschiedener Seelen.⁴⁹

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1987 (1872), S. 39.

⁴⁸ *Griechische Lyrik. Von den Anfängen bis zu Pindar*, Griechisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Wirth, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1965, S. 112.

⁴⁹ Homer, *Odyssee*, 1956, S. 162 (Elfter Gesang, 488 - 491).

Dass Lebensverneinung und Todesverneinung eng miteinander verbunden sein können, hatten wir schon am Beispiel von Elfriede Jelineks Euydike gesehen, wo Leben und Tod so ineinander übergingen, dass sie als Wucherung des Gleichen erschienen. Wie auch immer sich der Zusammenhang im einzelnen darstellen mag, erst das ohnmächtige Aufbegehren gegen die Schicksalhaftigkeit der Sterblichkeit des Menschen und die daraus folgende Desillusion über das Leben, die aus der Legende von dem Silen und dem Fragment Theognis ebenso spricht wie aus den Äußerungen Achills, bilden den kontrastierenden Hintergrund, vor dem die große Faszinationskraft verständlich werden kann, die der Orpheus-Mythos ausgeübt hat.

So gibt es kaum einen griechischen Mythos, der eine so große Zahl von Zeugnissen hinterlassen hat wie der Orpheus-Mythos. Dabei handelt es sich, anders als bei Göttern wie z.B. Dionysos oder Demeter, nicht um Bauwerke. Tempel- und Altaranlagen, wie die 2004 im thrakischen Rhodope-Gebirge im heutigen Bulgarien entdeckte, die von bulgarischen Archäologen dem Heroenkult des Orpheus zugeordnet wird, bilden die Ausnahme und bleiben sowohl hinsichtlich ihrer Identifizierung wie auch ihrer genauen mit dem Heroenkult koordinierbaren Datierung umstritten.⁵⁰ Die Zahl der Zeugnisse in der bildenden Kunst ist schon sehr viel größer. Das bisher am weitesten rückdatierbare und mit Sicherheit für Orpheus belegte Zeugnis besteht aus zwei Fragmenten einer Metope des in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts errichteten sikyonischen Schatzhauses in Delphi, welche Orpheus zusammen mit einem zweiten Leierspieler auf dem Schiff Argo, flankiert von den Dioskuren, zeigen. Über der Figur des Orpheus ist der Name *OPΦΑΣ* (ORFAS) zu lesen, dessen von der gebräuchlicheren Form *Ὀρφεύς* (Orfeús) abweichende α -Endung wahrscheinlich der dorischen Herkunft der Erbauer des Schatzhauses entspricht und die älteste schriftliche Wiedergabe des Namens darstellt.

Was solcherart für die bildende Kunst gilt, deren Reihe von Interpretationen und Bearbeitungen durch Skulpturen und Reliefs, durch Malereien, Mosaike, Grafiken und andere Kunstgenres sich durch alle Epochen bis in die jüngste Gegenwart zieht, trifft in noch höherem Maß auf die sich von Orpheus als Autor oder Initiator herschreibende oder auf den Orpheus-Mythos beziehende schriftliche Tradition zu, die sich, oft ohne klare Abgrenzung, in eine im engeren Sinne literarische und eine religiös-philosophische Tradition unterteilen lässt. Ja, die Zahl schriftlicher Fixierungen ist hier so bedeutend, dass der Orpheus-Mythos auch durch diese Schriftlichkeit eine Ausnahmerecheinung innerhalb der griechischen Welt bildet:

⁵⁰ Siehe hierzu z.B. *Orpheus Grave Mystery Unveiled in Bulgaria* auf www.novinite.com (Sophia News), 10. Juni 2004 (19. April 2017) und die Wikipedia-Seiten der Archäologen Nikolaj Ovcharov und Ivan Venedikov.

kein anderer griechischer Mythos ist in vergleichbarem Maß mit dem Medium des Buches verbunden und hat so viele Autoren, Fälscher und Kommentatoren - der Fall des zu Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. aus Athen wegen Fälschung verbannten Chresmologen Onomakritos ist hier nur einer der bekanntesten - heraufbeschworen, wie der Orpheus-Mythos und die Orphik.

Es ist diese gesamte von Heterogenität und Unübersichtlichkeit geprägte Tradition von Autoren, Interpreten und Forschern, die Martin Litchfield West in der Einleitung seiner 1983 publizierten Studie *The Orphic Poems* im Auge hat, wenn er schreibt:

The magic of Orpheus' song drew animals and trees; the magic of his name has attracted a more unruly following, a motley crowd of romantics and mystics, of impostors and poetasters, of dizzy philosophers and disoriented scholars. The disorientation of the scholars is understandable after so many centuries in which Orpheus was all things to all men.⁵¹

Dabei ist seine Charakterisierung, der eine gewisse Selbstironie nicht fehlt, in keiner Weise neu. Schon Platon spart in seinem Dialog *Der Staat* nicht an spöttischer Kritik bei seiner Beschreibung der Orpheotelesten, der in orphische Mysterien eingeweihten Wanderpriester, die eine wichtige Rolle in dieser Tradition einnehmen. Im 2. Buch des *Staates* ist über sie zu lesen:

Bettelpriester und Wahrsager kommen an die Türen der Reichen und machen ihnen weis, durch Opfer und Beschwörungen sei ihnen von den Göttern ein besonderes Vermögen verliehen worden: wenn der Betreffende oder seine Vorfahren ein Unrecht begangen habe, dann könnten sie es sühnen mit Hilfe von Lustbarkeiten und Festen. Und wenn er einem Feinde etwas zuleide tun möchte, dann könnten sie diesem, ob er gerecht sei oder ungerecht, gegen ein geringes Entgelt Schaden zufügen, indem sie mit Hilfe von Zaubersprüchen und Beschwörungen, wie sie behaupten, die Götter dazu bringen können, ihnen zu Diensten zu sein. Für alle diese Behauptungen führen sie aber die Dichter als Zeugen auf; [...] Und sie legen eine Menge Bücher von Musaios und von Orpheus vor, den Nachkommen der Selene und der Musen, wie man sagt. Und sie opfern nach ihren Vorschriften und machen nicht nur einzelnen Leuten, sondern ganzen Städten weis, daß es Sühne und Reinigung von den Ungerechtigkeiten durch Opfergaben und ergötzliche Festlichkeiten gebe, schon bei Lebzeiten und auch nach dem Tode; diese nennen sie dann Weihen, durch die wir von den Übeln des Jenseits befreit werden. Der aber nicht geopfert hat, auf den warteten schreckliche Dinge.⁵²

⁵¹ M. L. West, *The Orphic Poems*, Clarendon Press, Oxford, 1983, S. 1.

⁵² Platon, *Der Staat*, Eingeleitet von Olof Gigon, Übertragen von Rudolf Ruffner, Artemis Verlag, Zürich und München, 1973, S. 125f (364b - 365a)

Worauf Platon sich mit den *Βίβλων δὲ ὀμαδὸν ... Μουσαίου καὶ Ὀρφέως*⁵³ (der Menge Bücher von Musaios und von Orpheus) bezieht, lässt eine auf der *Suda*, der byzantinischen Enzyklopädie antiker Werke und Biografien basierende Aufstellung in Arve Omtvedt Berntzens Studie *The Culture of Orpheus* von 2009 erahnen. Obwohl nur ein Teil der Orphika, wie die orphischen Werke zusammenfassend genannt werden, die anderthalb Jahrtausende bis zur Verfassung im 10. Jahrhundert überdauert hat, sind in der *Suda* allein 26 zum Teil umfangreiche orphische Werke vermerkt. Die ins Englische übersetzten Titel lauten: *On sacred vestments, Invocations or Names, On the Construction of the ship, The Sacred History in 24 Rhapsodies, Oracles, Rites, On eighty stones, On deliverance, Mixing bowls or Melting pots* (two different poems of the same title), *Enthronement of the (Great) Mother, On Bacchic Matters, Descent to Hades, Robe, Net, Vocabulary in 1200 lines, Theogony in 1200 lines, Astronomy, The art of reading entrails* (of lambs), *On sacrificial rites or On mystic rites, On the divination from eggs, On the girding, Hymns, On the Corybantes, On nature or the cosmos, Twelve year cycles, The Argonautica*.⁵⁴ Diese also in keiner Weise vollständige Liste von zum Teil auch nur in ihren Titeln bewahrten orphischen Werken gibt bei allen Datierungs- und Identifizierungsschwierigkeiten ein klares Bild von der den orphischen Überlieferungen eigenen Diversität von Genre und Inhalt: rituelle Anweisungen wie z.B. in den *Hymnen*, deren Anrufungen verschiedener Götter von einem jeweils spezifizierten Weihrauchopfer begleitet sein sollen, finden sich ebenso wie Epen, Einführungen in die Kunst der Wahrsagerei und kosmologische Werke, kalendarische Schriften stehen neben solchen kommentierenden Inhalts. Eine Reihe dieser Werke wie die *24 Rhapsodien* hatte den Status von *hieroi logoi*, heiligen Erzählungen in der antiken Rezeption, andere hatten diesen Status nicht. Ersteres trifft besonders auf die theogonischen Werke zu, die sich in ihrer Gesamtheit, d.h. zusammen mit den nach der Verfassung der *Suda* gefundenen Schriften, deren letzter bedeutender Fund mit dem aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhundert v. Chr. stammenden und als ältestes erhaltenes europäisches Buch geltenden Derveni-Papyrus 1962 in der Nähe von Thessaloniki getätigt wurde,⁵⁵ West zufolge in sechs Gruppierungen unterteilen lassen. West nennt in der schon zitierten Studie die Protogonos-, die Derveni-, die eudemische, die

⁵³ Platon, *Werke in acht Bänden*, Griechisch und Deutsch, hrsg. von Gunther Eigler, Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971 - 1977, Viertes Band, S. 114 (364e).

⁵⁴ Arve Omtvedt Berntzen, *The Culture of Orpheus. Traces of Countercultural Values in the Orpheus Myth and the Early Orphic Tradition*, A dissertation for the degree of *Philosophiae Doctor*, University of Oslo, 2009, S. 26ff.

⁵⁵ Siehe hierzu z.B. Gábor Betegh, *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology and Interpretation*, Cambridge University Press, 2004 und den Artikel *The Derveni Papyrus: The oldest 'book' of Europe. Documentary heritage submitted by Greece and recommended for inclusion in the Memory of the World Register in 2015* auf www.unesco.org (28.05. 2017).

zyklische, die hieronymossche und die rhapsodische Theogonie.⁵⁶ Nehmen wir hierzu noch die ebenfalls mit den Orphikern verbundenen Goldplättchen, die in Gräbern von Kreta bis nach Sizilien und Rom gefunden wurden und aus dem Zeitraum vom späten 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum 2. Jahrhundert n. Chr. stammen, wie z.B. Fritz Graf und Sarah Iles Johnston in ihrer Abhandlung *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets* darlegen,⁵⁷ und die Forschungs- und Kommentarliteratur, auf die sich Wests einleitende Sätze beziehen, so haben wir einen weiten, auch in der Gegenwart noch nicht abgeschlossenen Kreis von orphischen oder mit orphischen Stoffen, Motiven und Symbolen befassten Texten, welche sich, wo sie nicht die Autorenschaft von Orpheus für sich in Anspruch nehmen, auf die eine oder andere Weise um die Gestalt und den Mythos des Orpheus zentrieren. Während für diese Texte richtig ist, wenn West schreibt: „the name of Orpheus is the only consistent unifying factor“⁵⁸, so sind doch darüber hinaus die meisten dieser Texte, ob nun die literarischen oder die religiös-philosophischen, ob die informativen, die performativen oder die kommentierenden, in direkter oder indirekter Weise mit der Frage der Zeit im allgemeinen und der Sterblichkeit des Menschen im besonderen befasst.

Dass es nicht nur innerhalb dieses weiten Kreises qualitative Unterschiede von zentraleren und periphereren Inhalten gibt, sondern gleichzeitig auch fließende Grenzen zwischen Überlieferung, literarischer Bearbeitung und Kommentar, dafür ist gerade das Werk Platons ein erhellendes Beispiel. In den Dialogen Platons finden sich neben der oben angeführten Beschreibung der Orpheotelesten eine Fülle von expliziten und impliziten Referenzen zur orphischen Theogonie. In diesem Zusammenhang ist in der Forschung nicht nur von „Plato's Orphica“ die Rede, sondern es wird auch die Position vertreten, dass Platons Eschatologie und Kosmologie nur vor dem Hintergrund des Orphismus transparent werden, wie z.B. Dannu Hütwohl in seiner 2016 der University of New Mexico vorgelegten Dissertation *Plato's Orpheus: The Philosophical Appropriation of Orphic Formulae* argumentiert.⁵⁹ Hinweise in diese Richtung gibt es tatsächlich viele. So ist zum Beispiel im *Kratylos* (402cb) folgendes Zitat des Orpheus zu lesen:

λέγει δέ που καὶ Ὀρφεὺς ὅτι
 Ὠκεανὸς πρῶτος καλλίρροος ἦρξε γάμοιο,
 ὃς ῥα κασιγνήτην ὁμομήτορα Τηθύν ὄπτειν.

⁵⁶ M.L. West, 1983, S. viif.

⁵⁷ Fritz Graf, Sarah Iles Johnston, *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Goldtablets*, Second Edition, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York, 2013 (2007).

⁵⁸ West, 1983, S. 3.

⁵⁹ Dannu Hütwohl, *Plato's Orpheus: The Philosophical Appropriation of Orphic Formulae*, Dissertation, University of New Mexico, 2016.

*Irgendwo sagt auch Orpheus dass
Okeanos als erster, der schönfließende, begann mit der Hochzeit,
der ja die Schwester von der gleichen Mutter her Tethys freite.⁶⁰*

Die Art und Weise, wie hier Sokrates eines der ältesten von Orpheus bezeugten Fragmente vermittelt, verweist dabei auf eine schon in Sokrates', bzw. Platons eigener Zeit weit zurückreichende und im Gegensatz zu der homerischen, mit einer Ehrfurcht, die an den Umgang mit *hieroi logoi* denken lässt, behandelten Überlieferung. Ganz ähnlich verhält es sich mit einem zweiten Zitat des Orpheus durch Sokrates, diesmal im *Philebos* (66d). Sokrates sagt hier in einem Gespräch: „Aber im sechsten Geschlecht, sagt Orpheus, laßt ruhen den Kreis des Gesangs.“⁶¹ Aus dem Gesprächszusammenhang, in dem es um die fünf Ebenen aufweisende Hierarchie der verschiedenen Erkenntnisgegenstände geht, lässt nicht entschlüsseln, was mit dem „sechsten Geschlecht“ gemeint ist. Das ergibt sich erst durch Heranziehung von der rhapsodischen und der hieronymosschen Theogonie, von denen W. K. C. Guthrie in seiner Studie *Orpheus and Greek Religion* zur Erläuterung dieses Zitates folgende Zusammenfassung liefert, die ich hier stellvertretend und unter Verwendung einiger Ergänzungen aus den Darstellungen von West und Berntzen für die Gesamtheit der orphischen Theogonien zitiere, weil sie einen im Rahmen dieser Arbeit sinnvollen Überblick über die Zeitstruktur und Symbolik orphischer Theogonie vermittelt und gleichzeitig einen möglichen Hintergrund der platonischen Eschatologie sichtbar macht. Guthrie schreibt:

According to these accounts, there was first water and (presumably) some solid matter, from which was formed a slime or mud that finally was to harden into earth. [...] Out of water and earth was born a monstrous figure, a serpent having the heads of a bull and a lion, and the face of a god between; and the name of the figure was Chronos (Time) and Herakles. [...] Out of Chronos are born Aither with Chaos and Erebus, or as the Rhapsodies have it, Aither and a great yawning gulf, and darkness over all. Next, Chronos fashions in Aither an egg. The egg splits in two and Phanes, the first-born of the gods (Protogonos) springs forth. 'And at the birth of Phanes the misty gulf below and the windless *aither* were rent' (*O.F.* 72).[...] Phanes is the creator of all, from whom the world has its first origin. [...] He is imagined as marvellously beautiful, a figure of shining light with golden wings on his shoulders, four eyes, and the heads of various animals. He is of both sexes, since he is to create the race of gods unaided, 'bearing within himself the honoured seed of the gods' (*O.F.* 85). [...] He has many names, Phanes, Protogonos, Erikepaios, Metis, Dionysos, Eros.⁶²

⁶⁰ *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch und Deutsch von Herman Diels, hrsg. von Walther Kranz, Zürich, Hildesheim, 1985, Erster Band, S. 6.

⁶¹ Platon, 1971 - 1977, Siebter Band, S. 439 (66c).

⁶² W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, Methuen & Co LDT., London, 1952 (1935), S. 79f. Die Auslassungen in diesem Zitat betreffen verschiedene Kontroversen um Zuordnungs- und Datierungsfragen, die in unserem Zusammenhang keine Bedeutung haben. Die Nummerierung der zitierten orphischen Fragmente folgt vor allem Otto Kern, *ORPHICORVM FRAGMENTA*, Apud Weidmannos, Berolini, 1922.

Schon an den Anfang aller Dinge ist in dieser Theogonie also Chronos - die Zeit, die auch den Namen Herakles trägt, gestellt. Aus der Zeit geht Äther, Chaos und Erebus hervor. Damit unterscheidet sich diese Theogonie bereits in den ersten Zügen durch die Hervorhebung der Zeit von der anderen großen, das archaische und klassische Griechenland prägenden Theogonie, derjenigen Hesiods, für die die gähnende Leere, Chaos das erste ist. Bei Hesiod heißt es:

Wahrlich, zuallererst entstand
Die gähnende Leere (Chaos),
Alsdann aber die Erde (Gaia) mit ihrer breiten Brust,
Fort und fort sicherer Sitz von allen,
Und Eros (das Liebesbegehren), der der schönste ist
Unter den todfreien Göttern, der Gliederlösende,
Aller Götter und aller Menschen
Sinn und verständige Absicht
Bezwingt er in ihrer Brust.⁶³

Während Hesiod über Gaias Hochzeit mit Uranos und die Geburt der Titanen, Kyklopen und Giganten weitererzählt, berichtet die orphische Theogonie über das Ei, das die Zeit im Äther geschaffen hat und dem dann Phanes, der Erstgeborene, der auch Eros heißt, entsteigt, damit die 1. Generation beginnend. Zu dem Ei wird in der rhapsodischen Theogonie noch ein Detail erwähnt, das bei Guthrie unerwähnt bleibt und von West angeführt wird. Er führt an, dass das Ei durch das Pressen der „Schlange Zeit“ zerbricht, wodurch der Symbolgehalt des zerbrechenden Eis noch deutlicher zutage tritt.⁶⁴ Phanes zeugt nun die Nacht, und die Nacht gebiert Uranos und Gaia. Uranos und Gaia zeugen mit der Generation der Titanen und Titaninnen auch Kronos, der wie in der Theogonie Hesiods, seinen Vater Uranos entmannt und seine Stelle als Herrscher einnimmt, um in der Folge wiederum von seinem Sohn Zeus verdrängt zu werden. Während die hesiodische Theogonie nun mit den Geschichten der olympischen Götter fortfährt, wie wir sie vielfach auch aus den Epen Homers kennen, erzählt die orphische Theogonie:

Zeus swallows Phanes, and with Phanes, who is the first-born and the origin of all, he may be regarded as taking into himself all things that exist: 'thus then engulfing the might of Erikepaios, the First-born, he held the body of all things in the hollow of his own belly; and he mingled with his own limbs the power and strength of the god. Therefore together with him all things were created anew, the shining high of the

⁶³ Hesiod, *Sämtliche Gedichte. Theogonie. Erga. Frauenkataloge*, übersetzt und erläutert von Walter Marg, Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart, 1970, S. 33, (117-122).

⁶⁴ West, 1983, S. 70, wo auch seine Rekonstruktion der Erzählung der Rhapsodischen Theogonie beginnt.

broad *aither* and the sky, the seat of the unharvested sea and the noble earth, great Ocean and the lowest depths beneath the earth, and rivers and the boundless sea and all else, all immortal and blessed gods and goddesses, all that was then in being and all that was to come to pass was there, and mingled like streams in the belly of Zeus.' (*O.F.* 167).⁶⁵

Der Aspekt der Neuschöpfung, der sich so bei Hesiod nicht findet, erfährt eine noch stärkere Betonung im durch das Derveni-Papyrus überlieferten orphischen Gedicht-Fragment, das ins späte 5. Jahrhundert v. Chr. zurückdatiert wird. Berntzen übersetzt die Stelle folgendermaßen:

After hiding everything, he brought it all up again from his holy heart into the joyous light of the day, accomplishing a cunning feat. Then he devised by his leap the lovely golden and Uranian Aphrodite as the first goddess.[...] So he devised Gaia and wide Uranus above. He devised the great force of the wide-flowing ocean and laid down the sinews of the silver-eddying Achelous. He devises another boundless earth which the immortals call Selene (Moon), but mortal men Mene.[...] Zeus devised a great sun, an omen for mortal men, and glittering stars that circle the heavens.⁶⁶

Kraft seiner gewaltsamen Inkorporation des Phanes vermag Zeus die Welt in einer Weise neu zu erschaffen, die ebenso etwas vom Zeugungsakt wie von einer dichterischen Schöpfung hat. Nur vor diesem Hintergrund, der eine gewisse Parallele zur biblischen Schöpfungsgeschichte aufweist, kann vielleicht verständlich werden, warum er das Zepter weitergeben und das Zeitalter der 5. Generation, das das seine ist, auf folgende Weise zu Ende gehen lassen kann. Guthrie schreibt:

By Rhea [...], he has a daughter Kore-Persephone, the maiden who was destined to be ravished by Zeus and carried off by Pluto. To Pluto she bore the Furies, to Zeus she bore Dionysos, the last to rule over the gods. [...] He set him on his throne and put his own sceptre in his hand, and said to the new generation of gods: 'Give ear ye gods; this one I have made your king' (208). But the Titans, who of course had also found life again in the new order created by Zeus (210), were jealous of the child, and plotted against him. According to some authorities they were incited by Hera, the lawful wife of Zeus, to attack the son of another mother. With a mirror and other playthings they distracted his infant mind, and while he played slew him and tore his body to pieces. His limbs were collected by Apollo at Zeus's order and taken to Delphi (210, 211). The heart was saved by Athena, who brought it to Zeus that out of it Zeus might cause Dionysos to be reborn.⁶⁷

Damit befinden wir uns im Zeitalter der 6. Generation, von dem in Platons *Philebos* die Rede ist. Es ist das Zeitalter, in dem Dionysos als letzter Gott über die Götter herrscht und in dem

⁶⁵ Guthrie, 1952, S. 81.

⁶⁶ Berntzen, 2009, S. 83f.

⁶⁷ Guthrie, 1952, S. 82.

der Kreis des Gesangs ruhen gelassen werden soll. Dieses von dem Mord der Titanen an Dionysos und seiner Wiedergeburt durch die Handlungen Apollons, Athenes und Zeus' geprägte Zeitalter ist ebenso eine Endzeit, wie es die Zeit des Menschengeschlechts ist. Wir lesen bei Guthrie über die Tat der Titanen:

When they had slain the infant Dionysos, they tasted of his flesh. In wrath at the outrage Zeus launched a thunderbolt at them and burnt them up, and from the smoking remnants of the Titans there arose a race this age had not yet known, the race of mortal men. Our nature therefore is twofold. We are born from the Titans, the wicked sons of earth, but there is in us something of a heavenly nature, too, since there went to our making fragments of the body of Dionysos, son of Olympian Zeus, on whom the Titans made their impious feast.⁶⁸

Der Mensch trägt in der orphischen Theogonie - in Fortführung der schon angedeuteten Parallele mit der Bibel, die sich hier auch in Bezug auf das Dogma der Erbsünde und sogar in einer gewissen Vorwegnahme der Passion Christi zeigt - eine Urschuld in sich, welche durch seine Herkunft von den Titanen tief in ihn eingewurzelt ist und nur dadurch, dass er, in wie auch immer geringem Maß, am Dionysischen teilhat, eine Form von Balancierung erfährt. In solcher Weise in eine Endzeit hineingeboren und die Schuld dieser Endzeit in sich tragend, ist der Mensch, wenn er sich nicht verloren geben möchte, mit der Notwendigkeit, sein Leben zu einer Reinigungs- und Einweihungszeit zu gestalten, konfrontiert, die die Orpheotelesten ebenso gepredigt haben, wie sie immer wieder bei Platon angesprochen wird. So ist z.B. im *Kratylos* vom Körper als dem Grab der Seele die Rede, was sich schon in den fast identischen griechischen Worten für Körper, *σῶμα* und Gefängnis, *σῆμα* zeige, wie Sokrates im Gespräch über die Bedeutung der Wörter mit folgender Replik ausführt:

...einige sagen, die Körper wären die Gräber der Seele, als sei sie darin begraben liegend für die gegenwärtige Zeit. Und wiederum weil durch ihn die Seele alles begreiflich macht, was sie andeuten will, auch deshalb heißt er mit Recht so gleichsam der „Greifer“ und „Griffel“. Am richtigsten jedoch scheinen mir die Orphiker diesen Namen eingeführt zu haben, weil nämlich die Seele, weswegen es nun auch sei, Strafe leide und deswegen nun diese Befestigung habe, damit sie doch wenigstens erhalten werde, wie in einem Gefängnis. Dieses also sei nun für die Seele, bis sie ihre Schuld bezahlt habe, genau was er heißt, so daß man kaum einen Buchstaben zu ändern brauche, der Körper ihr Kerker.⁶⁹

Ein weiteres wesentliches Beispiel stellt Platons *Phaidon* dar, in dem Sokrates seinen Schülern den „Mythos vom Schicksal der Seele nach dem Tode“ (107e-115a) erzählt und

⁶⁸ Ebd. S. 82f.

⁶⁹ Platon, 1971 - 1977, Dritter Band, S. 451 (400c).

ihnen auseinandersetzt, warum er den ihm kurz bevorstehenden Tod durch den Giftbecher der Athener nicht nur nicht fürchte, sondern vielmehr herbeisehne. Nachdem er über die Schicksale der Seelen gesprochen hat, die sich kleinere oder größere Vergehen zuschulden haben kommen lassen, sagt er:

Die aber befunden werden, ausgezeichnete Fortschritte in heiligem Leben gemacht zu haben, dies endlich sind diejenigen, welche, von allen diesen Orten im Innern der Erde befreit und losgesprochen von allem Gefängnis, hinauf in die reinen Behausungen gelangen und auf der [eigentlichen] Erde wohnhaft werden. Welche sich nun unter diesen durch Weisheitsliebe schon gehörig gereinigt haben, diese leben für alle künftigen Zeiten gänzlich ohne Leiber und kommen in noch schönere Wohnungen als diese...⁷⁰

An dieser Stelle wird nun auch deutlich, in wieweit die orphische Theogonie und die Philosophie Platons einen Weg aus der zu einer Verneinung des Lebens wie des Todes führenden Vorstellung von der Schicksalhaftigkeit der menschlichen Sterblichkeit, wie sie in der anfangs erzählten Legende vom Silen und den Äußerungen Theognis und Achills zum Ausdruck gekommen waren, bedeuten konnten. Es liegt in der Entscheidungskraft des einzelnen Menschen selber, unabhängig von gesellschaftlicher Stellung und Abstammung, ob und inwieweit er sich zu einem heiligen Leben entschließt und sich bemüht, Fortschritte darin zu machen oder nicht. Ziel eines heiligen Lebens für Platon wie für die Orpheotelesten ist eine schuldlose, und das heißt in letzter Konsequenz auch eine körperlose Existenz, und die Richtung auf dieses Ziel einzuschlagen, steht jedem offen, wenn auch die Mittel dazu verschiedene sind, wie Robert Mcgahey in seinem 1994 publizierten Buch *The Orphic Moment. Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche, and in Mallarmé* darlegt. Er schreibt über Platon:

His stance vis-à-vis the *Orpheotelestai* was harsh, calling their hymn-books and manuals of *teletai* "a hubbub of books" containing formulas with which they presumed to purchase their clients dispensation from their sins and, therefore a trip to the Abode of the Blest (*Republic 364e*). Though critical of the popular diluted form of Orphism, Plato nevertheless agreed to the new theology at its core. This core included focus upon the individual soul as terminus of the Delphic oracle's charge to "know thyself"; metempsychosis, with an emphasis on the differential fates of good and bad souls, and an insistence upon purification, *katharsis*. The last, however, taken in Plato's sense was a matter not of arbitrary, externalized rites but of learning to "practice philosophy" as he had learned it from his master, Socrates.⁷¹

⁷⁰ Ebd. S. 194f (113b-c).

⁷¹ Robert McGahey, *The Orphic Moment: Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*, State University of New York Press, 1994, S. 38.

In dieser Differenzierung zwischen orphischen Weihen und philosophischer Entwicklung spiegelt sich auch das Verhältnis des Pythagoras zu Orpheus und den Orpheotelesten. Pythagoras ist ebenso für Platon von Wichtigkeit, wie er selber in engem Zusammenhang mit dem Orpheus-Mythos, bzw. der orphischen Bewegung steht. Während Orpheus und Pythagoras sich als mythische und geschichtliche Erscheinungen durch die sich auf sie berufenden Bewegungen der dionysisch ausgerichteten, im Volk tätigen Orphiker und der sich in aristokratischen Geheimbünden apollinischer Natur abschließenden Pythagoreer voneinander unterscheiden, konvergieren ihre Lehren in der „Lehre von der Wanderung der unsterblichen Seele durch jede Art lebendiger Leiber in dieser Welt und durch ein geisterhaftes, am Ende sich zum Göttlichen erhebendes Dasein in der anderen“, wie Karl Kerényi in seinem Aufsatz *Pythagoras und Orpheus* schreibt.⁷² Diese Lehre findet sich bei Platon neben der schon angeführten Stelle im *Phaidon* auch zentral in der den *Staat* abschließenden Erzählung von Er, dem Sohn des Armenius, dem als auf dem Schlachtfeld Gefallener gewährt wird, an einer Hadesfahrt teilzunehmen und dann wieder ins Leben zurückzukehren, damit er den Menschen neben einer Beschreibung der Landschaft des Jenseits, auf deren Übereinstimmung mit den orphischen Goldplättchen wir am Ende dieses Kapitels zurückkommen werden, von dem sie nach dem Tod erwartenden Schicksal und der Notwendigkeit, ein reines Leben zu führen, künden kann (*Der Staat*, 614a - 621d). Auch wenn in dieser Erzählung Orpheus selber als eine in einen Schwan reinkarnierende Seele auftritt, so ist doch die Erzählung des Ers in ihrer Ganzheit eine Geschichte mit orphischen Zügen und die Gestalt des Ers nach der Gestalt des Orpheus modelliert. Die Zeit des Menschen wird hier im Einklang mit der orphischen Theogonie als Alternative zwischen einer Reinigungs- und Einweihungszeit oder einer Zeit hilflosen Ausgeliefertsein an die eigenen Triebe und bösen Mächte der Welt gefasst, das sich immer wieder in der zwischen Aufbegehren und Desillusion oszillierenden Zerrissenheit der eigenen Sterblichkeit gegenüber äußert, wie wir sie zu Anfang dieses Kapitels bei Theognis, Homer und der von Nietzsche erzählten Legende vom Silen gesehen haben. Die menschliche Seele wird, solange sie nicht durch nicht mehr gutzumachende Untaten hoffnungslos verloren ist, durch so viele Inkarnationen hindurch mit den verschiedenen Stufen dieser Alternative konfrontiert, wie ihre Entwicklung erfordert. Damit tritt die Zeit des Menschen als Endzeit in einer Folge von sechs Zeitaltern zutage, an deren Anfang Chronos, die als Schlange vorgestellte Zeit, steht, aus deren Ei Phanes/ Eos entspringt, welcher in der 5. Generation von Zeus verschlungen wird. Nachdem dieser die Welt neu erschaffen hat, setzt er seinen Sohn Dionysos auf den Thron

⁷² Karl Kerényi, *Pythagoras und Orpheus in Humanistische Seelenforschung*, VMA-Verlag, Wiesbaden, 1966, S. 15 und S. 46f.

und leitet damit das 6. Zeitalter ein, das in der Zerreißung des Dionysos durch die Titanen und der Entstehung des Menschengeschlechts aus deren Asche gipfelt, dessen Dasein damit ebenso von der titanischen Urschuld bedingt ist, wie es auch ein kleines Quantum Dionysisches enthält. Aber während Er dem Wechsel von Tod, Reinigung, Buße und Wiedergeburt, dem der Mensch durch seine titanische Herkunft und indirekte Teilhabe an der titanischen Ermordung des Dionysos unterworfen ist, nur als Beobachter und Kundschafter der Menschen beiwohnt, erleidet Orpheus im Verlauf seiner Geschichte das Schicksal des Dionysos selbst. Nachdem sich uns die Zeit im Kreises der *Ὀρφικά* als kosmisches Prinzip, das sich, symbolisiert im Bild vom aufbrechenden Ei, im Wechsel von Schöpfung und Zerstörung entfaltet und die Zeit des Menschen als vom Menschen aus eigener Entscheidung eingegangene oder nicht eingegangene Reinigungs- und Einweihungszeit gezeigt hat, wenden wir uns nun mit der Gestalt des Orpheus und seiner Geschichte einer mythologischen Schicht zu, in der die Frage der Zeit und Sterblichkeit des Menschen auf eine neue Weise fokussiert wird. Damit treten wir gleichzeitig in den Bereich der Literatur in jenem enger abgegrenzten Sinn, in dem wir auch heute meistens von Literatur sprechen: in den der Dichtung.

3.2. Die Gestalt des Orpheus und die Zeitlichkeit des griechischen Heros

Mit der orphischen Theogonie und ihrer Reflexion im Werk Platons, denen wir uns mit einiger Ausführlichkeit gewidmet haben, weil sie zwei Extrempunkte - einen der Ursprungspunkte und einen der Endpunkte in der Geschichte des griechischen Orpheus-Mythos - markieren, die für das Zeitverständnis von besonderer Relevanz sind, haben wir uns in der Schicht der griechischen Göttermythologie und ihrer Rezeption in der antiken Geschichte aufgehalten. Zwischen ihnen liegt, oft mit ihnen vermengt, die Schicht der Heroenmythologie und Heroendichtung. Indem wir uns nun der Erzählung vom Dichtersänger Orpheus zuwenden, treten wir in eine Übergangszone ein, die von der besonderen Zeitlichkeit geprägt ist, die dem griechischen Heros zukommt. Unter Zeitlichkeit des Heros verstehe ich hier die spezifische das Diesseits und das Jenseits des Lebens zusammenfassende Zeitperspektive von Heroen und Heroinnen.⁷³ Kerényi gibt in der Einleitung zu seinem 1958 publizierten Buch *Die Heroen der Griechen* folgende Übersicht:

Wird die griechische Mythologie auf die Götter und allenfalls noch auf die des Ursprungs des Menschheitsgeschlechtes beschränkt, so müssen die Helden am Rande bleiben. Doch die Götter fordern die Heroen: diese gehören noch in die Mythologie.

⁷³ Die Heroinnen, die in der griechischen Heroenmythologie und -dichtung eine ebenso große Rolle wie die Heroen spielen, sind immer mitgemeint, wenn ich von Heros und Heroen spreche.

Sie ragen indessen von dorthin in die Zeiten nicht mehr der „Geschichten“, sondern der „Geschichte“ hinein. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Erzählungen von Heroen und der eigentlichen Mythologie, zwischen der Göttermythologie und der mit ihr vielfach verwobenen Heroenmythologie, besteht darin, daß diese sich mit der Geschichte, den Ereignissen nicht einer außerhalb der Zeit liegenden „Urzeit“, sondern der geschichtlichen Zeit, gleichfalls mehr oder weniger verwoben und so eng an sie angrenzend zeigt, als wäre sie bereits Historie und keine Mythologie. Den Heroen ist geschichtliche Existenz, Historizität, nicht grundsätzlich abzuerkennen.⁷⁴

Dass die Erzählung von Orpheus in dieser Zwischenzone lokalisiert ist, darauf hatte schon die Tatsache verwiesen, dass er den Orphikern als Autor der ihre religiöse Bewegung begründenden Texte galt. Aber auch alle anderen Aspekte seines Mythos deuten in diese Richtung. Kerényi schreibt über die Zwischenposition der Heroen:

Sie treten so auf, als ob sie historisch gewesen wären und nur ausnahmsweise das Sein von Göttern - im Fall des Herakles auf dem Olymp, sonst in der Unterwelt - erlangt hätten. Doch selbst wenn sie einmal geschichtliche Personen waren, stehen sie in ihren „Geschichten“ auf eine Weise da, die sie aus der „Geschichte“ heraushebt.⁷⁵

Dieses 'So-Auftreten, als ob er historisch gewesen wäre und In-einer-Weise-in-seinen-Geschichten-Stehen, die ihn aus der „Geschichte“ heraushebt' kommt bei Orpheus schon in der Frage nach seiner Herkunft zum Tragen. Orpheus gilt als der Sohn der Muse Kalliope und des Gottes Apollon. Gleichzeitig wird ihm als Vater auch der Thraker Oiagros zugesprochen, der ein Flussgott oder ein König gewesen sein soll. Über Orpheus' thrakische Heimat sind sich zwar viele einig, doch gibt es diesbezüglich auch weit davon abweichende Auffassungen. Für Jane Ellen Harrison, auf deren umfassende Studie *Prolegomena to the Study of Greek Religion* wir weiter unten zurückkommen werden, ist der Orpheus-Mythos kretischen Ursprungs.⁷⁶ Robert Böhme hebt in seiner 1970 erschienenen Abhandlung *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit* hervor, dass Orpheus auf vielen griechischen Vasenbildern in griechischer Tracht zwischen thrakischen Männern oder Frauen erscheint und also als Grieche unter Thrakern verstanden werden sollte, und versucht nachzuweisen, dass es sich bei Orpheus um einen historisch belegbaren Dichter-Sänger aus der mykenischen Zeit handelt.⁷⁷ Sarah Iles Johnston und Fritz Graf ordnen Orpheus als Sohn der Muse Kalliope wiederum eher der mazedonischen Landschaft um den Berg Olympos zu, die von Thrakern besiedelt gewesen war, als dem thrakischen Rhodopegebirge, deuten aber generell Orpheus' thrakische

⁷⁴ Karl Kerényi, *Die Heroen der Griechen*, Rhein-Verlag AG, Zürich, 1958, S. 11.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1903, S. 459.

⁷⁷ Robert Böhme, *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*, Franke Verlag Bern und München, 1970.

Herkunft vor allem als figurativ zu verstehende Indikation seiner Fremdheit innerhalb des griechischen Kosmos.⁷⁸ In dieser Verschiedenheit der Auffassungen über Orpheus' Herkunft, für die hier nur einige Beispiele angeführt sind, spiegelt sich die die Überlieferung durch die archaische und klassische griechische Dichtung kennzeichnende Unschärfe und Widersprüchlichkeit, die zur Heroenmythologie und Heroendichtung gehört, etwas, was noch eine besondere Betonung erfährt durch den oft fragmentarischen Charakter der Überlieferung. So bleibt trotz hoher Wahrscheinlichkeit ein kleines Moment der Unsicherheit bestehen, dass es auch Orpheus ist, der gemeint ist, wenn wir bei dem 558 v. Chr. auf der griechischen Insel Keos geborenen Chorlyriker Simonides in einem Fragment lesen: „Zahllos flogen über sein Haupt die Vögel,/ Fische richteten sich empor,/ Und sprangen aus der bläulichen Flut/ bei seinem köstlichen Liede.“⁷⁹ Denn es gibt auch andere Sänger, die für ihren Gesang berühmt waren, wie z.B. der in Rilkes *Duineser Elegien* genannte Linos, der neben seiner von einigen behaupteten Bruderbeziehung zu Orpheus vor allem als Schöpfer des Trauergesangs galt und schon im 18. Gesang von Homers *Ilias* (570 - 572) genannt ist, und über den ein durch Athenaios überliefertes Fragment folgendes sagt:

Ah, Linos, whom all the gods did honour, for to thee first of mankind they gave the gift of singing shrill-voiced music to mortal men: but in his wrath Phoebus lays thee low: and the Muses mourn for thee.⁸⁰

Ein zweiter berühmter Sänger ist Amphion, der „über die außerordentliche, magische Macht [verfügt], mit seinem Saitenspiel die unbelebte Natur zu beleben, Mauern einer Stadt aufzurichten, allgemeiner gesagt: in einer wüsten Natur Ordnung und Harmonie zu stiften,“ wie Lothar Spahlinger in seinem Buch *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids* hervorhebt.⁸¹ Aber wenn sowohl Linos, der bei einigen als der Bruder des Orpheus galt, wie auch Amphion sich in manchen Zügen mit der Gestalt des Orpheus berühren, so spricht aus der Art und Weise, wie sich bei Simonides Vögel und Fische dem Zauber des Gesangs hingeben, doch etwas, was sowenig einem mit schriller Stimme gesungenen Trauergesang oder dem Zusammentreffen einer magischen Macht auf eine wüste Natur gleicht, dass es uns unmittelbar an Orpheus denken lässt. Die Atmosphäre

⁷⁸ Johnston und Graf, 2007, S. 169f.

⁷⁹ *Griechische Lyrik. Von den Anfängen bis zu Pindar*, hrsg. von Gerhard Wirth, Rowohlt, Hamburg, 1963, S. 132.

⁸⁰ Hier zitiert aus Lewis Richard Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, The Gifford Lectures delivered in the University of St. Andrews in the Year 1920, Oxford University Press, Oxford, 1970 (1921), S. 25. Rilke referiert auf Linos am Ende seiner 1. Duineser Elegie.

⁸¹ Siehe Lothar Spahlinger, *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*, Walter de Gruyter, Berlin, 1996, S. 173.

um Orpheus ist von einer Festlichkeit geprägt, wie sie uns auch aus einer Fülle von griechischen Vasenmalereien und römischen Mosaiken entgegentritt, die Orpheus in der Mitte von lauschenden Tieren und Bäumen zeigt.

Die erste namentliche Nennung des Orpheus in der Literatur erfolgte ungefähr gleichzeitig durch den in der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. in Samos lebenden Dichter Ibykos, der in einem Fragment von „*ὄνομακλυτόν Ὀρφήν*“, dem berühmten Orpheus spricht, ohne dass dabei anderes über Orpheus zu erfahren ist, als dass mit Orpheus schon zu Ibykos' Zeiten eine weit zurückreichende mythologische, bzw. dichterische Tradition verbunden war.⁸²

Und aus Pindars vierter pythischer Ode, die über die Teilnehmer der Fahrt der Argonauten und ihre Herkunft berichtet, geht Orpheus' nahe Verbindung mit Apollon hervor, die aber ebenfalls nicht weiter spezifiziert wird. Pindar schreibt: „Von Apollon kam der Harfenspieler her, des Gesangs/ Vater, der hochgepriesene Orpheus“ (176 - 177), und es ist auch dem griechischen Wortlaut - bei Pindar heißt es mit der gleichen Schlichtheit *ἐξ Ἀπόλλωνος*, die sich auch in der Übersetzung Oskar Werners findet - nicht zu entnehmen, ob Orpheus als Sohn Apollons an der Argonautenfahrt teilnimmt oder als Dichter-Sänger von Apollon gesandt ist.⁸³

Wenn wir hier aus Pindars Ode auch nicht wesentlich mehr über Orpheus zu erfahren scheinen, als das, was auch schon die Metopenfragmente des sikyonischen Schatzhauses aus Delphi zeigten, nämlich dass Orpheus als Sänger an der Fahrt mit dem Schiff *Argó* nach Kolchis teilnimmt, um mit Iason das goldene Vlies zurückzuholen, das sein Onkel Pelias von ihm als Gegengabe für die Rückgabe des Thrones verlangte, so erwähnt Pindar einige Verse zuvor doch ein Detail über den Grund der Reise, das die Reise ebenso in engen Zusammenhang mit dem Orpheus-Mythos stellt, wie bei Simonides die besondere Atmosphäre um Sänger, Vögel und Fische. Pelias antwortet Iason auf dessen Forderung nach dem Thron mit folgenden Worten:

„Mir ist es recht
So. Jedoch - es ist der greise Teil meines Lebens bereits,
Der mich umgibt. Dir wogt der Mannheit Blüte grad; so kannst du uns retten vorm
Groll der Erdgötter. Mahnt doch, die Seele ihm heimzubringen, Phrixos,
Heißt uns, zu Aietes' Haus ziehend, das Vlies
Holen, das dichtwollge, des Widders, auf dem übers Meer er einst entrann dem
Gottlos-frevlen Anschlag, der Stiefmutter Werk.
Das tut ein erstaunlicher Traum, der mir kam, mir kund.
Ich fragte an am kastalischen Quell,

⁸² Kranz, 1985, Band 1, S. 3.

⁸³ Pindar, *Vierte pythische Ode in Siegesgesänge und Fragmente*, Griechisch und Deutsch, hrsg. von Oskar Werner, Ernst Heimeran Verlag, München, 1967, S. 153.

Ob mir Deutung würde; da hieß man mich schnellstens rüsten auf dem Schiff die Ausfahrt [...]“ (157 - 164)⁸⁴

Durch einen von den Erdgöttern eingegebenen Traum und das Orakel der kastalischen Quelle in Delphi hat Pelias, wie er Iason gegenüber behauptet, erfahren, dass er die Seele ihres gemeinsamen Ahnherrns Phrixos heimholen und dazu zum Haus des Aietes fahren und das goldene Vlies zurückbringen soll. Dass Aietes als König des jenseits der zivilisierten Welt an der östlichen Küste des Schwarzen Meers gelegenen Kolchis die hadeshaften Züge in sich potenziert, die ihm als Sohn des Helios und der Okeanide Perse sowieso zukommen,⁸⁵ verstärkt noch die durch den Traum des Pelias nahegelegte Vermutung, dass der Argonautenfahrt neben ihrer heldenhaften Seite auch die Dimension einer Hadesreise eignet, in der es darum geht, die Seele des Phrixos, symbolisiert durch das goldene Vlies, aus dem Hades herauszuführen. Darauf deutet auch die eine Stelle in der *Odyssee*, in der Homer auf die Argonautenfahrt verweist, als nach Odysseus' Hadesfahrt Kirke ihm mit den Gefahren des weiteren Wegs auch von den irrenden Felsen berichtet, denen als einziges Schiff einst die Argo, geleitet von Hera, entkommen sei (*Odyssee*, 12. Gesang, 69 - 73).⁸⁶ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Argonautenfahrt, wie vielfach gesagt worden ist, ohne Orpheus nicht gelingen konnte. Dies hat nicht nur seinen Grund darin, dass, wie Apollonios Rhodios in seiner Version der *Argonautika* aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., der einzigen vollständig überlieferten Fassung aus dem vorchristlichen Griechenland, erzählt, Orpheus mit seinem Gesang den Streit zwischen den Teilnehmern der Reise schlichten konnte und die Sirenen zu besänftigen vermochte, an denen das Schiff auf seiner Rückfahrt vorbeisteuern musste,⁸⁷ sondern in ihrer wie auch immer nur angedeuteten Dimension als Hadesfahrt ist die Reise als solche mit Orpheus verbunden.

Damit befinden wir uns, durch nur einige Andeutungen aus der griechischen Dichtung geleitet, im Kernbereich des Orpheus-Mythos. Dass die wenigen Hinweise aus den Dichtungen von Simonides, Ibykos und aus Pindars vierter pythischen Ode oder auch die eine Referenz in der *Odyssee* eine solche Aussagekraft haben, hat nicht nur mit der Bekanntheit des Orpheus-Mythos zu tun, die es uns erlaubt, die Fragmente und Textstellen in einen

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Zu der Beziehung zwischen Helios und Hades siehe z.B. Jane Ellen Harrison, *Helios - Hades* in *The Classical Review*, Band 22, Nr. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1908, S. 12 - 16 und Karl Kerényi, *Töchter der Sonne. Betrachtungen über griechische Gottheiten*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1997 (1944), S. 11 - 63.

⁸⁶ Homer, 1956, S. 168f.

⁸⁷ Siehe dazu die drei Textstellen von Apollonios Rhodios, *Die Argonauten*, Buch 1, 23 - 34, 492 - 518 und Buch 4, 891 - 911 in *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, hrsg. von Wolfgang Storch. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1997, S. 64ff.

größeren Zusammenhang einzuordnen (das zeigt auch ein Vergleich mit der aus dem 5. nachchristlichen Jahrhundert stammenden in Form einer Ich-Erzählung des Orpheus selber verfassten *Orphischen Argonautika*, in welcher die Gewinnung des goldenen Vlieses durch ein magisches Ritual mit Kräuterzauber und der Opferung dreier junger Hunde über einer als Dreieck ausgehobenen Grube in allen Einzelheiten erzählt wird,⁸⁸ und die tatsächlich eine Bekanntheit mit dem Orpheus-Mythos voraussetzt, den sie zu einer religiösen Lehrschrift umschreibt, in der alle Einzelheiten zu demonstrativen Zwecken erzählt werden, etwas, was eine Untersuchung für sich erfordern würde, die aber über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht), sondern diese Aussagekraft kennzeichnet die erwähnten Fragmente und Textstellen vielleicht auch deshalb, weil sie der Heroendichtung zugehören und mit der besonderen Substanzialität befasst sind, die den Heroen zukommt. Kerényi schreibt zu dieser Substanzialität:

Viel eher als durch eine Eigenschaft werden die Heroen in allen Geschichten durch ihre Substanzialität, eine eigentümliche Konsistenz, gekennzeichnet, die sie mit den Göttern als Gestalten teilen. [...] Es ist dies eine Konsistenz, die sich in der dichterischen Gestaltung, der die Heroen fortwährend ausgesetzt waren, dermaßen bewährt hat, daß ein durch Schriftstellerwillkür völlig verwandelter Alexander, Caesar oder Napoleon denkbarer ist als ein ganz anderer Perseus oder Oidipus, ja ein veränderter Alexander der Große schon weniger, da er ja bereits im Altertum in die Reihe der Heroen einging. Zu den „Heroen“ der Geschichte gehört die geschichtliche Zeit. Sie sind in eine einmalige Zeitspanne eingebettet, die durch zahllose gleichzeitige Begebenheiten bestimmt ist und an der nichts zu ändern ist. [...] Das Unveränderliche an den Heroen der Mythologie ist hingegen ein unverwechselbarer Kern, den man bei demselben Heros immer wiederfindet. Das Wort Ralph Waldo Emmersons trifft für ihn auch in sachlich religionsgeschichtlichem Sinne zu: „The Hero is he who is immovably centred.“ Anderen Heroen kann er in einem oder in mehreren Zügen gleichen. Es gibt auch Heroentypen, wie es gewöhnliche Menschentypen gibt. Im vereinigenden Mittelpunkt seiner Züge bleibt der Heros einzig.⁸⁹

Aus dieser Einzigartigkeit des seine Züge in sich vereinigenden Kerns, den er als seine Substanzialität mit den Göttern teilt, ergibt sich die Identität des Heros. Was hier gemeint ist, kann durch einen Vergleich mit Heroentypen verdeutlicht werden. Lewis Richard Farnell hat in seinen 1920 an der Universität von St. Andrews gehaltenen Gifford Lectures zu dem Thema *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* eine Klassifizierung von Heroentypen vorgenommen, die folgenderweise zusammengefasst wird:

⁸⁸ Ebd., S. 67 - 72. Für die *Orphische Argonautika* als Gesamtwerk siehe die Übersetzung von Johann Heinrich Voss in *Hesiods Werke und Orfeus der Argonaut*, Mohr und Zimmer, Heidelberg, 1806 auf <https://www.archive.org> (7. Mai 2017).

⁸⁹ Kerényi, 1958, S. 12.

(a) the hieratic type of hero-gods and heroine-goddesses whose name or legend suggests a cult-origin; (b) sacral heroes or heroines associated with a particular divinity, as apostles, priests, or companions; (c) heroes who are also gods, but with secular legend, such as Herakles, the Dioskuroi, Asklepios; (d) culture- and functional heroes, the 'Sondergötter' [...], usually styled *ἥρωες* by the Greeks themselves; (e) epic heroes of entirely human legend; (f) geographical, genealogical, and eponymous heroes and heroines, transparent fictions for the most part, such as Messene and Lakedaimon; (g) historic and real personages.⁹⁰

Doch bei allem psychologischen und historischen Wert, den eine solche Klassifizierung trotz ihrer Überlappungen laut Farnell für eine Einordnung der Heroen haben mag, so bleibt doch die Frage der eigentlichen Identität des Heros davon unberührt. Es ist nicht der Heroentypus, dem ein Heros zugehört, sondern der einzigartige Kern, der ihn im wesentlichen überall und in den verschiedensten Situationen erkennbar macht und es mit sich bringt, dass oft schon ein Detail genügt, um den ganzen Komplex seiner Geschichten aufscheinen zu lassen. Kerényi spricht in diesem Zusammenhang von dem Glanz des Heros, in dem zugleich die besondere Zeitlichkeit des Heros aufleuchtet:

Es fällt ... auf ihn ein Glanz, den wir vom Standpunkt der Religionsgeschichte aus, für die das Göttliche jenes Gegebene ist, von dem sie ausgeht, den Glanz des Göttlichen nennen dürfen: das Wort „Glanz“ wohl metaphorisch gebraucht, doch auf eine ebenso berechnete Weise, als wenn wir vom Glanz des Kunstwerkes reden und von allen verstanden werden, die dafür die Empfänglichkeit - einen verschieden verteilten allgemeinen menschlichen Besitz - haben. Der Glanz des Göttlichen, der auf die Gestalt des Heros fällt, ist eigentümlich vermischt mit dem Schatten der Sterblichkeit.⁹¹

Im Heros vermischt sich der Glanz des Göttlichen mit dem Schatten der Sterblichkeit. Wie im letzten Abschnitt zu lesen war, ist der Mensch der orphischen Theogonie zufolge aus der Asche der Titanen entstanden, der ein kleines Quantum Dionysisches beigemischt ist. In dem oft von göttlichen Vätern oder Müttern herkommenden Heros, der aber immer auch zugleich Mensch ist, kommt die Mischung von göttlichem Glanz und dem Schatten der Sterblichkeit, welcher auch in das Bild der Asche der Titanen gefasst werden kann, zu einer Hochpotenz. Daraus gestaltet sich die Zeitlichkeit des Heros, die mit seiner besonderen Prädisposition zur Tragödie einhergeht. Beides zeigt sich neben anderem in der Art und Weise, wie seiner ursprünglich im Kult gedacht wurde. Kerényi vermerkt hierzu:

⁹⁰ Farnell, 1970, S. 19.

⁹¹ Kerényi, 1958, S. 13.

Zum Heros gehörte sein Kult: eine besondere Art der Verehrung [...], schlichte und strenge rituelle Handlung, ein selbstverständlicher Tribut an den Heros, kein Akt der Exaltation. Im kleinen war es die gleiche Verehrung, die im großen den Unterweltgöttern, den Beherrschern der Abgeschiedenen, dargebracht wurde.⁹²

Zwischen dem Heros und den Unterweltgöttern besteht die Form von Nähe, die wir schon zwischen Orpheus und Dionysos, der als einer der mächtigsten Unterweltgötter galt, beobachten konnten, ja, bei Orpheus, der durch seine Herkunft und seine Geschichte einen größeren Anteil an Göttlichem hat als etwa ein Heros wie Hektor oder Agamemnon, kommt in besonders deutlicher Weise zum Ausdruck, was diese Nähe und die daran geknüpfte Zeitlichkeit bedeuten.

Die chronologisch nächsten Zeugnisse aus der griechischen Dichtung stammen von dem Tragiker Aischylos. Ebenso wie die Werke von Simonides und Ibykos sind auch die meisten Dramen des Aischylos, der von 525 - 456 v. Chr. lebte, nur durch ihre Titel oder als Fragmente überliefert. Zu den 65 namentlich oder fragmentarisch überlieferten Dramen, denen nur 7 vollständig überlieferte Werke gegenüberstehen, gehört auch die nicht näher datierte, aber vielleicht in einem Zusammenhang mit den Kämpfen der Athener gegen die Edonen zwischen 470 und 464 v. Chr. stehende Tetralogie der *Lykurgie*, die aus den *Edonen*, *Bassariden*, *Jünglingen* und dem Satyrspiel *Lykurgos* besteht. Die *Lykurgie* handelt von dem Einzug des Dionysos und seines Gefolges in das Reich des thrakischen Königs Lykurgos. Im 2. Stück, in den *Bassariden*, wird uns zum ersten Mal der Tod des Orpheus durch die Bassariden, die mit Dionysos das lange aus Fuchsfell genähte thrakische Kleid namens Bassari tragenden Mänaden,⁹³ vorgeführt. Von dem Stück sind nur die folgenden vier Fragmente bewahrt:

122.

...Des Pangaion Höh, die Silber trägt,
Erhellte blitzgleich lohender Pechfackeln Glanz.

123.

Apollon im Efeu, der bakchische Sänger...

124/5.

Der Stier will, so scheint es mich stoßen! Zu welchem
Gestad, welchem Wald soll ich flüchten?

126.

⁹² Ebd. S. 14.

⁹³ Siehe dazu z.B. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1996 (1770), S. 527.

Mit altem Reisig und mit Qualm auf dem Altar...⁹⁴

Die Deutung des Geschehens ist nur unter Einbeziehung der anderen Stücke und paralleler Stellen bei anderen Tragikern wie Euripides möglich und wirft eine Reihe interessanter philologischer und religionswissenschaftlicher Fragen auf, die aber im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen würden. Hier folgen wir der Rekonstruktion des Übersetzers und Herausgebers Werner. Dazu beginnen wir bei dem ersten Stück der *Lykurgie*. In den *Edonen* kommt die Verspottung und der Versuch der Gefangennahme des Dionysos durch den König Lykurgos und das von ihm beherrschte thrakische Volk der Edonen zur Darstellung. Dionysos scheint hier zunächst selber Opfer zu werden, wie folgende drei Fragmente zeigen, die von Lykurgos gesprochen werden:

117.

Woher der Weichling? Welchen Lands? In welcher Tracht?

118.

Der Weiberrock und Fuchspelz trägt nach Lyderart
Bis zu den Füßen reichend ...

119.

Langschenklig ist er; ob er ein Verschnittener ist?⁹⁵

Die Verspottung des Dionysos zielt neben der Fremdheit von Kleidung und Erscheinung vor allem auf die Femininität und scheinbare Weichlichkeit des Gottes, etwas, was auch in der Beschreibungen der Tötung des Orpheus von Hand der Mänaden immer wieder begegnet. Bei der Gefangennahme des Dionysos, der sich auf wunderbare Weise befreit und alle Anwesenden in den Bann schlägt, werden folgende Worte, vielleicht von dem Chor, gesagt:

120.

Wer doch ist der Seher, stumm, ohne Stimme, zierlichen Gangs,
Den die Kraft ...?⁹⁶

Alle Anwesenden geraten nun in einen dionysischen Rausch:

121.

Ist gottbegeistert, bakchisch rasend nun das Haus.⁹⁷

⁹⁴ Aischylos, *Lykurgie in Tragödien und Fragmente*, herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner, Tusculum-Bücherei, Heimeran Verlag, München, 1980 (1959), S. 597.

⁹⁵ Ebd., S. 595.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

Nun soll Lykurgos, ebenso wie Pentheus in Euripides *Bakchen*, bestraft werden. Es folgt das zweite Stück, die *Bassariden*, in denen statt Lykurgos Orpheus von den Bassariden zerrissen wird. Zu der Geschichte Orpheus' findet sich ein Kommentar des Astronomen und alexandrinischen Bibliothekars Eratosthenes aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., in dem auch die *Bassariden* des Aischylos erwähnt werden. Da es sehr wahrscheinlich ist, dass ihm das Stück als ganzes bekannt war, lassen sich die vorhandenen Fragmente in den richtigen Zusammenhang bringen. Er schreibt:

Orpheus war wegen seiner Frau in den Hades hinabgestiegen und hatte gesehen, wie es dort war. Darauf ehrte er nicht länger den Dionysos, dem er sein Ansehen verdankte, sondern hielt Helios für den größten Gott, den er auch Apollon nannte. Und in der Nacht stand er auf und wartete von der Morgendämmerung an auf dem Gebirge des Pangaios auf den Sonnenaufgang, um als erster Helios zu begrüßen. Darüber war Dionysos erzürnt und schickte ihm die Bassarai, wie der Tragödiendichter Aischylos sagt. Diese zerrissen ihn und zerstreuten die einzelnen Glieder.⁹⁸

In Fragment 122 erkennen wir die noch nächtliche Anhöhe des Pangaios wieder, in die die Bassariden mit Pechfackeln wie ein Blitz einfallen. Fragment 124/5, das aus zwei Fragmenten zusammengestellt ist, wird von Werner in Anlehnung an Euripides folgendermaßen gedeutet: „Orpheus sieht den ihn mit den Bakchen bedrängenden Dionysos als Stier (ähnlich wie Pentheus, Eur. Bakch. 920ff.), sobald er von ihm in die tödliche Ekstasis versetzt ist...“⁹⁹ Auf Fragment 123, von dem nur mit Wahrscheinlichkeit angenommen wird, dass es zum Stück gehört, kommen wir weiter unten zurück. Fragment 126 beschreibt laut Werner eine Opferhandlung. Im dritten Stück, den *Jünglingen*, erfährt nun auch Lykurgos seine Strafe. Er erschlägt, von Dionysos in Wahnsinn versetzt, statt eines Weinstockes seinen eigenen Sohn, bleibt aber selber, anders als Pentheus bei Euripides, der von seiner eigenen Mutter und ihren Schwestern im dionysischen Wahn für ein wildes Tier gehalten und in Stücke gerissen wird, unbeschädigt. Das Stück endet mit einer Versöhnung des Dionysos, und das Satyrspiel *Lykurgos* zeigt, wie Lykurgos sich vom Biertrinken abgewendet und dem Weingenuss hingibt.

Die *Bassariden* ist zum einen, wie nach Eratosthenes immer wieder vermerkt worden ist, ein Zeugnis des Kampfes zwischen dem Apollon- und Dionysoskult. So beschreibt z.B. Guthrie Aischylos als „keenly interested in the legends of Orpheus himself, and choosing his fate to be the theme of the Bassarids, in which it is used as a vehicle for portraying the early conflict

⁹⁸ Eratosthenes, *Aus dem Kapitel über die Lyra, Katasterismoi* in Storch, 1997, S. 210.

⁹⁹ Aischylos, 1980, S. 597.

between Dionysian and Apolline religion.“¹⁰⁰ Sowohl Eratosthenes wie auch Guthrie lesen hier aber das Stück nur auf seinen kosmologischen, bzw. religionswissenschaftlichen Gehalt hin. Was in seiner Form als Tragödie im allgemeinen und seine Einbettung in die Tetralogie im besonderen liegt, ist noch etwas anderes, das in einem spezifischen Sinn mit der Substantialität des Heros und der Gestalt des Orpheus zu tun hat. Um das klar vor Augen zu bekommen, müssen wir einen etwas eingehenderen Blick auf den Ursprung der Tragödie werfen, wie sie sich aus dem Dionysoskult entwickelt hat. Kerényi schreibt dazu in seiner umfassenden Studie *Dionysos - Urbild des unzerstörbaren Lebens*:

Anlaß zu Anfängen von...dieser Art des Dramas waren überall da, wo die Parousie des unterirdischen Dionysos gefeiert und der *Dithyrambos* gesungen wurde.[...]Die Erinnerung an Heroen oder gar an eine Hadesfahrt des Herakles blieben das genuine Thema eines Dithyrambos. Der Satz des Aristoteles...ist exakt und entspricht genau den Gegebenheiten der griechischen Literatur- und Religionsgeschichte: die Tragödie sei "von denjenigen ausgegangen, die den Dithyrambos antönten". [...] Das Wort *tragodia* ist mit Exaktheit als „Gesang aus dem Anlaß des Bocks“ wiederzugeben.¹⁰¹

In den *Edonen* kommt tatsächlich ein Dithyrambos vor, er lautet: „Es folge, halb Sang, halb Schrei,/ Dem Dionysos, schwärmend/ Mit ihm der Dithyrambos!“ (Fragment 116).¹⁰²

Dennoch kann die Rede vom „Gesang aus Anlaß des Bocks“ zunächst befremden. Sie hat aber mit der ländlichen Verwurzelung des Dionysoskultes zu tun. Kerényi beschreibt das folgenderweise:

Der Sinn eines Ziegenopfers *auf dem Lande* in diesem Monat ist uns...bekannt. Im März stehen noch die Weinstöcke als kahle, blätterlose Strunken. Sie werden nun das Blut ihres Feindes, des Bockes, zu trinken bekommen: ihres fast wesensgleichen, dionysischen Verwandten. Die vorweggenommene Strafe wird einen Sünder treffen, der von seiner Sünde nichts weiß, ja, sie noch nicht einmal beging. Er teilt ein Schicksal, das in der Zukunft, nach *seinem* Schicksal, dem Schicksal des Bockes, des *tragos*, der das grausame Spiel des Lebens mit den Lebewesen in einer festen Zeremonie erleidet, „tragisches“ Schicksal heißen wird.¹⁰³

Als „tragisches Schicksal“ lässt sich die Zeitlichkeit des Heros kennzeichnen. Auf ihrer Basis entwickelt sich die Tragödie durch zwei weitere Schritte. Kerényi schreibt weiter:

Aus der Ambivalenz der absichtlichen Tötung und des Mitleids *allein* wäre noch keine *geistige* Schöpfung entstanden...Die geistige Schöpfung „aus dem Anlaß des Bockes“,

¹⁰⁰ Guthrie, 1952, S. 232f.

¹⁰¹ Karl Kerényi, *Dionysos - Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Stuttgart, 1994 (1976), S. 194f.

¹⁰² Aischylos, 1980, S. 595.

¹⁰³ Kerényi, 1994, S. 196.

die *tragodia*, hatte außerdem noch zwei konstitutive Elemente: den Mythos und einen Versuch seiner Erklärung. Der Mythos war, daß die Tötung auf Veranlassung eines Gottes, zu seiner Freude geschah und daß er sie *selbst* erlitt. Das andere Element kam in der rationalen Sphäre durch die Auffassung des Ziegenopfers als *Bestrafung* des sündigen Tieres zur einfachen Opferhandlung hinzu. Dieser Versuch der Erklärung konnte den Unsinn der Bestrafung eines Wesens, das nicht um seine Sünde wußte, nicht ausschalten. Zur Ausschaltung führte erst die anthropomorphe Auffassung des Frevlers. [...] Das Auftreten des dionysischen Heros, der zugleich der Verfolger des Gottes war, Dionysos und Anti-Dionysos in einer Person, sollte die literarische Stufe bezeichnen.¹⁰⁴

Darauf, in welcher Weise Aischylos auch formal an diesen zwei Schritten maßgeblich beteiligt ist und dadurch die Basis für die literarische Stufe fundiert, verweist Käte Hamburger in ihrem Buch *Von Sophokles zu Sartre*. Sie schreibt:

Als dem die Dionysosdithyramben singenden und wohl auch tanzenden Chor ein Choreut als Antworter (Hypokrites) gegenübertrat, war die dialogische Form gegründet. Danach hat Aischylos durch Einführung von zwei Schauspielern die Form weiter entwickelt, Sophokles fügte einen dritten hinzu, wobei es geblieben ist. [...] Worauf es ... bei dieser Gründung der Dramenform durch die Vermehrung auch nur um einen Schauspieler ankommt, ist dies, daß ein reicherer Dialog zustande kam, in dem auch der Chor eine aktivere Rolle spielte. Er wird selbst zu einem Antworter und nimmt als solcher den Charakter bestimmter Gruppen an, die mehr oder weniger zu den handelnden Personen gehören: Ratsherrn einer Stadt, Frauen einer Stadt, Dienerinnen u. ä. m. Er repräsentiert immer ein Kollektiv, das in der 1. Person singularis zum Ausdruck kommt. Aber gerade daß ein Kollektiv, eine Gruppe von Personen, als *eine* Person auftritt, d. h. als eine redende Person einer anderen gegenübertritt, läßt die Bedeutung und Funktion der dialogischen Struktur deutlich werden; diese differenziert sich weiter dadurch, daß auch der Chor sich in zwei redende Personen, in Chor und Chorführer aufteilt.¹⁰⁵

Die solcherart im Dialog sich entfaltende Tragödie trägt aber als ihren das seitdem wirksame fortschöpfende Strukturelement des Genres ausmachenden Kern die Gegenüberstellung von Dionysos und Anti-Dionysos in sich, wie sie schon im Bocksopfer angelegt ist. In der Opferung des Bocks spiegelt sich, von der Seite der orphischen Theogonie aus gesehen, die Zerreißung des Dionysos durch die Titanen. Die Zeitlichkeit des Heros ist geprägt vom tragischen Schicksal, das das dionysische Schicksal reflektiert. Der Heros ist dionysischer Heros, auch da, wo er, ähnlich wie das nicht von seiner Sünde wissende Ziegenopfer, nur passiver Träger der titanischen Urschuld ist, und hat ein von Gewalt und Willkür geleitetes Schicksal zu erleiden, das als abgeschwächte Form des dionysischen Opfers verstanden werden kann. Der dionysische Heros in seiner ausgeprägtesten Form ist Verfolger oder

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Käte Hamburger, 1962, S. 17.

Verächter des Dionysos, d.h. aktiver Träger der titanischen Urschuld und muss dafür in unabgewandelter Weise die Rolle des Dionysos als Opfer einnehmen. Er wird als Stellvertreter des Dionysos zerrissen. In Aischylos' *Lykurgie* kommt diese Opfer-Stellvertreterkonstellation zu einem gesteigerten Ausdruck. In den *Edonen* wird Dionysos selber als Opfer von Verfolgung vorgestellt. Auch unabhängig vom titanischen Hintergrund ist damit ein Bild von menschlicher Verstrickung in Schuld gezeichnet. In den *Bassariden* wird aber nicht der tatsächliche Verfolger Lykurgos durch den Opfertod bestraft, sondern der an der Verfolgung unbeteiligte, durch seinen Gesang und seine Leier dem Apollon angehörende Orpheus. Die Bestrafung des Lykurgos im dritten Stück kann danach milder ausfallen und im Satyrspiel sogar in ein komödiantes Trinkfest der Versöhnung münden. Orpheus ist hier derjenige, der das dionysische Schicksal der Zerreißung erleidet und damit als Heros in seiner reinsten Form auftritt.

Dass in diesem Herosverständnis dabei wenig von gewöhnlicher Heldenhaftigkeit mitwirkt, hatte schon Platon bemerkt, der im *Symposion* Phaidros die Tapferkeit von Orpheus explizit in Frage stellen lässt. In seiner Lobrede auf Eros behauptet Phaidros, dass Eros Liebende zu Tapferkeit inspiriere und verweist als Gegenbeispiel zu Orpheus auf Alkestis, die ihr Leben für ihren Mann Admetos geopfert hat:

...als sie dies getan hatte, schien sie eine so schöne Tat vollbracht zu haben, nicht nur vor den Menschen, sondern auch vor den Göttern, daß diese, obwohl viele Menschen oft Schönes geleistet haben, doch nur einer gewissen wohlbemessenen Zahl die Auszeichnung gaben, ihre Seele wieder aus dem Hades zu entlassen, Alkestis' Seele jedenfalls aus Bewunderung für ihre Tat entließen; so ehren auch die Götter Eifer und Tüchtigkeit im Dienst des Eros am höchsten. Orpheus dagegen, den Sohn des Oïagros, ließen sie unverrichteter Dinge aus dem Hades abziehen, nachdem sie ihm nur ein Trugbild seiner Frau gezeigt hatten, die zu holen er gekommen war; aber sie selbst gaben sie ihm nicht, weil er sich als Weichling erwiesen hatte - war er doch ein Kitharaspieler - und nicht das Herz hatte, um des Eros Willen zu sterben gleich Alkestis, sondern sich's erlisten wollte, als Lebender in den Hades einzudringen. Denn gewiß deswegen legten sie ihm eine Strafe auf und ließen ihn durch Frauenhand den Tod erleiden...¹⁰⁶

Die Argumentation des Phaidros ist hier jedoch, abgesehen vielleicht von dem Hinweis auf Alkestis, wenig stichhaltig, da nicht einzusehen ist, welchen Sinn ein Tod Orpheus' für Eurydike hätte haben können und warum es eines geringeren Mutes bedürfen sollte, lebendig in den Hades zu steigen, wie auch insgesamt seine Rede zu den am wenigsten profilierten im *Symposion* gehört, so dass sie sich nicht, wie ich glaube, mit der Auffassung Platons

¹⁰⁶ Platon, *Symposion*, herausgegeben und übersetzt von Franz Boll, Neu bearbeitet von Wolfgang Buchwald, Ernst Heimeran Verlag, München, 1969, S. 25f (179d-e).

gleichsetzen lässt,¹⁰⁷ sondern hier eher im Gegenteil als Persiflage eines oberflächlichen Heldenideals gedeutet werden kann, das sich in Tapferkeit bis zur Sinnlosigkeit erschöpft. Aber auch unabhängig von Platons Auffassung hat ein solches Ideal wenig zu tun mit einer Vorstellung vom Heros, in dem der Glanz des Göttlichen sich mit dem Schatten der Sterblichkeit zu einem tragischen Schicksal mischt. In den *Bassariden* ist es dieser Glanz, der hier sowohl von Dionysos wie von Apollon kommt, welcher es wahrscheinlich macht, dass von Orpheus als Heros die Rede ist, wenn *ὁ κισσεὺς Απόλλων, ὁ βακχειόμαντις...*, Apollon im Efeu, der bakchische Seher¹⁰⁸ genannt wird. Denn Orpheus spielt die Leier, die ihm von Apollon gegeben wurde und ist im Augenblick seines Zerrissenwerdens ebenso Stellvertreter des Dionysos wie Apollons. In welcher Weise er sich in seiner Zeitlichkeit durch diese Verbindung von anderen Heroen unterscheidet, wird im folgenden Abschnitt deutlich werden. Um hier die Konturen und Kontraste schärfer in den Blick zu bekommen, unternehmen wir einen Exkurs zu der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von Friedrich Nietzsche.

3.3. Exkurs: Kopf und Leier und *Die Geburt der Tragödie* von Friedrich Nietzsche

Beispiele vom „brüderlichen Nebeneinander Apollons und des Dionysos“, mit Kerényi zu sprechen,¹⁰⁹ sind uns schon in der orphischen Theogonie begegnet. So zeigte sich dort die Nähe Apollons zu Dionysos ebenso bei dessen Zerreiβung durch die Titanen, wie bei der des Orpheus durch die Mänaden: Athene bewahrte das Herz des zerrissenen Dionysos auf - nach anderen, nicht orphischen Quellen war es ein anderes Organ, wie Kerényi in seinem Buch *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* darlegt⁻¹¹⁰ und brachte es Zeus, und Apollon sammelte von seinen Gliedern ein, was die Titanen nicht verspeist hatten, bevor Dionysos neu geboren werden konnte. Bei Orpheus' Gliedern wird diese Handlung von den in den Bereich des Apollons gehörenden Musen vollführt, wie wir von Eratosthenes erfahren, der schreibt:

Die Musen jedoch sammelten sie und begruben sie auf dem Gebiet von Leibethra. Da sie aber niemanden fanden, dem sie seine Lyra übergeben wollten, baten sie Zeus, sie unter die Sterne zu versetzen, damit dort etwas an ihn und an sie erinnerte. Zeus stimmte zu, und die Lyra wurde unter die Sterne versetzt. Und indem die Lyra zu ihrer Zeit untergeht, bekundet sie das Geschick des Orpheus.¹¹¹

¹⁰⁷ Etwas, was von Forschern wie Ivan M. Linforth in seiner Abhandlung *The Arts of Orpheus*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1941, und Berntzen, 2009 anders gesehen wird, die durch ihre Deutung zu interessanten Aspekten über die Andersartigkeit des Orpheus kommen.

¹⁰⁸ Aischylos, 1980, S. 596f.

¹⁰⁹ Kerényi, 1966, S. 44.

¹¹⁰ Siehe dazu z.B. Kerényi, 1994, S. 170 - 180.

¹¹¹ Storch, 1997, S. 210.

Die Musen gehören ihrerseits zwar zum Gefolge Apollons, können aber auch dem Dionysos nahestehen und den Platz der Mänaden einnehmen, wie z. B. bei Sophokles zu lesen ist. So spricht an einer Stelle in der *Antigone* der Chor von Lykurgos, der von Dionysos gefangen, erkannt hatte, dass er dessen Zorn erregt hatte:

Denn gottverzückter Frauen Schwarm
verscheucht' er und des Rausches Glut
und kränkte flötenfrohe Musen.¹¹² (962 - 965)

Auf den nahen Zusammenhang zwischen Musen und Mänaden verweist auch Jane Ellen Harrison. Sie zitiert n. a. Plutarch, der in seinem *Symposion* über das Fest der Agrionia schreibt, dass die Frauen dabei nach Dionysos suchten, als sei er weggelaufen, und dann sagten, er habe Zuflucht zu den Musen genommen, und zieht daraus folgenden Schluss:

In some secret Bacchic ceremonial extant in the days of Plutarch and carried on by women only, Dionysos was supposed to be in the hands of his women attendants, but they were known as Muses not as Maenads. The shift of Maenad to Muse is like the change of Bacchic rites to Orphic; it is the informing of the savage rites with the spirit of music, order and peace.¹¹³

Einer anderen Erzählung zufolge, die dann später von Ovid wieder aufgenommen wurde, gelangte Orpheus' Kopf auf der in den Fluss Hebros geworfenen Leier zur Insel Lesbos, wo er in einem Tempel oder einer Höhle verwahrt, weitersang und den Einwohnern der Insel apollinische Orakel verkündete.¹¹⁴ Der spätantike Schriftsteller Lukian schreibt, dass bei ihrer Ankunft der Kopf des Orpheus in einem Dionysostempel bestattet wurde, während die Leier in den Apollontempel gegeben wurde, wo sie von dem Sohn des Königs entwendet und heimlich ausprobiert wurde. Doch statt der erhofften Wirkung auf Felsen und Bäume lockte er nur ein Pack wilder Hunde zu sich, die ihn angriffen und in Stücke rissen und ihn seinerseits ein dionysisches Schicksal erleiden ließen.¹¹⁵

Aber auch die Leier als solche steht im Zeichen von einer ausgesprochenen Doppeldeutigkeit. Dem homerischen *Hymnos an Apollon* zufolge war sie das erste, was Apollon bei seiner Geburt begehrte.¹¹⁶ Die Weise, wie er sie erhielt, wird im homerischen *Hymnos an Hermes*

¹¹² Sophokles, *Antigone*, in *Tragödien und Fragmente*, Griechisch und deutsch, herausgegeben und übersetzt von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer, Heimeran Verlag, München, 1966, S. 299.

¹¹³ Harrison, S. 464.

¹¹⁴ Siehe dazu Ovid, *Metamorphosen*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, Elftes Buch, Insel Verlag, Frankfurt a.M. und Leipzig, 1990, S. 260.

¹¹⁵ Siehe Lukian, *Der eingebildete Büchernarr* in Storch, 1997, S. 172ff.

¹¹⁶ *Homerische Hymnen*, Griechisch und deutsch, hrsg. von Anton Weiher, Sammlung Tusculum, Artemis Verlag, München und Zürich, 1989, S. 41.

erzählt. Hermes, der Führer der Seelen der Toten, fertigte die Leier direkt nach seiner Geburt an, indem er das erste, was ihm begegnete, eine Schildkröte, mit folgenden Worten ansprach: „Lebst du, dann bist du ja freilich Bannerin leidvollen Zaubers,/ Stirbst du jedoch, dann kannst du herrlich mir singen...“,¹¹⁷ um sie dann nach oben zu drehen, „einen Meißel, grau und eisern“ zu nehmen und ihr „das Lebensmark aus dem Rückrat zu bohren“.¹¹⁸ Danach schenkte er sie als Versöhnungsgabe seinem Bruder Apollon, der darüber erzürnt war, dass Hermes seine Rinder gestohlen und geschlachtet hatte, auch dies, wie wir von der Parallelgeschichte mit den Sonnenrindern des Helios aus dem 12. Gesang der *Odyssee* erinnern, eine Erzählung, die mit Tod und Leben zu tun hat.¹¹⁹ Diese Leier war es, die dann später von Orpheus gespielt wurde.

Um eine eingehende Interpretation der Verbindung von Dionysischem und Apollinischem hat sich in neuerer Zeit vor allem Nietzsche mit seiner zu Beginn dieses Kapitels schon zitierten *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* bemüht. Da Nietzsches *Geburt der Tragödie* nicht nur das Verständnis vom Dionysischen und Apollinischen und der damit zusammenhängenden Zeitlichkeit entscheidend geprägt hat und auch für Rilke von Bedeutung war, sondern zugleich eine Position zur Darstellung bringt, von der die im Rahmen dieser Arbeit entwickelte an einigen wichtigen Punkten abweicht, soll hier eine kurze Skizze versucht werden, die Divergenz und Konvergenz verdeutlicht. Wie schon der Titel seiner Abhandlung andeutet, geht auch aus Nietzsches Sicht die attische Tragödie aus der Verbindung von Dionysischem und Apollinischem hervor, die er dabei ähnlich, wie wir es schon bei Eratosthenes gesehen haben, unter dem Gesichtspunkt ihres Antagonismus begreift. Er schreibt:

An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysos, knüpft sich unsere Erkenntnis, daß in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysos, besteht: beide so verschiedenen Triebe gehen nebeneinander her, zumeist im offenen Zwiespalt miteinander und sich gegenseitig zu immer kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des „hellenischen“ Willens, miteinander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische wie apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.¹²⁰

¹¹⁷ Ebd., S. 65.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Siehe dazu z. B. Karl Kerényi, *Töchter der Sonne*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1997 (1944), S. 25 - 28.

¹²⁰ Nietzsche, 1987, S. 27.

Wie Nietzsche zur Identifizierung von Apollon mit der Kunst des Bildners und Dionysos mit der Musik kommt, geht aus folgenden beiden Textstellen hervor. In seiner Charakterisierung von Apollon fasst Nietzsche wesentliche Aspekte der griechischen Apollon-Gestalt wie die durchdringende Gedankenkraft und die Aspekte von Heilkraft und Zukunftsschau in das Bild vom scheinenden Gott mit dem sonnenhaften Auge:

Apollo, als der Gott aller bilderischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefste Bewußtsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswert gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde - darf nicht im Bild des Apollo fehlen, jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilden Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muß „sonnenhaft“, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheins auf ihm.¹²¹

Über Dionysos ist zu lesen:

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysos überschüttet: unter seinem Joche schreiten Tiger und Panther. [...] Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich ein jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. [...] Wie jetzt die Tiere reden, und die Erde Milch und Honig gibt, so tönt aus ihm etwas Übernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbahrt sich hier unter den Schauern des Rausches.¹²²

Dass es auch hier Entsprechungen zu Nietzsches Beschreibung des Dionysoskultes in der griechischen Überlieferung gibt, zeigt z. B. eine Passage aus den *Mänaden* (oder *Bakchen*, wie andernorts der Titel der *Βάκχαι* lautet) des Euripides, in der der Hirte seinem später den

¹²¹ Ebd., S. 29f.

¹²² Ebd., S. 32f.

Mänaden zum Opfer fallenden König Pentheus von der begeisternden Wirkung des Dionysos erzählt. Dort heißt es über die Mänaden:

Sie nahmen kleine Rehlein auf den Arm
Und kleine Wölfchen, gaben ihnen Milch,
Die Brust noch strotzte, setzten Kränze auf
Von Eichen, Winden und des Efeus Grün.
Schlug eine mit dem Thyrsus an den Fels,
Entsprang ihm augenblicks ein kühler Quell,
Und stieß der Narthex auf den Boden auf,
So quoll des Gottes süßer Wein empor.
Wer nach dem weißen Tranke durstig war,
Der schürfte mit den Nägeln sich ein Loch,
Fand Milch die Fülle; von den Thyrsen troff
Des süßen Honigs überreicher Strom.
[...]
... Zur festgesetzten Zeit
Hob jede Schar den Thyrsos, alles rief
Aus einem Mund den hohen Sohn des Zeus,
Bromios Iacchos. Alle Bergen tanzten mit
Und alle Tiere regten sich im Lauf.¹²³ (700 - 727)

Jane Ellen Harrison notiert zu dieser und der dieser folgenden Passage bei Euripides:

This notion of a return to nature is an element in the worship of Dionysos so simple, so moving, and in a sense so modern that we realize it without effort. It is harder to attain anything like historical sympathy with the second element - that of intoxication.¹²⁴

Sie bemerkt dazu in einer Fußnote über Nietzsches Annäherung: „Nietzsche has drawn in this respect a contrast, beautiful and profoundly true, between the religion and art of Apollo and Dionysos.“¹²⁵ Doch wenn Kerényi in seinem Dionysos-Buch zu der eben zitierten Textstelle bei Nietzsche schreibt, hier werde „seine Schilderung zum Märchen,“¹²⁶ dann hat er dabei vielleicht auch dieses zweite Element der bei Euripides in der Folge mit aller Ausführlichkeit geschilderten Zerreiβung der eben noch in die Arme genommenen Tiere und Menschen durch die berauschten Mänaden im Sinn, das in der *ὠμοφαγία*, dem „Fest des rohen Fleisches“ gipfelt und das bei Nietzsche so nicht genannt wird, sofern nicht die Rede vom „Rausch“ auf

¹²³ Euripides, *Die Mänaden in Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Griechisch und Deutsch, übersetzt von Ernst Buschor, herausgegeben von Gustav Adolf Seeck, Heimeran Verlag, München, 1977, Band V, S. 305ff.

¹²⁴ Harrison, 1908, S. 445f.

¹²⁵ Ebd., S. 445.

¹²⁶ Kerényi, 1994, S. 94.

der einen Seite und von der „Zerreißung des principii individualitionis“ auf der anderen als hinreichende Beschreibung dieses zu den Dionysos-Mysterien gehörenden Rituals gelten soll. An einem Detail wie diesem deutet sich eine Tendenz an, die über eine bloße Deutung hinausgeht. Ohne die Legitimität der von Nietzsche vorgenommenen Wertung im Rahmen seiner philosophischen Erörterung in Frage stellen zu wollen, ist es für unsere Untersuchung aufschlussreich, dass in der *Geburt der Tragödie* trotz der vielen Stellen, in denen Nietzsche auf die orphische Theogonie referiert, nur an zwei Stellen von Orphischem oder von Orpheus selbst die Rede ist.¹²⁷ Das liegt meines Erachtens nicht so sehr daran, dass, wie etwa in der Masterarbeit von Johanna Janina S. Aulich zu dem Thema *Die orphische Weltanschauung in der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke* für die *Geburt der Tragödie* behauptet wird, der orphische und dionysische Begriff oft auswechselbar seien und die Grenzen zwischen ihnen schwankten,¹²⁸ als vielmehr an einer folgenreichen Umakzentuierung im Herosbegriffes. An der einen Stelle der *Geburt der Tragödie* erwähnt Nietzsche Orpheus im Zusammenhang mit dem *stilo rappresentivo* und dem Rezitativ der frühen italienischen Barockoper,¹²⁹ an der zweiten in Beziehung auf das durch Euripides eingeleitete und von Sokrates vollzogene Ende der älteren Tragödie, worauf wir weiter unten zurückkommen werden. Da, wo Nietzsche hingegen die attische Tragödie aus der Verbindung des Dionysischen mit dem Apollinischen herleitet, tut er dies nach meiner Ansicht, indem er unter Aussparung der stellvertretenden Rolle, die der tragische Heros in der griechischen Heroenmythologie einnimmt, an die Stelle von Orpheus den Titanen Prometheus setzt. „Der Glorie der Passivität stelle ich ... die Glorie der Aktivität gegenüber“¹³⁰, notiert er nach einer Erörterung des *Oidipus* von Sophokles, bevor er, sich auf Aischylos' *Gefesselten Prometheus* und Goethes Prometheus-Hymne beziehend, die tragische Grundsituation als „das unermessliche Leid des kühnen *Einzelnen* auf der einen Seite und die göttliche Not, ja Ahnung einer Götterdämmerung auf der anderen, die zur Versöhnung zwingende Macht jener beiden Leidenswelten [...]“ welche in der „ber Göttern und Menschen [thronenden] Moira als ewige

¹²⁷ Orpheus, mit dessen Mythos Nietzsche auch durch seine Nähe zu Erwin Rohde, der in seinem Buch *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* ausführlich über Orpheus gearbeitet hat, vertraut war, wird im Gesamtwerk Nietzsche nur wenige Male und dann meist in polemischem Zusammenhang erwähnt. Siehe z. B. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, in Werke in fünf Bänden*, Ullstein Materialien, Frankfurt a.M., Berlin, Wien, 1981 (1969), Band 2, Zweites Buch, Aphorismus 87, S. 370f und Viertes Buch, Aphorismus 286 S. 167.

¹²⁸ Johanna Janina S. Aulich, *Die orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke*, Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts, Simon Fraser University, 1990, S. 73, auf www.summit.sfu.ca (17. Mai 2017).

¹²⁹ Siehe dazu Nietzsche, 1987, S. 141f.

¹³⁰ Nietzsche, 1987, S. 77.

Gerechtigkeit“¹³¹ liegt, darstellt. In dieser Situation ist es Prometheus mit seinem Aufbegehren gegen die Ungerechtigkeit und seiner Bestrafung durch Zeus, der als Prototypus des Heros erscheint. Auf den Menschen übertragen bedeutet das in Nietzsches Worten:

Der Mensch, ins Titanische sich steigernd, erkämpft sich selbst seine Kultur und zwingt die Götter sich mit ihm zu verbinden, weil er in seiner selbsteigenen Weisheit die Existenz und die Schranken derselben in der Hand hat. [...] Das Beste und Höchste, dessen die Menschheit teilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muß nun wieder seine Folgen hinnehmen, nämlich die ganze Flut von Leiden und Kümernissen, mit denen die beleidigten Himmlischen das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen - müssen...¹³²

Die Aufforderung zu einer Gott und Mensch gleichstellenden Hybris geht dabei nicht nur deshalb mit der Herausstellung des Prometheus als Prototypus des Heros einher, weil mit Prometheus ja gerade kein Mensch, sondern ein Gott den Platz der sonst im wesentlichen Menschen vorbehaltenen Herosrolle einnimmt, also eine Entität, der es - im Fall des Prometheus tragischerweise - an Sterblichkeit gebricht,¹³³ sondern wird noch dadurch verstärkt, dass Prometheus ein Titan ist. Gleichzeitig ergibt sich aus dieser Identifizierung des Heros mit Prometheus, der einer Variante des griechischen Mythos zufolge nicht nur Helfer der Menschheit ist, sondern sie als ihr Schöpfer auch aus Lehm geformt haben soll,¹³⁴ der Typus des titanischen Künstlers, den Nietzsche hier mit Bezug auf Aischylos beschreibt :

Der titanische Künstler fand in sich den trotzigen Glauben, Menschen schaffen und olympische Götter wenigstens vernichten zu können; und dies durch seine höhere Weisheit, die er freilich durch ewiges Leiden zu büßen gezwungen war. Das herrliche „Können“ des großen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des *Künstlers* - das ist Inhalt und Seele der äschyleischen Dichtung, während Sophokles in seinem Ödipus das Siegeslied des Heiligen präludierend anstimmt. Aber auch mit jener Deutung, die Äschylos dem Mythos gegeben hat, ist dessen erstaunliche Schreckenstiefe nicht ausgemessen: vielmehr ist die Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichtiges Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt.¹³⁵

¹³¹ Ebd., S. 78.

¹³² Nietzsche, 1987, S. 78ff

¹³³ Im Fall des von Zeus an den Felsen geschmiedeten und morgendlich vom seine Leber fressenden Adler heimgesuchten Prometheus ist es gerade seine Unsterblichkeit, die einer Perpetuierung seines Leidens führt.

¹³⁴ Diese Variante wurde u. a. durch die griechische Dichterin Erinna aus dem späten 4. oder frühen 3. Jahrhundert v. Chr. erzählt. Siehe dazu z. B. Frenzel, 1970, S. 611.

¹³⁵ Ebd. S. 79.

In dieser Künstlergenerationen nach Nietzsche immer wieder neu inspirierenden Interpretation von Künstlertum und Mythos und ihrem Gegensatz zum das Heilige präludierenden Sophokles erfährt das Titanische und Frevelhafte eine Betonung, die der orphischen Theogonie direkt zuwider läuft. Das hat auch für die Auffassung des Apollinischen und des Dionysischen Folgen. Nietzsche schreibt:

Apollon steht vor mir, als der verklärende Genius des *principii individualitionis*, durch den allein die Lösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Seins, zu dem innersten Kern offenliegt.¹³⁶

Was auch immer die Gegenüberstellung in dieser die Einflüsse von schopenhauerischer Willensmetaphysik und Darwinismus in sich vereinigen Form für sich hat - und sie hat sehr viel für sich, wie die bis in die Gegenwart hineinreichende Wirkung zeigt, die von der Philosophie Nietzsches seit Erscheinen von der *Geburt der Tragödie* auf die Literatur, Kunst, Musik und Philosophie ausgegangen ist - so erfährt doch hier, wie meiner Einschätzung nach vor dem Hintergrund der orphischen Theogonie und der griechischen Heroenmythologie deutlich wird, das Dionysische eine voluntaristische Reduktion auf das Prinzip des kollektiven Rausches, das sich schon in der *Geburt der Tragödie* mit der Rede von der „arischen Völkergemeinde“¹³⁷ und in der Folge in Nietzsches Philosophie mit dem „Willen zur Macht“ und dem Konzept des „Übermenschen“ zusammenschließt, während das Apollinische zu einem rein ästhetischen Prinzip des harmonisierenden, individualisierenden Traumbildes umgedeutet wird. Diese Polarisierung in ein Prinzip des Willens und eines des schönen Scheins, zu dem auch das principium individualitionis gehört, wird bei Nietzsche auf die Spitze getrieben dadurch, dass dem dionysischen Prinzip der absolute Vorrang vor dem apollinischen gegeben wird. Nietzsche schreibt:

Die Musen der Künste des „Scheins“ verblaßten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silens rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maßen, ging hier in die Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergaß die apollinischen Satzungen. Das *Übermaß* enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet.¹³⁸

¹³⁶ Ebd., S. 120.

¹³⁷ Ebd., S. 79.

¹³⁸ Ebd., S. 45f.

Weil Nietzsche solcherart das Dionysische und das Apollinische als einander in letzter Konsequenz ausschließende Prinzipien gegeneinander stellt, indem er unter Überbelichtung des Titanischen die Synthese des Dionysischen und des Apollinischen durch den Orpheus-Mythos ausblendet, gerät ihm das Apollinische zu einer lebensängstlichen Tendenz der Verklärung, die in einen lebensfeindlichen Moralismus mündet und deren Überhandnehmen er den für ihn mit der Person des Sokrates verbundenen Untergang der attischen Tragödie sieht. Nach einer ausführlichen Kritik an dem, was er als anti-dionysische Tendenz bei Euripides bezeichnet, schreibt Nietzsche:

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 Tragödie gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysos, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysos 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 floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluten eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimkultus.¹³⁹

Die hier vollzogene Polarisierung lässt sich ebenso wenig für das Apollinische und die Person des Sokrates verteidigen, wie sie der Gestalt des Orpheus gerecht wird, der, wie wir in den beiden ersten Teilen dieses Kapitels sehen konnten, als Stellvertreter des Dionysos sein Schicksal der Zerreißung erleidet. Wenn sich so in der Folge das von Nietzsche in den Untergrund projizierte Dionysische mit seiner archaischen Wahrhaftigkeit im bejahenden Pessimismus des Silens zum Ausdruck bringt und im Gedanken von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ kristallisiert, wie er u.a. in Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* entwickelt wird, so ist damit jedoch tatsächlich eine Möglichkeit des Zeitverständnis markiert, die als Extrempunkt dem Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos zugehört. Das geht meines Erachtens aus der Konsequenz des bejahenden Pessimismus hervor. Nietzsche schreibt im Vierten Buch, Aphorismus 341:

Das größte Schwergewicht. - Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muß dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge - [...] Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht - und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!“¹⁴⁰

¹³⁹ Ebd., S. 102.

¹⁴⁰ Nietzsche, 1981, Band 2, S. 476.

In der ewigen Sanduhr des Dasein, die sich immer wieder umdreht, „und du mit ihr, Stäubchen vom Staube“, spiegelt sich etwas, was ahnungsweise an den Kreislauf der Inkarnationen, wie er von der orphischen Theogonie und Platon gesehen wurde, erinnert. Diese Ahnung verdichtet sich, wenn wir weiter lesen:

Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: „du bist ein Gott, und nie hörte ich Göttlicheres!“ Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei allem und jedem: „willst du dies noch einmal und noch unzählige Male?“ würde als das größte Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müßtest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach nichts *mehr zu verlangen* als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? - ¹⁴¹

In der Frage „wie müßtest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach nichts *mehr zu verlangen* als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? -“ liegt nicht nur die volle platonische Einsicht in den Zusammenhang zwischen der Erkenntnis und dem Guten, wie sie z.B. in Platons *Staat* 505 a-e formuliert ist,¹⁴² sondern auch die Möglichkeit des orphischen Reinigungsweges, der sich mit der Formel „dem Leben gut Werden“ berührt. So ist es dieses „dem Leben gut Werden“, bzw. ein „dem Leben gut Sein“, das auch in den Texten der orphischen Goldplättchen mitschwingt, von denen viele dem folgenden nach Reinhold Merkelbach zitierten Goldplättchen aus Eleutherna auf Kreta ähneln. Auf eine dünne Goldtafel eingeprägt und als Grabesbeigabe dem Toten mitgegeben, sind hier folgende Worte zu lesen:

[Toter:] Ich bin ausgetrocknet vor Durst und vergehe.
So gebt mir zu trinken aus der immerfließenden Quelle rechterhand,
wo die Zypresse steht.

[Wächter:] Wer bist du? Von woher kommst du?

[Toter:] Ich bin ein Sohn der Erde und des gestirnten Himmels.¹⁴³

¹⁴¹ Ebd., S. 476f.

¹⁴² Zu dem Verhältnis zwischen Platon und Nietzsche gibt es eine ganze Reihe von interessanten Forschungsarbeiten, wie z.B. Annamaria Lossis Buch *Nietzsche und Platon: Begegnung auf dem Weg der Umdrehung des Platonismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, oder die 2009 an der Humboldt Universität in Berlin eingereichte Dissertation von Jesús Martin Cardoso mit dem Titel *Der platonische Nietzsche* (auf www.edoc.hu-berlin.de (17. Mai 2017), auf die hier einzugehen leider den Rahmen sprengen würde.

¹⁴³ Reinhold Merkelbach, *Die goldenen Totenpässe: Ägyptisch, orphisch, bakchisch*, aus *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 128, 1999, S. 2, Online-Version auf www.uni-koeln.de (17. Mai 2017).

In den Worten „Ich bin ein Sohn (oder eine Tochter) der Erde und des gestirnten Himmels“ liegt eine ebenso starke Lebensbejahung wie in der nietzscheanischen Antwort auf den Dämon. Und umgekehrt können wir sagen: Ebenso wenig, wie sich das Apollinische, Orphische und Sokratisch-Platonische auf Lebensverneinung und lebensfeindliche Moral reduzieren lässt, kann Nietzsche das, was er als das Dionysische begreift und was in der Antwort auf den Dämon zum Ausdruck kommt, ohne das Element der Leier des Apollons beschreiben. Denn, wie Zarathustra in seinem berühmten Tanzlied singt: „Weh spricht: Vergeh! / ... Doch alle Lust will Ewigkeit - / ... - will tiefe, tiefe Ewigkeit! ...“¹⁴⁴ Und noch die in der *Fröhlichen Wissenschaft* angestimmte Rede vom Tod Gottes, in der Nietzsche, wie ich meine, versucht, den in der griechischen Überlieferung nur als Durchgangspunkt markierten Zerreißungstod des Dionysos zu einem ein für alle Mal gegebenen Weltzustand zu hypostasieren und daraus sein titanisches Menschenbild zu bauen, bedarf des Hintergrunds apollinischer Unsterblichkeit.¹⁴⁵ Kopf und Leier gehören zusammen. Für diese Verbindung und die sich daraus ergebende, gesteigertes dionysisches Schicksal in apollinisches Bild, Wort und Melodie fassende Zeitlichkeit steht die Gestalt des Orpheus. Das die Zeit als tragisches Schicksal begreifende heroische Zeitverständnis beinhaltet als seine andere Seite die Neugeburt, ob als Gott wie Dionysos selber und eine Reihe von Heroen wie z. B. Herakles oder in Kult und Erinnerung oder in beidem. Bei Orpheus ist es vor allem der Gesang: was bei vielen anderen Heroen nur durch Totenkult und Heroenmythos fort dauert, betrifft bei Orpheus den Kreis des Gesangs als ganzen, d.h. die Dichtung, Musik und Kunst.

3.4. Orpheus, Musensohn

Auf dem gerade zitierten Goldplättchen war neben der Identität und Herkunft des Toten die Rede von der „immerfließenden Quelle rechterhand, wo die Zypresse steht“, von der der Tote zu trinken verlangte. Ihr liegt jene andere, von den Toten zu meidende Quelle gegenüber, die viele anderen Goldtäfelchen meisten auf der linken Seite situieren: die Quelle der Lethe, des Vergessens.¹⁴⁶ Mit der „immerfließenden Quelle rechterhand“, der Quelle - andere sprechen auch von dem See oder dem Teich - der Erinnerung, befinden wir uns im Bereich der

¹⁴⁴ Siehe dazu *Also sprach Zarathustra*, III, 3, in Nietzsche, 1981, Band 2, S. 473.

¹⁴⁵ Siehe dazu z.B. Aphorismus 125 aus *Die fröhliche Wissenschaft*, in Nietzsche, 1981, Band 2, S. 126ff. Die hier vorgetragenen Ansichten ergaben sich dabei allein im Zuge des Exkurses aus der Engführung des griechischen Orpheus-Mythos mit der Philosophie Nietzsches, ohne dass die umfangreiche Forschung zu diesem Thema hier mit einbezogen werden konnte.

¹⁴⁶ Eine alle bisher entdeckten Goldplättchen werden von Graf und Johnston, 2007 präsentiert. Eine weiterführende Behandlung der Quelle der Mnemosyne und der Quelle, bzw. des Flusses der Lethe gibt Kerényi in seinem Aufsatz *Mnemosyne - Lesmosyne. Über die Quellen „Erinnerung“ und „Vergessenheit“* in *Humanistische Seelenforschung*, VMA-Verlag, Wiesbaden, 1978 (1966), S. 311 - 322.

Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung. Angelos Chaniotis beschreibt die Topographie dieses Bereiches, wie sie sich dem Toten darbietet, mit Ausgangspunkt im aus dem 5., bzw. 4. Jahrhundert v. Chr. stammenden Goldplättchen von Hipponion in seinem Essay *Das Jenseits: Eine Gegenwelt?* noch einmal etwas genauer:

Soweit er den Palast des Hades erreicht hat, findet er an seiner rechten Seite (nach anderen verwandten Texten an der linken Seite) eine Quelle; sie wird nicht weiter benannt, aber man kann sie mit der Quelle der *Lethe* identifizieren, von der die Grabepigramme oft reden; die in den Hades hinabsteigenden Seelen der Verstorbenen trinken ihr kaltes Wasser. In ihrer Nähe steht eine weiße Zypresse. Der Eingeweihte wird angewiesen, von dieser Quelle fern zu bleiben. Er muß trotz seines unerträglichen Durstes weitergehen, bis er den See der Erinnerung findet (*Mnemosynes Limne*), der von Wächtern überwacht wird. Sie werden den Verstorbenen fragen, warum er die Grenzsteine des Hades überschritten hat. Gibt er die richtige Antwort, so darf er vom Wasser dieses Sees trinken.¹⁴⁷

Mnemosyne gehört als Tochter der Gaia und des Uranos zu der ältesten Göttergeneration, der auch Prometheus zugehört, sie ist eine Titanin. Gleichzeitig ist sie die Mutter der Musen. Hesiod schreibt über sie:

...Doch sie, mit unsterblicher Stimme,
Feiren im Lied zuerst das Geschlecht ehrwürdiger Götter
Seit dem Beginn, die die Erde gezeugt und der wölbende Himmel,
Und, die aus jenen entsproßt, die seligen Geber des Guten.
Weiter darauf den Zeus, der Menschen und Ewigen Vater,
Preisen sie hoch, anfangend und endigend mit dem Gesange,
Wie er den Ewigen weit an Gewalt vorraget und Allmacht.
Dann auch sterblicher Menschen Geschlecht, und starker Giganten,
Machen sie kund, zu erfreuen Zeus' waltenden Sinn im Olympos,
Sie, die olympischen Musen, des Ägiserschütterers Töchter.
Auf der pierischen Höhe, mit Zeus dem Vater vereinigt,
Zeugte Mnemosyne sie, die Eleuthers Fluren beherrscht:
Trost dem Leide zu sein, und Linderung der Betrübnis.¹⁴⁸ (43 - 55)

Unter Verweis auf diese letzte Zeile und „die Einheit der Gegensätze unter der Herrschaft des Positiven“, ¹⁴⁹ die die sich bei Hesiod äußernde ältere griechische Religiösität kennzeichnet, legt Kerényi dar, dass in ihren Bereich auch die andere Quelle, die Quelle der Lethe gehört, da Trost, *λησμοσύνη*, Lesmosyne dieselben Wurzeln hat wie „Lethe“. Er schreibt:

¹⁴⁷ Angelos Chaniotis, *Das Jenseits: Eine Gegenwelt?* in *Gegenwelten zu den Kulturen der Griechen und der Römer in der Antike*, hrsg. von Tonio Hölscher, München und Leipzig, 2000, S. 165.

¹⁴⁸ Hesiod, *Theogonie*, übersetzt von Johann Heinrich Voß, J. C. B. Mohr Verlag (Paul Siebeck), Tübingen, 1911 (1806) auf www.gutenberg.spiegel.de (19. Mai 2017).

¹⁴⁹ Karl Kerényi, *Mnemosyne - Lesmosyne. Über die Quellen „Erinnerung“ und „Vergessenheit“ in Humanistische Seelenforschung*, VMA-Verlag, Wiesbaden, 1978 (1966), S. 321.

Das Musische, das der Urgöttin Mnemosyne entspringt, hat auch dieses Gute: die Lethe, die alles, das zur Nachtseite des Daseins gehört, verschwinden läßt. Beides: das Leuchten- und das Verschwindenlassen, die Mnemosyne und ihr Gegenpol, die Lesmosyne, macht erst das ganze Wesen der Göttin aus, die ihren Namen nur von der positiven Seite ihres Machtbereiches hat.¹⁵⁰

Der jenseits der Grenzsteine des Hades lokalisierte Bereich der Mnemosyne umfasst die Gegensätzlichkeit der beiden darin fließenden Quellen der Erinnerung und des Vergessens. Die Musen, Töchter der Mnemosyne sind ebenso in diesem Bereich verwurzelt, wie sie durch ihre Zeus-Herkunft das Himmlische in sich tragen, weshalb sie neben Zeus die einzigen Göttinnen sind, die mit dem Beinamen „die Olympischen“ geehrt werden, wie Walter Friedrich Otto darlegt.¹⁵¹ Platon beschreibt in der Erzählung des Ers nicht nur den Weg vom Diesseits ins Jenseits, sondern ebenso auch den Weg aus dem Jenseits zurück ins Diesseits, den die in ein neues Leben eintretenden Seelen nehmen. Nachdem Er mit der Gruppe der in ein neues Leben eintretenden Seelen von den Moiren vorbereitet wurde, geht ihr Weg folgenderweise weiter:

Von da sei er, ohne sich umzuwenden, an der Notwendigkeit Thron getreten und, durch diesen hindurchgegangen, nachdem auch die anderen insgesamt dies getan, seien sie dann insgesamt durch furchtbare Hitze und Qualen auf das Feld der Vergessenheit gekommen, denn es sei entblößt von Bäumen und allem, was die Erde trägt. Dort haben sie sich, da der Abend schon herangekommen, an dem Flusse Sorglos gelagert, dessen Wasser kein Gefäß halten können. Ein gewisses Maß nun von diesem Wasser sei jedem notwendig zu trinken; die aber durch Vernunft nicht bewahrt würden, tranken über das Maß; und wie einer getrunken habe, vergesse er alles.¹⁵² (621a-b)

Dass *ὁ Ἀμέλητας ποταμός*, der Fluss Sorglos in ebenso nahem Zusammenhang mit dem Fluss der Lethe steht, wie die Lesmosyne mit der Lethe, darauf weist Kerényi in dem schon zitierten Aufsatz hin.¹⁵³ Der Bereich der Mnemosyne, in dem auch die Musen eine Heimat haben, hat somit nicht nur mit dem Tod, sondern auch mit der Geburt zu tun. Dazu passt, was Hesiod über die Gaben der Musen, die den Beschenkten bei Geburt zuteil werden, schreibt:

Wen mit ehrendem Blicke die freundlichen Töchter Kronions
Bei der Geburt anschauen, von den gottbeselgten Herrschern,
Dem wird sanft die Zunge mit süßem Thau beträufelt,
Und ihm gleitet wie Honig die Red' hin. [...]

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Walter Friedrich Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Köln, 1956, S. 25.

¹⁵² Platon, (1971 - 1977), Vierter Band, S. 873.

¹⁵³ Kerényi, 1978, S. 312 - 317.

Also verleihn die Musen den Sterblichen heilige Mitgift.
Denn durch der Musen Geschenk und des treffenden Föbos Apollon
Sind die Männer des Liedes und des Harfengetöns auf der Erde;¹⁵⁴ (81 - 95)

Damit ist nur sehr wenig über die Musen gesagt. Dass viel mehr über sie erzählt werden kann, dafür geben so verschiedene Bücher wie Walter Friedrich Ottos Abhandlung *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, aus dem der Hinweis auf die Ehrung der Musen als olympische stammt, Thrasybulos Georgiades' Studie *Musik und Rhythmus bei den Griechen* und Raoul Schrotts Buch *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung* drei von vielen Beispielen. Otto verweist zur Erklärung der durch den Beinamen der „olympischen,, ausgedrückten Ehrung der Musen auf ihre von Pindar in einem verlorenen Hymnus erzählte und von dem Redner Aristeides referierte Geburtsgeschichte und berichtet:

Als Zeus die Welt geordnet hatte, betrachteten die Götter mit stummem Staunen die Herrlichkeit, die sich ihren Augen darbot. Endlich fragte sie der Göttervater, ob sie noch etwas vermißten. Da antworteten sie, es fehle noch eins: eine Stimme, die großen Werke und seine ganze Schöpfung in Worten und Tönen zu preisen. Dazu bedurfte es einer neuen göttlichen Wesenheit, und so baten die Götter den Zeus, die Musen zu erzeugen.¹⁵⁵

Georgiades erklärt uns, warum bei einer Gestalt wie dem Musensohn Orpheus immer auch der Dichter mitgemeint ist, wo vom Sänger die Rede ist und ebenso umgekehrt. Im von den Musen herrührenden Bereich der *μουσική* kommen Musik und Sprache immer zusammen vor. Er schreibt:

Musik ist bei den Griechen - es wird an die älteste Zeit, bis etwa Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. , gedacht - unlöslich mit der Sprache verknüpft. So sehr ist sie in der Sprache enthalten, daß, genau besehen, der Ausdruck 'griechische Musik' nicht berechtigt ist. Zwar gab es auch Instrumentalmusik, aber nur am Rande. Musik als umfassende, verpflichtende Erscheinung war nicht etwas Eigenständiges. Sie ist nicht gesondert zu fassen, sondern ist nur eine Seite von etwas Totalem, eine Seite des Sprachvermögens, der Sprache, des Verses, eine Seite jener Wirklichkeit, die *μουσική* (Musikè) hieß.¹⁵⁶

Und Schrott schreibt an einer Stelle über den von den Musen Beschenkten, den lyrischen Dichter:

¹⁵⁴ Hesiod, 1911.

¹⁵⁵ Walter Friedrich Otto, *Die Musen oder der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Köln, 1956, S. 28.

¹⁵⁶ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1958, S. 7.

Der lyrische Dichter vergegenwärtigt das Vergangene so wenig wie das, was jetzt geschieht. Beides ist ihm vielmehr gleich nah und näher als alle Gegenwart. Er geht darin auf, d. h. er 'erinnert'. Erinnerung soll der Name sein für das Fehlen des Abstandes zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander. Gegenwärtiges, Vergangenes, ja sogar Künftiges kann in lyrischer Dichtung erinnert werden.¹⁵⁷

Orpheus ist in der griechischen Mythologie nicht nur ein von den Musen Beschenkter, sondern der Sohn der Muse Kalliope, „welche den Schwestern/ Weit vorragt: denn sie waltet der ehrenvollen Gebieter“ (79 - 80),¹⁵⁸ wie Hesiod schreibt. Als solcher trägt er das ganze Spektrum an Doppeldeutigkeiten in sich, das den Musen eignet. Ja, dieses Spektrum wird noch um ein vielfaches gesteigert durch die nahe Verbindung mit Apollon. Auch für diese Verbindung lässt sich die mit der vierten pythischen Ode von Pindar und der *Lykurgie* des Aischylos begonnene Reihe um eine Fülle weiterer Beispiele erweitern. Hier sei abschließend das aus Euripides' Stück *Alkestis* angeführt.

Der Geschichte der Alkestis waren wir schon in Phaidros' Kommentar zu Orpheus' mangelnder Tapferkeit in Platons *Symposion* begegnet. Nach einer langen Abschiedsrede, in der er ihr Treue auch nach dem Tod gelobt, äußert Admetos den Wunsch, über „Orpheus Stimme und Melodien“, ¹⁵⁹ wie es in der Übersetzung von Gustav Adolf Seeck heißt, zu verfügen, um die für ihn sterbende Alkestis aus dem Hades zurückführen zu können. In der Übersetzung von Ernst Buschor, der dem durch seine Position als viertes Stück in der Tetralogie der *Kreterinnen*, des *Alkmaion in Psophis* und des *Telephos* gegebenen Charakter eines Satyrspiels in seiner Übersetzung der *Alkestis* mehr Rechnung trägt als Seeck, heißt es:

Hätt ich Orpheus süßen Liedermund,
Daß ich Demeters Kind samt dem Gemahl
Verführte, dich zu senden an das Licht,
Ich stiege nieder, selbst wenn Plutons Hund,
Wenn Charons Kahn, der nur die Toten fährt,
Es wehrte, und ich brächte dich zurück.¹⁶⁰ (357 - 362)

Diese Stelle mit ihrer Betonung von „Orpheus Liedermund“ ist in unserem Zusammenhang auch deshalb von Interesse, weil sie uns mit Admetos und Alkestes in eine in den eigentlichen

¹⁵⁷ Raoul Schrott, *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung*, Belleville Verlag, München, 1997, S. 104.

¹⁵⁸ Hesiod, 1911.

¹⁵⁹ Euripides, *Alkestis*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Gustav Adolf Seeck, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2008, S. 106.

¹⁶⁰ Euripides, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Griechisch - deutsch, übersetzt von Ernst Buschor, hrsg. von Gustav Adolf Seeck, Heimeran Verlag, München, 1972, Band 1, S. 31f.

Bereich des Apollons gehörende Geschichte führt. Von seiner nahen Verbindung zu Admetos erzählt Apollon selbst in der Vorrede des Stückes. Seine das Stück einleitenden Worte lauten:

O Haus Admets, in dem ich mit dem Tisch
Der Knechte mich begnügte, selbst ein Gott!
Zeus hatte meinem Sohn Asklepios
Die Brust getroffen mit dem Todesblitz.
Aus Rache schlug ich die Kyklopen tot,
Die seine Blitze schmieden, und als Knecht
Gab mich der Vater einem Sterblichen.
So kam ich in dies Land als Rinderhirt
Und segnete bis heut sein Hab und Gut.
Ein Reiner diene einem reinen Herrn,
Dem Pheressohn, den ich den Moiren klug
Entwandte, und sie willigten darein,
Admetos könnte seinem frühen Tod entfliehn,
Wenn sich ein anderer für ihn opferte.¹⁶¹ (1 - 14)

Die Geschichte des Admetos, der wegen seiner Reinheit von Apollon vor dem Tod geschützt wird, ist in Kerényis Buch *Die Heroen der Griechen* in folgender Form zu lesen:

Admetos, der „Unbezwingliche“, trug selber einen Namen des Unterweltkönigs, und er war der Herrscher, bei dem Apollon ein großes Jahr diente. Der Gott hütete die Herde des Admetos und tränkte seine berühmten Rosse, die besten in der Welt. Er half ihm auch, Alkestis, die schönste Tochter des Pelias, des Königs von Iolkos, zu gewinnen. [...] Es wurde auch erzählt, daß die Hochzeitskammer, als der Bräutigam sie öffnete, voll von Schlangen war: angeblich eine Strafe der Artemis, der zu opfern der König vergessen hatte. Vielleicht ist es die Spur einer älteren Erzählung, in der Admetos und Alkestis, wie es dem unterirdischen Königspaar ziemte, eine Schlangenhochzeit hielten. In dieser Erzählung indessen [...] versprach Apollon, Artemis zu versöhnen, ja, er betörte die Moiren, die bei dem Hochzeitsfest zugegen waren. Er gab ihnen Wein, bis sie sich betrunken hatten, und erbat von ihnen ein Hochzeitsgeschenk: Die betrunkenen Moiren verdoppelten darauf das kurze Leben des Admetos, unter einer Bedingung ...¹⁶²

Apollon tritt hier als derjenige auf, der der Sterblichkeit oder Todesverbundenheit desjenigen, den er unter seinem Schutz hat, mit der gleichen Bestimmtheit entgegen tritt, mit der er sich seinen Gegnern gegenüber als tödlich erweist. Der Sterblichkeit der in seinen Schutz Gegebenen entgegenzutreten, versuchte auch Asklepios, der Sohn Apollons und der Königstochter Koronis. Zeus erschlug ihn, weil er als Arzt von Apollon, dem Gott der Heilkunst, in der Kunde unterwiesen worden war, Tote aufzuwecken. Daraufhin tötete Apollon die Kyklopen, welche die Blitze gefertigt hatten, deren Zeus sich bei der Tötung des

¹⁶¹ Euripides, 1972, S. 7.

¹⁶² Kerényi, 1958, S. 170f.

Asklepios bediente. Wenn Alkestis, deren Tod in der Folge dieser Tötung der Kyklopen steht, bei Euripides auch weder durch die Heilkunst des Asklepios, noch durch den Gesang des Orpheus, mit dem Admetos, wenn er ihn beherrschte, sie aus dem Hades zurückführen könnte, gerettet wird, sondern durch den Ringkampf von Admetos' Gastfreund Herakles, der sie dem Thanatos, dem Tod im Ringkampf abringt, so ist doch die unmittelbare Verwandtschaft zwischen Asklepios, der Tote durch seine Heilkunst ins Leben zurückführen kann und Orpheus, der eine solche Rückführung durch seinen Gesang zu bewirken vermag, erhellend für das, was Orpheus, von Apollon ausgesehen, kennzeichnet. Beide gelten sie in direktem oder übertragenem Sinn als Söhne Apollons, beide sind sie durch die Mutterseite mit dem Bereich des Todes verbunden, was sich bei Asklepios auch durch die sich um seinen Stab, den immer noch die Medizin symbolisierenden Asklepios-Stab, windende Schlange zeigt, beide müssen sie sterben, und in beiden Fällen steht ihr Tod in Zusammenhang mit den ihnen von Apollon verliehenen Fähigkeiten zur Überwindung des Todes, der Heilkunst und dem Gesang.

„Poetry is a form of power. It fell to early thought to make that power visible and human, and the story of Orpheus is that vision and that mortality,“ schreibt Elizabeth Sewell in der Einleitung ihrer Studie *The Orphic Voice. Poetry and Natural History*.¹⁶³ Hier an dieser Stelle, im Bereich der Musen und des Apollons kann deutlich werden, was in dieser in „Orpheus Liedermund“ symbolisierten Macht liegt. Sie trägt die gleiche Doppeldeutigkeit in sich, die auch bei den Musen und bei Apollon zutage getreten sind. Wen die Musen bei Geburt mit ihren Gaben beschenken, „dem wird sanft die Zunge mit süßem Thau beträufelt, /Und ihm gleitet wie Honig die Red' hin“, hatten wir bei Hesiod gelesen, und Simonides hatte über die Wirkung von Orpheus' Gesang geschrieben: „Zahllos flogen über sein Haupt die Vögel,/ Fische richteten sich empor,/ Und sprangen aus der bläulichen Flut/ bei seinem köstlichen Liede.“ Dabei handelt es sich nicht um eine magische Wirkung, sondern um die reine Kraft des Gesangs, wie Elisabeth Henry in ihrem Buch *Orpheus and his Lute. Poetry and the Renewal of Life* unter Bezugnahme auf ein Orpheus-Lied in Shakespeares Stück *Henry VIII*. schreibt:

Orpheus sang, and trees and mountain tops bowed themselves. This is an astonishing claim, but one so familiar, that we forget [...] how astonishing it is. It is accepted that magicians can bend the laws of nature to make carpets fly or heroes be invisible; birds or serpents can be endowed with speech, or princes bewitched into frog form; but Orpheus has nothing to do with such enchantments. What he is doing - in all versions of his stories - is not controlling the natural world by magic, but playing and singing

¹⁶³ Elizabeth Sewell, *The Orphic Voice. Poetry and Natural History*, Harper & Row, Publishers, New York, Evanston, San Francisco, London, 1960, S. 3.

music so powerfully expressive that the whole of creation responds to it. [...] he does not command, but by his music invites, persuades and wins the delighted cooperation of every kind of animal and bird.¹⁶⁴

Gleichzeitig ist Orpheus' Gesang als Gabe der Musen und des Apollons auf die Überwindung der Sterblichkeit gerichtet, etwas, was sich in den verschiedensten sich auf seine Autorenschaft berufenden poetischen Formen, von den Goldtäfelchen über die orphischen Theogonien und Hymnen bis zu den Erzählungen von ihren Wirkungen, angefangen bei Pindar bis in die Gegenwart reflektiert. Solcherart können die Worte des Orpheus als Losungsworte verstanden werden, die jenseitige Räume öffnen. Diese Leben und Tod, Diesseits und Jenseits verbindende Doppeldeutigkeit fasst dabei auch die zweiseitige Gerichtetheit auf Persönliches und Allgemeines in sich und zeigt sich somit auch von dieser Seite als durchgängige Struktur, wie Charles Segal in seinem Buch *Orpheus. The Myth of the Poet* ausführt. Er schreibt:

As an Apollonian figure, Orpheus appears as a cultural hero, such as Prometheus or Heracles, a benefactor of mankind, inventor of poetry, theology, agriculture, letters, a religious teacher, and educator of heroes. But on the other hand his music is totally the extension of his own emotional life. The sympathy he creates between himself and the beasts, trees, and stones that he moves by his song, reflects not an attitude of control but a resonant harmony between poet and nature.¹⁶⁵

Für die Gestalt des Dichters bedeutet das folgendes:

On the one hand the poet is a personal sufferer whose song itself is both the literal and symbolic participation of the loss, death, and renewal of nature. On the other hand, the poet identifies himself with the impersonal laws of nature; his song is eternal, reflects the timeless patterns of world rather than his own emotional life.¹⁶⁶

Dies spiegelt sich auch in einem Part des Orpheus-Mythos, dem wir bisher noch wenig Beachtung geschenkt haben. Segal schreibt:

These two possibilities find deeper resonances with the events of the myth itself. Although the version in which Orpheus loses Eurydice is the more familiar to us, thanks to the poetry of Virgil and Ovid, another version, current at least as early as the middle of the fifth century B.C., told of Orpheus' success in bringing Eurydice back from the dead. Thus from a very early stage the myth seems to have held a dual

¹⁶⁴ Elisabeth Henry, *Orpheus with his Lute. Poetry and the Renewal of Life*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1992, S. 1.

¹⁶⁵ Charles Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, S. 10.

¹⁶⁶ Ebd., S. 7.

possibility: the poet's transcendence of the laws of nature by his magical power, or his defeat by the sternest of nature's necessities.¹⁶⁷

Der Name der Eurydike, der „die weithin Richtende“ bedeutet und „ein Name (ist), der ursprünglich nur der Unterweltkönigin zukam“,¹⁶⁸ wie Kerényi bemerkt, taucht erst relativ spät in der griechischen Orpheus-Überlieferung auf, und ihre Geschichte erlangt erst ihre volle Bedeutung mit der römischen Dichtung, wie wir zu Anfang des nächsten Kapitels sehen werden. Dieselbe Doppeldeutigkeit, die ihre Geschichte bestimmt, zeigt sich auch als ein Strukturelement der Sprache, wie Segal schreibt:

This double aspect of Orphic power in turn corresponds to a double aspect of the power of language itself: the means to a more vibrant contact with the world or a screen between us and the world, distorting rather than focussing or clarifying reality. The myth oscillates between the power of form to master intense passion and the power of intense passion to engulf form. Whereas the success of Orpheus reflects the power of language, raised to its furthest limits, to cross the boundaries between opposing realms of existence, matter and consciousness, and finally life and death, his failure reflects the inability of the language of art to empty itself of the subjectivity of the artist, to reach beyond emotion and obey the laws of an objective reality outside, in this case the conditions that the gods of the underworld impose for Eurydice's return.¹⁶⁹

Auf dieses Strukturelement waren wir schon zu Beginn unserer Untersuchung im Zusammenhang mit dem Zeitverständnis der Gegenwart und der Eurydike-Gestalt in Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* gestoßen. Es hatte sich dort in dem extremen Widerspruch zwischen dem in der Natalität begründeten Nicht-Verstummen-Können und einem endgültigen Verstummen-Wollen kundgetan, der sich in Bezug auf das Zeitverständnis in dem Bild von der die gehaltene Zeit sichtbar machenden Duftuhr und der die verrinnende Zeit symbolisierenden Klepshydra spiegelte. Ein entsprechender Gegensatz im Zeitverständnis ist im Umkreis der orphischen Theogonie als die Alternative zwischen einer Reinigungs- und Einweihungszeit, welche die Zeit als kosmisches Prinzip, symbolisiert im aufbrechenden Ei, begreift, und dem hilflosem Ausgeliefertsein an die eigenen Triebe und bösen Mächte der Welt zutage getreten. Dieser Gegensatz hat sich wiederum in die Zeitlichkeit des griechischen Heros zusammengefasst, in welchem sich der Glanz des Göttlichen mit dem Schatten der Sterblichkeit zu einem Schicksal der Zerreißung in Stellvertretung des von den Titanen zerrissenen Dionysos mischt, etwas, was sich in dem

¹⁶⁷ Ebd., S. 8.

¹⁶⁸ Kerényi, 1958, S. 301f.

¹⁶⁹ Ebd.

Orpheus-Mythos ein gesteigertes Bild schafft, weil hier der Glanz des Göttlichen von Dionysos und von Apollon gleichermaßen kommt. Diese Doppelseitigkeit reflektiert sich in dem Bild von dem auf der Leier des Hermes ins Meer fließenden Kopf des von den Mänaden zerrissenen Orpheus, der auch im Tod zu singen fortfährt und der sich immer neu umdrehenden Sanduhr Nietzsches. Der Gesang des Orpheus ist aber sowohl Gabe des Apollons als auch Gabe der Musen und umspannt ebenso Diesseits wie Jenseits, ebenso Himmlisches wie Chthonisches, ebenso Allgemeingültiges wie Persönliches. Der Aspekt des Persönlichen tritt dabei erst mit Eurydike wirklich ins Bild. Mit Eurydike beginnt Rilke seine dichterische Arbeit mit dem Orpheus-Mythos.

4. Zum Zeitverständnis in den Orpheus-Dichtungen von Rainer Maria Rilke

4.1. Der Blick zurück

Den Gott des Gangs und der weiten Botschaft,
die Reisehaube über hellen Augen,
den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
und flügelschlagend an den Fußgelenken;
und seiner linken Hand gegeben: *sie*.

Die So-Geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
und daß um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen -,
Diese So-Geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.¹⁷⁰

So tritt uns Eurydike das erste Mal in der Dichtung Rilkes entgegen und markiert damit die Stelle, an der Rilke vielleicht zuerst der antiken Überlieferung des Orpheus-Mythos begegnete. Das 1904 geschriebene Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* erschien 1907 in den *Neuen Gedichten* als eines von einer Reihe von Gedichten mit antiken Sujets, die zum Teil in den näheren Umkreis orphischer Thematik gehören, wie *Früher Apollo*, *Archaischer Torso Apollos* und *Alkestis*. Während *Früher Apollo* und *Archaischer Torso Apollos* Sonette sind, die in ihrer gestalteten Dinghaftigkeit die in antiken Kunstwerken zutage tretende Möglichkeit spiegeln, dass „Kunst, dass Gestaltetes den Wandel der Zeit und die Kontingenz alles Seienden überwinden kann“, wie Uwe Spörl in seinem Artikel zur Antike im *Rilke-Handbuch* schreibt,¹⁷¹ sind *Alkestis* und *Orpheus. Eurydike. Hermes.* in freien Rhythmen geschrieben und weisen damit, bei allem Unterschied durch ihre narrative Ausrichtung, schon voraus auf die

¹⁷⁰ SW, Band I., S. 544f.

¹⁷¹ *Rilke Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. von Manfred Engel, unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2004, S 34.

Duineser Elegien, die Rilke im Februar 1922 zusammen mit den *Sonetten an Orpheus* vollendete.

Das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* „geht zurück auf den Eindruck des berühmten griechischen Reliefs von Orpheus, Eurydike und Hermes aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., von dem Rilke Kopien im Louvre (1902/03), in Rom (1903/04) und in Neapel (1904) gesehen hatte“, wie Annette Gerok-Reiter in ihrer Studie *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“* vermerkt.¹⁷² Wolfgang Storch gibt von der Wirkung dieses Reliefs eine eindruckliche Beschreibung, indem er es neben ein rotfiguriges Vasenbild stellt. Er schreibt:

In Armentum-Santangelo ist ein rotfiguriges Vasenbild erhalten: Eurydike links, auf Orpheus zugehend und doch schon wieder weiter, den einen Moment innehaltend nimmt sie den Schleier vom Gesicht. Orpheus, ihren rechten Arm haltend, sich von ihrem Blick abwendend, schaut auf seine Leier in der Linken, sieht nicht, was ihm wiederfährt, wird es hören: Psyche fliegt auf ihn zu, ein Kind mit großen Flügeln, legt die Hand auf seine Brust. Eurydikes Psyche spricht zu ihm, sagt ihm etwas ins Ohr. Und so wird sie ihn begleiten. Oder wird wieder den Weg zu ihm finden. So bleiben sie, Orpheus und Eurydike, verbunden. Sie kehrt zurück, bleibt im Hades, Orpheus kehrt zurück in die Gegenwart, er und sein Instrument eins, eins mit Eurydike im Gesang. So ist wohl auch das vertraute attische Relief zu lesen, die Begegnung von Hermes, Eurydike und Orpheus, entstanden zu der Zeit, als der Parthenon seine Reliefs erhielt, im 5. Jahrhundert v. Chr., Kallimachos zugeschrieben. Seine Schönheit ruht in dem Gleichklang der Bewegung von Hermes und Eurydike, in dem Gleichklang der Haltung von Eurydike und Orpheus. Hermes führt Eurydike, bringt sie zu Orpheus und hält sie, seine linke Hand an ihrem rechten Arm, hält sie zurück, während sie ihre Linke auf Orpheus' Schulter legt, er ihren Handrücken berührt mit seiner Rechten, in der Linken die Leier, die ihn geführt hat: die Blicke zueinander, auf die Hände, die Berührung, ein Moment, die Ewigkeit ihrer Verbundenheit.¹⁷³

Vielleicht kannte auch Vergil dieses Relief, als er in den Jahren zwischen 37 und 29 v. Chr. in Neapel und Rom sein Lehrgedicht, die *Georgica* verfasste und im IV. Buch die erste volle literarische Version der durch den verbotenen Blick zurück tragisch endenden Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike schuf. Die Geschichte von Orpheus' Abstieg in den Hades beginnt bei ihm folgenderweise:

Er aber schlug, sein krankes Herz zu trösten, die Leier,
dich, sein holdes Gemahl, dich sang er, einsam am Strande,
dich, wenn der Tag sich erhob, sang dich, wenn er scheidend sich neigte;
selbst zum höllischen Schlund, durch Plutos ragende Pforte
und zum Haine, den Angst und Grausen düster umschauert,

¹⁷² Annette Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1996, S. 23.

¹⁷³ *Mythos Orpheus*, 1997 S. 17f.

drang er, tief zu den Manen hinab, zum furchtbaren Herrscher,
Herzen, die nimmer verstehen, sich menschlicher Bitte zu beugen.
Aber, vom Liede verlockt, hervor aus höllischen Tiefen
schwebten wie Hauch die Schatten, die Schemen, entrissen dem Lichte,
wie in Blättern sich Schar bei Schar die Vögel verbergen,
wenn von den Bergen der Abend sie scheucht und eisiger Sturmwind.¹⁷⁴ (464 - 474)

Schon in diesen ersten Zeilen fällt im Vergleich mit der griechischen Überlieferung die Betonung des persönlichen Erlebnisses und Gefühls auf. Kerényi gibt in seinem Buch *Die Religion der Griechen und Römer* einen Hinweis auf den Unterschied zwischen griechischer und römischer Religion und Mythologie, der hier nicht nur deshalb erwähnt werden soll, weil er mit dieser Wendung zum Persönlichen einhergeht, sondern weil er sich auch in Rilkes Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* thematisiert und in der Fülle der visuellen und auditativen Motive in den *Sonetten an Orpheus* zu einer Synthese gebracht wird, wie wir sehen werden. Kerényi schreibt:

Die römische *religio* setzt das *numen* voraus, das göttliche Wirken, in dem sich jedoch der *nūs* der Götter kundgibt. In diesem *nūs* steht für die Römer eine andere Seite im Vordergrund als für die Griechen: nicht die Spiegelung, das Wissen des Seins, sondern der *Plan* und der *Beschluß*. Für den religiösen Römer gibt es gleichsam einen Urtext zu allem Geschehen, einen Text, insofern er - wenn die Götter und vor allem Juppiter es wollen - ausgesprochen werden kann. Er ist sogar schon ausgesprochen worden, und daher spricht man von *fatum*, dem „Ausgesprochenen“, und von *Jovis fatum*, wenn Juppiter ihn ausgesprochen hat.¹⁷⁵

Religiösität manifestiert sich bei den Römern nicht so sehr durch die *θεωρία*, die Theorie, die Schau der Götter, sondern zeigt sich als

eine verfeinerte Gabe des Lauschens und die fortwährende Betätigung dieser Gabe. Es handelt sich also nicht um eine klare festliche Schau, nicht um die Betätigung einer visuellen oder gar visionären Fähigkeit [wie bei den Griechen], nicht um ekstatisches Prophetentum, sondern um eine Haltung, die nur schwer zu bezeichnen ist: zähes Hinhorchen und sich danach richten - das ist *religio*. Dazu kommt als Positives das Wählen, durch die die *religio* sogar schöpferisch wird.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vergil, *Georgica*, IV. Buch in *Landleben. Bucolica. Georgica. Catalepton*, ed. Johannes und Maria Götte, Lateinisch und deutsch, Heimeran Verlag, München, 1970, S. 183.

¹⁷⁵ Karl Kerényi, *Die Religion der Griechen und Römer*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1963, S. 166.

¹⁷⁶ Ebd., S. 165.

Die Betonung der *ures religiosae*, der religiösen Ohren, von denen Cicero in einem Zusammenhang spricht,¹⁷⁷ bedeutet im Verhältnis zur Visualität der griechischen Religion und Mythologie eine Wendung vom Bildhaften zum Erlauschten und Gefühlten, das sich in der Sphäre der einzelnen Persönlichkeit vollzieht. Wenn Vergil den „furchtbaren Herrscher“ und die Manen als „Herzen, die nimmer verstehen, sich menschlicher Bitte zu beugen“ beschreibt, dann liegt darin eine persönliche Wahl oder *religio*, nämlich eine Messung des Göttlichen mit dem Maß des eigenen Herzens, die uns so in der Überlieferung des archaischen und klassischen Griechenlands nicht begegnet war. Diese persönliche Ausgerichtetheit wird im folgenden noch gesteigert. Vergil schreibt weiter:

Staunend horchte sogar das Reich des Todes, der tiefste
Tartarus, lauschte der Chor der Erinyen, bläuliche Schlangen
blähend im Haar, auch Kerberus hielt vor Staunen sein dreifach
Maul offen, still ruhte der Wind und das Rad des Ixion.
Schon ging Orpheus zurück, entronnen jeglicher Fährnis,
auch Eurydike stieg erlöst empor zu des Tages Lüften,
da überfiel urplötzlich den Liebenden, bar aller Vorsicht,
Wahnsinn, verzeihlicher, gäbe es nur bei Manen Verzeihung;
blieb er doch stehen, nach seiner Eurydike, fast schon im Lichte,
sah er sich um, vergaß des Gebots, überwältigt vom Herzen.
Da zerrann all Mühen in nichts, des unholden Herrschers
Pakt war gebrochen und grell kracht dreimal donnernd der Orkus.¹⁷⁸ (481 - 493)

Durch die erhöhte Spannung zwischen persönlichem Gefühl und der Unerbittlichkeit der göttlichen Ordnung, wie sie sich dem verfeinerten Lauschen römischer *religio* als *fatum* vernehmbar macht, öffnet sich der Raum, in dem nun, vielleicht zum ersten Mal, die Stimme Eurydikens hörbar werden kann. Wir lesen:

Klagend rief sie: „Wer nur verdarb mich Arme und dich, mein
Orpheus, was für ein Wahn? Schon ruft mich grausam das Schicksal
wieder zurück, schon bricht Todschlaf die verschwimmenden Augen.
Leb nun wohl, die gewaltige schlingt mich, die Nacht, ich versinke,
kraftlos nach dir - weh! nicht mehr dein! - ausbreitend die Arme!“
Sprach's und jäh seinen Augen entrückt, wie Rauch in die Lüfte
zart verweht, so schwand sie hinab, sah nicht mehr den Armen.
wie er vergeblich den Schatten umfing und viel, ach, so viel noch
sagen wollte...¹⁷⁹(494 - 503)

Rilke nun deutet die Wirkung von Orpheus' Blick zurück weder als Moment der „Ewigkeit ihrer Verbundenheit“, wie Storch in seiner Interpretation des attischen Reliefs, noch als Klage

¹⁷⁷ Zitiert nach Kerényi, ebd., S. 160.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd., S. 183ff.

wie Vergil, sondern in seiner Fassung nimmt Eurydike Orpheus' Blick gar nicht wahr. Wir lesen:

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*¹⁸⁰

Die Erklärung dafür gibt er einen Vers zuvor: „Sie war schon Wurzel“, heißt es da. Das ist nicht nur als eine Weiterführung der Linie zu verstehen, die Ovid im Zehnten Buch seiner zwischen dem Jahren 1 und 8 n. Chr. geschriebenen *Metamorphosen* anlegt, wo er ebenfalls die Geschichte von Orpheus und Eurydike erzählt und möglicherweise die Version gibt, die Rilke bei Verfassung seines Gedichts am vertrautesten war. Dort steht:

Schnell erklommen sie nun durch Todesstille den Fußsteig,
Jäh empor, und düster, umdrängt von dumpfigem Nachtgraun;
Und nicht waren sie ferne dem Rand der oberen Erde.
Jetzt besorgt, sie bleibe zurück, und begierig des Anschauens,
Wandt' er die Augen voll Lieb'; und sogleich war jene versunken.
Streckend die Arm', und ringend, gefaßt zu sein und zu fassen,
Haschte der Unglückselige nichts, als weichende Lüfte.
Wieder starb sie den Tod; doch nicht ein Laut um den Gatten
Klagete. Konnte sie wohl, so geliebt zu sein, sich beklagen?
Fernher rief sie zuletzt, und kaum den Ohren vernehmlich:
Lebe wohl! Und gerafft zu den vorigen Wohnungen entflog sie.¹⁸¹

Bei Rilke enthält sich Eurydike nicht der Klage, weil sie sich so geliebt weiß, sondern sie gehört schon dem Reich der Toten zu, bevor Orpheus' Blick sie trifft, oder vielmehr, nicht trifft. Wir lesen bei ihm:

Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.¹⁸²

Durch diese Deutung wird die bei Vergil und Ovid angelegte Wendung zum Persönlichen zu einer Wendung nach Innen, wie Segal anmerkt. Er schreibt:

¹⁸⁰ SW, Band I., S. 545.

¹⁸¹ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1990 (1798), S. 240..

¹⁸² SW, Band I., S. 544.

The "new virginity" of the Maiden wedded to Death symbolizes an inward, subjective dimension of existence. This lies on the other side of life; and the poet, with all the intrusive energy and power of his art, is unable to reach, perhaps unable even to fully comprehend it.¹⁸³

Der darin liegende Unterschied zu Vergil und Ovid wird noch deutlicher, wenn wir bei Rilke lesen:

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.¹⁸⁴

In dieser Zeichnung durch die andere Seite des Lebens wird Eurydike nicht nur allen hiesigen Kategorien wie Vertrautheit und Eigentum, sondern auch der von fassbarer Persönlichkeit entrückt. Segal schreibt dazu:

What interests the Latin Poet is a scene in which the presence of death only intensifies the violent emotionality of the still living lover Orpheus. For Ovid, even more than for Virgil, the myth is the occasion for developing the rhetoric of love [...] What interests Rilke, on the contrary, is not love or the emotional interaction of human lovers but the privacy and autonomy of Eurydice as a being who is now given over to the otherness of death...¹⁸⁵

Die hier zutage kommende Eigenständigkeit von Rilkes Deutung im Verhältnis zu denen von Vergil und Ovid tut sich auch dadurch kund, dass er den auf dem attischen Relief so prominenten Seelenführer Hermes eine entscheidende Rolle spielen lässt, während Hermes bei Vergil und Ovid nicht vorkommt. Das hat nicht nur damit zu tun, dass Hermes in Rilkes Gedicht im tragischen Moment als einziger die Situation überblickt, wie Alexander Sorenson in seinem Essay *"Mit trauervollem Blick": The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's "Orpheus. Eurydike. Hermes." and "Pietà"* notiert. Dort lesen wir:

The crux of this tragical moment does not merely rest in Eurydice's inability to register Orpheus' fateful glance, but more pointedly in the fact that this failed visual reciprocation bespeaks a much graver elision of Orpheus with her very consciousness. The void in which his glimpse occurs is so pervasive that it even manages to

¹⁸³ Segal, 1989, S. 120.

¹⁸⁴ Ebd., S. 545.

¹⁸⁵ Segal, 1989, S. 120.

determine the diegetic material of the verse, wherein neither the reader nor Eurydice witnesses Orpheus' transgression, but rather Hermes alone.¹⁸⁶

Aus dieser die Situation überblickenden Perspektive des Hermes schließt Sorenson auf eine strukturelle Gewichtverlagerung in der Narrative zugunsten von Hermes:

It is Hermes who sees and articulates the scene with an awareness of its consequences. He thus vocalizes the series of occurrences in the diegetic mode of narrator while reacting to them in an aesthetic mode of spectatorship [...]. One could therefore regard Hermes' observation as containing the most ocular-poetic gravity of the poem rather than the mystic gaze of Orpheus.¹⁸⁷

Damit scheint mir aber ebenso zu wenig wie zu viel gesagt. Hermes, dem wir schon weiter oben als dem Bruder Apollons begegnet sind, der diesem die Leier geschenkt hat, welche dann an Orpheus weitergegeben wurde, verkörpert als Seelenführer der Toten das Reich des Todes selber und nimmt damit nicht nur eine die Situation überblickende Perspektive ein, sondern seine Perspektive als im Hades ein- und ausgehender Gott ist überhaupt eine Leben und Tod überblickende und als solche übergeordnete Perspektive. Gleichzeitig wird Orpheus' Sehsinn bei Rilke ausdrücklich thematisiert und seinem Hörsinn gegenübergestellt. Wir lesen über Orpheus, der Eurydike und Hermes auf dem Weg ins Licht vorangeht:

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.
Und seine Sinne waren wie entzweit:
indes der Blick ihm wie ein Hund voranlief,
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand, -
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.¹⁸⁸

Mit dieser Entzweiung des Sehsinns vom Hörsinn bei Orpheus, in der griechische Visualität in ihrer Trennung von römischer Auditivität anklingt, wird dem in seiner Hilflosigkeit ins

¹⁸⁶ Alexander Sorenson, "Mit trauervollem Blick": *The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's "Orpheus. Eurydike. Hermes." and "Pietà"*, in *The German Quarterly*, Volume 88, issue 4, Fall 2015, S. 456.

¹⁸⁷ Ebd., S. 457.

¹⁸⁸ SW, Band I., S. 543.

Leere laufenden Blick des Orpheus schon allein dadurch eine entscheidende Rolle in der Narrative gegeben, dass sie Orpheus in einen ebenso großen Abstand zu Hermes und Eurydike plazierte, wie dieser ihn in seinem hundartigen Zustand zu sich selber erfährt. So ist das sich Entziehen Eurydikens beim sich Umwenden des Orpheus schon in diesem Zustand vorweggenommen. Und ebenso vorweggenommen ist auch die Versehrung, die die Gestalt des Orpheus durch den Blick zurück erfährt. Der Blick zurück in die Leere, die der Tod vom menschlichen Leben aus gesehen bedeutet, lässt das Leben nicht unberührt. Davon, dass ein Blick zurück in das, was dem Reich des Todes angehört, nicht geboten sei, hatten wir in der Erzählung des Ers bei Platon gehört. Der ins Leben zurückkehrende Er wendet sich ausdrücklich nicht zurück, nachdem er von den Moiren erhalten hat, was ihm gebührt und „an der Notwendigkeit Thron getreten und durch diesen hindurchgegangen“¹⁸⁹ ist. Orpheus, der sich zurückwendet, verliert seine klaren Konturen und wird, zumindest in der Situation, in der Eurydike vor Hermes in den Hades zurückkehrt, zu „irgend jemand, dessen Angesicht/ nicht zu erkennen war“. Wir lesen:

Fern, aber dunkel vor dem klaren Ausgang,
Stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.¹⁹⁰

Solcherart angesichts der ins Todesreich zurückkehrenden Eurydike seiner eigenen Identität beraubt, kommt in der mit Rilkes Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* gegebenen Narrative durch Orpheus ein Zeitverständnis zum Tragen, in der die Überbrückung von Diesseits und Jenseits nicht nur misslingt, sondern auch die Gestalt des Orpheus durch den Blick ins Reich des Todes eine Verwischung seiner Konturen erleidet.

4.2. Tot in Eurydike

In den im Februar 1922 zusammen mit den *Duineser Elegien* vollendeten *Sonetten an Orpheus* hat Rilke sich in bestimmter Weise in Beziehung auf Eurydike an dieses Gebot

¹⁸⁹ Platon, (1971 - 1977), Vierter Band, S. 873 (621a).

¹⁹⁰ SW. Band I., S. 545.

gehalten, mit einer Ausnahme: ihr Name kommt ein einziges Mal vor, im XIII. Sonett des 2. Teils. Dieses Sonett, das zu einer Reihung von sechs zentral mit Fragen der Zeitlichkeit befassten Sonetten gehört und eine ähnlich verdichtete Reihung im 1. Teil spiegelt, die sich ungefähr an der gleichen Stelle befindet, ist dabei so zentral für das in den *Sonetten an Orpheus* zutage kommende Zeitverständnis, dass es als einer seiner Verankerungspunkte betrachtet werden kann. Wir lesen:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike -, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reich der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu. (D. S. a. O., 2, XIII.)

Vor dem Hintergrund des im griechischen Orpheus-Mythos explizierten Zeitverständnisses und seiner Wendung ins Persönliche durch Vergil und Ovid fällt es nicht schwer, die chiasmatischen Zusammenführungen von Lebens- und Todesbezügen in diesem stark daktylisch geformten Sonett zu orten: dem fünffachen imperativen Anruf des „Sei“ in den ersten drei Strophen ist jeweils eine Form des Nicht-Seins angeschmiedet, die die Verankerung des Diesseits im Jenseits, des Lebens im Tod in Erscheinung treten lassen. Beda Allemann schreibt zu diesen drei Strophen in seinem Buch *Zeit und Figur beim späten Rilke*:

„Überwintern“ kann hier nur heißen: das an sich Endlose nicht seiner Zeiterstreckung nach überstehen - das wäre von vornerein aussichtslos -, sondern als ganzes überbieten durch den Abschied in eine andere Dimension, um ihn zu überstehen. Diese andere Dimension wird im weiteren Verlauf des Sonetts angegeben: es ist jene des Totseins in Eurydike und des seienden Wissens um des Nicht-Seins Bedingung.¹⁹¹

¹⁹¹ Beda Allemann, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961, S. 171.

Dass in diesem Totsein aber nicht ein einfaches Nicht-mehr-Leben, sondern genau jene andere Dimension schon enthalten ist, in die der Abschied als Chiffre der Verwandlung eingeht, das kommt mit gesteigerter Klarheit im Anruf des „sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug“ zum Ausdruck. Das darin liegende Bild verknüpft sich mit dem Symbol der Zeit als aufbrechendes Ei, welches uns in der orphischen Theogonie begegnet ist, und dem Bild vom auf der Leier des Hermes singenden Kopf des Orpheus. Was bei diesen aber auf der rein bildlichen Ebene gegeben ist, die innere Spannung der Konfrontation eines vollendeten Ganzen mit der Unmittelbarkeit seiner Zerstörung, wird, wie ich meine, bei Rilke durch die parataktische Anordnung der Worte erzeugt: den sieben dem Anruf des „sei“ folgenden und die vollendete Einheit auch durch das Reflexivpronomen „sich“ akzentuierenden Worten „ein klingendes Glas, das sich im Klang“ werden die beiden folgenden Worte „schon zerschlug“ mit einer solchen unmittelbaren Wucht beigefügt, dass die Reihenfolge von Klingen und Zerschlagen austauschbar wird. Die damit gegebene Doppeldeutigkeit wird noch vertieft durch das fünfte „Sei“: „Sei - und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung, /den unendlichen Grund deiner inneren Schwingung...“.

Damit ist zugleich der Punkt erreicht, an dem sich das vollzieht, worauf Christian Janß in seiner Masterarbeit *Das Motiv der "jungen Toten" in Rainer Maria Rilkes Werken - Verdichtung einer Poetik?* als „Entgrenzung zur "größten offenen Welt", die Rilke in seinem Brief an seinen polnischen Übersetzer anspricht“, verweist, was durch eine diesem Hinweis folgende Erläuterung von Manfred Frank noch deutlicher wird.¹⁹² Wir lesen hier, nach Janß zitiert:

Ein solches um Nicht-Sein ergänztes und korrigiertes Sein ist aber z. B. - die Sphäre der Einbildungskraft: im strengen Sinne *sind* ihre Gegenstände nicht; aber sie sind darum auch nicht *nicht*: sondern leben dauerhafter als das sterbende Seiende im orphischen Lied, dessen Macht das Nichtseiende - wie Paulus es vom göttlichen Wort sagt - anruft als das Seiende.¹⁹³

Diesen für die Motiventfaltung in den *Sonetten an Orpheus* äußerst wichtigen Gedanken fasst Allemann von einem etwas anderen Blickwinkel in folgenden Sätze:

¹⁹² Christian Janß, *Das Motiv der "jungen Toten" in Rainer Maria Rilke's Werken - Verdichtung einer Poetik? Eine Untersuchung des Motivs mit dem Hauptgewicht auf den "Duineser Elegien"*, 'Hovedoppgave', vorgelegt von Christian Janß, Germanistisches Institut, Universität Oslo, 1994, S. 131.

¹⁹³ Manfred Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Zweiter Teil, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1988, S. 192.

Das Sichtbare ist hier im Hinblick aufs Unsichtbare aufgefaßt, jede présence durch ihre absence ergänzt, das dichterische Sagen durchs Schweigen umfaßt. Es ist eine Kunst der Zwischenräume und ihrer anderen Zeitordnung.¹⁹⁴

Von Zwischenräumen der Zeit hat Rilke im III. Sonett des 2. Teils, im sogenannten *Spiegelsonett* geschrieben. Dort ist zu lesen:

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender -,
wenn es dämmt, wie Wälder weit ...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen -,
andere schicket ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben -, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß.¹⁹⁵ (D. S. a. O. 2, III.)

Die Spiegel werden in diesem Sonett als Zwischenräume der Zeit beschrieben. Für die Metapher des Erfülltseins „mit lauter Löchern von Sieben“ findet sich vielleicht ein Anhaltspunkt bei Kerényi, der in seinem schon zitierten Aufsatz *Mnemosyne - Lesmosyne* davon spricht, dass in den eleusinischen Mysterien „Wasser im Sieb tragen‘ ein Abbild des Lebens der Unerfüllten“ war.¹⁹⁶ Damit kommt der hier im Bild von den Spiegeln zutage tretenden chiastischen Struktur auch von Seiten der griechischen Mythologie die Prägung zu, die es möglich macht, sie, wie die nächsten beiden Strophen andeuten, als Eingänge zu interpretieren. Hellmuth Himmel schreibt in seiner ausführlichen Studie *Das unsichtbare Spiegelbild* in diesem Zusammenhang unter Verweis auf einen Brief Rilkes an Marie von Thurn und Taxis, in dem Rilke von der ihm bei Alfred Schuler begegneten Welterklärung schreibt, „welche die Toten als die eigentlichen Seienden, das Toten-Reich als ein einziges unerhörtes Sein, unsere kleine Lebensfrist aber als eine Art Ausnahme davon darstellte“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Allemann, 1961, S. 158.

¹⁹⁵ SW, Band I., S. 752.

¹⁹⁶ Kerényi, 1966, S. 316.

¹⁹⁷ Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, Niehans & Rokitsansky Verlag, Zürich und im Insel Verlag, 1951, Erster Band, S. 409.

von der bei Rilke belegbaren Möglichkeit „Spiegel als Zugang zum Totenreich“ zu verstehen.¹⁹⁸ Damit ist aber laut Himmel nur eine der vielen Bedeutungsmöglichkeiten des Spiegelmotivs genannt ist. Das gleiche gilt, wie Allemann ausführt, für das Motiv des Zwischenraums.

Hier muss auffallen, dass während bislang fast ausschließlich von Stoffen und Symbolen die Rede war, mit einem Mal Motive zur Sprache kommen. Das hängt zusammen mit der Stelle, zu der wir in dieser Arbeit gekommen sind. Die „Entgrenzung zur "größten *offenen Welt*"“, von der eben gesprochen wurde, vollzieht sich in einer Bewegung, die wir mit Gadamer „mythopoietische Umkehrung“ nennen können. Was er mit mythopoietischer Umkehrung meint, wird aus dem Verhältnis von Dichtung und Mythos hergeleitet, wie er es versteht. Er schreibt:

Alle dichterische Rede ist Mythos, das heißt, sie beglaubigt sich selbst durch nichts als ihr Gesagtsein. Sie erzählt oder spricht von Taten und Ereignissen und findet doch nur Glauben - aber sie findet ihn - , sofern wir selber es sind, die sich in diesen Taten und Leiden von Göttern und Großen begegnen. So reizt die Mythenwelt der Antike bis zum heutigen Tage die Dichter immer aufs neue, sie zu gegenwärtiger Selbstbegegnung zu erwecken. [...] Das Prinzip des Verstehens ist in solchen Fällen auf eine Umkehrung gegründet: Was sich als das Handeln und Leiden von anderen darstellt, wird als das eigene leidende Erfahren verstanden.¹⁹⁹

Für die Dichtung Rilkes, die den Orpheus-Mythos an der Stelle aufnimmt, wo der griechische Heroenmythos zu römischer, vom Maß des eigenen Herzens bestimmter Natur- und Liebesdichtung geworden ist und Eurydike im Blick des Orpheus als Abschied steht, bedeutet dies:

Hier ist keine mythische Welt mehr, aber was geblieben ist, ist das Prinzip der dichterischen Umkehrung. Bei Rilke wird es zur mythopoietischen Umkehrung: die Welt des eigenen Herzens wird in der dichterischen Sage als eine mythische Welt, das heißt eine Welt aus handelnden Wesen uns entgegengestellt.²⁰⁰

Diese mythopoietische Umkehrung ist es vielleicht auch, die Erich Kahler in seiner Abhandlung *The Inward Turn of the Narrative* vor Augen hat, wenn er folgende Differenzierung des Symbolbegriffs vornimmt. Er schreibt:

¹⁹⁸ Hellmuth Himmel, *Das unsichtbare Spiegelbild. Studie zur Kunst- und Sprachauffassung Rainer Maria Rilkes*, Centro Studi „Rainer Maria Rilke e il suo tempo“, Duino, Trieste, 1975, S. 101.

¹⁹⁹ Gadamer, 1967, S. 198f.

²⁰⁰ Ebd., S. 199.

Ancient symbolism is *descending symbolism*; our modern variety is *ascending symbolism*. I call the older symbolism "descending" because the signification subsequently becomes detached from a pre-existent reality, from a higher reality that is superior to the signification itself. [...] The new symbolism is ascending because it proceeds not from a supernatural, extrahuman or prehuman event whose reality is assumed, but because it rises from below, from a purely human world...²⁰¹

Die vierte Strophe des XIII. Sonetts (2) drückt genau diese Verwandlung des eigenen Inneren zur mythischen Welt aus: „Zu dem verbrauchten, sowohl wie dumpfen und stummen/ Vorrat der vollen Natur/ zähle dich jubelnd dazu.“ Hier wird die ganze Fülle der Motiventfaltung ausgesprochen, wie sie sich für den Orpheus-Mythos durch die mythopoietische Umkehrung und dem Wechsel von „descending“ zu „ascending symbols“ vollzieht. Dieser Wechsel ist dabei nicht nur in vielen gradierten Formen zwischen dem griechischen Orpheus-Mythos und dem Orpheus-Mythos in Rilkes Orpheus-Dichtungen zu veranschlagen, sondern er zeigt sich auch, wenn auch nur als angedeutete Spur, innerhalb von Rilkes Orpheus-Dichtungen selbst. Das kommt n. a. in der unterschiedlichen Zeichnung der Orpheus- und Eurydike-Gestalten in der Narrative von *Orpheus. Eurydike. Hermes.* und der hymnischen Form in den *Sonetten an Orpheus* zur Erscheinung. Vielleicht steht damit im Zusammenhang, wenn Janß diesbezüglich, an das Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* anknüpfend, schreibt:

Man könnte sagen, in seiner Begierde vergehe Orpheus sich dagegen, was das zweite Buch Mose verbietet, nämlich "Du sollst dir kein Bildnis machen"... In den Elegien erscheint die Problematik wieder: "Ist es nicht die Zeit, die wir liebend/ uns vom Geliebten befreien." Orpheus will seine Eurydike zurückerobern, sieht sie aber nicht in ihrem neuen "Für-sich-Sein", sieht nur seine eigene Vorstellung von ihr. In den Sonetten ist dies keine aktuelle Problematik, indem der Orpheus der Sonette anders als derjenige des Mythos ist. In den Sonetten sucht Orpheus nicht Eurydike ins irdische Leben zurückzuführen, sondern gehört zu ihr, die sich im Reich der Toten befindet, und verkörpert eine Künstlergestalt, die die Entgegensetzung zwischen Leben und Tod aufhebt.²⁰²

Eurydike, die sich im Reich der Toten befindet, zuzugehören und hieraus in mythopoietischer Umkehrung die Welt des eigenen Herzens zu einer neuen mythischen Welt zu formen, ist es, was darin liegt, wenn wir im XIII. Sonett (2) lesen: „Sei immer tot in Eurydike -, singender steige,/ preisender steige zurück in den reinen Bezug.“ So hat sich für das Zeitverständnis die Unüberbrückbarkeit von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, wie sie in *Orpheus. Eurydike. Hermes.* zum Ausdruck kommt, zu einer Verankerung des Diesseits im Jenseits verwandelt.

²⁰¹ Erich Kahler, *The Inward Turn of the Narrative*, Translated from the German by Richard & Clara Winston, Bollingen Series, Princeton University Press, 1973, S. 53 - 57.

²⁰² Janß, 1994, S. 53f.

Die damit einhergehende Fülle der Motiventfaltung ist es, was den *Sonetten an Orpheus* ihr hymnisches Gepräge gibt. Dies tut sich auch kund in dem festlichen Hintergrund, vor dem die *Sonette an Orpheus* entstanden.

4.3. Der festliche Hintergrund

„Dort erhob sich ein Hügel, worauf sich ebenes Brachfeld breitete...“, so setzt die Orpheus-Legende an dem Punkt ein, bis zu dem Rilke sie in seinem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* bearbeitet hatte.

Dort erhob sich ein Hügel, worauf sich ebenes Brachfeld
Breitete, schön umgrünt vom fröhlichen Wuchse des Grases.
Schatten nur fehlte dem Ort. Als hier sich setzte der hohe
Göttersohn und Prophet und Getön entlockte den Saiten,
kam der Schatten dem Ort. [...]
Solcherlei Waldungen zog der Gesang her; und in des Wildes
stummer Versammlung saß, und im Schwarm der Geflügelten, der Sängers.²⁰³

Es war diese Schilderung der Orpheus-Legende aus dem 10. Buch der *Metamorphosen* Ovids, die Rilke in einer lateinisch-französischen Ausgabe, zusammen mit der Reproduktion einer Federzeichnung des italienischen Renaissance-Malers Cima de Conegliano²⁰⁴ und der Krankheitsgeschichte der mit 19 Jahren gestorbenen Tänzerin Wera Ouckama Knoop vorlag, als er sich Ende Januar 1922 in der begünstigenden Einsamkeit des Chateaus de Muzot zurückzog, um sich erneut zur Arbeit an den Duineser Elegien zu sammeln, mit denen er seit zehn Jahren gerungen hatte. „Verehrte, liebe Freundin“, schrieb Rilke wenige Tage später, am 7. Februar, an die Mutter Weras, Gertrud Ouckama Knoop:

in einigen unmittelbar ergriffenen Tagen, da ich eigentlich meinte, an anderes heranzugehen, sind mir diese Sonette geschenkt worden. Sie werden beim ersten Einblick verstehen, wieso Sie die erste sein müssen, sie zu besitzen. Denn, so aufgelöst der Bezug auch ist (nur ein einziges Sonett, das vorletzte, XXIVe, ruft in diese ihr gewidmete Erregung Weras eigene Gestalt), er beherrscht und bewegt den Gang des Ganzen und durchdrang immer mehr - wenn auch so heimlich, daß ich ihn nach und nach erst erkannte - diese unaufhaltsame, mich erschütternde Entstehung....²⁰⁵

²⁰³ Ovid, 1990, S. 243.

²⁰⁴ siehe Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke Leben und Werk im Bild*, Frankfurt a. M. 1977, S. 266

²⁰⁵ Rainer Maria Rilke, *Briefe aus Muzot*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1937, S. 112.

Weniger als drei Wochen später hatte sich nicht nur die Anzahl der *Sonette an Orpheus* um einen zweiten Teil auf 55 Sonette mehr als verdoppelt und abgeschlossen, sondern auch die *Duineser Elegien* lagen vollendet vor, und Rilke hatte seinen *Brief eines jungen Arbeiters* geschrieben, eine kleine Prosaarbeit, die mit ihren deutlichen religions- und gesellschaftskritischen Fragestellungen einzigartig in Rilkes Gesamtwerk dasteht und als prosaisches Komplement der Sonette und der Elegien von ihrer Seite das Zeitverständnis darin beleuchtet. Während jedoch die Bedeutung der Elegien von Anfang an relativ wenig umstritten war, fiel die Beurteilung und Einordnung der Sonette der Rezeption sehr viel schwerer. Wenn dem zunächst Rilkes eigene Unsicherheit hinsichtlich ihres Stellenwertes Vorschub leistete, wie sie z.B. aus dem Brief an seine Verlegerin Katharina Kippenberg vom 23.2. 1922 hervorgeht, in dem er es ihr anheimstellt, selber eine Anordnung und Auswahl der zur Veröffentlichung kommenden Sonette (*wenn Sie wollen, der Hälfte!*)²⁰⁶ vorzunehmen, so setzten sich die Differenzen der Rezeption der Sonette auch nach Klärung der anfänglichen Unsicherheit von Rilkes Seite fort. Diese Differenzen beziehen sich nicht nur auf ihren literarischen Rang, sondern auch auf viel offenkundigere Fragestellungen wie die Behandlung der Sonettform und die Form der Orpheus-Sonette. So wirft z.B. Walter Mönch Rilke vor, die Sonettform in „die Gefahrenzone formaler Auflösung gebracht zu haben“ und stellt die Orpheus-Sonette als „einen Rausch des daktylischen Rhythmus“²⁰⁷ dar. Käte Hamburger hingegen findet in ihrem Buch *Rilke. Eine Einführung* den Zusammenhang der Sonette gerade in der Sonettform, deren klassischer Strophenbau aus zwei Quartetten und zwei Terzetten überall gewahrt bleibe, gewährleistet, während dieser Zusammenhang für sie inhaltlich so wenig gegeben ist, dass der Titel des Zyklus nicht für die Gesamtheit der 55 Gedichte in Anspruch zu nehmen sei, trotz aller Mühe, die ... [von der Rezeption] daran gewandt worden sei, einen solchen Zusammenhang in der Folge der Gedichte festzustellen.²⁰⁸ Und während auch Allemann dem Zyklus in seinem Aufsatz *Rilke und der Mythos* bescheinigt, dass er „unter einem im üblichen Sinne inhaltlich-thematisch gerichteten Blick...förmlich in sich selbst auseinanderzubrechen“ scheinere „und dass der dennoch bestehende innere Zusammenhang“, der eher zu ahnen als nachzuweisen sei, in einer „weitgespannten, durchgängigen Paradoxie“ bestehe²⁰⁹, beurteilt Helmut Heißenbüttel die Form der Sonette als eine so geschlossene, dass sie mehr als ein zyklisches Gedicht denn als Gedichtzyklus zu

²⁰⁶ Brief an Katharina Kippenberg vom 23. 2. 1922, zitiert nach Rainer Maria Rilke, *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, (im folgenden als KA referiert) hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 709

²⁰⁷ Walter Mönch, *Das Sonett*, Heidelberg 1955, S. 259

²⁰⁸ Käte Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976, S. 167f

²⁰⁹ *Rilke heute, Beziehungen und Wirkungen*, hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim W. Storck, Frankfurt a.M. 1976, Bd. 2, S. 24

verstehen seien. Und dieser Zwiespalt zieht sich bis in die neueste Forschung durch, die den Sonetten entweder mit totaler Ablehnung begegnet oder sie, wie Ulrich Fülleborn und Manfred Engel als Durchbruch zu einer neuen Poetologie beurteilen.

Die Erfahrung, die für Rilke selber zu einer ersten Klarheit führte, hat dabei mit einer spezifischen Form von Zeiterfahrung zu tun. Am 14.6. 1922 schrieb er, nach einem Besuch, an Marie von Thurn und Taxis:

...die Sonette, die ich neben ihrem älteren und erhabenen Geschwister, den Elegien, etwas leicht nahm, haben erst Sie, mir, Fürstin, hat mir die wunderbare Art Ihres Hörens, in ihrer ganzen Bedeutung geschenkt. Glauben Sie Ihre Aufnehmung hat mir erst die Leistung, die da war, abgeschlossen und reich und beglückend vollendet.²¹⁰

Und ähnlich äußert er sich am 21.3. 1923 Katharina Kippenberg gegenüber, seine voreilige Überantwortung der Anordnung und Auswahl revidierend, indem er schreibt:

Sie erwähnen der Sonette an Orpheus: diese mögen dem Leser, ab und zu, etwas rücksichtslos gegenüberstehen. Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber, in ihrem Aufkommen und sich-mir-Auftragen, rätselhafteste Diktat, das ich je ausgehalten und geleistet habe [...] Was ihre Auffaßlichkeit angeht, bin ich jetzt [...] völlig imstande, diese Gedichte, vorlesend, genau mitzuteilen, es ist nicht eines, das dann dem Verständnis sich entzöge.²¹¹

Das so schlichte wie wesentliche Erlebnis des Vorlesens war es also, wessen Rilke bedurfte, um in die tieferen Bedeutungsschichten und Zusammenhänge des Orpheus-Zyklus einzudringen. Das findet zum einen seinen Grund in der Wichtigkeit der akustischen Wahrnehmung als entscheidendes Medium eines vertieften Verständnisses, wie es Annette Gerok-Reiter in ihrer schon zitierten Studie *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonetten an Orpheus"* darlegt. Sie schreibt: „Was in der prononcierten Hörerfahrung zutage tritt, verweist auf ein Konstituens jeglicher Lyrik: den profilierten Aussagewert der Klänge, der Rhythmen, der akustischen Verhältnisse - Spurenelement ihrer altgriechischen Herkunft aus der Musik, an die der Gattungsname immer noch erinnert“.²¹² Gleichzeitig aber kommt beim Vorlesen, das ausdrücklich kein bloßes Lautlesen, sondern ein Vorlesen im Freundeskreis war, und das gleichzeitig in spezifischer Form einen zeitlichen Vorgang darstellt, ein wesentlicher Aspekt der Sonette zu einer echohaften Resonanz: der Aspekt des Festlichen.

²¹⁰ Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, *Briefwechsel*, Zürich 1951, Bd. 2, S. 716

²¹¹ KA, Bd. 2, S. 710.

²¹² Gerok-Reiter, 1996, S.2.

Was ist ein Fest, worin besteht das Festliche? In dem Wort *Fest*, *Feier* liegt laut des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*, seinem griechischen Ursprung im Wort *εορτή* zufolge die Bedeutung "Liebeserweis an die Gottheit":

...Den objektiven Gehalt des F. erblickt Platon in einem Austausch zwischen Menschen und Göttern, der als erholsame Unterbrechung der sonst für das menschliche Leben kennzeichnenden Mühe aufzufassen ist. Die lateinische Sprache hat für F. die stammverwandten Wörter *feriae* und (*dies*) *festus*. Das Wesen der *feriae* liegt in dem Ausschluß aller profanen, im materiellen liegenden Tätigkeit. Die Zeit der *feriae* gehört ganz den Göttern, ist ihnen geweiht. [...] Wiederkehrende Merkmale des Festes sind die Ausgliederung aus der profanen Zeit, ein abgegrenzter heiliger Raum, die Beteiligung aller Mitglieder der Gruppe am festlichen Geschehen und eine besondere Stimmung (Freude), die Erhebung über den Alltag. Sie kann sich bis zum Rausch steigern. In den Rahmen des Festes sind eingeordnet in erster Linie Opfer und Mahl, ferner Wettkampf, Tanz, Musik, Gesang, (Ver-)Kleidung; Schmuck...²¹³

Etwas anders gewendet, von der mythischen Erfahrung herkommend, spricht sich Kerenyi über das Wesen des Festes aus:

Das Fest als eine Wirklichkeit der Welt des Menschen [...] bedeutet, daß die Menschheit fähig ist, in rhythmisch wiederkehrenden Zeitabschnitten beschaulich zu werden und in diesem Zustand den höheren Wirklichkeiten, auf denen sein ganzes Dasein ruht, unmittelbar zu begegnen.²¹⁴

Auf die konkreten Teilaspekte des Festlichen bezogen, bedeutet das dann folgendes:

Die Festlichkeit, die bestimmte Einschnitte der Zeit auszeichnet, haftet allen Dingen in der Sphäre des Festes an und gehört für die Menschen, die in dieser Sphäre und Atmosphäre mit einbegriffen sind, - die festlichen Menschen -, zu den vollgültigen seelischen Realitäten.²¹⁵

Beide Beschreibungen des Festes, sowohl die des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*, wie die Kerenyis, sind vor allem auf die Feste der Antike bezogen. Dass Rilke daran gezweifelt hat, dass Feste in diesem Sinn dem modernen Menschen noch möglich sind, ist klar in einem der Sonette aus dem Umkreis der *Sonette an Orpheus* ausgesprochen. Hier heißt es:

Aber, ihr Freunde, zum Fest, laßt uns gedenken der Feste,
wenn uns ein eigenes nicht, mitten im Umzug, gelingt.

²¹³ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Basel 1972, Bd. 2, S. 938f.

²¹⁴ Karl Kerenyi, *Die Religion der Griechen und Römer*, München, Zürich 1963, S. 70

²¹⁵ Ebd., S. 57

Seht, sie meinen auch uns, alle der Villa d'Este
spielende Brunnen, wenn auch nicht mehr ein jeglicher springt.

Wir sind die Erben, trotzdem, dieser besungenen Gärten;
Freunde, o faßt sie im Ernst, diese besitzende Pflicht.
Was uns als Letzten vielleicht glückliche Götter gewährten,
hat keinen ehrlichen Platz im zerstreuten Verzicht.

Keiner der Götter vergeh. Wir brauchen sie alle und jeden,
jedes gelte uns noch, jedes gestaltete Bild.
Laßt euch, was ruhig geruht, nicht in den Herzen zerreden.

Sind wir auch anders, als die, denen noch Feste gelangen,
dieser leistende Strahl, der uns als Stärke entquillt,
ist über große, zu uns, Aquädukte gegangen.²¹⁶

Wenn wir auch nicht mehr zu denen gehören, *denen Feste noch gelangen*, so sind wir doch *die Erben, trotzdem, dieser besungenen Gärten* und sollen ihrer gedenken und an ihnen festhalten. Von wie entscheidender Bedeutung *diese besitzende Pflicht* und das, *was uns als Letzte vielleicht glückliche Götter gewährten*, dennoch ist und in welchem Sinn Feste für uns auf neue Weise möglich werden können, darauf verweist Rilke im *Brief des jungen Arbeiters*. Der junge Arbeiter beschreibt die besondere Konstellation einiger gemeinsam mit einem todkranken Freund verbrachten Tage als „eine seltene Vergünstigung“:

...und so erscheinen mir jene zarten und zugleich leidenschaftlichen Frühlingstage als die einzigen Ferien, die ich in meinem Leben gekannt habe. Die Zeit war so lächerlich kurz, einem anderen hätte sie nur für wenige Eindrücke hingereicht, - mir, der ich nicht gewohnt bin, freie Tage zu verbringen, erschien sie weit. Ja, es kommt mir fast unrecht vor, noch Zeit zu nennen, was eher ein neuer Zustand des Freiseins war, recht fühlbar ein *Raum*, ein Umgebensein von Offenem, kein Vergehen. Ich holte damals [...] Kindheit nach und ein Stück frühes Jungsein, was, alles in mir auszuführen, nie Zeit gewesen war; ich schaute, ich lernte, ich begriff, und aus diesen Tagen stammt auch die Erfahrung, daß mir "Gott" zu sagen, so leicht, so wahrhaftig, so [...] problemlos einfach sei.²¹⁷

Im folgenden wird diese Erfahrung in einen spezifischen zeitlichen Zusammenhang gestellt und zu einer Forderung an die Zukunft umgeformt. Diese Forderung ist mit einer scharfen Kritik an der von den Kirchen geprägten Gesellschaft verbunden:

Sie [die sich Christen nennen] lassen sich nicht vor Eifer, das Hiesige, zu dem wir doch Lust und Vertrauen haben sollten, schlecht und wertlos zu machen -, und so liefern sie die Erde immer mehr denjenigen aus, die sich bereit finden, aus ihr, der

²¹⁶ SW 2, S. 468

²¹⁷ SW 6, S. 1117f

verfehlten und verdächtigten, die doch zu Besserm nicht taugen, wenigstens einen zeitlichen, rasch ersprißlichen Vorteil zu ziehen. Diese zunehmende Ausbeutung des Lebens, ist sie nicht eine Folge der durch die Jahrhunderte fortgesetzten Entwertung des Hiesigen?²¹⁸

Mit der „Ausbeutung des Lebens“ und der „Entwertung des Hiesigen“, in denen wir die Zeitkrise der Gegenwart, wie wir sie uns im 2. Kapitel am Beispiel von Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* vergegenwärtigt haben, vorgezeichnet finden können, sind die Gegenkräfte der *Feriae*-Erfahrung des jungen Arbeiters benannt. Bei Rilke begegnen wir ihnen vielleicht am eindrucklichsten in der in den *Duineser Elegien* beschriebenen „Leid-Stadt“, die in ähnlicher Weise im Kontrast zum Festlichen stehen, wie die „Ausbeutung des Lebens“ und die „Entwertung des Hiesigen“ zu der *Feriae*-Erfahrung des Arbeiters. Indem wir sie durchschreiten, werden wir in eine Landschaft gelangen, in der wir gewisse Ähnlichkeiten mit einer uns schon im Zusammenhang mit dem griechischen Orpheus-Mythos sichtbar gewordenen Landschaft bemerken können, nur dass diese nun durch die mythopoietische Umkehrung, die wir mit Gadamer feststellen konnten, zu einer inneren Landschaft geworden ist. Mittels eines Gangs durch dieser Landschaft soll versucht werden, den Untergrund zu beschreiben, aus dem sich das Festliche speist.

4.4. Gang durch das „Tal der Klagen“

„Dort erhob sich ein Hügel, worauf sich ebenes Brachland breitete [...] Schatten nur fehlte dem Ort,“ haben wir bei Ovid gelesen und befinden uns damit dort, wo Orpheus sich nach seinem Gang in die Unterwelt niedersetzt und seine Leier hebt.

Daß ich dereinst, an dem Ausgang der grimmigen Einsicht,
Jubel und Ruhm aufsinne zustimmenden Engeln.
Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens
keiner versage an weichen, zweifelnden oder
reißenden Saiten. Daß mich mein strömendes Antlitz
glänzender mache; daß das unscheinbare Weinen
blühe. O wie werdet ihr dann, Nächte mir lieb sein...²¹⁹

So hebt die 10. Elegie - unter Bezug auf den in der 9. Elegie ausgesprochenen Auftrag der Verwandlung der Erde, den in seinen Einzelheiten zu zeigen Rilke später als Grundströmung

²¹⁸ ebd. S. 1114

²¹⁹ SW Band I, S. 721.

der Orpheus-Sonette beschrieben hat -,²²⁰ an und wendet dann den Blick zurück in die durchschrittene Landschaft bis hin zu den „Gassen der Leid-/Stadt,/ wo in der falschen, aus Übertönung gemachten/ Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Aufguß/ prahlt: der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal“.²²¹ Schon einmal sind wir, wie wir fühlen können, wenn wir die Elegien gelesen haben, durch die sich immer kräuselnden „Ränder von Jahrmarkt,/ Schaukeln der Freiheit“ gegangen, in der 5. Elegie, die dem Literaturwissenschaftler Peter Szondi zufolge "mit der zehnten zusammen die zwei Säulen" bildet, „die den Zyklus in zweimal vier Elegien gliedert“²²², aber da nicht im Gefolge der „Taucher und Gaukler des Eifers“,²²³ sondern in dem der Saltimbanques, der Akrobaten und echten Gaukler. Mit ihnen waren wir zu jenem Ort gelangt, „wo sie noch lange nicht konnten...“

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt -, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht.²²⁴

Damit befinden wir uns schon an einem im eigentlichen Sinne unterweltlichen Ort, denn von diesem Platz, wo „die Modistin, Madame Lamort,/ die ruhelosen Wege der Erde, endlose Bänder/schlingt und windet [...] für die billigen/Winterhüte des Schicksals“, heißt es dann:

Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden,
die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur aneinander
lehrenden Leitern, bebend, - und *könntens*,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?²²⁵

²²⁰ siehe den Brief an Withold Hulewicz vom 13.11. 1925 in R.M. Rilke, *Briefe aus Muzot*, 1937, S. 377

²²¹ Ebd.

²²² Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt a.M. 1975, S. 425

²²³ Ebd., S. 722

²²⁴ Ebd., S. 704

²²⁵ Ebd., S. 705

mondets empor, das über Alles
waltende Grab-Mal. Brüderlich jenem am Nil,
der erhabene Sphinx -: der verschwiegenen Kammer
Antlitz. Und sie staunen dem krönenden Haupt, das für immer,
schweigend, der Menschen Gesicht
auf die Waage der Sterne gelegt.²²⁷

In der nun folgenden Verbindung von dem Totengehör mit dem doppelt aufgeschlagenen Blatt liegt vielleicht sogar ein eindeutiger Hinweis auf die orphischen Goldblättchen.

[...] Aber ihr Schauen,
hinter dem Pschent-Rand hervor, scheucht es die
Eule. Und sie,
streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
jene der reifsten Rundung,
zeichnet weich in das neue
Totengehör, über ein doppelt
aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.²²⁸

Weiter werden wir mit dem eilenden Jüngling - denn „...der Tote muß fort“ - unter die „Sterne des Leidlands“, die langsam von der Klage genannt werden, und schon „ganz die Klage..., die Nymphe des geweinten Quells“ aus dem VIII. Orpheus-Sonett fühlbar machen, bis „an die Talschlucht,/ wo es schimmert im Mondschein:/ die Quelle der Freude“ geführt. Hier nimmt die Klage Abschied vom Jüngling: „Stehn am Fuß des Gebirgs./ Und da umarmt sie ihn, weinend.// Einsam steigt er dahin, in die Berge des Ur-Leids./ Und nicht einmal sein Schritt klingt aus dem/ tonlosen Los“.²²⁹ Wir heben den Blick und erkennen, wo wir sind: „Dort erhob sich ein Hügel, worauf sich ebenes Brachland breitete...“ Wir haben das Tal der Klagen durchquert und stehen vor dem singenden Orpheus.

4.5. Die festliche Zeit

Festlich im ausdrücklichsten Sinn setzt der Zyklus ein. Durch das das I. Sonett²³⁰ einleitende demonstrative Adverbial *Da* sofort auf die erhöhte Ebene des räumlich-zeitlichen Vorgangs, oder, mit dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* zu sprechen, auf die „Ausgliederung aus der profanen Zeit“ hingewiesen und darin mit der dreifachen Interjektion O und dem

²²⁷ SW, Band I, S. 724.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd., S. 722f

²³⁰ Da dieser Abschnitt sich hauptsächlich mit *Sonetten an Orpheus* aus dem 1. Teil befasst, sind nur längere Strophenfolgen und die Sonette aus dem 2. Teil als solche gekennzeichnet. Alle anderen in diesem Abschnitt zitierten gehören zum 1. Teil.

dreifachen Ausrufezeichen rhythmisch bestärkt, befinden wir uns unmittelbar in einem festlichen Raum, der zugleich eine festliche Zeit markiert:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Dieser sich aus dem Gesang des Orpheus entfaltende zeithafte Raum füllt sich im folgenden und wird benannt und geortet:

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihrem Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, -
da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (D. S. a. O., 1, I.)

Nicht nur handelt es sich bei dem festlichen Raum um Tempel, sondern in diesen Tempeln vollzieht sich auch durch ihre zeithafte Ortung in jedem einzelnen Gehör, demjenigen der Tiere und demjenigen der Leser, etwas von dem Auftrag, von dem in der 9. Elegie die Rede ist. Hier heißt es:

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehen? - Ist es dein Traum nicht,
einmal unsichtbar zu sein? - Erde! unsichtbar!

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender
Auftrag?²³¹

Mit dieser Verwandlung, die nicht nur wilde Tiere zähmt und Bäume im Ohr aufsteigen lässt, sondern auch im Gehör selber Tempel errichtet, ist zugleich im I. Sonett schon die Basis für das, was Manfred Engel und Ulrich Fülleborn in ihrem Kommentar zu den Orpheus-Sonetten als den zwischen Innen- und Außenwelt changierenden Bildgebrauch beschreiben, etabliert:

²³¹ Ebd., S. 720,

„Denn in der orphischen Welt gibt es die Unterscheidung zwischen der Außenwelt, in der Bäume existieren, und dem Raum des Singens und Hörens nicht; in ihr sind die Dinge immer schon verwandelt anwesend, sofern "Orpheus singt"²³². Gleichzeitig wird schon hier erahnbar, dass der Aspekt des Festlichen und die festliche Zeit mit dem Auftrag der Verwandlung eng verbunden ist.

Nach dem in solcher Weise grundlegenden I. Sonett, das streng jambisch in einer mit der zwischen elf und zehn Silben korrespondierenden Reimfolge von abab cddc efg gfe durchkomponiert ist und bis zu dem letzten Vers im Duktus der Aussage verbleibt, mit dem es sich dann an Orpheus wendet, folgt mit den nächsten beiden Sonetten zunächst ein engerer, um die Figur des Orpheus gezogener Kreis, dem nach dem IV. an einen Mädchenchor gerichteten Sonett mit den folgenden fünf Sonetten ein zweiter, weiter gesteckter Kreis um Orpheus folgt. Im VII., VIII. und IX. Sonett wird, was unter orphischer Verwandlung verstanden werden kann, in drei Schritten entfaltet. Dadurch werden auch weitere Seiten der festlichen Zeit freigelegt. Wir lesen im VII. Sonett:

Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen Bestellter,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins.

Orphische Verwandlung ist also Rühmung und zwar so, dass sie der Schaffung „eines den Menschen unendlichen Weins“ gleicht. Alles kann in der Weise dieses Festtranks verwandelt werden, „wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift./ Alles wird Weinberg, alles wird Traube,/ in seinem fühlenden Süden gereift“. Als solche umfaßt sie Leben und Tod:

Nicht in den Grüften der Könige Moder
straft ihm die Rühmung lügen, oder
daß von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.

In solcher Weise im Zeichen der festlichen Handlung des Toten-Opfers, geht die Rühmung durch beide Bereiche, bewegt sich zwischen Lebenden und Toten, und auch die Klage gehört ihr zu. Deshalb kann das VIII. Sonett sagen:

²³² KA Bd.2, S. 715.

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage
gehn, die Nymphe des geweinten Quells...

Auch die Klage, die Jüngste unter den Nymphen, steht so unter der Maßgabe der orphischen
Verwandlung:

Jubel *weiß*, und Sehnsucht ist geständig, -
nur die Klage lernt noch; mädchenhändig
zählt sie nächtelang das alte Schlimme.

Aber plötzlich, schräg und ungeübt,
hält sie doch ein Sternbild unserer Stimme
in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.

Auch im „Tal... der Klagen“ in der 10. Elegie, als die Klage „die Sterne des Leidlands“
nannte: „Hier,/ siehe: den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild/ nennen sie:
Fruchtkranz,“²³³ befanden wir uns also im Raum der Rühmung. Was so im VII. und VIII.
Sonett ausgeführt wird, erfährt im IX. Sonett eine Zusammenfassung auf knappstem Raum
unter Betonung der unterweltlichen Seite des Doppelbezugs, in der sogar mit dem Bild des
Teiches eine weitere Bezugnahme auf die orphischen Goldplättchen gegeben sein kann.²³⁴

Nur wer die Leier schon hob,
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.
Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Erst im Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild. (D.S.a.O., 1, IX.)

²³³ SW, Band I, S. 725.

²³⁴ Der Teich oder See ist eine weitere Variante von der Quelle der Mnemonsyne, der Erinnerung, die häufig auf den Goldplättchen vorkommt, wie wir weiter oben gesehen haben. . Siehe z. B. Fritz Graf und Sarah Iles Johnston, 2007, S. 5.

Hier ist der Doppelbezug von Leben und Tod ins Zentrum einer poetologischen Forderung gestellt, die nicht so sehr auf die Figur des Orpheus bezogen ist, als dass sie von ihr auszugehen scheint. Damit gewinnt der Begriff der „*explication orphique de la Terre*“, den Annette Gerok-Reiter in Anlehnung an die symbolistische Poetologie Stéphane Mallarmés auf Rilkes Orpheus-Sonette bezieht, poetologische Relevanz. Sie schreibt, Mallarmé zitierend, „die poetische Intention solle sich verlagern "von der Mimesis der Welt der Erscheinungen auf die Evokation ihres Wesens".[...] Verbunden mit der veränderten Zielsetzung ist eine bisher unerreichte Konzentration und Kondensation lyrischen Sprechens in einer Technik des Aussparens und Andeutens.“²³⁵ Gleichzeitig wird mit der knappen rhythmischen Form und der refrainnahen Wiederholungsstruktur im Verhältnis des ersten Quartetts zum zweiten ein weiterer wichtiger Teilaspekt des Festlichen deutlich: das Sonett gewinnt etwas Liedhaftes. Engel und Fülleborn notieren dazu: „Die metrische Form - drei- und zweihebige Kurzverse im Wechsel, meist mit doppelten Senkungen (Daktylen) - nähert das Sonett am weitesten dem Lied an, lehrt es singen.“²³⁶

Nachdem sich uns solcherart, nach einer Verankerung des Zeitverständnisses im tragischen Blick zurück durch das XIII. Sonett des 2. Teils, mit den ersten neun Sonetten ein zeithaft strukturierte Festraum als „Tempel im Gehör“ errichtet hat und mit seinen nahezu mit emblematischer Ausstrahlung auftretenden Symbolen orphischer Verwandlung, dem „den Menschen unendlichen Wein“, den den Toten dargebrachten „Schalen mit rühmlichen Früchten“ und dem nicht nur angesprochenen, sondern rhythmisch umgesetzten Lied in Erscheinung getreten ist, kommt, nach dem im Gefolge des IV. Sonetts zweiten an einen Chor gerichteten X. Sonett und dem XI. und XII. Sonett, das in diesem Rahmen als auftaktgebendes verstanden werden kann, das Festliche in der „Frucht- und Blumentrilogie“, wie Annette Gerok-Reiter die Konstellation des XIII., XIV. und XV. Sonetts nennt²³⁷, eigens zu einer Inszenierung. Das deutet sich schon auf suprasegmentaler Ebene an. Zeigen schon die Orpheus-Sonette im Verhältnis zu den *Duineser Elegien* einen auffallend vermehrten Gebrauch von emphatischen Satzzeichen, so kommt es in der Trilogie zu einer wahren Häufung von Auslassungspunkten und Ausrufezeichen. In der suprasegmentalen Steigerung vom XIII. über das ruhigere XIV. zum XV. Sonett spiegelt sich zugleich der Wechsel rhythmischer Bewegtheit zwischen den drei Sonetten. Beginnen wir mit dem von den letzten Worten des XII. auftakthaft eingeleiteten XIII. Sonett. Dort heißt es: „Die Erde schenkt“. Wir lesen:

²³⁵ Annette Gerok-Reiter, 1996, S. 25.

²³⁶ KA Bd. 2, S. 735.

²³⁷ Annette Gerok-Reiter, 1996, S. 30.

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere...Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund...Ich ahne...
Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
Wird euch langsam namenlos im Munde?
Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig -:
O Erfahrung, Fühlung, Freude -, riesig! (D. S. a. O., 1, XIII.)

Dieses in durchgeführtem Wechsel von zehn- und neunsilbigen Versen, die mit dem Reimmuster von abab cddc eff egg übereinstimmen, gehaltene Sonett ist fast durchgängig in schnellen Trochäen komponiert. Dieses Tempo entspricht dem durch sowohl Quartette wie Terzette gehenden schnellen Wechsel von Aussagesätzen und Imperativsätzen, in denen sich der Austausch zwischen dem lyrischen Ich und dem chorhaften *ihr* entfaltet, in welchem der Mädchenchor aus dem IV. Sonett und der sarkophagische aus dem X. eine Fortführung findet. Dass sich dieser Wechsel mit solchem Tempo vollziehen kann, liegt in der Natur der Aussagesätze begründet: es handelt sich nicht um Behauptungen oder Wahrnehmungsaussagen im gewöhnlichen Sinn, sondern viel eher um Evokationen von Wahrnehmungen, etwas, was in dem abschließenden Distichon des 13. und 14. Verses in eine exklamatorische Steigerung gebracht wird. Schon die rhythmische und grammatische Struktur dieses Sonettes bestätigt also, was auf suprasegmentaler Ebene erahnbar war: dass wir hier in eine Sphäre eingetreten sind, in der, mit Annette Gerok-Reiter zu sprechen, „die rhythmische Fülle und Einheit von Tod und Leben, Natur und Mensch [...] als fast ekstatisches Erleben besungen wird“.²³⁸ Das eigentlich Festliche dieser Sphäre findet seinen Resonanzraum in dem synästhetischen Aufeinanderbezogensein von Bild, Wort und Geschmack. Mit evokativer Präzision läßt Rilke uns hier „Apfel, Birne und Banane,/ Stachelbeere“ als wortlichen Klang vernehmen, führt sie uns als Bild vor Augen und läßt sie uns kosten. Dass wir damit Leben und Tod zu schmecken bekommen, ist ebenfalls auf allen drei synästhetischen Ebenen gegeben. Dass die Frucht für Rilke durch sein ganzes Werk hindurch ein Inbild des Todes

²³⁸ Annette Gerok-Reiter, 1996, S. 30

darstellt, darauf weist Hermann Mörchen hin, wenn er in seinem Kommentar zum XIII. Sonett den Todesbegriff in der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* anführt und folgende Verse aus dem *Stundenbuch* zitiert: „Denn wir sind nur die Schale und das Blatt./ Der große Tod, den jeder in sich hat,/ das ist die Frucht, um die sich alles dreht.“²³⁹ Engel und Fülleborn geben für das Bildhafte den Hinweis auf die Frucht-Stilleben Cézannes und ein Stilleben der Malerin Paula Modersohn-Beckers, auf das Rilke in seinem *Requiem für eine Freundin* referiert.²⁴⁰ Das geschmackliche Erlebnis von Leben und Tod wird über das Bild eines „den Menschen unendlichen Weins“ und den „weit in die Türen der Toten gereichten Schalen mit rühmlichen Früchten“ aus dem VII. Sonett und die Evokationen des XIII. Sonetts hinaus im XIV. Sonett nachvollziehbar gemacht.

Das XIV. Sonett, das streng jambisch durchgeführt ist und sich anders als das XIII. und das XV., auch im Reimmuster von abba cddc efe fgg innerhalb der traditionellen Sonettform hält, tritt insgesamt verhaltener auf. Es lautet:

Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
Aus dem Dunkel steigt ein buntes Offenbares
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.
Was wissen wir von ihrem Teil an dem?
Es ist seit langem ihre Art, den Lehm
mit ihrem freien Marke zu durchmärken.

Nun fragt sich nur: tun sie es gern?
Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen? (D. S. a. O., 1, XIV.)

Mit seinem spürbar ruhigeren Tempo bildet es nach dem ekstatischen XIII. Sonett eine Atempause. Dazu passt, dass hier die Ebene des schnellen Wechselgesprächs zwischen lyrischem Ich und Chor verlassen ist zugunsten eines reflektierenden *wirs*. So kann die Atempause zu einer reflektierenden Zäsur werden. Doch unter der ruhigen Oberfläche der beiden Quartette kommt nicht nur die Todesseite der Geschmacksevokationen des XIII. Sonetts in der Verbindung von „Lehm und Mark“ zu einer plastischen Deutlichkeit, sondern

²³⁹ Hermann Mörchen, *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart 1958, S. 134

²⁴⁰ KA Bd. 2, S. 737

es wird auch die unheimliche Frage nach der Herrschaft der Lebenden über die Toten oder der Toten über die Lebenden an die Oberfläche gebracht. Hier werden wir also für einen Augenblick in die Nähe des Bereiches des Arrheton (*Ἄρρητον*), des Unausgesprochenen geführt, wie es die griechischen Mysterien kennen, und so wird die Frage auch nicht beantwortet, wenn im Distichon des letzten Terzettes auch schon eine Antwort angedeutet wird: „Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,/ und gönnen uns aus ihren Überflüssen/ dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?“ Mit dem Schwung der in diesen Versen akkumulierten Begeisterung gelangen wir in das XV. Sonett, das auf seine Weise durch die rauschhafte Steigerung dieses Schwunges eine Antwort auf die Fragen des XIV. Sonetts gibt. Wir lesen:

Wartet..., das schmeckt...Schon ists auf der Flucht.
Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen - :
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr Stummen,
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, daß die reife erstrahle
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
mit der reinen, sich weigernden Schale,
mit dem Saft, der die Glückliche füllt! (D. S. a. O., 1, XV.)

Im XV. Sonett ist die Ebene des schnellen Wechselgesangs zwischen lyrischem Ich und Chor aufs Neue eingenommen, nun aber in so gesteigerter Form, dass das lyrische Ich nur noch als sprechend agierendes in Erscheinung tritt und der Mädchenchor unmittelbar angesprochen wird. Damit korrespondiert die äußerst bewegte rhythmische Durchformung des Sonetts mit einer so energiegeladenen wie befreiten Folge von Adonien, Chorilamben, Daktylen und Anapäst. Dem entspricht der in Bezug auf das Reimschema von abab cdcd efg efg asymmetrische Wechsel von Zeilenlängen. Und ebenso bewegt ist die Abfolge zwischen evokativer Aussage, Anrede und Imperativsätzen. In diese Wechselbewegung, die durch Alliterationen und Assonanzen zusätzlich in sich gegliedert ist, ist nun das „Zwischending aus stummer Kraft und Küssen“, jetzt in der leuchtenden Gestalt einer Orange, aufgenommen, man sieht es gleichsam in den Händen der rhythmisch bewegten Mädchen, bevor sie in

äußerster körperlicher Steigerung der „explication orphique de la Terre“ zum Tanz der Orange ansetzen, und wie vorher Orpheus mit dem steigenden Baum, einen festlichen Raum aus ihrem Tanz heraus steigen lassen, der nun allerdings voller Leidenschaft geworfen wird: „die wärmere Landschaft,/ werft sie aus euch, daß die reife erstrahle/ in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt// Düfte um Düfte“. Mit der abschließenden Aufforderung wird dann die festliche Einheit von Leben und Tod, Mensch und Natur zu ihrem Höhepunkt geführt: „Schafft die Verwandtschaft/ mit der reinen, sich weigernden Schale,/ mit dem Saft, der die Glückliche füllt!“ Wir fühlen uns an eine Bemerkung aus Rilkes Aufsatz *Zur Melodie der Dinge* von 1898 erinnert, in dem Rilke schreibt:

Wenn die Wurzel auch nicht von den Früchten weiß, sie nährt sie doch. [...] Und wie Früchte sind wir. Hoch hängen wir in seltsam verschlungenen Ästen und viele Winde geschehen uns. Was wir besitzen, das ist unsere Reife und Süße und Schönheit. Aber die Kraft dazu strömt aus *einem* Stamm, aus einer über Welten hin weit gewordenen Wurzel in uns alle.²⁴¹

An diesem Punkt können wir vielleicht einhalten. Die Blumen- und Frucht-Trilogie, die hier als Inszenierung der festlichen Zeit zur Darstellung kam, findet im 2. Teil der Orpheus-Sonette ein Echo in einer zweiten Blumen- und Frucht-Trilogie in dem V., VI. und VII. Sonett. Ebenso klingt sie auch in den beiden jeweils vorletzten auf die Tänzerin Wera Ouckama Knoop und die Eurydike-Gestalt bezogenen Sonetten des 1. und des 2. Teils an. Gleichzeitig findet sie ihr Gegenbild im letzten Sonett des 1. Teils, das den Tod Orpheus in den Händen der Mänaden beschreibt. In diesem Gegenbild, in dem das dionysische Schicksal Orpheus zur Erfüllung kommt, wird zugleich eine Gefahr fühlbar, wie Rilke sie als auch in dem *Brief des jungen Arbeiters* anklingen lässt. So steht der festlichen Zeit „die Ausbeutung des Lebens“ und die „Entwertung des Hiesigen“ ebenso als Gegensatz gegenüber, wie die Zeit als Reinigungs- und Einweihungszeit in der orphischen Theogonie der Gefahr des hilflosen Ausgeliefertseins an die eigenen Triebe und bösen Mächte der Welt gegenüberstand. Beides aber, das sich im Zeitverständnis der Gegenwart in dem Bild von der die gehaltene Zeit symbolisierenden Duftuhr und die verrinnende Zeit in dem von der Kephshydra spiegelt, wurzelt in dem Bereich, aus dem die Stimme sich verlautbar macht, die ruft:

Sei immer tot in Eurydike - singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug. (D. S. a. O., 2, XIII.)

²⁴¹ SW V., S. 425

Damit ist nur ein Beispiel für die schier unerschöpfliche Fülle an Motiventfaltungen in den *Sonetten an Orpheus* gegeben, wie sie sich im Zuge der mythpoietischen Umkehrung bei Rilke gestaltet. Auf sie einzugehen, muss einer anderen Untersuchung vorbehaltenen bleiben. Und gleichzeitig sind die formalen hier durch die Sonettform gegebenen Aspekte, der die narrative Form des Gedichts *Orpheus. Eurydike. Hermes.* gegenüberstehen, ebenso unberücksichtigt geblieben, wie die formalen Aspekte, die etwa die griechische Überlieferung des Orpheus-Mythos anbelangen. In dieser Arbeit sollte das Zeitverständnis im Orpheus-Mythos untersucht werden, für das ein so schlichtes Erlebnis wie das des Vorlesens von Relevanz ist, dessen Wichtigkeit für die Entstehung der *Sonette an Orpheus* Rilke in seinem Brief an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis betont hat. In Bezug auf die Entstehung der Sonette hat er wiederholt einen anderen Gesichtspunkt hervorgehoben, den des Diktats. Auch damit steht er mit den Orpheus-Sonetten in einer festhaften Tradition: der des begnadeten Empfangenhabens, wie sie im Umkreis des griechischen Orpheus-Mythos durch die Musen gegeben werden konnten.

Rilke war darauf in keiner Weise unvorbereitet. Schon in seinen *Marginalien zu Nietzsche, Die Geburt der Tragödie* schrieb Rilke im Jahr 1900:

In der Zeit der rauschhaften Rhythmen muß man alle Gefäße bereithalten, um die wandernde Kraft schön zu empfangen, alle Stoffe in den Glanz dieser Himmel halten, damit sie die goldenen Fäden durch die Gewebe lenken, welche das Muster festlich vollenden.²⁴²

²⁴² SW VI., S. 1170f

5. Schlussbemerkung

Die anfängliche Einladung, die vom XIII. Sonett des 2. Teils von Rilkes *Sonetten an Orpheus*, dem darin mit anklingenden Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* und einigen Stellen aus den *Duineser Elegien* ausging, hat uns in weitem Bogen von der Gegenwart in die griechische Antike und über die römische Natur- und Liebesdichtung wieder zurück zu Rilke, mit Ausblick in die Gegenwart geführt. Dabei habe ich, unter der vom Rahmen der hier vorgelegten Arbeit gebotenen Auslassung vieler wichtiger Aspekte in allen Teilen, versucht, nach einer Erörterung des Zeitverständnisses der Gegenwart, wie es anhand eines Exkurses zu Elfriede Jelineks Stück *Schatten (Eurydike sagt)* in einer extremen Form transparent werden konnte, das im Orpheus-Mythos zum Ausdruck kommende Zeitverständnis an den zwei Stationen des griechischen Orpheus-Mythos und der Orpheus-Dichtungen Rilkes aufzuzeigen. Methodologisch geleitet von der hermeneutischen Methode Gadamers und ihrer Explizierung in der mythopoietischen Umkehrung auf der einen Seite und der mythologischen Annäherung Kerényis, die besonders in Hinblick auf Rilkes Orpheus-Dichtungen durch die Stoff-, Motiv- und Symbolforschung Elisabeth Frenzels und den Symbolbegriff Erich Kahlers ergänzt wurden, zeigte sich als ein Schlüssel das Strukturelement der Doppeldeutigkeit, das in der Gegenwart in seiner extremen endzeitgerichteten Form als Widerspruch zwischen dem in der Natalität begründeten Nicht-Verstummen-Können und dem endgültigen Verstummen-Wollen zutage trat und sich in das Bild von den zwei die verrinnende und die gehaltene Zeit symbolisierenden Uhren, der Klepshydra und der Weihrauchuhr zusammenfasste. Auch die orphische Theogonie erwies sich als von einer Endzeitperspektive geprägt, die den Menschen vor die Alternative einer Reinigungs- und Einweihungszeit oder eines hilflosen Ausgeliefertseins an die eigenen Triebe und bösen Mächte der Welt stellte. Hier trat die Zeit im Symbol des aufbrechenden Eis in Erscheinung, in dessen Folge die Zerreißung und Neugeburt des Dionysos und der ihn stellvertretenden Heroen standen, etwas, was in der durch seine Herkunft von Apollon und den Musen besonders gekennzeichneten Gestalt des Orpheus zu einem gesteigerten Ausdruck kam. Der auf der Leier des Hermes ins Meer fließende Kopf des Orpheus zeigte sich so als Bild des Vermächtnisses, das in Rilkes *Sonetten an Orpheus* durch die Vermittlung der Eurydike-Gestalt und vor dem Hintergrund der inneren Landschaft der Zeit, wie Rilke sie in seinem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes.* und an einigen Stellen in den *Duineser Elegien* zutage treten ließ, weitergeführt wurde und sich im Zuge der Motiventfaltung, wie sie besonders mit den *Sonetten an Orpheus* einsetzte, unter dem Gesichtspunkt der festlichen Zeit im Symbol des klingenden Glases, das sich im Klang

schon zerschlägt, kristallisierte. Während sowohl Elfriede Jelinek, in deren Stück *Schatten (Eurydike sagt)* Orpheus stumm bleibt, und Nietzsche, der in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* die Stelle, die Orpheus als Heros in der Vermittlung zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen einnimmt, mit dem Titanen Prometheus neuzubesetzen versucht, der Seite des Klingens in diesem Symbol keine Rechnung tragen, erscheint ebenso in der griechischen Antike wie auch in den Orpheus-Dichtungen Rilkes das Zeitverständnis von der vollen Doppeldeutigkeit des Erklingens und sich Zerschlagens geprägt, wie es schon in der Vorstellung der orphischen, auch bei Platon nachweisbaren Theogonie von der Herkunft des Menschen aus der Asche der Titanen, der ein Quantum Dionysisches beigemischt ist und im Bild vom griechischen Heros als dem Träger göttlichen Glanzes und des Schattens der Sterblichkeit angelegt ist, während es bei Rilke durch die Zusammenführung des im Gedicht *Orpheus. Eurydike, Hermes.* zutage kommenden Zeitverständnis von der Unüberbrückbarkeit von Leben und Tod und der ausdrücklichen Gefahr, die mit dem Blick in den Bereich des Todes einhergeht, auf der einen Seite und der durch die *Sonette an Orpheus* gegebenen, in der Verankerung des Diesseitigen im Jenseitigen begründeten Festlichkeit der Zeit entfaltet wird. So verstanden lässt sich das Zeitverständnis im griechischen Orpheus-Mythos in den gleichen einfachen Satz fassen, der auch für das Zeitverständnis in Rilkes Orpheus-Dichtungen gilt. Er steht im III. Sonett des 1. Teils und lautet: „Gesang ist Dasein“.

Die darin ausgesprochene Spannung zwischen äußerster Vorläufigkeit und äußerster Gestaltung, für die die poetische Kategorie der Figur bei Rilke stehen kann, wie sie uns im Zusammenhang mit Benjamins Konzeption der Ideen als Sternbilder entgegengetreten war, kommt dabei auch dadurch zur Erscheinung, dass dieser Satz von Epoche zu Epoche seinen Gehalt verändert. Ebenso, wie die römische Antike sich hier durch ihre Wendung zum Hörbaren, Gefühlten, Persönlichen von der griechischen Antike unterscheidet, nimmt dieser Satz bei den Renaissance-Philosophen Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola, die im Zeichen des Orpheus-Mythos zu Paten der Geburt der Oper werden sollten,²⁴³ eine gleichermaßen neue Bedeutung an, wie dann kurz danach bei Francis Bacon und William Shakespeare,²⁴⁴ von welchen sich wiederum das in Goethes *Orphischen Urworten* Gesagte ebenso abhebt, wie später dann das in der englischen Romantik mit William Wordsworth zum Ausdruck Kommende oder das von der französischen Moderne bei Paul Valéry, Guillaume Apollinaire oder Jean Cocteau in Lyrik, Prosa und Film Gefasste. Für die moderne deutsche

²⁴³ Siehe hierzu z.B. Katrin Deufert, *Orpheus und die Anfänge eines Musiktheaters in der Renaissance*, in Storch, 1997.

²⁴⁴ Dieser Aspekt wird u.a. eingehend bei Sewell, 1960 beschrieben.

Lyrik nach 1945, wie sie mit Gottfried Benn, Paul Celan und Ingeborg Bachmann auftritt, kann vielleicht behauptet werden, dass sie ebenso weiterführen, was poetologisch mit den Orpheus-Dichtungen Rilkes erreicht worden war, wie sie, mitbedingt durch die Zeitgeschichte, in extremer Weise das an sich erfahren, was Shakespeare aussprach, als er schrieb: „For Orpheus' lute was strung with poets' sinews“.²⁴⁵ Dafür kann Ingeborg Bachmann, der hier das abschließende Wort gelassen werden soll, mit ihrem 1953 in der Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit* erschienenen Gedicht *Dunkles zu sagen* Gewähr geben. Wir lesen:

Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich,
an jenem Morgen, als dein Lager
noch naß war von Tau und die Nelke
an deinem Herzen schlief,
den dunklen Fluß sahst,
der an dir vorbeizog.

Die Saite des Schweigens
gespannt auf der Welle von Blut,
griff ich dein tönendes Herz.
Verwandelt ward deine Locke
ins Schattenhaar der Nacht,
der Finsternis schwarze Flocken
beschneiten dein Antlitz.

Und ich hör dir nicht zu.
Beide klagen wir nun.

Aber wie Orpheus weiß ich
auf der Saite des Todes das Leben,
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.²⁴⁶

²⁴⁵ William Shakespeare, *Two Gentlemen of Verona*, Act 3, Scene 2, in *Complete Works of William Shakespeare*, Abbey Library, London, 1978, S. 45.

²⁴⁶ Ingeborg Bachmann, *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Piper Verlag, München, Zürich, 1982 (1978), Erster Band, S. 32.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Briefe

- Aischylos: *Lykurgie*. In: *Tragödien und Fragmente*. Herausgegeben und übersetzt von Oskar Werner. Tusculum-Bücherei. Heimeran Verlag. München 1980 (1959).
- Aristophanes: *Komödien*. Übersetzt von Ludwig Seeger in drei Bänden. Wilhelm Goldmann Verlag. München 1968.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 1994.
- Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Herausgegeben von Christine Koschel. Piper Verlag. München und Zürich 1982.
- Euripides: *Alkestis*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Gustav Adolf Seeck. Verlag Walter de Gruyter. Berlin und New York 2008.
- Euripides: *Sämtliche Tragödien und Fragmente*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt von Ernst Buschor. Hrsg. von Gustav Adolf Seeck. Heimeran Verlag. München 1972.
- Hesiod: *Sämtliche Gedichte. Theogonie. Erga. Frauenkataloge*. Übersetzt und erläutert von Walter Marg. Artemis Verlag. Zürich und Stuttgart 1970.
- Hesiod: *Werke und Orfeus der Argonaut*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss. Mohr & Zimmer Verlag. Heidelberg 1806. Auf: <https://www.archive.org> (07.05.17).
- Homer: *Odyssee*. Griechisch/Deutsch. In der Übersetzung von Johann Heinrich Voß. Deutsche Buch-Gemeinschaft. Berlin und Darmstadt 1956 (1781).
- Homer: *Homerische Hymnen*. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben von Anton Weiher. Artemis Verlag. München und Zürich 1989.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Viertes Buch. In: *Werke in fünf Bänden*, Ullstein Materialien. Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1981 (1969). Bd. 2.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Insel Verlag. Frankfurt a. M. 1987 (1872).
- Ovid: *Metamorphosen*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voss. Insel Verlag. Frankfurt a. M. 1990.
- Pindar: *Vierte pythische Ode in Siegesgesänge und Fragmente*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. von Oskar Werner. Ernst Heimeran Verlag. München 1967.
- Platon: *Der Staat*. Eingeleitet von Olof Gigon. Übertragen von Rudolf Ruffner. Artemis Verlag. Zürich und München 1973.

- Platon: *Symposion*. Herausgegeben und übersetzt von Franz Boll. Neu bearbeitet von Wolfgang Buchwald. Ernst Heimeran Verlag. München 1969.
- Platon: *Werke in acht Bänden*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. von Gunther Eigler. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1971-1977. Vierter Band.
- Rilke, Rainer Maria/von Thurn und Taxis, Marie: *Briefwechsel*. Im Niehans & Rokitansky Verlag und im Insel-Verlag. Zürich 1951. Zwei Bände.
- Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus Muzot*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Insel-Verlag. Leipzig 1937.
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Insel Verlag. Frankfurt a. M. 1955-1966.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M. 1996. Bd. 2.
- Shakespeare, William: *The Complete Works of William Shakespeare*. Abbey Library. London 1978.
- Sophokles, *Antigone*. In: *Tragödien und Fragmente*. Griechisch/Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Wilhelm Willige. Überarbeitet von Karl Bayer. Heimeran Verlag. München 1966.
- Vergil: *Landleben/Bucolica*. Lateinisch/Deutsch. Ed. Johannes und Maria Götte. Tusculum-Bücherei. Heimeran Verlag. München 1970.

Sekundärliteratur

- Allemann, Beda: *Zeit und Figur beim späten Rilke*. Verlag Günther Neske. Pfullingen 1961.
- Allemann, Beda: *Über das Dichterische*. Verlag Günther Neske. Pfullingen 1957.
- Aram, Kurt: *Magie und Zauberei in der alten Welt*. Deutsche Buch-Gemeinschaft. Berlin 1927. Kapitel 15. Auf: www.gutenberg.spiegel.de (14.04. 2017).
- Arendt, Hannah: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. R. Piper & Co. Verlag. München 1971.
- Bachofen, Johann Jakob: *Die Unsterblichkeit der orphischen Theologie auf den Grabdenkmälern des Altertums*. Felix Schneiders Buchhandlung. Basel 1867.
- Bahnsen, Ulrich: *Ethikkommission. "Was passiert, wenn wir 200 Jahre leben?" Ein Gespräch mit der Kölner Medizinethikerin Christiane Woopen*. Auf: www.zeit.de/2017/15. 5. April 2017 (11.04.17).

- Bahnsen, Ulrich: *Unsterblichkeit. Für immer jung?* In: *Die Zeit* Nr. 15/2017. Zeitmagazin. 6. April 2017.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlaß*. Kritische Gesamtausgabe Band 19. Hrsg. von Gérard Raulet. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 2010.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft. Frankfurt a. M. 1978 (1955).
- Berntzen, Arne Omtvedt: *The Culture of Orpheus. Traces of Countercultural Values in the Orpheus Myth and the Early Orphic Tradition*. A dissertation for the degree of *Philosophiae Doctor*. University of Oslo. Oslo 2009.
- Betegh, Gábor: *The Derveni Papyrus. Cosmology, Theology and Interpretation*. Cambridge University Press. Cambridge 2004.
- Betegh, Gábor: *The Derveni Papyrus: The oldest 'book' of Europe. Documentary heritage submitted by Greece and recommended for inclusion in the Memory of the World Register in 2015*. Auf: www.unesco.org (28.05. 2017).
- Böhme, Robert: *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*. Franke Verlag. Bern und München 1970.
- Burkert, Walter: *Antike Mysterien, Funktion und Gehalt*. Verlag C.H. Beck. München 1990.
- Carson, Anne: *Eros the Bittersweet*. Princeton Legacy Library. Princeton University Press. Princeton 1988.
- Cauchi, Francesca: *Rilke's Orpheus and Nietzsche's Übermensch: Alternative modes of being in becoming*. *Journal of European Studies*. No. 43 (3) 2013. pp. 209-226. Auf: www.jes.sagepub.com. (11.03.17)
- Diels, Herman: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. von Walther Kranz in zwei Bänden. Weidmann Verlag. Zürich und Hildesheim 1985.
- Drössler, Christoph: *Lieber ewig wahnsinnig als normal und sterblich*. Auf: www.zeit.de/wissen/gesundheit/2016-08/. 4. August 2016 (11.04.17).
- Engel, Manfred: *Rilke Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart und Weimar 2004.
- Farestad, Ulrik: *"Ein Gott vermags" En lesning av Rainer Maria Rilkes Die Sonette an Orpheus (Erster Teil)*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk. Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo. Oslo 2010.

- Farnell, Lewis Richard: *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*. The Gifford Lectures delivered in the University of St. Andrews in the Year 1920. Oxford University Press. Oxford 1970 (1921).
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1963.
- Fukuyama, Francis: *The End of History?* The National Interest. Summer 1989. Auf: https://www.embl.de/discussion_2016 (10.03. 2017).
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1960.
- Gadamer, Hans-Georg: *Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien*. In: *Kleine Schriften II. Interpretationen*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen 1967.
- Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg 1958.
- Gerok-Reiter, Annette: *Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes "Sonetten an Orpheus"*. Max Niemeyer Verlag. Tübingen 1996.
- Giebel, Marion: *Ovid*. Rowohlts Monographien, Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 1991.
- Giebel, Marion: *Vergil*. Rowohlts Monographien. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Görner, Rüdiger: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*. Paul Zsolnay Verlag. Wien 2004.
- Graf, Fritz/Johnston, Sarah Iles: *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*. Second Edition. Routledge Taylor & Francis Group. London and New York 2013 (2007).
- Guthrie, W. K. C.: *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*. Methuen & Co. Ltd. London 1952 (1935).
- Hamburger, Käte: *Rilke. Eine Einführung*. Ernst Klett Verlag. Stuttgart 1976.
- Hamburger, Käte: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart 1962.
- Han, Byung-Chul: *Agonie des Eros*. Matthes & Seitz Verlagsgesellschaft. Berlin 2013.
- Han, Byung-Chul: *Der Duft der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*. Transcript Verlag. Bielefeld 2015.
- Harrison, Jane Ellen: *Helios - Hades in The Classical Review*. Band 22. Nr. 1. Cambridge University Press. Cambridge 1908.

- Harrison, Jane Ellen: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge University Press. Cambridge 1903.
- Hederich, Benjamin: *Gründliches mythologisches Lexikon*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1996 (1770).
- Henry, Elisabeth: *Orpheus with his Lute. Poetry and the Renewal of Life*. Bristol Classical Press. London 1992.
- Hildebrandt, Antje: *Kryonik. Herr Nahm plant seine Wiedergeburt*.
Auf: www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2014-09/.
28. September 2014 (11.04.17).
- Himmel, Hellmuth: *Das unsichtbare Spiegelbild. Studie zur Kunst und Sprachauffassung Rainer Maria Rilkes*. Tipografico Nazionale. Duino und Trieste 1975.
- Hütwohl, Dannu: *Plato's Orpheus: The Philosophical Appropriation of Orphic Formulae*. Dissertation. University of New Mexico. Albuquerque 2016.
- Janß, Christian: *Das Motiv der "jungen Toten" in Rainer Maria Rilkes Werken - Verdichtung einer Poetik?* Hovedfagoppgave. Germanistisches Institut. Universität in Oslo. Oslo 1994.
- Jelinek, Elfriede: *Schatten (Eurydike sagt)*. Auf: <http://elfriedejelinek.com>. Unter der Rubrik *Theater* 2013.
- Kahler, Erich: *The Inward Turn of Narrative*. Bollingen Series LXXXIII. Princeton University Press. Princeton 1973.
- Kerényi, Karl: *Apollon und Niobe*. Herausgegeben von Magda Kerényi. Georg Müller Verlag. München und Wien 1980.
- Kerényi, Karl: *Die Heroen der Griechen*. Rhein-Verlag AG. Zürich 1958.
- Kerényi, Karl: *Die Religion der Griechen und Römer*. Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nachf. München und Zürich 1963 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1963).
- Kerényi, Karl: *Dionysos - Urbild des unzerstörbaren Lebens*. Clett-Cotta Verlag. Stuttgart 1994 (1976).
- Kerényi, Karl: *Pythagoras und Orpheus*. In: *Humanistische Seelenforschung*. VMA-Verlag. Wiesbaden 1966.
- Kerényi, Karl: *Töchter der Sonne. Betrachtungen über griechische Gottheiten*. Klett-Cotta Verlag. Stuttgart 1997 (1944).
- Kern, Otto: *ORPHICORVM FRAGMENTA*. Apud Weidmannos. Berolini 1922.
(Weidmannsche Buchhandlung. Berlin 1922.)

- Lane, Jeremy: *Orpheus: Myths for the Modern*. History of European Ideas. Volume 8. pp. 1-30. 1987. Auf: www.tandfonline.com.
- Leisi, Ernst: *Rilkes Sonette an Orpheus*. Günther Narr Verlag. Tübingen 1987.
- Lesky, Albin: *Vom Eros der Hellenen*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 1976.
- Levinas, Emanuel: *Die Zeit und der Andere*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ludwig Wenzler. Felix Meiner Verlag. Hamburg 1989.
- Liddell, Henry George/Scott, Robert: *A Lexicon, abridged from Liddell and Scott's Greek-English Lexicon*. Oxford at the Clarendon Press. Oxford 1986.
- Linforth, Ivan M.: *The Arts of Orpheus*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1941.
- Lobe, Adrian: "Augmented Eternity": *Wie wir unsterblich werden. Fragen Sie mal Reagan, was er von Donald Trump hält!* Auf: <https://www.nzz.ch/feuilleton/>. 10. April 2017. (16.04.17)
- McGahey, Robert: *The Orphic Moment: Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche, and Mallarmé*. State University of New York Press. New York 1994.
- Metz, Joseph: *Exhuming Rilke's Orphic Body: Gender and Poetic Voice in "Orpheus. Eurydike. Hermes." and "Hetären-Gräber"*. The Germanic Review. 2010. Vol. 79. 2004. pp. 247-272. Auf: www.tandfonline.com. (12.04.17)
- Mönch, Walter: *Das Sonett*. Kerle Verlag. Heidelberg 1955.
- Mörchen, Hermann: *Rilkes Sonette an Orpheus*. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart 1958.
- Ovcharov, Nikolaj/Venedikov, Ivan: *Orpheus Grave Mystery Unveiled in Bulgaria*. Auf: www.novinite.com (Sophia News). 10. Juni 2004 (19.04.17).
- Pape, Wilhelm: *Handwörterbuch der Griechischen Sprache/Griechisch-Deutsches Handwörterbuch*. In drei Bänden. Dritte Auflage. Druck und Verlag von Friedrich Bieweg & Sohn. Braunschweig 1914.
- Parry, Idris: *Space and Time in Rilke's Orpheus Sonnets*. The Modern Language Review. Vol. 58. No 4 (Oct. 1963) pp. 524-531. Published by: Modern Humanities Research Association (MHRA). Stable URL: <http://jstor.org/stable/3719919>.
- Rhodos, Apollonios: *Die Argonauten*. Buch 1, 23 - 34, 492 - 518 und Buch 4, 891 - 911. In: *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Hrsg. von Wolfgang Storch. Reclam Verlag. Stuttgart 1997.
- Ritter, Joachim: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Schwabe Verlag. Basel 1972 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1972).

- Rohde, Erwin: *Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Mohr Verlag. Freiburg und Leipzig 1894.
- Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke Leben und Werk im Bild*. Insel Verlag. Frankfurt a. M. 1977.
- Schrott, Raoul: *Die Musen. Fragmente einer Sprache der Dichtung*. Belleville Verlag Michael Farin. München 1997.
- Segal, Charles: *Orpheus. The Myth of the Poet*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London. 1989.
- Sewell, Elizabeth: *The Orphic Voice. Poetry and Natural History*. Harper & Row Publishers. New York, Evanston, San Francisco and London 1960.
- Solbrig, Ingeborg H./Storck, Joachim W.: *Rilke heute, Beziehungen und Wirkungen*. Hrsg. von Ingeborg H. Solbrig und Joachim Storck. Beiträge mehrere Autoren in zwei Bänden. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a.M. 1975 und 1976.
- Sorenson, Alexander: "Mit trauervollen Blick" *The Time of Seeing and Lyric Subjectivity in Rainer Maria Rilke's "Orpheus. Eurydike. Hermes." and "Pietà."* Vol. 88. Issue 4. 2015. pp. 421-472. The German Quarterly.
Auf: <http://onlinelibrary.wiley.com>. (20.02.17)
- Spahlinger, Lothar: *Ars latet arte sua: Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*. Verlag Walter de Gruyter. Berlin 1996.
- Stockrahm, Sven: *Medizin-Nobelpreis. Das Backrezept für Unsterblichkeit*.
Auf: www.zeit.de/wissen/gesundheit/2012-10/. 8. Oktober 2012 (11.04.17).
- Storch, Wolfgang: *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Herausgegeben von Wolfgang Storch. Reclam Taschenbuch Nr. 21590. Stuttgart 2010.
- Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Band 4. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1975.
- Thorlby, Anthony: *Rilkes Orpheus: a Myth Revived*. In: *History of European Ideas*. Vol. 4. No. 1. pp. 61-72. Pergamon Press. Oxford 1983.
Auf: www.tandfonline.com. (12.02.17)
- Tschiedel, Hans Jürgen: *Orpheus und Eurydike. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*. In: *Rainer Maria Rilke. Wege der Forschung*. Hrsg. von Rüdiger Görner. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1987.
- West, Martin Litchfield: *The Orphic Poems*. Clarendon Press. Oxford, 1983.

Wirth, Gerhard: *Griechische Lyrik. Von den Anfängen bis zu Pindar*. Griechisch/Deutsch.
Herausgegeben von Ernesto Grassi unter Mitarbeit von Walter Hess. Rowohlt
Verlag. Reinbek bei Hamburg 1963. Bd. 6.

Sonstiges

Interview with Elfriede Jelinek (on Ingeborg Bachmann). Part 1. Ausschnitt aus dem
Dokumentarfilm "*Der Fall Bachmann*" von Boris Manner. München 1990.
Interview geführt von Boris Manner.
Auf: <https://www.youtube.com/watch>. 27. Juli 2012. (17.04.17)