

<i>ACTA CLASSICA</i> <i>UNIV. SCIENT. DEBRECEN.</i>	<i>XLIII.</i>	<i>2007.</i>	<i>p. 5–28.</i>
--	---------------	--------------	-----------------

ORPHEUS UND EURYDIKE*

VON THOMAS KÖVES-ZULAUF

I

Spuren der Geschichte in Zeit und Raum

Dem Sänger zaubermächtiger Lieder Orpheus wird seine leidenschaftlich geliebte junge Frau durch den Tod entrissen. Er steigt in die Unterwelt hinab und bringt mit der Kraft seiner Kunst die jenseitigen Mächte dazu, seine tote Frau freizugeben. Sie stellen jedoch eine Bedingung: Er darf während der Rückkehr auf die Oberwelt nicht zurückblicken. Im letzten Augenblick aber verstößt Orpheus gegen diese Bedingung und verliert auf diese Weise seine Geliebte erneut, und diesmal unwiderruflich.

Diese Geschichte, die zuerst im 5. Jh. v. Chr. in der griechischen Literatur und auf Monumenten der bildenden Kunst auftaucht, erlangte außergewöhnliche Bedeutung in der Kultur der europäischen Nachwelt und büßte ihre Wirkkraft bis zum heutigen Tag nicht ein. Wir treffen auf sie im Rahmen der verschiedensten Gattungen, auf plastischen Werken ebenso wie in Büchern, seien diese in Prosa oder in Versen verfasst, in erhabenen Tondichtungen ebenso wie in burlesker Unterhaltungsmusik, in Ballet und Film. Lassen Sie mich hier nur in aller Kürze einige Namen und Daten zur Veranschaulichung dieses Nachlebens wundersamen Ausmaßes und einmaliger Qualität aufleuchten lassen. In der frühchristlichen Literatur galt Orpheus als Präfiguration von Christus, aber zugleich auch als Musterbeispiel des in der Gefangenschaft sündhafter leiblicher Genüsse schmachtenden Menschen. Die Musikgeschichte zählt allein an Opern 40 unsere Geschichte darstellende Schöpfungen – eine vollends unwahrscheinlich dünkende Zahl. In der Reihe der literarischen Verarbeitungen oder Anführungen unseres Themas finden sich Werke der größten Gestalten der europäischen Literaturen der verschiedenen Sprachen in sehr großer Zahl: von

* Aus Anlaß der Verleihung des Ehrentitels dr. h. c. durch den Rector Magnificus sowie den Senat der Universität Debrecen gehaltener Festvortrag.

Villon, Ronsard, Lope de Vega, Milton, Shelley, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Rilke – wer könnte sie hier alle aufzählen? Die vergangenen Jahrzehnte werden repräsentiert von solchen Namen wie Cocteau, Anouilh, Tennessee Williams. Wie lebendig das Thema noch in der zweiten Hälfte des vor kurzem zu Ende gegangenen Jahrhunderts war, zeigt beispielhaft das Orpheus-Gedicht der berühmten deutschen Dichterin Ingeborg Bachmann aus dem Jahre 1957: „Dunkles zu sagen“. Noch mehr jedoch die Tatsache von Dissertationen mit den Titeln „Orpheus in der gegenwärtigen französischen Literatur“ (1956), „Orpheus in der gegenwärtigen deutschen Literatur“ (1964).

Nicht weniger bedeutsam und nicht weniger überraschend als diese historische Langlebigkeit der Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike ist ihre ähnlich gewaltige räumliche Ausdehnung. Im Laufe der letzten hundert Jahre konnte nämlich in zunehmendem Maße festgestellt werden, dass diese Erzählung sich nicht allein auf Europa beschränkt, sondern im Gegenteil in allen Kontinenten, mit Ausnahme Afrikas, auffindbar ist, natürlich mit jeweils anders genannten Hauptpersonen. Beispielshalber konnten allein in Nordamerika 120 in mündlicher Form existierende Erzählungen dieses Typs im Kreise von 80 Indianerstämmen ausfindig gemacht werden (*A. Hultkrantz, The North American Indian Orpheus Tradition*. 1957). Und die Reihe der Entdeckungen ist damit aller Wahrscheinlichkeit nach noch nicht abgeschlossen. Bis vor vier Jahren galt es nämlich als Allgemeinwissen, dass es von Geschichten dieser Art in Südamerika überhaupt keine Spuren gibt, bis es 2003 Maria Cipolletti gelang, ungefähr 30 volkstümliche Erzählungen dieses Typs aufzufinden.

Was mag der Grund für diese große zeitliche und räumliche Ausbreitung des Liebesabenteuers von „Orpheus“ und „Eurydike“ sein? Meiner Ansicht nach mögen darin zwei Faktoren die entscheidende Rolle gespielt haben. Einerseits bilden die zwei Hauptmotive der Geschichte, Liebe und Tod, die zwei grundlegendsten, miteinander in Zusammenhang stehenden Tatbestände des menschlichen Schicksals. Der eine kündigt vom Erlöschen menschlichen Seins, von dessen Gegenmittel, dem Schaffen von Leben, zumindest perspektivisch, der andere, sowie von der Verdoppelung der Intensität schon vorhandenen Lebens. Und was kann für den sterblichen Menschen wichtiger, erschütternder sein, als das Problem von Sein und Nichtsein? Andererseits exemplifiziert diese Geschichte gleichzeitig die fast unbegrenzt große Perspektive, die der Mensch seinem Streben setzen kann und die Möglichkeit zwerghaften Scheiterns beim Verfolgen des großen Ziels, der er dabei in seiner existentiellen Hinfälligkeit potentiell immer ausgesetzt ist, eine existentielle Duplizität von ungeheurer innerer Spannung: Orpheus gelingt zunächst, den uralten Traum der Menschheit fast zu verwirklichen, den Tod zu überwinden, dann wird aber sein fabelhafter Erfolg zu Nichts wegen einer solchen kleinen menschlichen Schwäche, die mit der

einzigartigen Macht seines Gesanges in gar keinem Zusammenhang steht, wie das Hierher- oder Dorthin-Wenden seines Blickes. Groß dürfte die Zahl derjenigen sein, die in dieser Geschichte die symbolische Darstellung ihres eigenen Schicksals, ihrer eigenen Sehnsüchte und Grenzen zu erkennen vermögen. Die sich sagen müssen: *De te fabula narratur!*: „Von dir ist in der Geschichte die Rede“.

Es bildet den Gegenstand lebhafter Diskussion, ob die riesige Menge von Geschichten des „Orpheus und Eurydike“-Typs aus einer Quelle, aus der antiken Tradition, mittelbar oder unmittelbar, abzuleiten ist oder aber mit der voneinander unabhängigen Entstehung der einzelnen Geschichten an verschiedenen Orten, in Form eines sogenannten „menschlichen Elementargedankens“, zu rechnen ist. Der einheitliche, antike Ursprung der in den europäischen Literaturen auffindbaren Varianten unterliegt keinem Zweifel. Was die in anderen Gegenden der Welt existierenden Varianten betrifft, ist es wahrscheinlich, dass sowohl die Diffusion als auch die wiederholte autochthone Entstehung eine gewisse Rolle gespielt haben. Die Natur der zwei Prozesse ist ja nicht ohne Verwandtschaft. Denn eine Erzählung wird dann in weitem Kreis übernommen, wenn in ihrer Aussage die verschiedensten Gesellschaften eine sie betreffende Wahrheit erkennen. Und aus demselben Grund bilden sich Erzählungen solcher Art unabhängig voneinander in verschiedenen Gesellschaften in großer Zahl.

Mein Vortrag ist dem antiken Vorbild der europäischen Geschichten gewidmet, im Sinne des Prinzips „*Ad fontes*“. Aber auch außereuropäische Varianten werden gegebenenfalls zum Zwecke vergleichender Überprüfung herangezogen. Denn die allzu große Isolierung einschlägiger altertumswissenschaftlicher Forschungen wird nicht ohne jede Berechtigung kritisiert.

Das relative Gewicht von Orpheus und Eurydike in der antiken Tradition ist miteinander inkommensurabel. Außer seiner Rolle als leidenschaftlicher Liebhaber tritt Orpheus noch in sehr vielen anderen Funktionen auf: Er nimmt an der Fahrt der Argonauten nach Kolchis auf der Suche nach dem goldenen Vlies teil, er ist Gründer und ideales Vorbild des sakralen Männerbundes der Orphiker, er gilt als ein mit seinen Liedern alle Lebewesen in seinen Bann schlagender Zauberer, als ein Gründerheros der Zivilisation. Demgegenüber spielt Eurydike ausschließlich in der Liebesgeschichte eine Rolle. Dass dies keineswegs schon ein geringes qualitatives Gewicht an sich bedeutet, diesbezüglich sei hier nur an die Auffassung berühmter Forscher erinnert – unabhängig davon, ob diese richtig ist oder nicht – der gemäß wir in Eurydike die Königin der Unterwelt zu sehen haben. Die ausschließlich enge Verbindung zwischen der Person Eurydikes und der Liebesgeschichte veranlasst mich jedenfalls, diese Geschichte von der Person Eurydikes her zum Gegenstand eines Deutungsversuchs zu machen. Damit will ich nicht etwa dem Zeitgeist huldigen, wie einige heutige

Dichterinnen, die aus Eurydike die zentrale Figur der Geschichte zu machen versuchen. Von einer solchen Sicht erhoffe ich mir nur die Möglichkeit, zu neuen Einsichten zu gelangen.



Neapel, Museo Archeologico Nazionale

II.

Der Name der geliebten Frau

Jede altertumswissenschaftliche Forschung im Zusammenhang mit Orpheus ist mit großen Schwierigkeiten verbunden. Unsere Kenntnisse sind fragmentarisch, unsere Anhaltspunkte sind quasi bloß die Spitzen von Eisbergen, die aus unendlicher Meerestiefe herausragen. Nicht zuletzt ist der Grund für diese Lage, dass antike literarische oder plastische Orpheus behandelnde oder darstellende Werke vernichtet worden sind, wir nur aus literarischen Hinweisen von ihnen erfahren oder sie nur in Form spätzeitlicher Kopien zu Sicht bekommen. So ist zum Beispiel eine Tragödie mit dem Titel *Orpheus* eines griechischen Dramendichters aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. verlorengegangen. Und das berühmte klassische attische Relief mit der Darstellung von Orpheus und Eurydike als Paar ist nur in Form von römischen Kopien aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. auf uns gekommen. Dessen ungeachtet sind wir in der Lage, von Stellung und Funktion Eurydikes in der Liebesgeschichte im Laufe der antiken Jahrhunderte im großen und ganzen uns ein schlüssiges Bild zu machen. Vor allem kann festgestellt werden, dass nach Zeugnis unserer Dokumente, Orpheus auch unabhängig von Eurydike die Unterwelt besucht hat. Dies ist nicht überraschend, da Orpheus eine Gestalt schamanistischen Ursprungs oder zumindest schamanistischen Charakters ist und eine Reise in die Unterwelt professionelles Zubehör dieses Berufes ist. Ebenso auch das Zurückbringen von toten Seelen aus dem Totenreich und dies ist nicht von Anfang an an eine bestimmte Person fixiert. Mit dem uns zur Verfügung stehenden Material ist die Annahme am besten zu vereinbaren, dass auch im Falle des Orpheus diese Fixierung auf eine bestimmte weibliche Person erst mit der Zeit erfolgt ist. Auch das ist feststellbar, dass das relative Gewicht dieser weiblichen Partnerin des Orpheus stufenweise zunahm. Mit einem Eigennamen bezeichnet kommt sie erst gute hundert Jahre nach der Zeit unserer ersten Dokumente vor, am äußersten Ende des 4. Jh.-s. Bis dahin figuriert sie nur als „des Orpheus Gattin“. Wir müssen erneut 300 Jahre warten, bis wir erfahren, im dem Gedicht Vergils über den Landbau, warum und auf welche Weise Eurydike in die Unterwelt gekommen ist. Mit einem weiteren wesentlichen Zug bereichert unser Wissen ein Mitglied der nachvergilischen Dichtergeneration, Ovid, in seinem Werke über die Wandlungen (*Metamorphoses*). Er erzählt auch schon die Geschichte der Eheschließung der beiden. Letztlich vergehen noch einmal vierhundert Jahre bis es Erwähnung findet, auf welche Weise es Orpheus eigentlich gelungen ist, Eurydike zu erobern, bei dem Mythographen Fulgentius, dem Vergil-Kommentator Servius und dem als Mythographus Vaticanus Nr.1 geführten Anonymus. Nach den erwähnten Au-

toren konnte Orpheus diesen seinen männlichen Erfolg natürlich dem Zauberklang seiner Musik verdanken, *sono citharae mulcens*, „mit dem Klang seiner Laute sie bezaubernd“ nach dem Wortlaut des Fulgentius-Textes (3, 10).

Die erste namentliche Erwähnung der Geliebten des Orpheus ist mit einer Überraschung verbunden. Der erste sichere Beleg findet sich im Werk des nicht sehr bekannten hellenistischen Dichters Hermesianax, der im Rahmen einer Aufzählung von Liebesabenteuern von Dichtern und Philosophen auch Orpheus 14 Zeilen widmet. Auf überraschende Weise trägt hier die geliebte Frau den Namen Agriope. Eurydike wird sie erstmals in einem Gedicht des zweiten Jahrhunderts v. Chr. genannt, das dem Hirtendichter Moschos zugeschrieben wird. Diese sonderbare Lage der Existenz von zwei verschiedenen Namen für dieselbe Person ist unserer Aufmerksamkeit wert.

A

Agriope

Die etymologische Bedeutung des Namens Agriope ist „die Wild-Sprechende“ oder „die Wild-Blickende“ bzw. „die mit dem wilden Gesicht“: Die erste Deutung ist sprachlich gut möglich, führt aber inhaltlich in eine Sackgasse. Denn die Welt der Toten ist eine Welt der Stille, eine prägende Eigenschaft der Toten die Unfähigkeit, zu Lebenden zu sprechen. In der Odyssee Homers müssen die toten Seelen zuerst Blut trinken, d. h. bis zu einem gewissen Grad sich ihres Totseins entledigen, um sprechen zu können. Die Bezeichnung der Toten in Rom ist *silentes*, „die Stillen“, *taciti manes*, „die schweigenden Seelen“, die Unterwelt „die Gegend des Taubseins“ *surda loca*. Kelten Galliens haben die Toten ohne Mund dargestellt. Dass das Sterben Verstummen bedeutet, wird von jedem Augenzeugen unmittelbar erlebt und ist zum Ausgangspunkt des Kultes „der letzten Worte“ geworden. So ist es kein Zufall, dass die akustische Deutung, so scheint es, seit mindestens 75 Jahren von niemandem mehr vertreten wird. Blicken, wenn auch nicht Sehen, können Tote, der Blick ihrer im Tode erstarrten Augen ist sogar ein besonders intensiver, ein böser, für die Lebenden unerträglicher Blick, weswegen die aufgesperrt gebliebenen toten Augenlider von den das Sterben Miterlebenden baldmöglichst geschlossen werden. Ebenso können Tote angeblickt werden, haben ein Gesicht, manchmal nicht weniger schrecklich als ihr Blick. Dementsprechend geht man heute allgemein mit Recht von der optischen Bedeutung des Namens aus. Ob man den Namensteil *-ope* dabei aktiv oder passiv deuten soll, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Einem anderen mit dieser Deutungsmöglichkeit verbundenen Problem kommt entscheidendes Gewichts zu, es ist ein altes, aber bis heute virulentes Problem.

Es war der berühmte dänische Archäologe, Georg Zoëga, dänischer Generalkonsul in Rom, Freund Thorvaldsens, und einer der Begründer der modernen Archäologie, der vor nunmehr fast 200 Jahren, 1808, eine Änderung der in allen Handschriften einmütig überlieferten Namensform Agriope in Argiope vorschlug, das Vertauschen von zwei Buchstaben also, eine Maßnahme typisch philologischen Charakters von einem Archäologen vorgeschlagen, die auch heute noch viele Anhänger hat, nicht zuletzt unter Philologen. Die Bedeutung des Namens in dieser Form wäre viel ansprechender, „die mit dem hellen Blick“, „die mit dem hellen Gesicht“ und entsprach gewiß in hervorragender Weise dem Zeitgeist der Entstehung des Vorschlags, der Epoche der Blütezeit des zweiten Humanismus. Trotz aller Popularität dieser Namensform in der wissenschaftlichen Literatur, ist es bis heute nicht gelungen, viele Argumente dafür ins Feld zu führen, und vor allem keine gewichtigen. Als Argument gilt zum Beispiel, dass die Mutter eines anderen mythischen Sängers aus Thrakien, des Thamyris, Argiope hieß. Doch ein Blick, ein Gesicht, ist per definitionem ambivalent, und dass eine mütterliche Gestalt, eine Muse einem Dichter ein gültiges Auge zuwendet, schließt keineswegs aus, dass eine andere, und sei es eine ähnliche, weibliche Gestalt in einem anderen Fall einem anderen Dichter gegenüber von der anderen naturgegebenen Alternative des Anblickens Gebrauch macht. Aber es besteht hier keine Notwendigkeit einer detaillierten Auseinandersetzung mit wenig gewichtigen Argumenten, da die Frage auf einer grundlegenden, auf einer prinzipiellen Ebene ihre Entscheidung findet. Angesichts der Einhelligkeit der Textüberlieferung, ist eine Änderung des Textes aus prinzipiellen Gründen nur dann zulässig, wenn der überlieferte Text sich als inhaltlich unmöglich erweist. Abgesehen davon, dass im gegebenen Fall schon das textkritische Prinzip der *lectio difficilior* die überlieferte Textform begünstigt. Vor allem ist also zu untersuchen, ob es irgendwelche inhaltliche Hindernisse dafür gibt, – und dieser Frage wende ich mich jetzt zu –, dass die tote Gattin des Orpheus als „wild blickende“, „wild gesichtige“ genannt und angesehen werde.

Es dürfte überflüssig sein, hier mit Beispielen die allbekannte Tatsache erhärten zu wollen, dass der Tod, die Toten, insbesondere Tote, die eine herausgehobene Rolle spielen sowie Totendämonen häufig in erschreckender Form erscheinen, dass der Tod, um mit Seneca zu sprechen „ein Bleichgesicht mit gierig bleckenden Zähnen“, *Mors avidis pallida dentibus ist* (*Herc. Fur.* 555). Schon eher erwähnenswert ist, dass dieser erschreckende Charakter mit Vorliebe am Kopf sich zeigt. Aus dem Kopf der unterweltlichen Furien wachsen statt Haare Schlangen hervor. Der Fährmann am Eingang der Unterwelt, Charon, gemäß der vollständigen Form seines Namens *χαροπός* ist „der mit den funkelnden Augen“. Nicht er ist die einzige Unterweltsgestalt mit einem Schrecken erzeugenden Kopf und mit einem Namen, dessen Bildung an die des Namens

Agriope erinnert. Eine Unterweltsgöttin trägt den Namen Praxidike (vgl. Eurydike), welche in der Form eines bloßen erschreckend aussehenden Kopfes, ja Gesichtes dargestellt wurde. Eurynomos wird ein schwarzer Unterweltsdämon genannt, der mit bleckenden Zähnen auf dem Balg eines Geiers sitzt und das Fleisch der Toten auffrisst. Noch mehr Aufmerksamkeit verdient der Fall, wo von einer Gestalt mit einem schreckenerregenden Kopf die Rede ist, welche die Spuren eines aus der Unterwelt zurückkehrenden Helden verfolgt. Die Unterweltsfahrt des Odysseus endet mit einer Flucht, weil der Held befürchtet, dass die Königin der Unterwelt „das schreckliche Gorgonenhaupt ... aus dem Haus des Hades“ ihm nachschickt (Hom. *Odys.* 11, 634 f.). In einem anderen Fall besitzt der aus der Unterwelt Zurückkehrende einen schrecklichen Kopf. Der tote Protesilaos ist das bei Lukian, der den Herr der Unterwelt dazu bewegen will, ihn für einen Tag in die Oberwelt zu seiner geliebten Gattin zurückkehren zu lassen. Protesilaos beruft sich auf Eurydike als Präzedenzfall. Hades versucht ihn von seiner Bitte mit folgendem Argument abzubringen: „In deinem jetzigen Zustand möchtest du, als kahler und hässlicher Schädel vor deine schöne junge Gattin treten? Was denkst du, wie wird sie dich empfangen, da sie dich nicht einmal erkennen wird? Ich bin mir sicher, dass sie vor dir erschrocken fliehen wird“ (*Dialog. Mort.* 28/23/ 426-429). Es ist zuletzt nicht überflüssig, auf zwei außereuropäische und nachantike Parallelen hinzuweisen. Nach einer im Kreise der nordamerikanischen Navajo –Indianer aufgezeichneten Erzählung einschlägigen Typs entzündet der dortige „Orpheus“ trotz eines entsprechenden Verbots ein Feuer in der Unterwelt, wodurch seine gestorbene Frau, die er in die Unterwelt zurückholen möchte, als in Lumpen gehülltes Skelett sichtbar wird, worauf der indianische Orpheus von Schrecken ergriffen in die Oberwelt zurückrennt (*Hultkrantz* 133). In einer japanischen Legende folgt „Orpheus“ seiner verstorbenen Frau in die Unterwelt nach. Hier ist es ihm verboten, auf seine Frau zu blicken. In seiner Ungeduld entzündet er aber eine Fackel und erblickt so seine Frau in Form einer schrecklichen, in Verwesung begriffenen Leiche. Erschrocken flieht er aus der Unterwelt (*Hultkrantz* 193).

In Anbetracht all dieser Fälle kann festgestellt werden, dass es keinen Grund gibt in Zweifel zu ziehen, dass Agriope, „die wild Blickende“, „die Wildgesichtige“ ein echter, keiner Änderung bedürftiger Name für die Frau des griechischen Orpheus war.

Was kann aber die Funktion dieses Namens und des in ihm zum Ausdruck kommenden Inhalts in der Struktur der Erzählung gewesen sein? Heute ist es eine allgemein akzeptierte Erkenntnis, dass das von den Herrschern der Unterwelt dem Orpheus auferlegte Verbot, nicht zurückzublicken, keine zufällig ausgewählte Möglichkeit war, ihn auf die Probe zu stellen, sondern sich gesetzmäßig aus der Natur der Verbindung zwischen Sterblichen und Gestorbenen ergab.

Sterblichen war es verboten, in die Sphäre des Todes zu blicken, da damit die Gefahr verbunden war, dass diese Sphäre auch sie in ihren Bann zieht, zu Toten werden lässt. Aus dem Kreis der griechischen und römischen Kultur können sehr viele Daten zum Beweis dieser Anschauung angeführt werden, aber nicht nur von dort. Das berühmteste Beispiel dafür ist vielleicht der Fall der Frau Lots aus dem Alten Testament, die zur Salzsäule erstarrt ist, weil sie auf die in Regen von Feuer und Schwefel in den Tod versinkenden Städte Sodom und Gomorra zurückgeblickt hat (1.Mos. 19, 24-26). Dem antiken Menschen war es verboten zurückzublicken beim Darbringen eines Totenopfers, beim Aufsuchen eines Grabes, auch im Leichenzug; den Scheiterhaufen einer zu verbrennenden Leiche musste man mit dem Rücken zum Scheiterhaufen und mit nach hinten gestrecktem Arm d.h. ohne das Totengerüst anzublicken anzünden usw. usw. Die Vorschrift für Orpheus, beim Verlassen der Unterwelt nicht zurückzublicken, erklärt sich auf natürliche Weise als konkreter Anwendungsfall dieses allgemeinen Verbotssystems. Orpheus verstößt gegen diese Vorschrift allerdings nicht, um die Unterwelt als solche anzuschauen, sondern es ist die Gestalt seiner Geliebten, die seine Blicke auf sich zieht. Und sein Frevel geschieht schon ganz an der Grenze zur Oberwelt, wo Eurydike zwar noch unmittelbar hinter seinem Rücken sichtbar ist, die Welt der Toten allgemein aber nur noch in der fernen Dämmerung schemenhaft erscheint. Eurydike allein ist im Zentrum seines Blickfeldes, sie allein sieht er mit voller möglicher Intensität. Wenn der Sinn des ihn bindenden Verbots der ist, ihn vom Erblicken von etwas Schrecklichem abzuhalten, so muß in erster Linie Eurydike selbst dieses Schreckliche gewesen sein. Der im Namen Agriope zum Ausdruck kommende Aspekt ihres Wesens wird dieser Sachlage gerecht. Und er allein. Denn ein hell strahlendes Gesicht, ein hell leuchtendes Auge, eine Agriope kann nichts schreckliches sein, überstrahlt auch die ganze Düsternis der infernaln Umgebung und macht somit das ganze Verbot grundlos, die ganze Geschichte weitgehend unverständlich. Sie in den Text des Hermesianax willkürlich einzusetzen ist nicht nur unnötig, sondern versperrt den Weg zu wichtigen weiteren Erkenntnissen.

B

Eurydike

Der Name Eurydike ist zusammengesetzt aus dem Adjektiv *eurys*, das „weit“, „breit“ bedeutet und aus dem Hauptwort *dike* mit der Bedeutung „Gerechtigkeit“, „Gesetz“ als objektiver Tatbestand oder „Rechtsprechung“, „Richterspruch“ als subjektive Tätigkeit. Eurydike wäre demnach die Vertreterin, die Verkörperung einer im weiten Kreise gültigen Gerechtigkeit oder eines solchen

Gesetzes beziehungsweise einer einen weiten Kreis betreffenden Rechtsprechung. Die letztere Bedeutung dient als Grundlage für die Theorie, die in Eurydike eine ursprüngliche Königin der Unterwelt sieht. Diese Schlussfolgerung ergab sich aus dem Umstand, dass es in der Unterwelt ein Gerichtsverfahren gab und ferner daraus, dass dieses Richten in erster Linie eine Funktion der Herren der Unterwelt war. Soviel ist jedenfalls Tatsache, dass der Name Eurydike imperialen Charakter hatte, dass diesen Namen Herrscherinnen getragen haben, in der historischen Wirklichkeit ebenso wie in der Welt der Sage. So nannte man die Mutter des makedonischen Königs Philipps des Zweiten, die Großmutter Alexanders des Großen, außerdem die erste sowie die letzte Frau von Philipp und eine seiner Enkelinnen. Alle diese Frauen waren Gattinnen von Königen, waren durch ausgeprägtes Streben nach Macht gekennzeichnet, viele von ihnen nahmen Eurydike als Zweitnahme an, mitunter aus Anlaß ihrer Eheschließung. Aber auch die Eurydiken des Mythos und der Sage waren Gattinnen oder Töchter von Herrschern, etwa zehn an der Zahl, darunter die Ehefrauen von Nestor, Aeneas sowie des aus der Antigone-Tragödie wohlbekannten Kreon. Die zwei letzten Beispiele sind besonders lehrreich. Die etymologische Bedeutung des Namens Kreon ist nämlich „der Herrscher“, die Frau des Aeneas aber wird in der allgemeinen Tradition Kreousa d. h. „die Herrscherin“ genannt. Demgegenüber gibt es keinen konkreten Anhaltspunkt dafür, dass die tote Ehefrau des Orpheus irgendetwas mit unterweltlicher Rechtsprechung zu tun gehabt hätte. Umso mehr aber dafür, dass ihre Existenz eine Dike als objektiven Tatbestand, als allgemein gültiges, weithin herrschendes Gesetz versinnbildlicht, wie berühmte Forscher dies schon erkannt haben. Schon Platon vertrat die Ansicht, dass das Scheitern des Orpheus nicht auf göttliche Willkür zurückzuführen ist, sondern das Schicksal Eurydikes die Gültigkeit eines göttlichen Prinzips darstellt. In seinem Dialog mit dem Titel „Symposion oder über die Liebe“ vergleicht ein Dialogpartner den Fall der Eurydike mit dem Fall einer anderen Frau, der Alkestis, welche ihren toten Ehemann mit Erfolg aus der Unterwelt zurückgeholt hat. Der Grund für den Erfolg der Alkestis war nach Platon, dass sie bereit war, selbst den Platz ihres Ehemannes in der Welt der Toten einzunehmen. „Orpheus aber“ – schreibt Platon – ... „haben die Götter unverrichteter Dinge aus dem Hades weggeschickt; sie haben ihm nur ein Schattenbild der Frau gezeigt, deretwegen er gekommen war, sie selbst aber haben sie ihm nicht herausgegeben, weil ... er nicht den Mut hatte aus Liebe den Tod auf sich zu nehmen, wie es Alkestis tat, sondern mit allen Mitteln darum bemüht war, lebend in den Hades zu kommen“ (179 d). Die Götter haben also nach Platon Orpheus aus prinzipiellen Gründen scheitern lassen. Das Prinzip, dem sie Gültigkeit verschaffen, bestand nach dem Dialogpartner Phaidros in Platons Werk offensichtlich darin, dass ein Tod nur im Austausch mit einem

anderen Tod ungeschehen gemacht werden soll, die Tatsache des Todes bleibt unveränderbar, nur sein Subjekt ist austauschbar. Eurydike kann deswegen nicht in die Oberwelt gelangen, weil in ihrem Fall eine Tote ohne jede Kompensation in ihrem vollen Totsein ihre vorausbestimmte Stelle in der Unterwelt leer zurücklassen würde. Auf diese Weise wird ihr Schicksal zum *exemplum*, zur Personifikation eines Prinzips, einer Gesetzmäßigkeit, einer allgemeinen *dike* im objektiven Sinn, einer *eureia dike*. Ob der von Phaidros behauptete konkrete Inhalt dieser Dike seine eigene Interpretation ist oder aber Traditions-gut, steht hier nicht zur Debatte, nur die Tatsache des Vorhandenseins einer Dike an sich in der Person Eurydikes ist relevant. Dies ist keineswegs überraschend. Denn schon für vorplatonische Philosophen, für Anaximander im 6. Jahrhundert oder um etwa 50 Jahre später für Heraklit war Dike ein kosmisches Prinzip, die Gesetzmäßigkeit, nach der die Natur funktioniert. In einem orphischen Hymnus zum Lobe der Natur, der Physis, sind solche Ausdrücke zu lesen: „Oh Natur ... Du Herrin ... Du Herrscherin über alles ... in der Dunkelheit der Nacht wohnend ...alles unterhaltende junge Frau ... *autarkeia, dike* (das heißt = sich selbst genügendes Sein, Gesetz)“. Worin die Gesetzmäßigkeit, welche in Person und Schicksal Eurydikes ihre Gestalt fand, genau besteht, wird später zu klären sein.

C

Das Phänomen der Zweinamigkeit

Was ist der Sinn des Vorhandenseins von zwei Namen für eine Person? Warum nennt man Agriope auch Eurydike? Es gibt keinen sicheren Anhaltspunkt für die gelegentlich geäußerte Hypothese, dass unsere Heldin in Eleusis, am Sitz der berühmten Mysterien den Namen Argiope getragen, in Süditalien aber Eurydike geheißen hätte. Nicht weniger unsicher ist der Versuch, die beiden Namen in eine zeitliche Abfolge zu ordnen: Agriope oder Argiope wäre der ältere, Eurydike der neuere Name. Demgegenüber ist es eine sichere Tatsache, dass die Gattin des Orpheus nicht das einzige Unterweltswesen mit zwei Namen war. Unter zwei Namen ist selbst der Herr der Unterwelt bekannt, Hades, zugleich auch Pluton genannt, ebenso seine Frau, die Herrin der Unterwelt, die neben ihrem Namen Persephone auch als Kore bezeichnet wird. Das beste Beispiel dafür sind vielleicht die Erinyes, die zugleich auch Eumenides heißen. In dieser Gesellschaft ist eine Agriope, die zugleich auch Eurydike ist, keineswegs fehl am Platze. Lehrreich ist die innere Struktur dieser Namensdoppelung, die in allen angeführten Beispielen ähnlich ist: ein Name eher negativen Inhalts wird mit einem Namen eher positiven Inhalts kombiniert. Die gängige Etymo-

logie des Namens Hades, „der Unsichtbare“, ist nicht unumstritten. Es wäre auf jeden Fall eine gefährliche Unsichtbarkeit, die Unsichtbarkeit eines Feindes im Hinterhalt. Unabhängig aber von der Etymologie tritt der Gott unter diesem Namen tatsächlich als ein solcher unsichtbarer Feind, mit einer Tarnkappe, auf (Apollodor 1,2,1). Und mit diesem Namen werden solche Attribute verbunden wie „grausam“, „verhasst“. Unbestritten ist die Bedeutung seines anderen Namens Pluton „der Reiche“, „der Reichtum Spendende“. Er verweist auf den positiven Aspekt desselben Gottes, auf den Besitzer der Schätze der Mutter Erde, den Hüter des Wachstums und Gedeihens der Pflanzen der Erde, den man mit dem Füllhorn im Arm dargestellt hat. Der Name Persephone wird für prähellen gehalten, aber als solcher häufig im Sinne von „Todesgöttin“, „Todesdämon“ oder ähnliches gedeutet. Eine innergriechische etymologische Ableitung aus *pertho* = „vernichten“ und *phonos* „Mord“ im Sinne von „die durch Tod Vernichtende“ wäre sprachlich korrekt. Auf der anderen Seite ist sie als Kore die „Blühende Jungfrau“, Tochter der Muttergöttin Demeter, bei der sie jedes Jahr den Frühling und den Sommer auf der Oberwelt verbringt, bevor sie in die Unterwelt für den Herbst und Winter zurückkehrt. Sie wird mit gutem Recht als die anthropomorphe Ausdrucksform der jährlich sich erneuernden Natur gedeutet. Die Erinyes, auf lateinisch Furiae sind in beiden Kulturen die Unterweltdämonen der Rache, ihre Namen bedeuten „die Zornigen“, die „Wütenden“, gleichzeitig sind sie aber auch als Eumenides „die Wohlwollenden“ genannt, Vertreterinnen des guten Willens der Freigiebigkeit, welcher für die Fruchtbarkeit der Erde sorgt.

Alle diese Zweiheiten sind tief im Wesen des Jenseits verwurzelt. Denn diese jenseitige Welt selbst als Ganzes ist von doppelter Natur. Als Unterwelt im Schoße der Mutter Erde ist sie nicht nur der vom Schicksal für die Toten bestimmte Aufenthaltsort, sondern zugleich der Entstehungsort der von der Mutter Erde für ein oberweltliches Leben vorgesehener Wesen. Diese zwei Aspekte spiegeln sich in der einerseits vernichtenden, andererseits Leben fördernden Doppelnatur und den Doppelnamen des Hades, der Persephone, der Erinyen. In dieses Muster ordnen sich gewissermaßen auch die zwei Zustände und die zwei Namen der Agriope – Eurydike ein, wobei eine besondere Nähe zu Persephone – Kore festzustellen ist. In beiden Fällen drückt ein Name ein Sosein, eine Eigenschaft aus, der andere eine Funktion, den Charakter, eine blühende Jungfrau (Kore) / eine Tote (Agriope) zu sein einerseits, eine Tätigkeit der Vernichtung auszuüben (Persephone) / für die Aufrechterhaltung eines kosmischen Gesetzes zu sorgen (Eurydike) andererseits. Nur sind die positiven und negativen Vorzeichen in beiden Fällen, wie man sieht, umgekehrt zugeordnet. Die Besonderheit der Paarung Agriope – Eurydike innerhalb dieses Rahmens besteht ferner darin, dass Agriope zwar eindeutig der Seite des Todes zugeordnet ist, Eurydike aber

nicht so einfach und durchsichtig für ein Hervorbringen von Leben steht. Das Positive, das in diesem Namen zum Ausdruck kommt, besteht in dem Hinweis auf eine Gesetzmäßigkeit, welche die Ordnung und damit das Fortbestehen des Kosmos sichert (*-dike*), und zusätzlich in dem Hinweis, dass die Gestalt nicht im Bereich des Todes verharrt, sondern darüber hinausgreifend auf den ganzen Kosmos, auch auf den Bereich des Lebens bezogen ist (*eury-*). Ihre Grundkoordinate ist die Grenze zwischen Tod und Leben, ihre zwei Aspekte spiegeln die zwei Möglichkeiten gegenüber dieser Grenze wider: Agriope ist die Seinsform des Zurückbleibens vor dieser als unüberwindlich geltenden Grenze auf der Seite des Todes, Eurydike die Personifikation des Hinausgreifens über diese Grenze, das Umfassen neben dem Bereich des Todes auch des Bereichs des Lebens, das Herrschen über die doppelgestaltige Welt als ein einheitliches Ganzes. Das ist zugleich das Kernproblem unserer Geschichte: Das Problem, dass die reale Möglichkeit zwar gegeben ist, dass die Geliebte die Grenze vom Tod zum Leben überschreiten könnte, sie aber andererseits hinter dieser Grenze auf der Seite des Todes trotzdem zurückbleibt. Die Untersuchung der zwei Namen führt auf diese Weise letztlich dazu, das Verhältnis der toten Geliebten zu dieser Grenze genauer in Augenschein nehmen zu müssen.

III

Die Frau mit zwei Namen zwischen zwei Welten: Das athenische Relief

Als klassische Darstellung der Szene „Eurydike an der Grenze zwischen Tod und Leben“ gilt das vorher schon erwähnte athenische Relief, das Zoëga den Anlaß bot, die Namensänderung im Hermesianax-Text vorzunehmen und für Rilke sein berühmtes Gedicht „Orpheus, Eurydike, Hermes“ zu verfassen. Die junge Frau steht hier im Mittelpunkt zwischen Hermes auf ihrer rechten, und Orpheus auf ihrer linken Seite. Es ist unbestritten, dass der Charakter eines Psychopompos, eines „Seelenführers“, des professionellen göttlichen Grenzgängers zwischen Leben und Tod, mit der Zuständigkeit, die toten Seelen von einem Bereich in den anderen hinab bzw. hinaufzuführen eine dominante Eigenschaft der Gestalt des Hermes war. Ebenso unbestritten ist, dass Orpheus nach der Tradition versucht hat, Eurydike über diese Grenze zu führen. So ist es gut verständlich, dass nach der heute weit überwiegenden Auffassung auf dem Relief eine Grenzszenen im konkreten Sinne zu sehen ist und zwar die Darstellung des Augenblicks als Hermes den rechten Arm der Eurydike ergreift, um sie in die Unterwelt zurückzuführen, nachdem Orpheus mit Eurydike bis an die Grenze zur Oberwelt gelangt ist, im letzten Augenblick aber seine Augen nicht mehr

beherrschen konnte und so sich jetzt von Eurydike endgültig verabschieden muß. Aber auch von dieser herrschenden Deutung abweichende, zum Teil ältere, Interpretationen gehen davon aus, dass wir es mit der Darstellung einer Szene zu tun haben, die im engeren oder weiteren Sinne auf die besagte Grenze bezogen ist. So die Ansicht, dass auf dem Relief der erste Abschied der Eheleute zu sehen wäre, unmittelbar nach dem Tod der jungen Frau. Zumindest ideell ist die Grenze unmittelbar präsent auch in der dritten vorgebrachten Erklärung, die in dem Bild die Darstellung des Moments sehen möchte, als Hermes in der Unterwelt dem Orpheus dessen Frau übergibt, damit Orpheus sie über die Grenze zur Oberwelt führe.

Es gibt jedoch noch eine weitere Auslegung des Reliefs, die neueste und aktuellste, nach welcher unsere Szene gar nichts mehr mit der Grenze zu tun hätte, sondern die Darstellung der zweiten Eheschließung von Orpheus und Eurydike wäre nach ihrer geglückten Rückkehr aus der Unterwelt (*L.-A Touchette*, Archäologischer Anzeiger 1990, 77 ff.). Da diese Deutung die Verbindung von Eurydike mit der noch zu überwindenden Grenze zwischen Tod und Leben nicht mehr enthält, – eine essentielle Grundlage unseres Gedankengangs –, diese Verbindung vielmehr als nicht mehr aktuelle Vergangenheit eliminiert, ist es unvermeidlich, vor jeder Weiterführung unserer Analyse diese These auf ihre Richtigkeit in aller gebotenen Kürze zu prüfen.

Sie baut auf zwei Hauptgrundlagen auf: Auf der Analyse vorvergilischer literarischer Texte einerseits, auf der Interpretation der Gesten der dargestellten Figuren mit Hilfe archäologischen Vergleichsmaterials andererseits.

Ihre Textuntersuchungen führen zum Schluß, dass eine Variante, welche die Rückführung Eurydikes aus der Unterwelt durch Orpheus scheitern ließ, vor Vergil nicht existierte, diese eine Erfindung des Dichters der *Georgica* sei und das Relief auf diese Weise schon aus chronologischen Gründen nicht die Darstellung eines Abschieds nach dem frevelhaften Zurückblicken sein könne.

Kein antiker Text enthält eine Schilderung *expressis verbis* darüber, wie Orpheus mit Eurydike die Grenze zur Oberwelt glücklich überschritten hätte, erst recht nicht etwa darüber, wie sie nach der Rückkehr von den Toten glücklich miteinander gelebt hätten, im Stile etwa „Und so lebten sie glücklich miteinander, bis sie nicht gestorben sind“. Auf der anderen Seite ergibt sich aber die Folgerung, dass eine positive Version existiert haben muß indirekt, aus der sorgfältigen Analyse bestimmter Texte, einer Analyse, die höchste Ansprüche an die philologische Kunst stellt, hier aber nicht im einzelnen darstellbar ist. Ich muß mich diesbezüglich mit einem einzigen Beispiel allgemeinen Charakters begnügen. Diodoros aus Sizilien, ein Zeitgenosse Caesars schreibt über das unterirdische Unternehmen des Orpheus Folgendes: „Seine Liebe zu seiner Frau veranlasste ihn zu einer unglaublich mutigen Tat, zum Hinabsteigen in die Un-

terwelt. Dort hat er mit seinem wunderbaren Gesang die Seele der Proserpina verzaubert und sie dazu gebracht, ihm behilflich zu sein im Erfüllen seines großen Wunsches, im Heraufführen seiner toten Frau aus dem Hades, gleich dem Dionysos. Von Dionysos nämlich erzählen die Mythen, dass er seine Mutter Semele aus der Unterwelt heraufgeholt habe, sie der Unsterblichkeit teilhaftig werden ließ und ihren Namen in Thyone änderte“ (4, 25, 4). Eine andere Quelle berichtet, dass der Gott Semele in den Himmel brachte (Apollodor 3, 5, 3). Hier macht es der Vergleich mit der Tat des Dionysos glaubhaft, dass Diodoros das Unternehmen des Orpheus, Eurydike aus der Unterwelt zu holen als eine gänzlich erfolgreiche Aktion kannte. Denn die Parallele verlöre ihren Sinn, wenn Semele letztendlich auf den hohen Olymp gelangt wäre, ihre Parallelgestalt Eurydike aber in der Unterwelt zurückgeblieben wäre. Nicht viele der von Touchette – und einigen Vorgängern – in diesem positiven Sinne ausgelegten Texte erlauben eine solche Schlussfolgerung. Im Gegenteil. Die meisten dieser Deutungen beruhen auf methodologischen Fehlern, indem sie weder den Kontext beachten, in welchem die Erwähnungen der Geschichte stehen, noch die eigenartige innere Struktur der Geschichte selbst. Die Geschichte der Rückführung in ihrer vollen, klassisch gewordenen Form ist nämlich aus zwei deutlich unterschiedenen Teilen zusammengesetzt, die Geschichte eines Erfolgs der erste Teil, die eines Scheiterns der zweite, von musikalischem Geschehen beherrscht der erste, von optischem Tun der zweite. Da nun die Geschichte meistens als Beweis der unwiderstehlichen Zauberkraft aufgeführt wird, die von der Musik des Orpheus ausging, findet sein Scheitern, dass nichts mit Musik zu tun hat, keine Beeinträchtigung seiner musikalischen Leistung bedeutet, keine Erwähnung, weil es nicht zum Thema gehört, sondern es wird nur festgestellt, dass seine Musik selbst über die Herrscher der Unterwelt Macht gewonnen hat, so dass er seine Geliebte aus der Unterwelt holen konnte. Was er auch tatsächlich tat. Dass er mit ihr nur bis an die Grenze der Oberwelt gelangt ist, nicht aber auf die Oberwelt selbst, und das aus nichtmusikalischen Gründen, tut nichts zur Sache, der Hinweis darauf wäre nicht nur überflüssig, sondern kontraproduktiv. Solche Textstellen lassen die Frage des Enderfolgs also letztlich offen, sind hinsichtlich des Problems des positiven oder negativen Ausgangs neutral. Diejenigen, die sie als Beweis für einen positiven letztlichen Erfolg werten, verkennen die wahre Funktion eines Schweigens der Erzähler. Es ist kein Zufall, dass höchst kompetente Kenner der Materie sogar der Meinung sind, eine positive Version der Geschichte habe es überhaupt nicht gegeben (*K. Ziegler, H. J. Rose*) beziehungsweise, dass es dafür überhaupt keine Beweise existieren (*F. Graf*). Mit dem vorhin Gesagten entfällt auf jeden Fall die aus der Textinterpretation gewonnene Grundlage für die These Touchette's. Hinzukommt noch, dass sie die schon zitierte Platon-Stelle, die bereits Jahrhunderte vor Vergil ex-

pressis verbis vom Scheitern der Aktion des Orpheus berichtet, fast ohne jegliches Argument beiseite schiebt. Die *Auslegung* der Geschichte an der zitierten Stelle des Symposions mag Platons eigene Erfindung sein; dass die negative Geschichte selbst, die er auf eigenwillige Weise interpretiert, Traditionsgut ist, lässt sich bei genauem Hinsehen nicht verkennen.

Was die Interpretation der charakteristischen Gesten der einzelnen Gestalten auf dem Monument im Sinne von typischen Gebärden eines Hochzeitsgeschehens betrifft, handelt es sich um Körperhaltungen allgemeinerer Art, die zwar bei Anwendung auf einen Heiratsakt einen speziellen auf diese Situation bezogenen konkreten Inhalt haben können, aber auch viele andere Möglichkeiten der konkretisierten Verwendung mit speziellem Inhalt in anderen speziellen Situationen in sich enthalten. So genügt es nicht, Parallelen für die Verwendung solcher Gesten in anderen Heiratsszenen anzuführen; es wäre darzulegen, dass sie nur in Heiratsszenen vorkommen. Solche Beweise der Ausschließlichkeit unterbleiben. Hermes fasst die Hand Eurydikes: Diese Geste der Besitzergreifung kann die Gebärde des Brautführers sein, der die Braut ihrem Bräutigam zuführt, aber ebenso gut auch die des Seelenführers, der die tote Gattin dem erfolgreichen noch lebenden Sänger in der Unterwelt zuführt oder gar des Seelenführers, der von der Frau Besitz ergreift, um sie zur Strafe in den Hades zurückzuführen. Eurydike legt ihre Hand auf die Schulter des Orpheus und Orpheus seine auf diese Hand Eurydikes: Gesten der Zusammengehörigkeit bei der Begegnung von Braut und Bräutigam, aber ebenso möglicher Ausdruck der erneuerten Zusammengehörigkeit bei der Wiederbegegnung von Mann und Frau nach der Trennung durch den Tod und vor Aufbruch aus der Unterwelt oder gar letzter Ausdruck der Verbundenheit vor der erzwungenen erneuten Rückkehr der Frau in den Tod. Orpheus hebt den Schleier Eurydikes: Eine Geste des Aufdeckens von zuvor verborgener Körperlichkeit, eine Gebärde des „Erkennens“, zweifelsohne ein wichtiger Teil des Hochzeitsritus, (aber auch anderer kultureller Handlungen); eine Entschleierung kann jedoch auch der Absicht einer Identitätsfeststellung dienen bei einer Neubegegnung in der Unterwelt mit einer nicht mehr ganz toten und noch nicht ganz lebenden Frau oder gar die Geste eines letzten In-Augenschein-Nehmens bei einer erzwungenen letzten Trennung sein. Es gibt aber auch Gesten, und das dürfte entscheidend sein, die mit der Annahme einer Heiratsszene schlechthin unvereinbar sind. Das Wesen der Reliefdarstellung besteht aus einer eigenartigen Mischung von Nähe und Distanz, von Begegnung und Trennung; die höchst kunstvolle Erfassung und Verewigung des flüchtigen Augenblicks des Zusammentreffens dieser Momente der Gegensätzlichkeit bildet nicht den unwichtigsten Grund dafür, dass dieses Relief als eines der schönsten antiken Reliefdarstellungen gilt. Orpheus und Eurydike sind einander nur im Dreiviertelmaß zugewandt, das eine Bein hat noch

nicht einen festen Standpunkt gewonnen. Auch ihre Gesichter sind einander nicht gänzlich zugewandt; sie schauen einander zwar an, aber nicht in die Augen. Hermes steht hinter dem Rücken Eurydikes, weiter weg von ihr als Orpheus, schaut nur als Betrachter der Begegnung zu. Er hält die Hand Eurydikes fest, und diese Hand Eurydikes wird auch durch einen Teil der Kleidung des Gottes festgehalten. Hinzukommt, dass dasselbe eine noch nicht ganz fest stehende Bein des Hermes wie der Eurydike in derselben Haltung verharrt: beide sind schon bei Orpheus angekommen, aber noch nicht ganz, endgültig. Das nicht fest auftretende eine Bein des Orpheus zeigt eine ganz andere Form. Alle diese Momente der Zurückhaltung, des Nicht-Restlos-Zusammentreffens, ergeben bei der angenommenen Szene einer zweiten Hochzeit keinen Sinn. Die zurückhaltende Kopfstellung und Augenhaltung Eurydikes wird z. B. zwar als typischer Ausdruck der schamhaften Sittsamkeit einer unberührten Jungfrau vor der Hochzeitsnacht erklärt, kann das aber das charakteristische Benehmen einer schon längst verheirateten Frau sein bei der Wiederholung ihrer schon einmal erlebten Hochzeitsnacht? Ist überhaupt eine erneute Eheschließung einer Ehefrau mit dem Mann, mit dem sie gültig verheiratet ist, denkbar? Ihre erfolgreiche Rückkehr unter die Lebenden bedeutet ja eine *restitutio in statum integrum quo ante*. Aber auch Orpheus zeigt dieselbe Kopf- und Augenhaltung, und die kann nicht auf diese Weise erklärt werden, eine Erklärung wird auch überhaupt nicht versucht. Beide Ehepartner haben einen traurigen Gesichtsausdruck, und dieser passt gar nicht zum Freudenfest eines Hochzeitstages. Auch sonst gibt es keinen Hinweis auf Glück und Freude. Gerade im Falle einer Rückkehr aus dem Tod zu einem solchen Freudenfest würde man eine triumphale Stimmung erwarten, wovon absolut keine Spur vorhanden ist. Dagegen versteht sich ein traurig besorgter Gesichtsausdruck von selbst, wenn die Szene den erzwungenen Abschied nach dem frevelhaften Zurückblicken darstellen soll, aber auch wenn wir das Bild des ersten Zusammentreffens in der Unterwelt vor Betreten des in die Oberwelt führenden Weges vor uns haben sollten: Gerade in einem solchen Augenblick kann der Schmerz über die lange Trennung nachträglich zum Ausdruck kommen, oder die Besorgnis über den noch bevorstehenden schwierigen Weg bis zur endgültigen Überschreitung der Grenze zu der Welt der Lebenden.

Noch weitere mögliche Argumente gegen die These der erneuten Eheschließung hier alle aufzählen zu wollen dürfte unnötig und für ein zügiges Fortführen unserer Untersuchung hinderlich sein. Auf eine wichtige Einzelheit, auf die Anwesenheit von Hermes muß trotzdem noch kurz eingegangen werden, da er ausschließlich in dieser Darstellung unserer Geschichte vorkommt, sei es als nur hier übriggebliebene Spur einer sonst versunkenen Tradition, sei es als per-

sönliche Hinzufügung des Künstlers, um die Vorstellung des Hinausführens aus der Unterwelt symbolisch zu personifizieren.

Auf Grund des Vorgetragenen kann die Gesamtszene nicht als Bild einer Eheschließung gedeutet werden, nicht einmal als einfache Zusammenführung nach vollendetem Aufstieg, sondern entweder als Darstellung eines ersten Zusammentreffens zwischen Orpheus und Eurydike noch in der Unterwelt vor Beginn des Aufstiegs mit offenem Ende oder des Scheiterns dieses Aufstiegs am Ende der Reise. Dies sind genau die zwei Möglichkeiten, die auch der Großteil der Texte bietet. Die Funktion, in der Hermes auf dem Relief auftritt ist also in jedem Fall die des Totenführers. Es sei nur nebenbei bemerkt, dass er dies selbst dann im Grunde wäre, wenn es sich um eine Eheschließung als Abschluß des Abenteuers handeln würde. Denn er träte als Brautführer nur als krönender Abschluß seiner Tätigkeit als Psychopompos auf. Er hätte ja die Braut zur Eheschließung aus der Unterwelt herbeigeholt. Er wäre nicht Brautführer statt Seelenführer, sondern träte als Seelenführer zusätzlich in der Maske eines Brautführers für kurze Zeit auf.

Warum glaubte man aber neben Orpheus auch Hermes eine Rolle im Heraufführen Eurydikes zuweisen zu müssen, wo doch die Herrscher der Unterwelt dem Sänger schon die Erlaubnis dafür gegeben haben und nach allen Texten Orpheus allein diese Aufgabe auf sich nahm? Dabei ist zu beachten, dass das Hinabführen oder Heraufführen einer Frau durch Hermes auch sonst bezeugt ist, auf einem athenischen Grabdenkmal, das nicht nur hinsichtlich seines Fundortes, sondern auch nach seiner Entstehungszeit mit dem Orpheus-Relief übereinstimmt. Ferner auf einer Darstellung einer Tempelsäule in Ephesos sowie auf drei weiteren Monumenten aus der römischen Kaiserzeit (LIMC s. v. Alkestis nr. 60-64). Was für eine Szene auf diesen weiteren Monumenten jeweils abgebildet ist, bleibt umstritten. Sie bestätigen auf jeden Fall das Gewicht der Seelenführerrolle des Hermes insbesondere in Verbindung mit toten Frauen, ergeben aber keinen Anhaltspunkt für eine Antwort auf die oben aufgeworfene Frage. Aussichtsreicher ist in dieser Hinsicht ein literarischer Text, die vorhin schon erwähnte Unterhaltung zwischen Protesilaos und den Herrschern der Unterwelt in Lukians „Zwiegespräche der Toten“. Nachdem Hades den zu seiner noch lebenden jungen Frau zurückkehren wollenden toten Protesilaos, der sich auf das Beispiel Eurydikes berief, darauf hingewiesen hatte, dass er nur mit dem Äußeren einer erschreckend hässlichen Leiche zu seiner Frau zurückkehren könnte, beendet ein Vorschlag Persephones die Auseinandersetzung, die Folgendes sagt: „Nun denn, mein lieber Mann, dann musst Du hier Abhilfe schaffen. Du sollst Hermes die Anweisung erteilen, er möge den Protesilaos mit seinem Zauberstab berühren, sobald er im Licht ankommt und aus ihm wieder einen so hübschen jungen Mann machen, der er war als er das Brautgemach

verlassen hat“. Hades gehorcht und gibt Hermes folgenden Befehl. „Da Persephone es vorschlägt, führe Protesilaos hinauf und mach aus ihm wieder einen Bräutigam!“ (27,2,6 ff.).

Von den hier erwähnten zwei Aufgaben des Hermes kann Orpheus allenfalls die eine übernehmen, das Hinaufführen selbst, und tut dies auch nach all unseren Quellen. Die andere, die nach der Natur der Dinge auch unerlässlich ist, die Umwandlung einer toten Seele in einen lebenden Körper, bliebe unerledigt, weil sie kein Mensch, und sei er ein noch so begnadeter musikalischer Zauberkünstler, erfüllen kann, nur ein Gott, insbesondere Hermes, zu dessen speziellen Kompetenzen es gehört. Eine tote Seele hat nämlich nach antiker Auffassung keine körperliche Substanz, ist nur ein Abbild der alltäglichen Gestalt des einstigen lebenden Menschen, erzeugt durch Luft- und Lichteffekte, eine Fata Morgana, ein Schattenbild, das im Lichte der Oberwelt sich notwendigerweise in Nichts auflösen mußte. Diesen Unterschied meint Platon an der zitierten Stelle des Symposions, wenn er sagt, dass die Götter dem Orpheus nur das Erscheinungsbild (phasma) der Eurydike gezeigt haben, nicht sie selbst ihm gegeben haben. Ausführlicher formuliert: sie haben ihm das optische Scheinbild mitgegeben, das bei der Ankunft im Licht der Oberwelt sich automatisch in Nichts aufgelöst hat, nicht Eurydike in körperlicher Substanz ihm zurückgegeben. Diese Vorstellung bildet den Inhalt auch des Vergleichs, mit dem Vergil das Zurücksinken Eurydikes in die Unterwelt verdeutlicht: „sie entschwand plötzlich in Gegenrichtung aus seinen Augen, „wie dünner Rauch sich in Luft auflöst“, er kriegt nur noch einen Schatten zu fassen (Georg. 4, 499 ff.). D. h. sie ist beim Zurücksinken wieder ein *phasma* in der Unterwelt geworden. Wenn man eine solche Umwandlung eines Schattenbildes in einen Körper als zusätzliche Aufgabe des neben Orpheus die Eurydike begleitenden Hermes annimmt, so hätte man eine logische Antwort auf die Frage gefunden, warum der Reliefkünstler nicht mit Orpheus allein als Heraufführer Eurydikes aus der Unterwelt glaubte sich begnügen zu können.

Die Notwendigkeit einer magischen Umwandlung einer toten Seele in einen oberweltaufigen Körper, falls man sie in die Oberwelt hinaufbringen will, kann man somit als einen festen Bestandteil einer bestimmten antiken Sicht dieser Dinge annehmen. So interessant es aber wäre zu wissen, wie man diesen Vorgang sich im einzelnen vorgestellt hat, es besteht die große Gefahr, sich dabei in müßigen Spekulationen zu verlieren. Einige plausible Anhaltspunkte lassen sich vielleicht trotzdem mit aller nötigen Vorsicht festhalten. Erstens, dass dieser ganze Vorgang der Natur der Sache nach das ursprüngliche Geschehen des Sterbens rückläufig reproduzieren muß: Anfangspunkt ist die Existenz einer toten Seele, Ankunftspunkt das Dasein als lebendiger Körper. Zweitens, dass es ein Erfordernis dieser rückläufigen Reihenfolge der Ereignisse ist, dass die See-

le im Rahmen ihres Körperlich-Werdens zuerst zum ehemaligen *toten* Körper wird, in diesen *toten* Körper eingeht und dieser dann sukzessive zum ehemaligen lebendigen Körper wird. Anders gesagt: der Weg zum neuen Leben führt unvermeidlicher Weise durch einen Zustand erneuten körperlichen Todes, wenn auch in umgekehrter Ausrichtung, durch ein Sterben zum Leben, eine „Geburt im Tode“ (Kerényi). Es gibt tatsächlich Beispiele dafür, dass ein solcher schöpferischer Inkorporationsakt nach gewissen Regeln des Zaubers durch den Zustand des Todes führt. So kann die Zauberin Medea den greisen Aeson auf die Weise wieder in einen blühenden Jüngling verwandeln, dass sie ihn zuerst in einen tödlichen Schlaf versinken lässt und dann auch noch seine Kehle durchschneidet und ihn ausbluten lässt (Ovid, *Met.* 7, 253 ff., 285 ff.). Wenn die Dinge nach dem Muster des lukianischen Protesilaos verlaufen, so muß dieses erneute Lebendig-Werden des toten Körpers in dem Augenblick erfolgen, „sobald er im Licht ankommt“, er also solange er im Bereich der Unterwelt ist, auf jeden Fall als Toter da sein, zuerst als Lichterscheinung, dann als toter Körper.

Auf den Fall Eurydikes dieses Schema angewendet ergäbe sich das Bild, dass sie auch zuerst zum toten Körper wird, bevor sie im Licht angekommen zum endgültig lebenden Körper hätte werden können. Mit einem im Tode verzerrten „wildem“ Gesicht, mit dem erstarrten schrecklichen Blick eines Toten. Ein Aussehen, für das die Bezeichnung Agriope sich wie keine andere eignet. Es ist bemerkenswert, dass der Versuch Eurydike zurückzuholen unmittelbar vor der Grenze zur Oberwelt gescheitert ist, wie Texte es öfters betonen.

Durch diese Überlegungen fällt nicht nur auf die geliebte Frau zusätzliches Licht, sondern auch auf Orpheus selbst, namentlich auf Umstände und Tragweite seines frevelhaften Zurückblickens. Bis jetzt konnte festgestellt werden, dass das diesbezügliche Verbot sich aus der allgemeinen Regel ergibt, dass Sterbliche, in diesem Falle Orpheus, nicht mit Dingen der Totenwelt in optische Berührung kommen sollten, Orpheus insbesondere nicht das Gesicht seiner Eurydike als abschreckendes Totengesicht erblicken sollte. Hätte sich hinter dem Rücken des Orpheus auch eine Umwandlungsszene sich abgespielt, so hätte er beim Zurückblicken auch diese zu Sicht bekommen müssen. Und dies war für Sterbliche auch verboten. Deswegen befiehlt z. B. die Zauberin Medea, bevor sie den Umwandlungsakt beginnt, „dass der Sohn Aesons sich weit entferne, dass ihre Helfer sich weit entfernen, und mahnt sie, ihre uneingeweihten Augen von diesen geheimen Vorgängen abzuwenden. Diese laufen wie befohlen weg“ (*Metamorphosen* 7,255-257). Ein solches Verbot ist auch in Varianten der Orpheus-Sage im Kreise der amerikanischen Indianer mehrfach nachgewiesen. Hier existiert das optische Tabu sowohl in der Formulierung, dass Sterbliche den Bereich der Toten allgemein nicht anblicken sollten als auch in der Form, dass ‚Orpheus‘ die hinter ihm folgende Tote nicht sehen sollte, schließlich aber

auch mit der Begründung, dass er den Prozess der Revivifikation nicht zur Sicht bekommen sollte. Die Umwandlung der geliebten Frau aus einem Geist in eine lebende menschliche Person gilt auch hier als ein delikater Vorgang, der in mehreren Etappen sich vollzieht (*Hultkrantz* 130-133). In der antiken Orpheus-Tradition wird diese dreifache kausale Bezogenheit des Verbots, in die Richtung der Totenwelt zurückzublicken, nicht explizit formuliert, sondern ergibt sich nur indirekt als Ertrag nachforschender Analyse. Archäologische Monumente sind bekanntlich stumm, teilen dem Betrachter nichts in Worten und Begriffen mit und ermöglichen auf diese Weise sehr häufig nur partielle und indirekte Aussagen. So empfiehlt es sich, auf der Suche nach dem Gesamtsinn der Orpheus-Geschichte uns zuletzt den sprechenden Dokumenten zuzuwenden, denjenigen Texten, welche eine zusammenhängende Schilderung der ganzen Geschichte geben, den Autoren, die der Geschichte ihre klassische und in den Augen der Nachwelt gültige Fassung gegeben haben, Vergil und Ovid. Auch sie *erzählen* nur die Geschichte, jeweils auf ihre eigene Art, geben keine Erklärungen und Begründungen, erzählen aber die ganze Geschichte und fügen sie auch in den Gesamtzusammenhang ihrer Werke ein. Der Gesamtsinn der Geschichte ergibt sich vor allem aus dem Platz und der Funktion, welche der Geschichte im Ganzen des gegebenen Gesamtwerkes zukommt.

IV

Stirb und Werde: Vergil.

Vergil setzt als krönenden Schlusspunkt seines Werkes über die Landwirtschaft eine Geschichte ein, deren Gegenstand eine wunderbare Wiedergeburt aus dem Tode bildet. Dem Aristaeus, dem Prototyp des Menschen, der die Natur in den Dienst der Zivilisation stellt, und insbesondere der Erfinder der Bienenzucht ist, gehen eines Tages alle seine Bienen zugrunde. Auf göttlichen Rat verrichtet er einen komplizierten Opferritus, als dessen Ergebnis aus dem in Verwesung begriffenen Körper des Opfertieres ein neuer Bienenschwarm sich erhebt, entsprechend dem antiken Glauben, dass Bienen auf diese Weise entstehen können (*Georg.* 4, 317 ff., 548-558). Dieser Geschichte geht die Erzählung über Orpheus und Eurydike als Gegenbeispiel voraus, als Kunde vom Scheitern eines Wiederbelebungsversuchs. Die enge Verflechtung der zwei Sagen erreicht der Autor dadurch, dass er Aristaeus als Nebenbuhler des Orpheus auftreten lässt, der Eurydike zu vergewaltigen versucht. Die vor ihrem Angreifer fliehende junge Gattin tritt auf eine giftige Schlange und dies führt zu ihrem Tod. Vergil hat die Aufeinanderbezogenheit der zwei Geschichten mit großer Sorgfalt aus-

gearbeitet. Nach der Logik der Situation bilden die Bienen die Parallele zu Eurydike. Dies ist insofern nicht überraschend als die Biene in der Antike eine traditionelle symbolische Erscheinungsform der vom Körper befreiten Seele ist. Es ist unstrittig, dass im Falle der Bienen es sich nicht um die individuelle Wiederbelebung derselben Tiere handelt, sondern um Ersatz, Nachwuchs, um eine nicht identische, nur ähnliche, gleichwertige Gruppe von Tieren, quasi um eine neue Generation. Es ergibt sich daraus die berechnete Frage, ob wir es auch im Falle Eurydikes mit einer solchen Konzeption der Wiedergeburt zu tun haben. Es ist hier zu berücksichtigen, dass der Durchgang durch das Totsein ein Erlebnis von fundamentaler Bedeutung ist; derjenige, der diesen Weg gegangen ist, kann nicht mehr derselbe Mensch sein, der er vor dem Tod und der Auferstehung gewesen ist. Man muß also denjenigen Forschern Recht geben (*Segal, Neumeister*), die betonen, dass die Frau, die aus dem Bereich des Todes bis an die Schwelle der Oberwelt gelangt ist, nicht vollkommen identisch gewesen sein kann mit der alten Eurydike, sondern nur deren Ebenbild, eine Doppelgängerin, entsprechend der Parallele der Bienen. In dieser Perspektive erhält der angenommene Vorgang der Umwandlung der Seele der toten Eurydike in einen neuen Körper seinen wahren Sinn: Weil sie nicht mit der alten Identität zurückkehren kann, sondern nur als deren neue Ausgabe sozusagen, muß eine Transformation stattfinden, muß diese den körperlichen Tod reproduzieren. Bevor die alte Eurydike als neue erscheinen kann, muß sie eine Agriope gewesen sein.

Nicht zuletzt auf Grund der Überlegung, dass Eurydike nicht mit voller Identität neu erstehen kann, wird sie für die Personifikation jenes Naturgesetzes gehalten, welches bewirkt, dass die in der Erde verwurzelte Pflanzenwelt sich jährlich erneuert und jährlich stirbt, um im nächsten Jahr wieder zu neuem Leben zu erwachen, wird ihre Geschichte als die in Form einer epischen Erzählung dargebotene Aussage über die Gültigkeit des grundlegenden Prinzips der Natur „Stirb und Werde!“ erklärt, als eine Parallelgestalt zu Persephone sozusagen, für die diese symbolisierende Funktion unstrittig sein dürfte. Diese Erklärung ist jedoch mit einer entscheidenden Schwierigkeit verbunden. Das Wesen des besagten Naturphänomens nämlich besteht in der jährlichen, nie abreißen Periodizität, wie dies im jahreszeitlichen Wechsel des Aufenthaltsortes zwischen Reich des Hades und Bereich der Demeter, bei Persephone so schön zum Ausdruck kommt. Die Quintessenz des Schicksals unserer Heldin aber ist die Einmaligkeit, die äußerste Seltenheit. So scheint es besser zu sein, in ihr die Gesetzmäßigkeit, die Dike der Aufeinanderfolge der Generationen zu sehen, welche einander in längeren Zeitabständen ablösen, die hinstirben und in ähnlichen, jedoch nicht identischen individuellen Formen wieder zurückkehren. Für die Schaffung einer zweiten Persephone bestand kein Bedarf, wohl aber für die einer ergänzenden verwandten Figur.

V

„*stupuit ... Orpheus*“ = „*erstarrte ... Orpheus*“: Ovid

Ovid trägt unsere Geschichte in seinem Werk über „Verwandlungen“ (Metamorphoses) vor. Auch hier ist der enge Zusammenhang der Geschichte mit der Gesamtstruktur des Werkes offensichtlich: Die Geschichte von Orpheus und Eurydike enthält nur ein weiteres Beispiel für die Metamorphose als schicksalbestimmendes Phänomen menschlicher Existenz. Es ist besonderer Aufmerksamkeit wert, dass nicht nur die im Endergebnis gescheiterte Verwandlung Eurydikes ein in die Grundstruktur des Werkes verflechtes Thema darstellt, sondern auch die des Orpheus, die tatsächlich zustande gekommen ist, mag sein sogar dass diese in erster Linie. Orpheus ist seit dem endgültigen Verschwinden seiner Eurydike ein anderer Mensch. Sein Verhältnis zu den Göttern hat sich geändert, er ist ein Menschenhasser, ein Frauenfeind geworden, was am Ende zu seinem Tod als Opfer der blutigen Rache der Frauen führt. Die Metamorphose des Sängers ist also nicht körperlicher, sondern geistiger, seelischer Art. Der Dichter lässt aber diese Veränderung als einer körperlichen Gestaltumwandlung gleichgewichtig erscheinen, einerseits durch die betonte Verwendung des Verbs *stupere*, andererseits dadurch, dass er den Fall des Orpheus in einer Reihe stellt mit drei Beispielen physischer Versteinerung: „*Stupuit ... Orpheus*“ (10, 64): Das Verb bedeutet hier „Bestürzung“, „seelische Erstarrung“, seine ursprüngliche Bedeutung ist aber Erstarrung, Versteinerung im körperlichen Sinne, wie dies im Falle aller drei zum Vergleich angeführten mythischen Beispiele geschieht. Im ersten mythischen Beispiel wird ein Mensch vom Anblick eines unterweltlichen Monsters versteinert. Wenn Orpheus deswegen verboten war, in Richtung Unterwelt zurückzublicken, um ihn vom Anblick eines ähnlichen infernal Wesens zu bewahren, und wenn er trotz Verbot in seiner noch als eine Agriope am Rande der Unterwelt weilende Frau ein solch erschreckendes, körperliche oder seelische Versteinerung auslösendes Phänomen erblickt hat, so ist der Vergleich mit der mythischen Vergleichsperson vollkommen, „von dem das Entsetzen erst zusammen mit seiner früheren Natur gewichen ist, als sein Körper plötzlich zum Felsen wurde“ (10, 66 f.).

Vergil und Ovid sind zusammen zu Hauptquellen der Geschichte von der tragischen Liebe des Orpheus und der Eurydike in den folgenden europäischen Jahrhunderten geworden. Hierin spielte ihr klassischer Formenreichtum, die

hohe ästhetische Qualität ihrer Darstellung, gemäß dem jedem von ihnen eigenen besonderen Stil, keine nebensächliche Rolle. Ihre Schilderungen hätten aber nicht eine so außerordentliche Wirkung erzielen können, wenn der Inhalt der Erzählung nicht von beinahe einzigartiger Anziehungskraft gewesen wäre. Einer der besten Kenner der formalen Aspekte der antiken literarischen Tradition und Verfasser einer klassisch gewordenen philologischen Untersuchung unter dem Titel „Orpheus und Eurydike“, Eduard Norden hat nicht zufällig folgende Feststellung getroffen: „Es ist die Pflicht des Dichters, sich dessen bewusst zu sein, dass seine Aufgabe in die Sphäre des gedanklichen Inhalts gehört“. Es ist der in meinem Vortrag erörterte Inhalt, in dem das Geheimnis der Unsterblichkeit der Geschichte von der Liebe des Orpheus und der Eurydike verborgen liegt.