

Andrej PETROVIĆ <i>ἀκοή ἢ αὐτοψία. Zu den Quellen Herodots für die Thermopylai- Epigramme (Hdt. 7,228).....</i>	255
Ivana PETROVIĆ <i>Artemisfeste und Frauen. Göttliche Didaktik als literarischer Topos.....</i>	275
Julia PLETTKE <i>Doctor, Pater, Amicus – Die Bedeutung des Persönlichen für das Lernen und Lehren in den Satiren des Horaz.....</i>	295
Andrea SCHEITHAUER <i>Gildo und seine Revolte im Spiegel der Dichtungen Claudians.....</i>	309
Werner SCHUBERT <i>Antike Metrik und moderne Musik. Zu Jan Nováks Vertonungen lateinischer Texte.....</i>	329
Catherine TRÜMPY <i>„Wohlklingende Feste“. Neues zu Pindars 1. Pythischer Ode.....</i>	343
Rudolf WACHTER <i>Cicero, der Sprachkünstler, oder Plauderei über lateinische Wortstellung.....</i>	359
Hermann WIEGAND <i>Supplicium Cupidinis – Zur Rezeption der römischen Liebesdichtung in der lateinischen Jesuitendichtung.....</i>	377
Barbara ZIPSER <i>Überlegungen zum Text der Σύνοψις ἰατρικῆς des Leo medicus.....</i>	393

# Studia Humanitatis ac Litterarum Trifolio Heidelbergensi dedicata

*Festschrift für Eckhard Christmann,  
Wilfried Edelmaier und Rudolf Kettemann*

*Herausgegeben von  
Angela Hornung, Christian Jäkel und Werner Schubert*

**Sonderdruck**

**2004**



*Peter Lang*

*Europäischer Verlag der Wissenschaften*

*(Frankfurt et al. 2004)*

Hans-Joachim GLÜCKLICH	
<i>Abbildende, kumulative und distraktive Sätze in Caesars „Bellum Gallicum“. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Aspekte .....</i>	83
Herwig GÖRGEMANNS	
<i>Flavius Archippus – Sträfling, Philosoph und Politiker.....</i>	107
Sabine GREBE	
<i>Rom und Tomis in Ovids „Tristia“ und „Epistulae ex Ponto“ .....</i>	115
Bernd HEBEN	
<i>Alkoholismus in der griechisch-römischen Antike. Krankheit und Laster .....</i>	131
Wolfgang KLUG	
<i>Die Wächtererzählung (V.248-275) in der „Antigone“ des Sophokles. Beobachtungen zu den Erzähltempora .....</i>	147
Helga KÖHLER	
<i>Reim dich oder ich freiß dich! Zu einer Versübersetzung von Tibull II 1 ....</i>	153
Amina KROPP	
<i>Schutzzauber und Amulette. Eine Analyse struktureller Elemente.....</i>	163
Glenn W. MOST	
<i>Two Notes on Hesiod's „Theogony“ (116-22, 426-39) .....</i>	175
Sigrid MRATSCHEK	
<i>Ovids Orpheus und Poliziano – Erfolg und Scheitern eines Künstlers.....</i>	187
Roman MÜLLER	
<i>Lebensalter – Weltzeitalter – Sprachzeitalter. Die quattuor linguae latinae Isidors von Sevilla.....</i>	207
Gerhard OSMAN	
<i>Eine rezeptionelle Betrachtung von Ovids „Philemon und Baucis“ in Goethes Faust II.....</i>	225
Hubert PETERSMANN†/Astrid PETERSMANN	
<i>Standardisierung und Destandardisierung der lateinischen Sprache in diachroner Sicht.....</i>	235

## Inhalt

<i>Vorwort der Herausgeber</i> .....	IX
<b>Jürgen Paul SCHWINDT</b>	
<i>Zum Geleit</i> .....	XI
<b>Michael von ALBRECHT</b>	
<i>De Latine scribendi usu atque exercitatione</i> .....	1
<b>Michael ALPEROWITZ</b>	
<i>Aetna, Aeneas und die Weiber von Weinsberg</i> .....	7
<b>Manuel BAUMBACH</b>	
<i>Erotische Klippen auf der Kreuzfahrt zur Wahrheit – Die narrative Struktur von Lukians ‚Wahren Geschichten‘ als Parodie des griechischen Liebesromans</i> .....	19
<b>Sabine BRUCK</b>	
<i>Wächter, aufgepaßt! Ein kleines Beispiel für Platons Umgang mit Literatur (Res. 424b9-10)</i> .....	33
<b>Angelos CHANIOTIS</b>	
<i>Der Tod des Lebens und die Tränen des Peneios: Eine thessalische Grabelegie</i> .....	39
<b>Albrecht DIHLE</b>	
<i>Pleonexie</i> .....	45
<b>Joachim DRAHEIM</b>	
<i>Julius Cäsar in der Musik</i> .....	53
<b>William D. FURLEY</b>	
<i>„Hirten – nur Bäume“? Zu einer umstrittenen Stelle bei Hesiod und Vergils ländlicher Dichtung</i> .....	65
<b>Helga und Hans-Armin GÄRTNER</b>	
<i>Das Martyrium eines Lehrers. Zur Passion des hl. Cassianus bei Prudentius (perist. 9)</i> .....	73

SIGRID MRATSCHEK

## Ovids Orpheus und Poliziano

### *Erfolg und Scheitern eines Künstlers*

*Dunque piangiamo, o sconsolata lira,  
chè più non si convien l'usato canto.  
Piangiam mentre che 'l ciel ne 'poli aggira,  
e Filomela ceda al nostro pianto.*

Angelo Poliziano, *Fabula di Orfeo*, v. 198-201

Das Künstlerdrama, eine Bühnendichtung um einen Dichter, Maler, Bildhauer oder Musiker, enthält das auf eine verwandte Natur übertragene Selbstbekenntnis eigener Schaffensnöte und Lebensproblematik, die zu einem dramatischen Konflikt führen. Zentrales Moment ist die Spannung zwischen Innerlichkeit und amüsich-verständnisloser Umwelt, zwischen Gefühlsüberschwang und maßgebender Vernunft, zwischen der Illusion des Künstlers und der Gesellschaft – ein unüberbrückbarer innerer Widerstreit, der das Talent des Künstlers als Fluch und Segen empfindet. Ovids Orpheus ist weder ein Bühnenstück noch ein Künstlerdrama. Doch ein knapp skizzierter Vergleich mit verschiedenen Variationen des Mythos über den Archetyp aller Künstler will zeigen, wieviel von dem inneren Konflikt psychologischer Selbstdeutung in den Orpheusinterpretationen Ovids und des Humanisten Angelo Poliziano<sup>1</sup> bereits angelegt ist.

<sup>1</sup> Für wertvolle Hinweise danke ich D. Gall (Hamburg), G. Huber-Rebenich (Jena), W. Schubert (Heidelberg) und N. Thurn (Rostock).

Zur *Fabula di Orfeo* siehe die Ausgabe von S. Orlando, Angelo Poliziano, *Poesie italiane*. Testo, note, cronologia, bibliografia e antologia critica, introduzione di M. Luzi (Milano 1998) 107-128, ferner A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano*. Con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali (Padova 1986). Von dem zweiten Text, der *Orphei Tragoedia*, die nach Polizianos Tod dem Schema der Tragödie entsprechend in fünf Akte umgearbeitet wurde, existiert eine Übersetzung: W. Gebühr, *Orpheus*. Tragödie, in: J. Schondorff (Hg.), *Theater der Jahrhunderte*. Orpheus und Eurydike. Poliziano. Calderón. Gluck. Offenbach. Kokoschka. Cocteau. Anouilh. Vollständige Dramentexte, mit einem Vorwort von K. Kerényi (München – Wien 1963) 39-56. Zum Autor V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola* (Torino 1983), D.

Orpheus, der mit seinem Gesang nicht nur wilde Tiere, Pflanzen und Steine auf Erden bezauberte, sondern in die Unterwelt hinabstieg, um durch seine Kunst seine Gattin aus dem Reich der Toten zurückzuholen, hat seit dem 7. Jh. v.Chr. bis in unsere Gegenwart zu unzähligen Deutungen in Dichtung, Prosa, Plastik, bildender Kunst, im Film und auf der Bühne des Musiktheaters angeregt.<sup>2</sup> Die ältesten Zeugnisse verherrlichen ausschließlich die Kunst des Kitharoiden, die sich sogar im Hades bewährt. Ein hexametrisches Gedicht, das die Ὀρφέως εἰς Ἄιδου κατάβασις beschreibt, wird zum Ausgangspunkt umfangreicher theogonischer und kosmogonischer Dichtungen, die nach ihm „Orphik“ genannt werden und ihn als Stifter der „orphischen“ Mysterien feiern.<sup>3</sup> Als älteste Orpheusdarstellung gilt ein Metopenrelief in Delphi vom Schatzhaus der Sikyonier um 560 v.Chr., auf dem der Sänger mit den Dioskuren an Bord der Argo erscheint<sup>4</sup>, während er auf einem attischen Krater des sog. Orpheusmalers von 460 v.Chr. als Grieche gekleidet vor bewegungslos lauschenden thrakischen Kriegern die Lyra spielt.<sup>5</sup>

Gall, Polizians *Nutricia* – Poetik und Literaturgeschichte, in: U. Ecker – E. Zintzen (Hg.), *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium zur italienischen Renaissance des 14. und 16. Jh.*, Mainz 1996 (Hildesheim 1997) 129-148, T. Leuker, Angelo Poliziano. Dichter, Redner, Stratege (Stuttgart – Leipzig 1997), dazu die Rezension von D. Gall, *MLatJb* 35 (2000) 181-185, und L. Secchi Tarugi (ed.), *Poliziano nel suo tempo. Atti del VI Convegno internazionale*, Chianciano – Montepulciano 18-21 luglio 1994 (Firenze o.J.).

<sup>2</sup> Genannt seien nur der Ausstellungskatalog *Les métamorphoses d'Orphée* (Tourcoing 1994), A. Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance* (Krefeld 1961) sowie D. de Nicola (ed.), *Orpheus and Company. Contemporary Poems on Greek Mythology* (Hannover – London 1999), die Anthologie von J. Schondorff (Anm. 1), H.J. Tschiedel, *Orpheus und Eurydice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*, A&A 19 (1973) 61-82 = R. Gömer (Hg.), *Rainer Maria Rilke, WdF* 638 (Darmstadt 1987) 285-318 mit Nachtrag 1986, A. Csampai – D. Holland (Hg.), *Claudio Monteverdi, Orfeo*. Christoph Willibald Gluck, *Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare* (Reinbek 1988) und W. Schubert, *Warum dreht sich Orpheus um? Metamorphosen eines Motivs aus dem Geiste des Musiktheaters*, in: E. Antokoletz – M. von Albrecht (Hg.), *International Journal of Musicology* 7 (2000) 29-58. Zu den Deutungsversuchen des Orpheusmythos von der Antike bis zur Gegenwart siehe besonders L. Brisson, *Orphée et l'orphisme dans l'antiquité gréco-romaine* (Aldershot 1995), N. Pirotta, *Li due Orphei*, ERI (Torino 1969), Ch. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet* (Baltimore – London 1989) und J. Warden (Hg.), *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth* (Toronto 1982).

<sup>3</sup> W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion* (New York 1952, Ndr. 1966).

<sup>4</sup> AO: Delphi, Museum.

<sup>5</sup> AO: Berlin, Antikensammlungen.

Euripides präsentiert ihn seinen Zuschauern 438 in seiner Tragödie „Alkestis“ (357-360) durch den Mund des Admetos als unerreichtes Vorbild der Sangeskunst:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,  
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν  
ἕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,  
κατῆλθον ἄν ...

Wenn ich die Stimme und die Sangeskunst des Orpheus besäße,  
so daß ich die Tochter Demeters oder ihren Gatten  
mit Liedern besänftigte und dich aus dem Hades nehmen könnte,  
würde ich hinabsteigen ...

Das zur gleichen Zeit entstandene attische Orpheus-Relief, dessen beste Kopie sich in Neapel befindet<sup>6</sup>, stellt die Szene dar, wie Orpheus und Eurydike im Augenblick der Wiedervereinigung auseinandergerissen werden. Orpheus wendet sich um und zieht Eurydike den Schleier vom Gesicht. Aber das Geheimnis der Unterweltgottheiten, denen Griechen und Römer mit abgewandtem Gesicht opferten, soll dem Menschen verhüllt bleiben.<sup>7</sup> Eurydike berührt mit ihrer linken Hand Orpheus' Schulter und will auf ihn zuschreiten, während Hermes, der Seelenleiter, sie schon sachte zurückzieht.

Konterkariert und in sophistischer Manier auf den Kopf gestellt wird der Mythos von Phaidros in Platons Symposion, der Orpheus' Hadesfahrt als Scheinmanöver und ihn selbst als Feigling entlarvt, der sich vor der Pflicht des Selbstopfers zu drücken versucht.<sup>8</sup> In der römischen Dichtung, in den Dramen Senecas über Herkules, im *Culex* und in Boethius' *Consolatio philosophiae*<sup>9</sup>, erscheint der Orpheusmythos als Teil einer größeren erzählerischen Einheit: eines Chorgesanges, eines Kataloges oder einer philosophischen Abhandlung. Boethius deutet den Mythos allegorisch. In der *Consolatio philosophiae* (3, carm. 12) aus

<sup>6</sup> Siehe z.B. W.H. Schuchhart, *Das Orpheus-Relief* (Stuttgart 1964).

<sup>7</sup> Zu dem in der Antike weit verbreiteten Verbot siehe K. Kerényi, *Das Ägäische Fest* (Wiesbaden 1950) 44 und K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (München 1960) 99. Ovid (*fast.* 5,429-444; ähnlich *met.* 1,382f.) schildert das Fest der *Lemuria*, vor denen man sich schützte, indem man ihnen mit abgewandtem Gesicht schwarze Bohnen hinwarf. Auch Lot und seine Familie durften sich nicht umwenden, um zu sehen, was mit Sodom und Gomorra geschah (*Gen* 19,17; 26).

<sup>8</sup> *Plat. symp.* 7,179b-180b.

<sup>9</sup> *Sen. Herc. fur.* 569-589; *Herc. Oct.* 1031-1089; *Culex* 268-296; zu Boethius siehe unten.

dem 5. Jh. n. Chr. wird Orpheus zum Symbol des Aufstiegs zur Höhe des Lichts, der die Erkenntnis des Guten durch den Blick zurück – metaphorisch betrachtet, durch die menschlichen Affekte – wieder verliert. Die Suche nach Gott, wenn auch als sublimierte Idee des Guten (*summum bonum*) in abstrahierter Form, erinnert an die frühchristliche Ikonographie, in der Orpheus, zwischen Lämmern die Lyra spielend als Präfiguration Christi<sup>10</sup> und des Guten Hirten<sup>11</sup> in Erscheinung tritt.

Ovid kehrt zu den Ursprüngen des Mythos zurück. Aber der Erfinder der Musik und kulturstiftende Heros, der bis heute in Jean Cocteus Wandgemäldezyklus im Rathaus von Menton fortlebt, ist gemeinsam mit anderen Künstlersagen in das *carmen perpetuum* der Metamorphosen eingebunden.<sup>12</sup> Dadurch unterscheidet er sich grundlegend von seinen Vorgängern – und von der Mehrzahl der für unterschiedliche Zwecke und Anschauungen rezipierten Orpheus-Bilder nach ihm. Leben (met. 10,1-85) und Sterben des Sängers (met. 11,1-66) bilden bei Ovid den Rahmen für Orpheus' Vortrag vor den Unterweltsgöttern (met. 10,17-39)<sup>13</sup>: Er ist als Gedicht im Gedicht konzipiert. Die beiden Grundthemen, die Allmacht der Musik und der Liebe, sind darin zu einer Einheit verwoben.

Ovid zeigt uns das Schicksal des Orpheus in doppelter Beleuchtung. Zwar ist Orpheus als Künstler zweimal erfolgreich: Er bewegt die Götter der Unterwelt mit seinem Gesang (met. 10,1-52) und die Natur (met. 10,78-11,3). Doch der Sieg des Künstlers vermag dem Menschen Orpheus nicht zu einem glücklichen, erfüllten Leben zu verhelfen. Trotz seines künstlerischen Erfolges verliert er Eurydike; obwohl er seine Stimme erhebt, töten ihn die Mänaden. Daraus kann Ovid nur eines schließen: *Orpheus nequiquam voce vocatur* (met. 10,3, vgl. 11,40). Provozierend und neuartig in seiner Paradoxie steht dieses Motto am

<sup>10</sup>So z.B. Anfang des 3. Jhs. in der Callistus-Katakomben in Rom.

<sup>11</sup>Anfang des 4. Jhs. in der Priscilla-Katakomben in Rom oder um 320 in der Katakomben an der Via Latina, siehe J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph* (Oxford 1998) 155f. Abb. 103; auf Mosaiken, Sarkophagen oder als Statuetten, siehe F. van der Meer – Ch. Mohrmann, *Bildatlas der frühchristlichen Welt*, dt. Ausgabe von H. Kraft (Gütersloh 1959) 155f. Abb. 514-519.

<sup>12</sup>Cocteus Gemäldezyklus ist 1957/8 entstanden. Zu den Künstlersagen siehe z.B. die Minyastöchter (Ov. met. 3,734-454), die Pieriden (5,294-678), Arachne (6,1-145), Marsyas (6,382-400), Daedalus (8,152-235) und Pygmalion (10,243-297).

<sup>13</sup>Detailliert behandelt und didaktisch aufbereitet von R. Glaesser, *Orpheus als Redner*, AU 38 (1995) 27-40.

Anfang und Ende der ovidischen Orpheuserzählung: die Machtlosigkeit der Stimme, deren Zauber Steine, Bäume, Flüsse, alle Lebewesen, ja sogar die Totengötter erliegen.

Zum ersten Mal tritt uns die Kunst des Orpheus in seinem Lied entgegen. Die Liebe macht Orpheus beredt: *vicit Amor* (met. 10,26). Denn in dem πάθος (*adfectus*) zeigt sich die ganze Kraft der Beredsamkeit, wie Quintilian in seiner „Rhetorik“ ausführt<sup>14</sup>, die nur dann die rechte ἐνάργεια (*evidentia*) besitzt und überzeugend wirken kann, wenn der Redner selbst von ihr ergriffen ist.<sup>15</sup> Orpheus ist so sehr von seinem eigenen Pathos ergriffen, daß er ihm schließlich selbst erliegt: Er beruft sich in seiner Rede auf *Amor* und er verliert Eurydike *amans* (met. 10,57). Und der Sänger, der in seinen Liedern nach dem zweiten Tod Eurydikes die Abkehr vom Affekt der Liebe predigt<sup>16</sup>, muß aufgrund eben dieser Ablehnung sterben.<sup>17</sup> Zweimal scheitert Orpheus an der Eigenschaft, die seinen Erfolg als Künstler erst ermöglicht: an der Fähigkeit, Empfindungen und Gefühle zu wecken. Erst im Jenseits (met. 11,61-66), wo er sich wie ein gewöhnlicher Sterblicher und Liebender verhält – Lyra und Haupt des Orpheus und mit ihnen seine künstlerische Begabung sind auf Lesbos übergegangen (met. 11,54-60) –, findet er seine Erfüllung.

Vor Ovid schrieb Vergil (georg. 4,453-527) die vielleicht berühmteste *Orphei fabula*<sup>18</sup> über die Liebe zweier Menschen, die stärker ist als der Tod und sogar das Wunder der Bienenzeugung noch übertrifft. Doch in der Art der Darstellung unterscheiden sich die beiden augusteischen Dichter voneinander, am deutlichsten bei der tragischen Wende und den Motiven für die Peripetie<sup>19</sup>: Vergils Orpheus scheitert *immemor* ...

<sup>14</sup>Quint. inst. 6,2,3-8; 26-36.

<sup>15</sup>Vgl. auch Cic. de orat. 2,45,189.

<sup>16</sup>Ov. met. 10,148-154, bes. 152-154: ... *nunc opus est leviores lyra, puerosque canamus / dilectos superis, inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam.*

<sup>17</sup>Ov. met. 11,1-43.

<sup>18</sup>So nannte Servius (in ecl. 10,1 und georg. 4,1) das Epyllion von Orpheus und Eurydike.

<sup>19</sup>Ausführlich analysiert von Ch. Segal, *Orpheus* (Anm. 2) 54-72, bes. 63-67: „Ovid's Orpheus and Augustan Ideology“; 73-94: „Vergil and Ovid on Orpheus: A Second Look“. Ovids Orpheussage ist ungeachtet vieler humorvoller Anspielungen nicht nur als Vergilparodie zu verstehen, vgl. dagegen Ch. Neumeister, *Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids*, WJA 12 (1986) 169-181.

*victusque animi*.<sup>20</sup> Ovid rationalisiert den Mythos. Nicht Achtlosigkeit und blinde Begierde<sup>21</sup> haben Orpheus veranlaßt, sich nach Eurydike umzuwenden, sondern die zu große Besorgnis der Liebe (*cura*), weil sie noch von der Wunde geschwächt ist. Als Vorbild für den Aufstieg aus der Unterwelt hat der Dichter die normale menschliche Situation eines Paares ausgewählt, das einen Berg besteigt. Er konzentriert sich auf das Motiv der Liebe, das bereits in der Orpheusrede anklingt und bei der tragischen Wende in dreifacher Variation erscheint: als Sorge um das Wohlergehen der Geliebten, in dem Wunsch, sie anzusehen, und seiner Liebe überhaupt.<sup>22</sup>

Angelo Poliziano, der Freund Lorenzo de' Medicis, benutzt die *Orphei fabula* der beiden römischen Dichter als Sprungbrett, um seine eigene *fabula di Orfeo* daraus zu schaffen. In angeblich nur zwei Tagen hat er im Jahre 1480 mit seinem Schauspiel *Fabula di Orfeo* in Mantua „inmitten eines ständigen Trubels“ für den kunstliebenden Kardinal Francesco Gonzaga das erste ‚weltliche Mysterienspiel‘ niedergeschrieben.<sup>23</sup> Polizianos *Orfeo* geht der Geburt der Oper voraus.<sup>24</sup> Die Einteilung in fünf Akte stammt sicher von ihm selbst, die Titel in Renaissance-Latein von einem frühen Redaktor.<sup>25</sup> Der äußere Rahmen

<sup>20</sup>Verg. georg. 4,491.

<sup>21</sup>Schlüsselworte in Vergils *Georgica* sind *furor* (4,495) und *subita dementia* (4,488), siehe Ch. Segal (Anm. 2) 47 und 63f.

<sup>22</sup>Ov. met. 10,56f.: *ne deficeret, metuens – avidusque videndi – amans*. Das zweite Motiv für den Blick zurück entspricht noch am ehesten der abstrakten *dementia* Vergils.

<sup>23</sup>Hinsichtlich des Festes schrieb Poliziano in einem Brief an den Mantuaner Höfling Carlo Canale, der *Orfeo* sei 1480 in „tempo di dui giorni, in tra continui tumulti“ verfaßt worden. Auftraggeber war der „Cardinale Mantuano“, d.h. Francesco Gonzaga, Kardinal von Bologna und Bruder des Mantuaner Markgrafen Federico. Siehe S. Orlando (Hg.), *Poesie italiane* (Anm. 1) 19f. und dazu B. Guthmüller, *Di nuovo sull'Orfeo del Poliziano*, in: *Poliziano nel suo tempo* (Anm. 1) 201-216. Die angebliche Improvisation und Fertigstellung in nur zwei Tagen ist nur ein rhetorischer Topos; das Stück war längst konzipiert, vgl. T. Leuker (Anm. 1) 47 und 92.

<sup>24</sup>Im Karneval des Jahres 1607 fanden in Mantua die Aufführungen des *Orfeo* von Claudio Monteverdi und Alessandro Striggio nach einem Libretto von Poliziano statt. Zu Monteverdis Oper siehe W. Schubert (Anm. 2) 44-48.

<sup>25</sup>Das von Poliziano zum Teil in Stanzen geschriebene Schauspiel wurde immer wieder aufgeführt und später von Antonio Tebaldeo (F. Pastonchi, KLL 9, 1974, 3495 s.v. *La festa di Orfeo*) oder einem anonymen Autor (B. Guthmüller, in: *Poliziano nel suo tempo* 216: „forse il Boiardo“) zu der *Orphei tragoedia* in fünf

entspricht der Konzeption in Vergils *Georgica*, nach der die Erzählung von Orpheus und Eurydike in die Sage von Aristaeus und seinen Bienen eingebettet ist (v. 17-116: ed. Orlando 110-116). Doch die innere Handlung entspringt der psychologisch differenzierteren Version Ovids.

Wie bei Ovid ist Polizianos Orpheus nicht schuldig, da er die Katastrophe weder durch Vorsatz noch durch Fahrlässigkeit herbeigeführt hat; und wie Ovids Hauptfigur erliegt er nur *Amor*, dem Pathos seiner zu großen Liebe. Eben noch feiert Polizianos Orpheus den Triumph seiner Liebe (*cura*) über die Götter der Unterwelt als lorbeerbekrönter Dichter in lateinischen Distichen aus Ovids *Amores*, als er sich umwendet – nur um Eurydikes letzte Worte zu hören: „*Ohimè che 'l troppo amore / n'ha disfatti ambedua*“.<sup>26</sup> Es ist derselbe *furor doctus* wie in der argumentativen Orpheusrede Ovids, der ihn zum *vates*, zum Kündler kosmisch-theologischer Wahrheiten, macht und ihm zum Verhängnis wird.<sup>27</sup> In der Peripetie unterscheidet sich Poliziano grundlegend von seiner zur Oper umgestalteten Nachdichtung. Claudio Monteverdis Theatercoup besteht darin, daß Orpheus' Blick zurück durch einen undefinierbaren Lärm hinter dem Vorhang ausgelöst wird: Er ist durch Mißtrauen und das absolute Schweigen Eurydikes motiviert.<sup>28</sup> Das Orpheusbild Ovids und Polizianos wirkt – ohne Vergils und Monteverdis Theaterdonner – weniger heroisch und theatralisch, aber durch seine menschliche Schwäche lebendiger.<sup>29</sup>

Akten umbearbeitet. Zur Musikbegleitung siehe K. Kerényi, in: J. Schondorff (Anm. 1) 22.

<sup>26</sup>Poliziano, *Fabula di Orfeo*, v. 302-305 (ed. Orlando 123) zit. Ov. am. 2,12, vv. 2-4, 5, 16: *Ite triumphales circum mea tempora lauri! / Vicimus Eurydicen, reddita vita mihi est. / Haec est praecipuo victoria digna triumpho: / huc ades, o cura parte triumphae meae*. Vgl. Eurydikes Reaktion auf Orpheus' verhängnisvollen Blick zurück, Poliziano, *Fabula di Orfeo*, v. 306f. (ed. Orlando 124) und zur Ovidimitation Ch. Segal, *Orpheus from Antiquity to Today: Retrospect and Prospect*, in: *Orpheus* (Anm. 2) 169.

<sup>27</sup>Zur Rolle von Dichter und Dichtung bei Poliziano siehe D. Gall, *Polizians Nutricia* (Anm. 1) 139-142.

<sup>28</sup>W. Schubert (Anm. 2) 45 hat zu Recht betont, daß sich die Orpheus-Oper von Striggio und Monteverdi an der Vergilischen Dichtung orientiert, vgl. 45-48. Siehe vor allem das Libretto des Orpheus während der Peripetie 45f., übersetzt von U. Jürgens-Hasenmeyer, in: *Claudio Monteverdi, Orfeo* (Anm. 2) 72-75.

<sup>29</sup>Lediglich die Reihenfolge des Handlungsablaufs ist bei Vergil vertauscht. In georg. 4,493 geht der Blick zurück dem Donner voraus: „... *terque fragor stagnis auditus Averni*. Zu Ovids „less heroic *humanitas*“ siehe Ch. Segal (Anm. 2) 56.

Mit Eurydike ist der Mensch Orpheus gestorben: „Ihr Tod hat in mein Herz den Tod gesät“, lautet das Echo Polizianos auf Ovids Vorlage.<sup>30</sup> Übrig bleibt nur der Künstler (*vates*), der sich von jetzt an ausschließlich seiner Kunst widmet und keine Frauen mehr zu lieben vermag<sup>31</sup> – nach dem Urteil beider Dichter ein unmenschliches Leben, da unter Orpheus' Homosexualität eine ganze Gruppe von Menschen leidet.<sup>32</sup> So entspricht es der poetischen Gerechtigkeit, wenn Orpheus, der Stifter dionysischer Mysterien, von den Mänaden, den Verehrerinnen des Dionysos-Bacchus, im Rausch zerrissen wird.

Poliziano teilt auch das Todesmotiv mit Ovid, indem er aus Orpheus ein dionysisches Opfer und einen zweiten „Pentheus“ macht.<sup>33</sup> Daß Polizianos *Fabula di Orfeo* mit einem Bacchanal endet, war kein Zufall. Der Tag der ersten Aufführung dürfte der 15. Februar gewesen sein, jener Faschingsdienstag, der damals *bacchanaliorum dies* hieß und mit einem Bankett am Hofe Gonzaga begangen wurde, an dem sowohl der Mantuaner Markgraf Federico als auch sein Bruder Francesco, der Kardinal von Bologna, teilnahmen.<sup>34</sup> Die *communis opinio*, nach der das Schauspiel anlässlich einer Mantuaner Doppelhochzeit im Juni 1480 öffentlich aufgeführt wurde, kann aufgrund des noch laufenden Trauerjahres für eine Schwägerin des Kardinals heute als überholt gelten.<sup>35</sup>

<sup>30</sup>Fabula di Orfeo, v. 335 (ed. Orlando 126): ... *poi ch'è morta colei ch'ebbe il mio core.*

<sup>31</sup>Ov. met. 10,78-85: ... *omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem ..., multas tamen ardor habebat / iungere se vati ...*

<sup>32</sup>Ov. met. 10,82: *multae doluere repulsae.* Vgl. den Schrei einer Bacchantin in Poliziano, *Fabula di Orfeo*, v. 354f. (ed. Orlando 126): *Ecco quel che l'amor nostro disprezza: / oh oh, sorelle, oh oh, diamoli morte!*

<sup>33</sup>Zur Rezeption von Aischylos' Tragödie „Pentheus“ und der „Bacchantinnen“ des Euripides durch Poliziano siehe K. Kerényi, in: J. Schondorff (Anm. 1) 23f.

<sup>34</sup>S. Carrai, *Implicazioni cortigiane nell'Orfeo di Poliziano*, *Rivista di letteratura italiana* 8 (1990) 10 (mit einer anderen Jahresdatierung), B. Guthmüller, in: Poliziano nel suo tempo 202f. und T. Leuker (Anm. 1) 45. Nach dem Prolog des Mercurio tritt ein *pastore schiavone* (v. 15f.: ed. Orlando 110), eine typische Figur des venezianischen Carnevals, auf.

<sup>35</sup>Siehe T. Leukers präzise Einordnung (44-46, Anm. 1) in die zeitgenössische Historie und seine Forschungsdiskussion. Anders etwa das grundlegende Werk von P. Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach* (London 1974), dt. *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung* (Berlin 1984; 1992) 109, 167 und A. Tissoni Benvenuti Einleitung, *L'Orfeo del Poliziano* (Anm. 1) 58-70.

Beide, Ovid und Poliziano, stellen die Kunst, τέχνη, ähnlich wie Sophokles in der „Antigone“ (332-367) und Horaz (carm. 1,3), als Triumph und Verhängnis des menschlichen Geistes dar.<sup>36</sup> Darin berühren sich Ovids und Polizianos Orpheussage mit den anderen Künstlersagen der Metamorphosen, Arachne (6,1-145), Daedalus (8,152-182; 183-235) und Pygmalion (10,243-297). Wie Orpheus, der Archetyp des mythischen Sängers, ist Arachne berühmt für ihre Webkunst. Daedalus, der das Labyrinth auf Kreta erbaute und die ersten Flugwerkzeuge konstruierte, galt als hervorragender Baumeister und Erfinder des Kunsthandwerks, Pygmalion als begnadeter Bildhauer.

Stets ist es der Wunsch des Künstlers, die Harmonie zwischen innerer und äußerer Realität, zwischen der Welt und seiner Vorstellung von ihr, herzustellen. So will Ovids Orpheus Eurydikes ungerechten, zu frühen Tod durch seine Sangeskunst korrigieren. Arachne, die Tochter des Idmon, eines Purpurfärbers aus Kolophon, will sich durch ihre Webkunst die soziale Geltung verschaffen, die ihr durch ihre Geburt verwehrt ist.<sup>37</sup> Daedalus, der Erbauer des Labyrinths auf Kreta, sucht durch die Konstruktion seiner Flügel die Freiheit zu erwerben, die ihm Minos längst versprochen hat<sup>38</sup>, und Pygmalion will der Unkeuschheit der lebenden Frauen durch die Schöpfung seiner Elfenbeinjungfrau entgehen.<sup>39</sup> Um dieses Ziel zu erreichen, strebt der schöpferische Mensch, der in seinen höchsten geistigen Leistungen mit der Gottheit wetteifert, nach dem Unmöglichen. Stolz darauf, ihre Webkunst aus eigener Kraft erworben zu haben, will sich Arachne mit der Göttin Pallas Athene<sup>40</sup>, die die Frauen den Gebrauch von Webstuhl und Spinnrocken gelehrt hat, messen. Daedalus sucht den Luftraum durch neuartige, von

<sup>36</sup>M. von Albrecht, *Römische Poesie* (Heidelberg 1977) 76, Anm. 43, vgl. D. Gall, *Polizians Nutricia* (Anm. 1) 147 zur Poesie als „Grundkraft menschlicher Entwicklung überhaupt“.

<sup>37</sup>Ov. met. 6,7-11: *Non illa loco nec origine gentis / clara, sed arte fuit: pater huic Colophonius Idmon / Phocaico bibulas tingeat murice lanas: / occiderat mater; sed et haec de plebe suoque / aequa viro fuerat.*

<sup>38</sup>Ov. met. 8,187: „... omnia possideat, non possidet aera Minos.“ Daedalus, *ingenio fabrae celeberrimus artis*, erntet für die Erfindung des Labyrinths keinen Dank (8,159-187).

<sup>39</sup>Ov. met. 10,243-246: *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis / viderat, offensus vitis, quae plurima menti / femineae natura dedit, sine coniuge caelebs / vivebat thalamicque diu consortio carebat.*

<sup>40</sup>Als Ergane ist Athene die Lehrerin aller handwerklichen Künste, besonders der Weberei.

ihm konstruierte Flügel zu erobern<sup>41</sup>; Orpheus will mit seinem Gesang die Totengötter rühren; allein Pygmalion bittet Venus bescheiden um ein Mädchen, das seiner Elfenbeinstatue gleicht.<sup>42</sup>

Die Künstler sind, was ihre Kunstwerke anbelangt, alle erfolgreich: Nicht einmal Pallas kann das Gewebe der Arachne tadeln<sup>43</sup>, das Labyrinth auf Kreta ist unzugänglich<sup>44</sup>, die Flugwerkzeuge des Daedalus funktionieren<sup>45</sup>, der Gesang des Orpheus tut seine Wirkung<sup>46</sup> und Pygmalions Elfenbeinstatue wird von Venus belebt.<sup>47</sup> Alle diese Menschen sind durch Eigenschaften ausgezeichnet, die sie Grenzen überschreiten lassen und zu Künstlern machen: der Stolz und der Arbeitseifer der Arachne, durch den sie sich aus niederer Herkunft emporgearbeitet hat, das Vertrauen auf sein Werk, das Daedalus den Mut gibt, sich in die Luft zu erheben, die übergroße Liebe des Orpheus, die selbst Steine und Totengötter rührt. Und alle erliegen schließlich dieser ihrer Begabung, die ihnen zunächst Erfolg bringt. Der Mensch ist der von ihm entworfenen Kunst nicht mehr gewachsen; er scheitert an seiner eigenen Größe.

Der Stolz der Arachne erträgt es nicht, daß Athene ihr Gewebe zerreißt: Sie erhängt sich.<sup>48</sup> Daedalus' Sohn, Icarus, kommt in seinem

<sup>41</sup>Ov. met. 8,188f.: *Dixit, et ignotas animam dimittit in artes / naturamque novat.*

<sup>42</sup>Ov. met. 10,274-276: „*si dare cuncta potestis, / sit coniunx. opto*“ (non ausus ‚eburnea virgo‘ / dicere) Pygmalion „*similis mea*“ dixit „*eburnae!*“ Zum Lied des Orpheus siehe R. Glaesser (Anm. 13) 33-38 (Struktur und Stilisierung) und 38-40 (emotionaler Ausbruch in der *peroratio*).

<sup>43</sup>Ov. met. 6,129 f.: *Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus; doluit successu flava virago ...*

<sup>44</sup>Ov. met. 8,167f.: ... *vixque ipse* (i.e. Daedalus) *reverti / ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.*

<sup>45</sup>Ov. met. 8,200-202: *Postquam manus ultima coeptis / inposita est, geminas opifex libravit in alas / ipse suum corpus motaque pependit in aura.*

<sup>46</sup>Ov. met. 10,40-48: *Talia dicentem nervosque ad verba moventem / exsanguis flebant animae ... Eurydicerque vocant.* met. 10,88-90: *Qua postquam parte resedit / dis genitus vates et fila sonantia movit, / umbra loco venit ...* met. 10,143f.: *Tale nemus vates attraxerat inque ferarum / concilio medius turba volucrum sedebat.* met. 11,1f.: *Carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit ...*

<sup>47</sup>Ov. met. 10,281-286: ... *visa tepere est. / Admover os iterum, manibus quoque pectora temptat: / temptatum mollescit ebur positoque rigore / subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole / cera remollescit tractataque pollice multas / flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.*

<sup>48</sup>Ov. met. 6,134f.: *Non tulit infelix laqueoque animosa ligavit / guttura.*

Übermut der Sonne zu nahe: Das Wachs zwischen den Flügeln schmilzt, und er stürzt ins Meer.<sup>49</sup> Orpheus erliegt seinem eigenen Pathos und verliert Eurydike wieder.<sup>50</sup> Ihrem spezifischen Charakter entsprechend, auf den sich ihr Talent gründet, werden manche Künstler durch ihre zu geringe, andere durch ihre zu große Menschlichkeit am Leben schuldig. Arachne verweigert einer „alten Frau“ (Athene) den gebührenden Respekt<sup>51</sup>, Daedalus tötet Perdix<sup>52</sup>, und Orpheus verletzt, von Liebe überwältigt, das Gesetz des Todes<sup>53</sup> und der Natur.<sup>54</sup> Nur Pygmalion, der in seiner übergroßen Keuschheit sich selbst die vollkommene Frau zu erschaffen sucht, wird durch eben diese Keuschheit davor bewahrt, das Unmögliche zu verlangen, welches ihm gerade deshalb gewährt wird: Venus haucht seiner Elfenbeinjungfrau Leben ein und gibt sie ihm zur Frau.<sup>55</sup>

Selten zeichnet sich das Selbstverständnis des Dichters deutlicher ab als in den Künstlersagen, wo die Größe und Tragik des Künstlers so eng beieinander liegen. Ovid benutzt die Sagen von Arachne, Daedalus, Orpheus und Pygmalion als Vehikel, um die Grenzen des Künstlers zu beleuchten. Das Selbstbewußtsein ihres Autors Ovid, der Kallimachos als weniger begabt denn technisch ausgefeilt kritisiert<sup>56</sup>, ist kaum geringer als das seiner Protagonisten. Im Unterschied zu Kallimachos

<sup>49</sup>Ov. met. 8,223-230, bes. 223-227: ... *cum puer audaci coepit gaudere volatu, / deseruitque ducem caelique cupidine tactus / altius egit iter. Rapidi vicinia solis / mollit odoratas, pennarum vincula, ceras; / tabuerunt cerae ...*

<sup>50</sup>Ov. met. 10,56f. (siehe oben): *Hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi, / flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est.*

<sup>51</sup>Ov. met. 6,34-42: *Adspicit hanc (sc. anum) torvis inceptaque fila relinquit, / vixque manum retinens confessaque vultibus iram / talibus obscuram resecura est Pallada dictis: / „Mentis inops longaque venis confecta senecta, / et nimium vixisse diu nocet ... / Cur non ipsa venit (i.e. Pallas)? Cur haec certamina vitat?“*

<sup>52</sup>Ov. met. 8,236-51, bes. 250f.: *Daedalus invidit sacraque ex arce Minerva / praecipitem misit, lapsum mentitus.*

<sup>53</sup>Ov. met. 10,50: *Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus, / ne flectat retro sua lumina, donec Avernas / exierit valles.* Vgl. v. 56f.: ... *flexit amans oculos ...*

<sup>54</sup>Ov. met. 10,78-85, bes. 79-82: ... *omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem ... / ... multas tamen ardor habebat / iungere se vati; multae doluere repulsae.*

<sup>55</sup>Ov. met. 10,281-297, bes. 295-297: *Coniugio, quod fecit, adest dea, iamque ... / ... / illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.* Ch. Segal (Anm. 2) 85-90, bes. 88 charakterisiert Pygmalion als „positive complement“ zu Orpheus.

<sup>56</sup>Ov. am. 1,15,13f.: *Battiades semper toto cantabitur orbe: / Quamvis ingenio non valet, arte valet.*