

DIE ORPHISCHE WELTANSCHAUUNG DER ANTIKE
UND IHR ERBE BEI DEN DICHTERN
NIETZSCHE, HÖLDERLIN, NOVALIS UND RILKE

by

JOHANNA JANINA S. AULICH

THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

Under Special Arrangements

© Johanna Janina S. Aulich 1990

SIMON FRASER UNIVERSITY

December 1990

All rights reserved. This work may not be
reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without permission of the author.

APPROVAL

Name: Johanna Janina S. Aulich
Degree: Master of Arts
Title of Thesis: Die orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke
(Orphic Weltanschauung in Antiquity and its Legacy in Works of the Poets Nietzsche, Hölderlin, Novalis and Rilke)
Examining Committee: Chair: Dr. Klaus Rieckhoff

Dr. Laurence P. Kitching
Senior Supervisor

Dr. Jerry Zaslove
Associate Professor, Department of English

Dr. Marketa Goetz-Stankiewicz
Professor, Germanic Studies
University of British Columbia

Dr. Graham Good
Professor, Department of English
University of British Columbia
Examiner

Date Approved:

January 10, 1991.

PARTIAL COPYRIGHT LICENSE

I hereby grant to Simon Fraser University the right to lend my thesis, project or extended essay (the title of which is shown below) to users of the Simon Fraser University Library, and to make partial or single copies only for such users or in response to a request from the library of any other university, or other educational institution, on its own behalf or for one of its users. I further agree that permission for multiple copying of this work for scholarly purposes may be granted by me or the Dean of Graduate Studies. It is understood that copying or publication of this work for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Title of Thesis/Project/Extended Essay

Orphic Weltanschauung in Antiquity and its Legacy in Works of the Poets

Nietzsche, Hölderlin, Novalis and Rilke

(Die orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern

Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke)

Author:

(signature)

Johanna Janina S. AULICH
(name)

(date) *January 10, 1991*

ABSTRACT

The objective of the Thesis is to establish the definition of the Orphic Weltanschauung from classical Greek and Roman sources as well as to analyze the adaptation of Orphic themes and ideas in German literature by the poets Nietzsche, Hölderlin, Novalis and Rilke. No exact, thorough, synthetic analyses of the Orphic in German literature, especially in the works of the four poets examined here, exist. This study attempts both to fill the gap as well as to offer an explicit, comprehensive definition of the Orphic, its elements and symbolism.

Chapter One, "Die Orphik", resumes the discussion with the surfacing of Orphic themes in German literature in the latter part of the 18th century. A brief retrospective view of developments in the treatment of Orphic subjects from the early Renaissance informs about the gradual revival of interest in Orphism in European culture; this is illustrated by the poets Dante and Marsilio Ficino as well as by the composers Cacci, Peri, Monteverdi and Gluck. Klopstock's poem, "To the Poet's Friends," is considered as the beginning of the Orphic interest in German literature. The subsequent inquiry into Orphism by Johann Gottfried Herder receives special mention because of its importance in establishing a scholarly basis for the subject.

Following this preliminary illumination, the discussion moves to develop a definition of Orphism by examining available information about its existence and activity in antiquity. Subsequently, Orphic myth and mysteries, the mention of Orpheus and Orphism by ancient historians and philosophers and their treatment as a subject of ancient poetry and documentation in visual art are discussed. Literature attributed to Orpheus and the Orphic lyre receives special attention. Further, the influence of Orphic ideas on early Christianity and their significance for Western culture are stressed.

Chapters Two to Five deal with four German poets who were instrumental in reviving an interest in Orpheus and Orphism and who continued the Orphic dialogue in modern German literature, i.e. Nietzsche, Hölderlin, Novalis and Rilke. Although different stimuli led these poets to the subject in question, their eventual aim was closely related. The choice of poets for this research was determined by the importance of the Orphic *Weltanschauung* within their work. The inquiry illustrates each poet's development and traces how it initiated his interest in the Orphic theme. Further, the investigation analyzes Orphic aspects in the pertinent works of these poets and concludes by summarizing the importance of the inquiry's findings. The particular chronology of the chapters followed here was chosen because it was Nietzsche who first unearthed and presented the Orphic ideas of Hölderlin to the reading public.

Chapter Two, "Nietzsche", discusses the Orphic work of Friedrich Nietzsche: *The Birth of Tragedy, Thus spake Zarathustra* and three poems: "Man, Take Care!", "The Word" and "The Sun is Sinking". Following their interpretation, a discussion of the reception of Nietzsche's poetry and the influence of his language and ideas on German writers is presented.

Chapter Three, "Hölderlin", discusses the Orphic aspects of the major works of Friedrich Hölderlin: the novel *Hyperion*, the tragedy *Empedocles*, the essays "Reason for *Empedocles*", "Becoming and Vanishing", followed by the interpretation of seven poems: "Bread and Wine", "When I was a Lad", "To Aether", "Hymn to the Genius of Greece", "As if it were on a Holiday", "Peace Festival" and "Nature and Art or Saturnus and Jupiter".

Chapter Four moves to the illumination of the Orphic works of the poet Novalis (Friedrich Hardenberg), a contemporary of Hölderlin. Analysis of the poems "Orpheus", "Music" and an adaptation of Virgil's "Quo me, Bacche...", are followed by an interpretation of the novel *Henry of Ofterdingen* and of the important cycle of poems *Songs to the Night*.

The fifth Chapter, "Rilke", analyzes Rainer Maria Rilke's *Sonnets to Orpheus* in order to establish their relationship to the ancient Orphic *Weltanschauung* and to the three poets examined earlier in this study. Because of Rilke's differing treatment of the Orphic subject, it was decided that a description of his cycle as "Paramythie", i.e. deriving from myth but not totally based on myth, was suitable. Finally, the ideas of the poets Nietzsche, Hölderlin, Novalis and Rilke are juxtaposed with the aim of establishing the essence of their quest. This pursuit is brought to a common denominator in the interpretation of Rilke's poem "Age-old Wafting from the Sea".

The "Conclusion" summarizes the findings of the Thesis and indicates possible directions for future research.

The fifth Chapter, "Rilke", analyzes Rainer Maria Rilke's *Sonnets to Orpheus* in order to establish their relationship to the ancient Orphic *Weltanschauung* and to the three poets examined earlier in this study. Because of Rilke's differing treatment of the Orphic subject, it was decided that a description of his cycle as "Paramythie", i.e. deriving from myth but not totally based on myth, was suitable. Finally, the ideas of the poets Nietzsche, Hölderlin, Novalis and Rilke are juxtaposed with the aim of establishing the essence of their quest. This pursuit is brought to a common denominator in the interpretation of Rilke's poem "Age-old Wafting from the Sea".

The "Conclusion" summarizes the findings of the Thesis and indicates possible directions for future research.

DANKSAGUNG

Mein ganz besonderer Dank für die Unterstützung bei der Durchführung meines Magister-Programms und der Fertigstellung der Arbeiten an der These gilt dem Leiter meines Magister-Komitees, Herrn Dr. Laurence Kitching, dessen Ansporn, Führung, Hilfsbereitschaft und nicht zuletzt Geduld ich die Vollendung des Projekts zu verdanken habe. Ebenfalls bin ich den Beisitzern meines Magisterkomitees, Frau Dr. Marketa Goetz-Stankiewicz, Institut für Germanistik der University of British Columbia, Vancouver, B.C., und Herrn Dr. Jerry Zaslove, Institut für Anglistik der Simon Fraser University, Burnaby, B.C., für ihre freundliche Unterstützung und Anregungen zu großem Dank verpflichtet. Herrn Dr. Graham Good, Institut für Anglistik und Komparatistik der University of British Columbia, Vancouver, B. C., darf ich gleichfalls für sein Wohlwollen und seine Ratschläge meinen herzlichen Dank aussprechen.

Dem Dekan für fortgeschrittene Studien (Dean of Graduate Studies) der Simon Fraser University, Burnaby, B.C., habe ich für zwei Forschungsstipendien zu danken, die eine beträchtliche Stütze bei der Finanzierung meiner Forschungsarbeit bedeutet haben.

Den folgenden auswärtigen Bibliotheken und Institutionen schulde ich eine dankbare Anerkennung für die Erlaubnis, aus ihren Beständen geschöpft und dort gearbeitet zu haben:

Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Österreich;

Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Österreich;

Lauriacum (Museum), Enns, Österreich;

Deutsches Literaturarchiv, Marbach/Neckar, Deutschland;

Fernleihe des Deutschen Literaturarchivs, Marbach/Neckar, Deutschland.

Main Library, University of British Columbia, Vancouver, B.C.

Interlibrary Loans' Department, Simon Fraser University, Burnaby. B.C.

INHALTSANGABE

| | |
|--|------|
| Approval..... | ii |
| Abstract..... | iii |
| Danksagung (Acknowledgments)..... | vi |
| Inhaltsangabe | vii |
| Einleitung..... | viii |
| Illustration: Der Ennser Orpheus | x |
| | |
| I. Die Orphik..... | 1 |
| II. Friedrich Nietzsche..... | 47 |
| III. Friedrich Hölderlin..... | 91 |
| IV. Novalis | 128 |
| V. Rainer Maria Rilke | 160 |
| Schlußfolgerung..... | 190 |
| Zeittafel | 194 |
| Bibliographie | 196 |

EINLEITUNG

Die hier vorgelegte Arbeit hat sich zur Aufgabe gemacht, die orphische Weltanschauung der Antike aus ihren klassischen griechischen und römischen Quellen zu isolieren sowie ihren Ursprung und ihre Entwicklung von der Antike bis zur Verschmelzung im Christentum zu verfolgen. Das auf dieser Einleitung aufgebaute weitere Ziel der Arbeit ist die Untersuchung der Verwendung der antiken Symbolik von den deutschen Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke. Das erste Kapitel der Arbeit behandelt daher die Orphik, während die folgenden vier Kapitel die orphischen Werke der vier genannten Dichter zum Inhalt haben.

Die Anordnung der Reihenfolge der Kapitel, die sich mit dem Dichterwerk befassen, ist nach der Chronologie des Bekanntwerdens des orphischen Themas auf Grund der Arbeiten der betreffenden Dichter entschieden worden. Nach dem einführenden Kapitel "Die Orphik" erscheint das Kapitel "Nietzsche", da Nietzsche als Erster den Wettstreit zwischen dem Apollinischen und Dionysischen als kunstgebärenden – orphischen – Ausgleich in einem Literaturwerk diskutiert hat. Weil Nietzsche die Wiederentdeckung Hölderlins ebnete, also Hölderlins Werk erst nach Nietzsches Tode einem breiteren Leserkreis zugänglich gemacht wurde, wird Hölderlins Werk im dritten Kapitel unter dem Titel "Hölderlin" diskutiert. Dem orphischen Werk seines Zeitgenossen Novalis, der unabhängig von den obigen Einflüssen wirkte, wird das vierte Kapitel "Novalis" gewidmet. Im letzten Kapitel unter dem Titel "Rilke" werden dessen *Sonette an Orpheus* auf ihre orphischen Aspekte untersucht. Die Schlußfolgerung beinhaltet die erarbeiteten Ergebnisse und mögliche Anregungen für eine weitere Forschung.

Die Forschungsarbeit zu dem ausgeführten Thema war faszinierend, wenn auch recht mühselig. Auf diesem steinigen Wege begegnete der Verfasserin manch seltenes Pflänzchen, das bei näherer Untersuchung mit tiefen Wurzeln behaftet war, schließlich in eine wuchernde Blüte ausbrach und sogar Früchte trug. Manche Samen fielen auf anderen

fruchtbaren Acker. Die Ausbeute erwies sich als so reich, daß das geborgene Material in der hier verfaßten These nur teilweise verwendet werden konnte und nun auf eine andere Gelegenheit warten muß.



DER ENNSER ORPHEUS

(Mit freundlicher Genehmigung des Lauriacum Enns)

Erstes Kapitel

DIE ORPHIK

WESENTLICHE ASPEKTE ALS GRUNDLAGE ZUM VERSTÄNDNIS IHRES EINFLUSSES AUF DIE DEUTSCHE DICHTUNG

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib im Dunkel unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.

Goethe

Das folgende Kapitel hat zum Ziel, die wesentlichen Züge der orphischen Weltanschauung zu identifizieren. Diese Weltanschauung wird von der orphischen Lehre hergeleitet, deren Ursprung mit dem orphischen Mythos und ihrem mythischen Stifter und Namensgeber Orpheus eng verbunden ist. Die Untersuchung des Themas mit Hilfe der zugänglichen Quellen und Zusammenfassung der erforschten Ergebnisse war mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden, die es zu überbrücken galt. Eine Fülle von Material wurde schließlich in einigen Bibliotheken und Archiven – hauptsächlich bei der Nationalbibliothek Wien – gefunden. Die Vielschichtigkeit und Diversität als auch z.T. der Mangel an Übersichtlichkeit der Quellen stellte ein weiteres Problem für die Koordinierung dar. Da der Rahmen der Arbeit eingehalten werden mußte, war auf eine kürzest mögliche Behandlung des Stoffes zu achten. Andererseits erlaubt das Ausmaß des wichtigsten Materials keine Auslassungen. Die Wahl zwischen Überschaubarkeit und Genauigkeit war auszuwägen; Entscheidungen über den Umfang waren zu fällen.

Das Kapitel wird mit dem Phänomen des Auftauchens der Orphik in der deutschen Dichtung am Ende des 18. Jahrhunderts eröffnet. Ein querschnittartiger Rückblick auf die europäische Kulturgeschichte erlaubt, die wichtigsten Vorboten des orphischen Themas seit der Frührenaissance ins Auge zu fassen und zu den Bemühungen Herders zu führen, dem

Ursprung dieser Weltanschauung eine wissenschaftliche Grundlage zu geben. Es folgt ein Versuch, die Gestalt des Orpheus sowie den orphischen Mythos übersichtlich und kontinuierlich zu umreißen. Größerer Raum wird der Bedeutung der orphischen Lyra gewidmet. Anschließend werden die konkreteren Beweise der Geschichtlichkeit der Orphik diskutiert, d.h. die orphischen Schriften, die daraus zu folgernden Lehren sowie geschichtliche Belegung in Berichten antiker Historiker, Dichter und Philosophen. Darstellungen des Orpheus und der orphischen Geschichte in den bildenden Künsten werden ebenfalls kurz gewürdigt. Schließlich kommt die Wirkung der Orphik auf das Christentum und ihr Weiterleben in ihm zur Sprache. Als Schlußfolgerung wird die Bedeutung der Orphik für die abendländische Kultur illuminiert.

Es darf betont werden, daß die Vertrautheit mit dem diskutierten Material für das Verständnis der seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der deutschen Literatur verwendeten orphischen Symbolik von besonderer Wichtigkeit ist. Ohne diese Kenntnis ist der Zugang zu den deutschen Dichtern Hölderlin und Novalis sowie zu Nietzsches Frühwerk, besonders zu dem Thema des symbolischen Wettstreits zwischen den griechischen Gottheiten Apollo und Dionysus, nicht möglich. Diese Vertrautheit ist ebenfalls für die Interpretation Rilkes orphischen Zyklus unerlässlich.

Im ausklingenden 18. Jahrhundert erscheint in der deutschen Dichtung ein Motiv, das zwar bisher immer wieder aufgetaucht ist, nun aber mit verjüngter Kraft und veränderter Sinnggebung auftritt. Es ist der Themenkreis um Orpheus und seine Lehre, die Orphik. Die kulturgeschichtliche Bedeutung der Orphik liegt in ihrem Einfluß auf die vorsokratischen Philosophen,¹ besonders Empedokles, sowie auf den Nachsokratiker

¹Dörfler, *Die Eleaten und Orphiker*, 12.

Plato, und über den Letzteren wiederum sowohl auf die Neuplatoniker als auch auf das Christentum.²

Die zwischen Antike und Aufklärung übliche Behandlung des orphischen Stoffes entsprach dem griechischen Mythos in allen seinen Varianten, doch vorwiegend stützte sie sich auf die schon verarbeiteten und erweiterten Geschichten der Frühantike, die wir vor allem der dichterischen Phantasie Virgils zu danken haben.³ Der Stoff bot sich als endlose Quelle von Spekulationen. Nach dem Abklingen des Neuplatonismus, der die Geschichtlichkeit von Orpheus und Gültigkeit seiner Lehren vehement verteidigte,⁴ und seit der Kampagne der frühen Kirchenväter⁵ gegen die Orphik verblaßten allmählich die orphischen Stimmen. Es war gefahrloser, sich an die Orphik als belletristisches Thema zu halten. Der Anreiz zur Erforschung weltlicher Fragen vegetierte bis ins hohe Mittelalter auf dem Abstellgleis.

Als Vorbote der Frührenaissance gewann Dantes spätmittelalterliche *Göttliche Komödie*, datiert von dem Dichter selbst mit 1300,⁶ in der er seinen eigenen Gang in die Unterwelt nach orphischem Modell dichterisch besang, eine Sonderstellung. Die anschließenden Entwicklungen der Renaissance brachten eine Lockerung der intellektuellen Verkrampfung. Italien, das sich mit Recht der Antike, aus der die Wiedergeburt zu erhoffen war, näher fühlte als der restliche Okzident, aber auch tatsächlich die organische Verbindung zu ihr herstellen konnte, diktierte von hier an die neuen Impulse. Aufgeklärte und klassisch gebildete Fürsten wie die Medici in Florenz schufen mit ihrer glänzenden Residenz einen fruchtbaren Boden für die großen Geister der Zeit. Marsilio Ficino, einer der späten Florentiner Neoplatoniker der Careggi-Schule, der unter dem Patronat von

²Eine nähere Diskussion der Einzelheiten der Einflüsse wird im Abschnitt "Geschichtliche Belege der Orphik", S. 24, und "Orphik im Christentum", S. 35, vorgenommen.

³s. S. 9.

⁴Die Stellung der Neuplatoniker und ihres bedeutendsten Vertreters Plotin zur Orphik wird im Abschnitt "Geschichtliche Belege der Orphik", S. 34f., besprochen.

⁵Eingehende Besprechung des Kampfes der christlichen Kirche gegen die Orphik im Abschnitt "Orphik im Christentum", besonders im Zusammenhang mit Clemens und St. Augustin, S. 39f.

⁶Gildemeister, Kommentar zu Dante, *Göttliche Komödie*, 545.

Cosimo di Medici stand (16. Jahrh.), ist die Wiederbelebung des Interesses für Orpheus zu verdanken. Ficino, Arzt, Philosoph, Dichter und Musiker/Sänger, dem auch Magie und Alchemie nicht fremd waren,⁷ durchdrungen von der orphischen Idee und Kunst, war offenbar imstande, die Phantasie der kulturhungrigen Florentiner anzufeuern, als er im orphischen Kostüm, eine mit dem Bild Orpheus' verzierte Leier spielend und orphische Dichtungen singend, vor dem Publikum auftrat.⁸ Durch die lebendige Vermittlung der orphischen Idee wurde eine neue Einstellung zu Orpheus und der Orphik ins Leben gerufen.

Der endgültige Durchbruch des Interesses für Orpheus ist einer musikalischen Neuerung zu verdanken, nämlich der Entstehung der Oper. Dies dürfte sicherlich als symbolisches Ereignis im orphischen Sinne gesehen werden: Die Kraft der Musik als Höchstes, das selbst die bösen Mächte erweicht, verhalf dem Sänger zum Siege. Wieder waren die Medici die Schirmherren, als Peri und Cacci 1600 die beiden Opern *Euridice*, beide nach dem gleichen Libretto, zur Hochzeit Maria Medicis komponierten. 1607 folgte Monteverdi in Mantua mit dem in der Folgezeit weit bekannter gewordenem *Orfeo*.⁹ Mit einigem Abstand erlebte Europa die Uraufführung von Glucks *Orpheus und Euridike* im Wien Maria Theresias (1762).¹⁰ Damit meldete die Orphik ihre Präsenz im deutschen Kulturraum an. Orpheus wurde zum Patron der Oper. Wien hat Orpheus' Beitrag zur Berühmtheit seiner Oper mit einer bildlichen Wiedergabe des Patrons und seiner Gattin Euridike, inmitten einer Rokoko-Schäferlandschaft "lustwandelnd", auf dem "Eisernen Vorhang" der Wiener Staatsoper verewigt. Dieser Vorhang ist noch heute in Gebrauch.¹¹

Als sprachlicher Vorgriff zur Gluckschen Oper wäre die Ode des jungen Klopstock "An des Dichters Freunde", erschienen 1747, in der er Gestalt und Schicksal des "großen

⁷Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, 34.

⁸Warden, "Orpheus and Ficino", *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, 87.

⁹McGee, "Orfeo and Euridice" in: Warden, *Orpheus*, 163.

¹⁰Eom, *Todesvertrautheit*, 22.

¹¹Eigene Beobachtung, Frühjahr 1989.

Unsterblichen" beschwört,¹² zu erwähnen. Allerdings schuf erst die wissenschaftliche Entdeckung der Orphik¹³ eine feste Grundlage für weitere Entwicklungen auf diesem Gebiet. Die 1774 von Herder verfaßte Schrift "Älteste Urkunde des Menschengeschlechts," in der er Orpheus als "Urdichter, mythischen Dichterseher und Dichter-Theologen, als den göttlichen Urheber der griechischen Weisheit und Religion, als Propheten, Gesetzgeber" bezeichnet,¹⁴ eröffnet der orphischen Thematik den endgültigen Siegeslauf. In seinem Aufsatz "Orpheus. Geschichte der lyrischen Dichtkunst" nennt Herder Orpheus den "bekanntesten unter den Hymnenverfassern",¹⁵ bedauert aber gleichzeitig die Abwesenheit der Urtexte des geschätzten Dichters: "... und hätten wir von diesem göttlichen Urheber der griechischen Weisheit und Religion seine unverfälschten Schriften: so hätten wir in ihnen den Schatz der ältesten Meinungen, den wahren Ursprung der heiligen Dichtkunst unter den Griechen."¹⁶

Herders Forschung in die Ursprünge der Dichtkunst hatte nicht nur auf den jungen Goethe, sondern auch auf einen noch im Werden begriffenen neuen Dichterkreis Eindruck gemacht, nämlich die Romantiker, die sich der orphischen Ideen – ähnlich wie anderer Anregungen Herders – bemächtigt haben. Die orphische Lawine kam ins Rollen. Derartige bemerkenswerte Entwicklungen eines Phänomens der Geistesgeschichte und seines weitreichenden Einflusses auf wichtige Zeitabschnitte deutscher Dichtung lassen zwingende Fragen über dessen Ursprung, Geschichte und Inhalt seines Gedankengutes sowie die Identität seiner Träger aufkommen. Einer Idee, die sich über Millenien trotz Ablehnung, Verfall sowie Unterdrückung als auch Austilgungsbestrebungen behauptet und, was besonders auffällig ist, eine große Anzahl von Geistesgrößen Europas zur Beschäftigung mit ihr bewegt hat, muß zweifellos eine Weisheit besonderer Art zugrunde liegen, die uns

¹²Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, 63.

¹³Frenzel, *Vom Inhalt der Literatur*, 92.

¹⁴Rehm, *Orpheus*, 63.

¹⁵Herder, "Orpheus. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", *Werke*, Bd. 1, 32.

¹⁶Herder, Bd. 1, 32.

herausfordert, entborgen, "ent-deckt" zu werden, um als ἀληθες, das aus dem Vergessen der Verborgenheit Herausgehobene, als Unverborgenes¹⁷ an die Oberfläche zu gelangen. In der folgenden Erörterung wird daher ein Versuch unternommen, das bisher an der Orphik Entborgene zu durchleuchten.

Es ist äußerst schwierig, das Material der Orphik mit ihren diffus-flüssigen Charakteristika und Fakten geschichtlich sowie sachlich zu isolieren. Mit dieser Schwierigkeit sind selbst Altphilologen, Historiker und gegenwärtige Philosophen der Antike konfrontiert. W. K. C. Guthrie macht in der Einleitung seines autoritativen Werkes *Orpheus and Greek Religion* eine treffende Bemerkung: "It is not mere frivolity to remind ourselves that in Orpheus we are dealing with someone who has many of the qualities of the Snark and one important point of resemblance to the Cheshire Cat."¹⁸ Wir müssen zwar der leicht humoristischen Färbung der Äußerung beipflichten, wenn auch die Feststellung nicht völlig befriedigt; der Bezug zu der berühmten unsterblichen Katze ist dennoch vorhanden, da nach vier tausend Jahren der Gesang Orpheus' noch immer erklingt.

Ob Orpheus eine geschichtliche Person, der Name einer Gruppe von priesterlichen Menschen war¹⁹ oder gar eine personifizierte Idee bezeichnete, ist nicht nachzuweisen, da bisher keine schriftlichen Zeugnisse aus seiner Feder oder der seiner Zeitgenossen über ihn aufgefunden wurden. Allerdings müssen während der klassischen Antike Schriften des Orpheus vorhanden und auch bekannt gewesen sein. Tatsache ist, daß sich zahlreiche Philosophen und Dichter dieser Epoche ernstlich mit diesem Thema auseinandergesetzt und auf orphische Schriften bezogen haben.

Weiterhin müssen den Neuplatonikern Originalschriften des Orpheus oder glaubhafte Abschriften der vor ihrer Zeit vorhandenen Originalen zugänglich gewesen sein. Auch sie beriefen sich wiederholt auf die gleichen orphischen Texte wie Plato.²⁰ Selbst

¹⁷s. Diskussion Heidegger, *Sein und Zeit*, 33.

¹⁸Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, vii.

¹⁹Gerhard, *Über Orpheus und die Orphiker*, 9.

²⁰Guthrie 15.

wenn die Neuplatoniker zu Übertreibungen geneigt haben mögen, liegen inzwischen zu viele Beweise der Übereinstimmung der neuplatonischen Schriften mit orphischen Texten vor, denen die Echtheit nicht mehr abzuspochen ist. Die im Besitz der Neuplatoniker befindlich gewesenen Originalschriften sind demzufolge offenbar über die wechselvolle Zeitfolge von den Eingeweihten der Orphik, den Orpheotelesten, behütet und aufbewahrt worden. Daß die neuplatonischen Theorien mit dem Inhalt, z.T. sogar Wortlaut, der Inschriften auf den erst in der neueren Zeit geborgenen Goldplättchen übereinstimmen,²¹ dürfte als weitere Erhärtung der Echtheit der orphischen Dichtung angeführt werden. Darüber hinaus bestätigen die Ausgrabungen des Tempels in Pergamon mit den in Stein eingeritzten orphischen Texten und für orphische Riten vorgesehenen Vorrichtungen ebenfalls die Authentizität der früher angezweifelte Werke.²²

Nicht zu übersehen ist der Eifer, mit dem die frühen Kirchenväter die Orphik angegriffen haben.²³ Damit wird ein recht sicherer Verdacht geliefert, daß ihnen authentische Schriften vorgelegen haben müssen, aus denen sie zitierten. Offensichtlich erschien die Orphik der Kirche als Gefährdung der eigenen Existenz, zu deren Schutz eine Ausrottungskampagne der geistigen Gegner als angezeigt erachtet wurde.²⁴ Die Glaubwürdigkeit der orphischen Schriften gerät allerdings ins Wanken, wenn man die Unterbrechung der Orphik-Fragestellung nach dem Ableben der Neuplatoniker als Einwand einschaltet und damit begründet, sie hätte in der "aufgeklärteren" Folgezeit als ein der Gelehrten unwürdiges Thema gegolten haben mögen. Bedenkt man jedoch die wiederholten Brände der alexandrinischen Bibliothek, wo sicherlich auch orphische Originale gelagert wurden, und die Gründlichkeit des Vorgehens der frühen christlichen Kirchenväter, mit der sie die Orphik zu eliminieren suchten, so erscheint das Fehlen der Originale begreiflicher.

²¹s. S. 20 und Guthrie 10.

²²Guthrie 259.

²³Vgl. Anm. 5.

²⁴Heussner, *Die altchristlichen Orpheusdarstellungen*, 37.

Die Abwesenheit der Originale zwingt uns zunächst zur Durchleuchtung des Orpheus-Mythos. Mythen als mündliche Überlieferung der Geschichte der schriftlosen Zeit zu betrachten, darf inzwischen als angriffsfrei hingestellt werden, selbst wenn blumenreiche Beschönigungen und auch maßlose Übertreibungen, die man einer genialen griechischen Phantasie zuschreiben kann, aufgespürt und ausgeklammert würden. Die Vielzahl der sich gegenseitig widersprechenden Mythen hindert die Wiedergabe einer kontinuierlichen Darstellung. Um aber dem Verständnis der später in der Dichtung verwendeten Symbolik gerecht zu werden, dürfen selbst Abweichungen vom Grundmythos nicht übersehen werden. Die Widersprüche sind augenscheinlich auf die Vielschichtigkeit und diverse geographische sowie kulturelle Herkunftsquellen des Mythos zurückzuführen. Allerdings dürfen Einschaltungen in die orphische Geschichte, die seit der Spätantike eingeführt und als zum Mythos gehörig vorgegeben wurden, aber nachweislich Schöpfungen alexandrinischer und römischer Dichter darstellen,²⁵ nicht als echter Mythos angesehen werden. Die allgemeingültige Version der mythischen Geschichte des Orpheus lautet wie folgt:

Orpheus war Sohn einer Muse – meistens wird Kalliope, Muse der epischen Dichtung, genannt – und des Oeargos, eines thrakischen Königs, der auch als Flußgott bekannt war. Zwar wird oft eine Vaterschaft Apollos erwähnt, doch sei diese eher allegorisch zu verstehen.²⁶ Konrat Ziegler, der Verfasser des Pauly-Artikels, beruft sich auf Hesiod und seine Theogonien, wo von den Sängern und Kitharasiern als Abkömmlingen des Apollon und der Musen die Rede ist. Auch sind Platos Äußerungen über die göttliche Abkunft von Dichtern und Verkündern himmlischer Inspiration²⁷ bei der Meinungsbildung der Nachwelt von Gewicht gewesen. Orpheus' Heimat war Thrakien, wenn auch die Möglichkeit makedonischer, kretischer, hyperboreischer, vorderorientalischer, ägyptischer und sogar vedischer Herkunft nicht ausgeschlossen sei. Zumindest

²⁵Guthrie 32.

²⁶*Der kleine Pauly*, Bd. 4, 351.

²⁷*The Republic of Plato*, 51.

verschmelzen Einflüsse der Mythologien dieser Länder im griechischen Mythos. Orpheus war vor allem als Sänger bekannt. Er begleitete sich auf einer sieben-saitigen Leier, die ihm Apollo geschenkt und in deren Spiel der Gott ihn unterrichtet hat. Auch seine Mutter Kalliope wird als seine Lehrmeisterin genannt. Wie jeder antike Sänger dichtete und komponierte Orpheus seine Lieder selbst. Kraft des bedeutungsvollen Gehalts dieser Lieder verdient Orpheus die Bezeichnung eines Dichters. Nicht nur seine Musik, mit der er Menschen und Natur beeinflussen konnte, wurde als magisch angesehen, sondern auch die übernatürliche Gabe, mit den Göttern zu kommunizieren. Hier fällt sein Gang in die Unterwelt, von dem er unversehrt zurückgekehrt ist. Aus den Mythen geht nicht eindeutig hervor, was der Zweck dieses Ganges war: wollte er den Göttern und der Unterwelt die Geheimnisse entlocken, die Götter beschwichtigen, sich mit den toten Vorfahren verständigen, Weisungen für die Lebenden für das diesseitige Sein und das zu erwartende Jenseits bringen? Wieviel er von seinen Erfahrungen mitgeteilt hat, schwimmt ebenfalls inmitten der vielen Euphemismen. Möglicherweise hat eine Absicht der Offenbarung gar nicht vorgelegen, und eine Vermittlung mittels Poetik dürfte angebracht erschienen sein. Die "letzten Dinge" waren für die Griechen ohnehin unaussprechlich. Da Verschwiegenheit überdies ein Gelübde der Orpheotelesten, d.h. der orphisch/dionysischen Priester, war (als solcher muß Orpheus betrachtet werden), hätte er selbst in Erfahrung Gebrachtes göttlichen Ursprungs nicht weiterberichten dürfen.

Eine Heirat mit der Nymphe Euridike, Ihr Tod durch Schlangenbiß bei ihrer Verfolgung durch einen Liebhaber und die Verbindung von Orpheus' Hades-Gang mit der Wiedererlangung Euridikens sind erst in der Spätantike in den Mythos aufgenommen worden. Orpheus' Gang in die Unterwelt, um seine Frau zurückzubringen, wird allerdings schon im 5. Jh. v. d. Z. bei Euripides und im 4. Jh. v. d. Z. bei Plato, wenn auch beim Letzteren eher spöttisch, erwähnt, ohne einen Namen zu nennen. Der alexandrinische Dichter Hermesianax (3. Jh. v. d. Z.) nennt die Ehefrau Orpheus' "Agriope". Erst im 1.

Jh. v. d. Z. erscheint der Name Euridike in der "Klage für Bion".²⁸ Die romantische Geschichte über Orpheus und Euridike ist vermutlich eine dichterische Erfindung Virgils. Romantische Liebe war für die Griechen kaum von Interesse, daher kann der Ursprung dort noch nicht gesucht werden.²⁹ Dennoch irritiert bei diesen plausiblen Ausführungen das Vorhandensein des bekannten, im Neapolitaner Museum befindlichen Reliefs mit eingeritzten griechischen Namen "Orpheus Euridike Hermes", von Guthrie mit ca. 400 v. d. Z. datiert,³⁰ und gießt weiter Wasser auf die Spekulationsmühlen. Wenn wir der mythischen Deutung des Reliefs Glauben schenken, identifizieren wir Hermes als Totengeleiter, den Psychagogos, der demnach an Orpheus Unternehmen der Wiederbringung Euridikens beteiligt gewesen sein muß.

Nach der Rückkehr des Sängers aus der Unterwelt, die in einem Teil des Mythos sogar als erfolgreiche Mission durch Rückbringung seiner Frau, in einem anderen, weiter verbreiteten jedoch von seiner Mißachtung des Unterwelt-Tabus und von seiner Bestrafung durch den wiederholten Verlust der Frau die Rede ist, findet Orpheus den Tod. In der Mehrzahl der Quellen wird er von rasenden Weibern, auch Mänaden oder Baccantinnen, zerrissen. In einer Version wird als Grund seine Verlockung der thrakischen Ehemänner zu im Zölibat geübten Mysterienpraktiken angegeben, in anderer wiederum die Ablehnung weiblicher Zuneigung aus Trauer um seine Frau. In einer weiteren Fassung erscheint, daß Dionysos seinen Dienerinnen den Befehl erteilt hätte, Orpheus zu töten, da er die apollinischen Neigungen seines Priesters nicht dulden konnte. Die Tötung geschah auf dionysische Weise durch Zerfleischung wie die des Dionysos Zagreus. Schließlich wäre noch die Version nach Phanokles³¹ zu erwähnen, nach der Orpheus sich der Knabenliebe zugewandt und diese in Thrakien unbekannte Sittenbeeinflussung seinen Tod heraufbeschworen hätte.

²⁸Guthrie 30.

²⁹Robbins, "Famous Orpheus" in: Warden, *Orpheus*, 15ff.

³⁰Guthrie, Abb. 6.

³¹*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 351.

Bei der Tötung des Sängers überlebte sein Kopf die grausame Zerfleischung und wurde in den Fluß Hebrus geworfen, wo er weitersang, bis er nach Lesbos gelangte. In einer anderen Version war es der Fluß Meles, zu dessen Mündung der Kopf schwamm. Die an der Mündung des Flusses liegende Stadt Meles war der angebliche Geburtsort Homers, der auch Melisigenes genannt wurde.³² Da "melos" im Griechischen "Lied" und "Gesang" heißt,³³ erscheint auch diese symbolische Querverbindung einleuchtend. Die Musen begruben Orpheus' Kopf samt seiner Leier und errichteten ein Orakel über seinem Grab. Der Kopf verkündete seine Orakel und schwieg erst, nachdem Apollo ihm das Wahrsagen verboten hatte. Auch die Leier "erklang zeitweise herrlich", ohne daß sie jemand angeschlagen hätte.³⁴ Die Gesangschule auf Lesbos³⁵ hatte zweifellos den Ruf ihrer Vorzüglichkeit aus der Sangestradition des großen Patrons geschöpft. Interessant ist, daß die orphische Tradition auf Lesbos auch geschichtlich belegt ist. Sie pflanzte sich – über den Gesang hinaus – unter der Dichterin Sappho fort, die lesbische Frauen, d.h. die Einwohnerinnen der Insel Lesbos, um sich versammelte, um sie in einer höheren Lebensweise, befreit von Sinnlichkeit, zu unterrichten und in ein sublimes, vergeistigtes Sein zu führen.³⁶

Ergänzend zur Hinterlassenschaft der einzigen Habseligkeit Orpheus', seiner Leier, sei eine weitere Version zu erwähnen, wonach die Musen nach dem Tode des Sängers seine Leier als Zeichen der Gunst dem Dichter Musaios, der auch als Sohn Orpheus' genannt war, geschenkt hätten. In der hellenistischen Zeit tauchte die Geschichte vom Versetzen der Leier an den Sternenhimmel und ihre Erhebung zur Konstellation durch Zeus auf.³⁷

³²Gerhard 49.

³³Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 878.

³⁴Maass, *Orpheus. Untersuchung zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion*, 132.

³⁵Gerhard 50.

³⁶Bachofen, *Myth, Religion and Mother Right*, 205.

³⁷*Der kleine Pauly*, Bd. 4, 351.

Orpheus' Eigenschaft als Dionysospriester bedarf einer zusätzlichen Erläuterung. Wegen mancher mit Dionysos übereinstimmenden Merkmale wird Orpheus u.a. als Verfechter einer tieferen Schicht der griechischen, von der olympischen abweichenden eschatologischen Religion, die dem Vegetationskult, d.h. dem Dionysos-Kult, verbunden war, angesehen. Sein eigenes Verhalten des mildgesinnten Anti-Helden, dessen Waffe das "heilige Wort", eine liebliche Stimme und "be-zaubernde" Musik war, bieten allerdings Gegenargumente zu der vorigen Charakterisierung. Die Untersuchung aller vorhandenen schriftlichen und bildlichen Spuren ergibt zwei Möglichkeiten: entweder war Orpheus vorderorientalischer Herkunft und Diener Dionysos', der in seiner Missionstätigkeit nach Griechenland, später nach Thrakien verschlagen und unter dem Einfluß der zivilisierenden apollinischen Kultur zu deren Anhänger wurde, oder aber war er Hellene und ursprünglich Apollopriester, der durch seine Wanderungen mit der dionysischen Bewegung, die sich in Griechenland in der mittleren Antike bemerkbar macht, in Berührung kam und einige ihrer Elemente in seine eigene Lehren aufgenommen hat.

Als Herzstück der Orpheus-Geschichte wäre die Macht der Musik hervorzuheben. Orpheus wird sogar als deren Erfinder genannt, wobei dieser Mythos den Ruhm "des göttlichen Kitharoden Apollo verdunkelt",³⁸ ohne von der Mißgunst des Gottes gefährdet oder benachteiligt worden zu sein. Einstimmig erkennt also der Mythos Orpheus als den bedeutendsten Vertreter der Musik an. Hierzu sagt Ziegler: "In der großen Rolle, die er im Mythos spielt, spiegelt sich die Bedeutung der Musik im frühen Griechentum wie später in Philosophie und Pädagogik".³⁹ Sehr aufschlußreich hierzu sind die Ausführungen Platons, der ein ausführliches Programm zur musikalischen Erziehung der Kinder und Jugend entwarf,⁴⁰ das eine Einheit von Philosophie, Pädagogik und Musik vorschrieb.

³⁸*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 352.

³⁹*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 352.

⁴⁰*The Republic of Plato*, 85 ff.

Das von Orpheus gespielte Instrument wird abwechselnd Laute, Phorminx, Kithara oder Lyra genannt. Ziegler bezeichnet Orpheus als Kitharoden.⁴¹ An sich sind Kithara und Lyra verschiedene Instrumente; allerdings dürfte Orpheus eine Vielseitigkeit in instrumentalen Fertigkeiten nicht abgesprochen werden. Einwandfrei wird im frühen Mythos von einem siebensaitigen Instrument gesprochen. Die auf späteren Abbildungen des Orpheus erscheinenden Instrumente zeigen oft Abweichungen von dem mythischen Vorbild und sind mitunter fünf- oder sechssaitig. Hierbei fällt der Verlust der Symbolik auf, der für die orphische Geschichte von besonderer Bedeutung ist. Die Siebensaitigkeit des Instruments findet ihre Bestätigung auf den ältesten, klar erhaltenen bildlichen Darstellungen wie z.B. auf dem Vasenbild "Orpheus unter den Thrakiern" aus dem 5. Jh. v. d. Z.,⁴² das im [ehemaligen]⁴³ Berliner Museum aufbewahrt wurde.⁴⁴

Die Tradition der Siebensaitigkeit dürfte trotz der geographischen Entfernung in den Paestum-Funden in Magna Graecia oder gerade wegen des Verpflanzungscharakters der authentischen griechischen Kultur, die in Kolonien oft strenger als im Mutterland gepflegt wird, Bestätigung finden. Es handelt sich um die Gruft-Fresken aus "La Tomba del Tuffatore" [Grab des Tauchers], datiert mit 490 v. d. Z. (ein höheres Alter ist wegen des spätarchaischen Charakters durchaus möglich).⁴⁵ Eines der Fresken zeigt einen sitzenden Mann, der eine siebensaitige Lyra in der rechten und ein Ei in der linken Hand hält, das einwandfrei als das "orphische Weltei"⁴⁶ identifiziert werden darf. Ein anderes Fresko stellt ein Paar, "die Liebenden" genannt, dar, wobei eine der Personen eine siebensaitige Lyra in der Rechten hält und seine Linke in einer Weise über den Saiten liegt, daß man ein Präludieren annehmen könnte. Der Mund des Musizierenden erscheint wie eben noch

⁴¹*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 352.

⁴²Guthrie, Abb. 6.

⁴³Eigene Bemerkung.

⁴⁴Diese Aufbewahrung galt offensichtlich für die Zeit der Verfassung des Guthrie-Werkes *Orpheus and Greek Religion* (1934). Das Berliner Museum existiert vermutlich nicht mehr.

⁴⁵Johannowsky, *Die antiken Tempel von Paestum*, 61ff.

⁴⁶s. S. 18.

geschlossen, doch zum Öffnen bereit.⁴⁷ Berücksichtigt man, daß es sich hier um Grabausstattung handelt und das Hauptfresko des Grabs einen Taucher darstellt, dessen Symbolik als Übergang vom "hiesigen zum jenseitigen Leben" bezeichnet wird,⁴⁸ sind trotz bisher mangelnder Auswertung des Paestum-Gebiets nicht nur die Bezüge, sondern vor allem die hier abgebildete Leier als orphisch zu sehen.

Die Würdigung der Siebensaitigkeit finden wir auch bei Virgil:⁴⁹ "Orpheus ... answered their rhythm on seven intervals of notes." Die Sieben mag hier angesichts der antiken Symbolik dieser Zahl (sieben Planeten, sieben Weltwunder, sieben Meere, sieben Weltsphären usw.) eine Patenschaft beanspruchen oder auch mit der pythagoreischen Musiktheorie der sieben Töne – heute noch in unserer diatonischen Tonleiter vorfindlich – die Pythagoras der "Musik der Sphären" entnommen zu haben vorgab, die aber möglicherweise älteren Ursprung birgt als der geschichtliche Pythagoras, zusammenhängen. Die Sieben erscheint auch bei der Tötung Dionysos', da er in sieben Stücke von sieben Titanen zerrissen wurde.⁵⁰

Da der Mythos Orpheus zeitlich in die Nähe Apollos setzt und Apollo als Erfinder der Leier bezeichnet, könnte man geneigt sein, auf Grund des feststellbaren Alters dieses Instruments die annähernde Zeit zu vermuten, in der Orpheus gelebt und gewirkt haben könnte. Laut Angaben von Graeme Lawson⁵¹ wäre die älteste bekannte Leier 1927 in Ur, Mesopotamien, ausgegraben und mit 2500 v. d. Z. datiert worden. Der Fund zeigte ein bereits voll entwickeltes Instrument. Es ist daher durchaus möglich, daß die höchste Virtuosität im Leierspiel mit der Vervollkommnung der Entwicklung des Instruments zusammenfiel. Diese Hypothese könnte überdies die Annahme der vorderorientalischen Herkunft des Sängers unterstützen.

⁴⁷Johannowsky 62f.

⁴⁸Johannowsky 60.

⁴⁹Paget, *On the Footsteps of Orpheus*, 74, Zitat aus der *Aenaid*. Paget zitiert alle Quellen in englischer Übersetzung; es war mir bisher unmöglich, diese Zitate mit den Originaltexten zu vergleichen. Darüber hinaus werden im folgenden alle übersetzten Zitate in der vorgefundenen Version übernommen.

⁵⁰Heussner 30.

⁵¹Lawson, "Rediscovering the Lyre", *Musick*, vol. 11, 15ff.

Orpheus wird ebenfalls als Erfinder des ältesten Versmaßes, des "versus heroicus", d.h. des Hexameters, genannt. Einige Quellen berufen sich auf ihn als Erfinder der griechischen Schrift, denn für die frühen Griechen erschien Schrift und Dichtung simultan. Der Anspruch auf die "Erfindung" irgendeiner Schrift ist sicherlich genauso wenig stichhaltig wie der Anspruch auf die Erfindung der griechischen Schrift, die – wie jede andere – durch einen Entstehungsprozeß gegangen und einwandfrei phoinikischen Ursprungs ist.⁵²

Schon im frühen Mythos war Orpheus als Teilnehmer an der Argonautenexpedition zur Eroberung des Goldenen Vlieses bekannt. Allerdings fehlt er im Argonautenepos, das in der *Odyssee* erwähnt wird. Andererseits erscheint er auf dem ältesten darstellenden Zeugnis seiner Existenz, der Metope in Delphi, datiert mit dem 6. Jh. v. d. Z.⁵³ Sein Amt auf der *Argo*, dem Argonautenschiff, war offenbar das eines "Kaleustes", Sängers von "chanties", vielleicht Vorsängers, allenfalls des Taktschlägers für die Ruderer. Die spätere Variante, die Orpheus in den Mittelpunkt der Expedition stellte, darf als dichterische Fiktion angesehen werden.⁵⁴

Der Name Orpheus konnte bisher nicht eindeutig interpretiert werden.⁵⁵ Die Endung "eus" deutet auf vorgriechische Ursprünge. Guthrie kommentiert hierzu: [there exists a] "... well-founded view and the obvious possibility that the name of a pre-Greek hero may have had its stem Graecised and provided later antiquity with a Greek derivation."⁵⁶ Die etymologische Deutung des Namens Orpheus mag auf ορφνυ = "Dunkelheit" zurückgehen, was ebenfalls als spekulativ aufgefaßt werden muß,⁵⁷ da es noch zahlreiche anderweitige Interpretationen gibt. Der Name Euridike bedeutet etymologisch "Weithinrichtende".⁵⁸ Guthrie⁵⁹ weist bei der englischen Übersetzung der Bedeutung von Euridike

⁵²D. kl. Pauly, Bd. 4, 353.

⁵³Guthrie, Abb. 2.

⁵⁴Guthrie 28.

⁵⁵D. kl. Pauly, Bd. 4, 351.

⁵⁶Guthrie 68.

⁵⁷Guthrie 44.

⁵⁸Maass 149.

⁵⁹Guthrie 44.

mit "wide-ruling" auf die Tatsache, daß dies ein Attribut von Persephone wäre. Hierzu fällt die Ähnlichkeit der Euridike-Geschichte mit dem Persephone-Kore-Mythos auf, nämlich dem Raub durch Pluto und dem Versuch ihrer Wiederbelebung durch Demeter.

Orphische Schriften

Abgesehen von den mythischen Quellen der orphischen Geschichte steht uns eine Anzahl konkreter Nachweise zur Verfügung, die auf älteren Quellen beruhen müssen, auf Grund derer die einstmalige leibliche Existenz der Orpheus-Gestalt und seiner authentischen Lehren angenommen werden kann. Hierzu gehören die folgenden orphischen Schriften:

1. *Hymnen*: Die 87 erhaltenen Gedichte unterschiedlicher Länge (1200 Verse) enthalten Gebete an verschiedene Götter und die ihnen zugeordneten Mächte sowie Anweisungen der dazugehörigen heiligen Handlungen. Ziegler⁶⁰ datiert sie als im 2. Jh. u. Z. entstanden und nimmt an, daß sie für den Gebrauch bei einer Kultgemeinde, vermutlich in Klein-Asien, zusammengestellt waren.

2. *Argonautika*:: Sie besteht aus 1376 Hexametern, die ein Epos bilden, in dem Orpheus als Greis über seine längst zurückliegenden Abenteuer mit den Argonauten berichtet.⁶¹ Hierbei wird die Bedeutung seiner Position auf der *Argo* unterstrichen und dichterisch beschönigt. Der Verfasser zeigt sich als Priester, Musiker, Dichter und Rhapsode sowie ebenfalls als Friedensstifter. Durch seine Kunst und Götternähe [als Priester und Künstler] übt er einen zivilisierenden Einfluß auf die rohe Schiffsmannschaft aus. Mittels des Vortrags seiner *Theogonien*⁶² macht er das barbarische Volk mit der göttlichen Ordnung bekannt. Die von Ziegler angegebene Datierung ist 4. bis 5. Jh. u. Z. Das Epos muß demnach von einem späten Orphiker verfaßt worden sein, obwohl es die Autorschaft von Orpheus beansprucht. Der Text lehnt sich weitgehend an die *Argonautika* des Apollonios Rhodios (240 v. d. Z.) an.⁶³ Daß die Teilnehmerschaft Orpheus' an der Argo-

⁶⁰D. kl. Pauly, Bd. 4, 354.

⁶¹D. kl. Pauly, Bd. 4, 354.

⁶²D. kl. Pauly, Bd. 4, 358.

⁶³Guthrie 27.

nautenexpedition Bestandteil des griechischen Mythos war und ein höheres Alter beanspruchen kann als die orphischen *Argonautika*, beweist das in Delphi befindliche Relief "Orpheus unter den Argonauten".⁶⁴

3. *Theogonie* und *Kosmogonie*: Originale dieser Gedichte sind nicht vorhanden. Die Schriften wurden daher in der Vergangenheit oft als niemals existent und der Legende angehörend abgetan. Robbins zitiert in "Famous Orpheus"⁶⁵ den Kritiker I. M. Linforth in *The Arts of Orpheus*, worin die Geschichtlichkeit des Sängers, und damit auch die mögliche Existenz seiner Schriften, vollkommen abgelehnt wird. Willamowitz, der prominente Kontrahent Nietzsches, warf seinerzeit mit seinem Zynismus über die Orphik ein enormes Gewicht in die Zweifelspartei mit Äußerungen wie: "Eine orphische Seelenlehre soll erst einer nachweisen."⁶⁶ Dies wäre eine bequeme Abkehr von damals schon bekannten Tatsachen, jedenfalls eine schwere Unterlassung, reiche Spuren des orphischen Werkes in Diskussionen antiker Dichter und Philosophen übersehen zu haben. Diese Fähigkeit, solchen Spuren nachzugehen, finden wir bei W. K. C. Guthrie (*Orpheus and Greek Religion.*), aus dem die Verfasserin dieser Arbeit weitgehend geschöpft hat. Guthrie wiederum stützt sich nicht nur auf eigene Forschungen, sondern auch auf jene früherer Kapazitäten wie Otto Kern (8 Titel im Index Guthrie, 289), Otto Gruppe (4 Titel, 288), Jane Harrison (4 Titel, 288) u.a.m. Trotz aller Distanz gehört er nicht zu den Zweiflern.

Als herausdestilliertes Faktum erscheint, daß eine Sammlung von Gedichten losen Zusammenhangs, der sogenannten orphischen *rhapsodiai* heiligen Inhalts, die *ιεροι λογοι* [= heilige Worte], die dem Dichter Orpheus zugeschrieben waren, in der frühen Antike vorhanden gewesen sein muß. Im 6. bis 5. Jh. v. d. Z. sei diese Sammlung zu einer Einheit konsolidiert worden.⁶⁷ In den Rhapsodien wird die Entstehung der Welt und der Götter sowie Erschaffung der Menschen beschrieben. Inhaltlich sind *Kosmogonie* und

⁶⁴s. S. 24.

⁶⁵Robbins, "Famous Orpheus" in: Warden, *Orpheus*, 11.

⁶⁶Guthrie 148.

⁶⁷*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 358.

Theogonie der Schöpfungsgeschichte Hesiods verwandt, jedoch umfangreicher durch die Einschaltung einer Anzahl zusätzlicher Urgewalten und des Begriffs des in sich geteilten, meistens zweifarbigen "Welteis",⁶⁸ aus dem alle Schöpfung stammt. Die Symbolik des Eis entspricht der Einheit des Seins im Ineinanderfließen von Leben und Tod, der Einheit in der Zweiheit, im Schlaf und Tod. Diese Zweiheit schließt mythische und kosmische Paare wie Himmel und Erde, Zwillinge wie Kastor und Pollux, das Männliche und Weibliche, die alle zueinander gehören, mit sich ein.⁶⁹ Die wichtigsten von Hesiod abweichenden Merkmale sind:

- das Weltei , das den fruchtbaren Anfang, αρχε γενεσεος,⁷⁰ symbolisiert;
- Chronos = die Zeit, die gleichzeitig den Eintritt der Geschichtlichkeit bedeutet;
- Aither = die Luft, die Voraussetzung für die Existenz von Lebewesen ist.

Der Nacht wird in der orphischen *Theogonie* eine allumfassende Machtstellung zugeschrieben; sie tritt niemals ab, steht zwar in den späteren Stadien der Götterentwicklung im Hintergrund, doch wird sie von allen respektiert und steht ihnen beratend zur Seite. Die Geschichte über die Erschaffung der Menschen aus der Asche der Titanen und des Göttersohnes Dionysos ist von besonderer Wichtigkeit, da sie die Grundlage der orphischen Gebote bildet, die als höchstes Lebensziel die Bekämpfung der niederen titanischen Eigenschaften im Menschen in der Bemühung, göttliche Reinheit zu erlangen, auferlegt. Dieses Bestreben entspricht offenbar dem später von Aristoteles geprägten Begriff des idealen Ziels, der Entelechie. Die Vielzahl der zweigeschlechtlichen, halb menschlichen und halbtierischen Mischgestalten weist auf orientalische Herkunft des Substrats der orphischen Lehre sowie auf eine ältere bodenständige Kulturschicht der Urbevölkerung, in der sich das Griechentum aus den rohen Anfängen herausgeschält hat.⁷¹ Ein weiteres Merkmal der außergriechischen Beeinflussung der Lehre ist der Dionysos-Kult selbst, dessen Spuren

⁶⁸Pauly, Bd. 4, 358.

⁶⁹Bachofen, *Myth, Religion and Mother Right*, 26 und 29.

⁷⁰Bachofen 29.

⁷¹Guthrie 361.

nicht nur in Klein-Asien, sondern auch in den in Kreta, Ägypten, Mesopotamien⁷² und Sumer⁷³ vertretenen Vegetationskulten zu suchen sind. Diese Kulte wurden von einem starken auferstehenden Gott und von einer großen Muttergottheit verkörpert.⁷⁴

Den Äußerungen antiker Denker nach zu urteilen, handelt es sich bei den orphischen Rhapsodien um ein religiöses Grundbuch "mit gleichem oder höherem Autoritätsanspruch" als die homerischen Epen.⁷⁵ Der Verfasser des Pauly-Artikels spricht in kritischer Weise von der "Anmaßung" höheren Alters. Dieser Bewertung kann keine absolute Gültigkeit, sondern nur die einer persönlichen Meinung zugestanden werden. Diverse antike Quellen deuten nämlich auf die Existenz des Orpheus – und damit auch der Rhapsodien – einige Generationen vor Homer im "heroischen Zeitalter".⁷⁶ Einige griechische Historiker stellen Orpheus sogar als direkten Vorfahr Homers vor. Hierzu beruft sich Kern auf Herodot.⁷⁷ Selbst wenn die letztgenannte Behauptung lediglich symbolische Bedeutung haben sollte, dürfen wir die orphische *Kosmogonie* und *Theogonie* umso sicherer in den vorhomerischen Jahrhunderten unterbringen.

Das Alter und der tatsächliche Ursprung der orphischen Lehre könnten überdies von einem weiteren Gesichtswinkel betrachtet werden. In Süd-Italien ist vor dem 6. Jh. v. d. Z. eine vororphische Religion, die *thiasoi*, nachzuweisen, von der angenommen wird, daß sie etwa um die erwähnte Zeit das Patronat einer bedeutungsvollen Persönlichkeit angestrebt hat, um ihrer Lehre geschichtliche Würde und Ursprünglichkeit zu verleihen.⁷⁸ Orpheus war hierfür offensichtlich besonders geeignet. Die Möglichkeit, daß die Begründung der orphischen Religion unter Verwendung der aus dem Mutterland stammenden *Kosmogonie* und *Theogonie* in Magna Graecia stattfand, ist durchaus vorhanden.

⁷²Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1, 450.

⁷³Hermann, Rilkes ägyptische Gesichte, 90.

⁷⁴Religion in Geschichte, Bd. 1, 450.

⁷⁵D. kl. Pauly, Bd. 4, 358f.

⁷⁶Guthrie 26.

⁷⁷Guthrie 26.

⁷⁸Guthrie 46.

4. *Goldplättchen* : Mit orphischen Inschriften versehene Goldplättchen, die man: a) mit 3.–4. Jh. v. d. Z., b) 2. Jh. v. d. Z., c) 4. Jh. v. d. Z., d) 2.–3. Jh. u. Z. datiert, sind bei Gräberfunden in: 1) Potelia, Süditalien, 2) Eleutherai, Kreta, 3) Thuri, Süditalien, 4) (wahrscheinlich) Rom geborgen worden.⁷⁹ Die Bergungsdaten sind lt. Guthrie unterschiedlich; genaue Zeiten hierfür werden weder von ihm noch von den anderen mir zugänglich gewesenen Quellen angegeben. Die auf diesen Plättchen entzifferten Texte sind inhaltlich z.T. identisch oder einander verwandt und entsprechen Wortlauten anderer orphischer Schriften, auch solcher, denen bisher die Echtheit abgesprochen wurde. Eine dieser Inschriften enthält einen Satz, der auch in den Schriften des Empedokles zu finden ist und für ihn folgeschwer war: "I tell you I am a god immortal, no longer a mortal."⁸⁰ Die Implikationen, die daraus für Empedokles entstanden sind, werden im Kapitel "Hölderlin" diskutiert. Für einen verstorbenen Orphiker allerdings bedeutete der Ausruf das Erreichen der höchsten Stufe der Reinheit.

Wie aus den obigen Datierungen und Fundorten der Plättchen ersichtlich ist, bekräftigt die beträchtliche Entfernung der Fundorte sowie ihre zeitliche Unterbringung über eine Spanne von etwa. 700 Jahren nicht nur den Nachweis der Verbreitung der orphischen Bestattungssitte, sondern liefert auch einen schlagenden Beweis sowohl für die fortdauernde Existenz der orphischen Weltanschauung als auch das Anhalten der schriftlichen Tradition der Orphik. Ziegler⁸¹ bezeichnet die Plättchen als "Totenbücher", sozusagen "Totenpässe [der Verstorbenen] als Ausweis über ihre Zugehörigkeit zur Gemeinde der Auserwählten auf der Reise ins Schattenreich", die den Gläubigen bei der Bestattung entweder auf einer Kette um den Hals gehängt oder ins Grab beigelegt wurden. Im übrigen nimmt man an, daß die Texte Teile und Zitate eines längeren zusammenhängenden Gedichts dargestellt haben.⁸²

⁷⁹Guthrie 171ff.

⁸⁰Guthrie 175.

⁸¹*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 361.

⁸²*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 361.

Zusammenfassung des Inhalts und der Entwicklung orphischer Lehren

Die Religion der frühen griechischen Antike, wie sie aus den Epen Homers und der *Theogonie* Hesiods entnommen werden kann, war ein Polytheismus der unsterblichen Götter, die einer regierenden Dynastie glichen. Ein um die letzten Dinge unbekümmertes menschliches Leben⁸³ sah einen jähen Tod als ein Verlassen des Körpers durch den ψυχή [Geist, Lebensodem] und seinen tristen Aufenthalt im Hades vor.⁸⁴ Dieser materialistischen Lebensauffassung gegenüber schien sich etwa im 5. Jh. v. d. Z., vor allem im griechischen Westen, der Magna Graecia, ein allmählicher Glaube an ein Totengericht und Seelenwanderung zu entwickeln.⁸⁵ Nach seiner Konsolidation mündete dieser Glaube in der orphischen Lehre.

Die Orphik gab als erste Religion einer Seelen- und Jenseitslehre zentrale Bedeutung.⁸⁶ Darin erscheint die Seele als göttlich und unsterblich. Zu Anbeginn wären Seelen rein, d.h. göttlich, verbinden sich jedoch durch Fall mit dem menschlichen Körper, in dem sie gerechten Strafen ausgesetzt wären. Der Aufenthalt der Seele im Körper gleicht einer Einkerkerung, so daß ein baldiger Tod das einzig Wünschenswerte am Leben sei. Nach dem Tode erlebten die Seelen wiederholte Reinkarnationen, bis die Schuld, einer Erbsünde entsprechend, abgetilgt wäre und sie schließlich ins Elysium gelangen dürften, um wieder göttlich zu werden. Diese Wiedererstehungen waren die orphischen Verwandlungen. Der Aufenthalt der büßenden Seelen während der Zwischenstationen der Reinkarnationen sei die Wiese Asphodel in der Unterwelt.⁸⁷ Wiedergeburten der Seele könnten in jeglicher lebendiger Gestalt, d.h. menschlicher, tierischer und pflanzlicher, stattfinden. Die maßgebenden Quellen äußern sich nicht über die vorgeschriebene Anzahl der Wiedergeburten. Guthrie⁸⁸ schätzt sie jedoch aus Andeutungen in der griechischen Literatur (Herodot,

⁸³Guthrie 148.

⁸⁴*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 361.

⁸⁵*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 361.

⁸⁶Paget 15.

⁸⁷Paget 48.

⁸⁸Guthrie 184.

Empedokles und Pindar) auf neun, d.h. je drei menschliche, tierische und pflanzliche. Die Wiedergeburtstheorien erklären auch, weshalb für die Orphiker alles Leben unantastbar war und sie u.a. Fleiscenthaltsamkeit forderten. Die Zahl "neun" gehört zu den sakralen Symbolen der Orphiker; sie wird bei späteren Vertretern der Lehre auffallen und im Kapitel "Hölderlin" und "Novalis" wieder auftauchen.

Ein frommes Leben unter Ausübung guter Taten sowie Einhaltung orphischer Grundsätze, zu denen nicht nur Absage zum Fleisch- und Weingenuß, sondern gesittetes moralisches Verhalten, Einehe als auch Keuschheit gehörten, so lautete weiter die Lehre, sei die Gewähr, das jeweilige Sündenregister nicht zu belasten und die Bußzeit nicht zu verlängern. Die Entscheidung über das Schicksal der Seelen würde durch ein Unterwelt-Totengericht der Gerechten und der Sünder geführt. Der Strafort der noch zu richtenden und sich läuternden Seelen lieferte später die Grundlage für das christliche Fegefeuer.⁸⁹ Eine vergeistigte Form der orphischen Lehre besagte, daß eine edle Lebensführung auch eine *unio* mit Gott verbürge.⁹⁰ Jede Wiedergeburt bedeutete für die Orphiker eine "Katharsis"; das Ziel der Läuterung war ihre Entelechie.

Die orphische Lehre offenbarte sich im allgemeinen eher als Weltanschauung und nicht als dogmatische Religion. Ein Ausschließlichkeitsglaube, wie er aus dem Mosaismus, Christentum oder Islam bekannt ist, scheint nicht beansprucht worden zu sein. Die Hauptforderung wurde der Observanz der Riten beigemessen. Da die Orphik ein Gegengewicht für diejenigen Menschen bot, die in der materialistischen Nüchternheit der gängigen griechischen (später römischen) Staatsreligion keine Befriedigung fanden, konnte sie über Jahrhunderte, wenn auch als Minderheit, überleben. Offenbar schienen sich – einmal zur Orphik Bekehrte und zu Orpheotelesten Erhobene, in ihrer Begeisterung nur zu steigern, aber nicht abzufallen. Es sind auch keine Spuren dafür vorhanden, daß die Gemeinde in ihrem Glauben wankende Mitglieder oder "Ungläubige" den drastischen

⁸⁹ Paget 15.

⁹⁰ Guthrie 200.

Strafen, die in der Vergangenheit von den noch existierenden großen Religionen praktiziert wurden und z.T. noch weiter praktiziert werden, ausgesetzt hat. Eine Bekehrung oder Verteidigung der Orphik durch Waffen war für die Orphiker völlig ausgeschlossen, da Leben für sie unzerstörbar und unantastbar war. Weil die Lehre auch die Unterdrückten, auf der Schattenseite des Lebens Stehenden ansprach, ist ihre schließliche Verschmelzung mit dem frühen Christentum auch von dieser Warte erklärlich. Die Initiationsriten, denen jeder Orphiker unterzogen wurde und die ein wichtiger Bestandteil des Brauchtums waren, steigerten die Intensität des Mysteriumbedürfnisses der Beteiligten. Die Riten waren geheim.

Aus den Schriften antiker Philosophen und Dichter ist ersichtlich, daß sie fast alle mit der Orphik und ihren Riten vertraut waren. Wie ernst diese großen Vertreter der Antike der Geheimhaltung – sei es aus Ehrfurcht, sei es aus Angst vor Spott oder göttlicher Strafe – gegenüberstanden, geht daraus hervor, daß keiner hier die Einzelheiten orphischer Initiationsvorgänge beschrieben hat. Auf jeden Fall wurde das Letzte, das Unsagbare der orphischen Lehre auch von ihnen ausgespart; man betonte höchstens, daß das Sprechen hierüber verboten sei.⁹¹

Die orphische Lehre enthält neben dem ägyptischen Sonnenkult des Pharaos Echnaton den ersten Monotheismus innerhalb unserer Kulturgeschichte. Phanes, später Zeus, ist Gottvater, das All-Eine. Die übrigen Götter vertreten nur göttliche Mächte, sind aber keine selbständigen Götter. Dionysos, der Polyonimos, der unter verschiedenen Namen erscheint,⁹² erfährt die Behandlung des erbprinzlichen Sohnes. Zwar vertritt auch er gewisse Naturmächte, doch nur er hat die Gottvaternachfolge. Um aus dieser Sicht dem modernen Betrachter das Heer der Götter verständlich zu machen, dürfte man auf eine gewiß größere Anzahl von Engeln, Teufeln und Heiligen der heute etablierten Religionen

⁹¹ Paget 69.

⁹² Guthrie 41.

verweisen, die mit ähnlichen Funktionen wie die niederen Gottheiten der Antike bedacht werden.

Geschichtliche Belegung der Orphik

Neben den im Abschnitt "Orphische Schriften" besprochenen Quellen sind schriftliche Belege über die Gestalt des Orpheus, die Orphik sowie die orphischen Schriften bei einer Vielzahl antiker Philosophen und Dichter zu finden. Ein Reichtum antiker bildlicher und plastischer Porträtierungen des Orpheus, der orphischen Geschichte und Praktiken beleuchtet zusätzlich, wenn auch lückenhaft, das besprochene Thema.

Als früheste plastische Belege [bereits ausgangs erwähnt] werden die im Museum von Delphi befindlichen Bruchstücke des Reliefs "Orpheus mit den Argonauten" aus dem 6. Jh. v. d. Z.⁹³ sowie die hochklassische attische Darstellung von "Orpheus unter den Thrakiern" auf dem früher im Berliner Staatsmuseum befindlichen Stangenhenkel-Krater (1960 im Kunstgutlager Schloß Celle)⁹⁴ aus dem 5. Jh. v. d. Z. angesehen. Das gut erhaltene Marmorrelief "Orpheus Euridike Hermes", datiert mit 400 v. d. Z., aufbewahrt im Nationalmuseum Neapel,⁹⁵ beansprucht die nächste chronologische Folge. Eom bezeichnet das Relief als Kopie eines verlorenen Originals aus dem Phidias-Schulkreis.⁹⁶

Ein noch im 1. Jh. u. Z. von dem Historiker Pausanias beschriebenes, inzwischen verschwundenes Monumental-Fresko des Polygnotus aus dem 5. Jh. v. d. Z. im Apollo-Tempel in Delphi,⁹⁷ das den Abstieg Odysseus in den Hades illustrierte und sowohl mit homerischen als auch anderen mythischen in der Unterwelt verweilenden Gestalten bevölkert war, zeigte auch einen leierspielenden Orpheus⁹⁸ inmitten der Heroen. Robbins erwähnt einen neueren,⁹⁹ wenn auch noch nicht einwandfrei identifizierten Fund: ein Fresko im Krönungssaal des Nestor-Palastes in Pylos auf dem südwestlichen Peloponnes,

⁹³Guthrie, Abb. 2.

⁹⁴Wegner, *Meisterwerke der Griechen*, 7, 116, 189 und Guthrie, Abb. 6.

⁹⁵Guthrie xii und Abb. 3.

⁹⁶Eom 74.

⁹⁷Guthrie 162.

⁹⁸Paget 42ff.

⁹⁹Robbins, "Famous Orpheus" in: Warden, *Orpheus*, 9.

datiert mit der späten Bronzezeit, ausgegraben 1955, das einen Sänger, der eine 5-saitige Lyra spielt, darstellt und dem ein beflügeltes Riesentier zuhört. Laut Ansicht des zuständigen Archeologen kann es sich hier um Orpheus handeln.

Die ältesten geisteswissenschaftlichen Zeugnisse der Orphik mögen in der Anlehnung der Naturphilosophie der Vorsokratiker an die orphische Lehre gesehen werden.¹⁰⁰ In der Dichtkunst entspricht dieser Tendenz der Vorsokratiker eine ähnliche Erscheinung des hierzu parallelen "tragischen" Zeitalters, d.h. der Ära der großen griechischen Tragödien.¹⁰¹ Die älteste schriftliche Quelle über Orpheus findet man bei dem Dichter Ibykos in der Mitte des 6. Jh. v. d. Z.¹⁰² Ziegler zitiert Simonides¹⁰³ als erstes literarisches Zeugnis.

Aus der Masse der Auseinandersetzungen mit Orpheus und seiner Lehre in der frühantiken und klassischen griechischen als auch römischen Literatur werden im folgenden ihre bedeutsamsten Vertreter chronologisch aufgeführt sowie deren Stellungnahme zur Orphik kurz erläutert. Zu erwähnen wäre, daß die griechische Philosophie in der Zeit vor Sokrates als natur- und seinsbezogen und die der auf Sokrates folgenden Ära als zunehmend vernunftbezogen behandelt wird. Da Sokrates keine Schriften hinterlassen hat, übernahm die schriftliche Wiedergabe seines Werkes sein Schüler Plato. Über die Philosophie vor Sokrates sprechen wir demnach als "vorsokratisch"; mit Plato fängt die "nachsokratische" Philosophie an.

Thales von Milet, 7. Jh. v. d. Z., repräsentiert den Beginn der Geschichte der griechischen Philosophie. Als Bestätigung sei die Stellungnahme Aristoteles' zitiert, daß die Überwindung der "mythisch gebundenen Weltauffassung mit Bewußtsein" um die Wende des 7. zum 6. Jh. v. d. Z., d.h. während der Wirkungszeit von Thales, statt-

¹⁰⁰Dörfler 28.

¹⁰¹Gadamer, *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 1, 15.

¹⁰²Eom 20.

¹⁰³*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 352.

gefunden sei.¹⁰⁴ Thales stand unter dem geistigen Einfluß der Orphik. Sein Urstoff, das Wasser, entspricht dem orphischen Okeanos.¹⁰⁵

Parmenides, 6. Jh. v. d. Z., war Begründer der Eleatischen Schule der Philosophie,¹⁰⁶ auf welche die Orphik stark eingewirkt hat.¹⁰⁷ Die Ausdrucksweise der Schriften dieses Philosophen läßt erkennen, daß ihm orphische Quellen als Modell gedient haben müssen.¹⁰⁸ Bezeichnend für die geographische Lage der Eleatischen Schule ist die Tatsache ihrer Unterbringung in Elea (dem jetzigen Velia, südlich von Salerno) in Magna Graecia,¹⁰⁹ wo ein Schwerpunkt der orphischen Aktivität zu verzeichnen war.

Heraklit, 6.-5. Jh. v. d. Z. Schon die Antike sagte ihm "Dunkelheit" nach.¹¹⁰ Auffallend verwandt mit dieser Bezeichnung ist die etymologische Deutung des Namens Orpheus als des "Dunklen". Gadamer erläutert die eigenartige Prosa Heraklits wie folgt: "Es ist ein beschwörender, fast prophetischer Klang ..., man hat die sprichwörtliche Dunkelheit Heraklits mit der geheimnisvollen Dunkelheit in Zusammenhang gebracht, die in den religiösen Kulturen der Erlösungsmysterien herrscht, auf die er selbst zuweilen anspielt."¹¹¹ Die Annahme, daß damit die Orphik gemeint sei, geht aus ihrer geistigen Position im frühen Altertum hervor. Ich beziehe mich hier vor allem auf die Forschungsergebnisse Josef Dörflers in *Die Eleaten und Orphiker*, wo dieser u.a. sagt: "Orphiker [hatten] weitgehendsten Einfluß auf vorsokratische Philosophie".¹¹² Er bezeichnet die Orphik als "die mächtigste aller mystischen Strömungen Griechenlands".¹¹³ Die Stofflehre Heraklits sei nach Dörfler ebenfalls orphischen Ursprungs.¹¹⁴

¹⁰⁴Gadamer, *Philos. Leseb.*, Bd. 1, 17.

¹⁰⁵Gadamer, *Philos. Leseb.*, Bd. 1, 17.

¹⁰⁶Gadamer, *Philos. Leseb.*, Bd. 1, 18.

¹⁰⁷Dörfler 28.

¹⁰⁸Guthrie 231.

¹⁰⁹Latino, *Art in Italy*, 13.

¹¹⁰Gadamer, *Philos. Leseb.*, Bd. 1, 21.

¹¹¹Gadamer, *Philos. Leseb.*, Bd. 1, 20.

¹¹²Dörfler 20.

¹¹³Dörfler 28.

¹¹⁴Dörfler 25.

Aeschylos, 6.-5. Jh. v. d. Z. Aus seinen *Besssarids* geht hervor, daß er lebhaftes Interesse am orphischen Mythos hegte. In *Agamemnon* läßt er Aigisthos sagen: "Orpheus' Gesang zöge alle Dinge mit der Lieblichkeit seiner Stimme an". Aus seinen Werken ist weiter ersichtlich, daß er ebenfalls an der Orphik als Religion interessiert war.¹¹⁵

Empedokles, 5. Jh. v. d. Z., war Naturphilosoph und Verfechter von Lehren, die in vielen Punkten mit denen der Orphik identisch waren wie z.B. Sündenfall der Seele sowie Seelenwanderung, Einheit und Göttlichkeit der Natur, des All-Einen. Er vertrat ebenfalls den Monotheismus. In *Kathamaros* beschreibt Empedokles Regionen der Leiden der Seligen unter Verwendung von Aussagen, die wörtlich mit orphischen Texten übereinstimmen.¹¹⁶ Seine Betätigung als Arzt, Philosoph, Priester, Seher und Wundertäter, gekoppelt mit seiner Lehre, stempeln ihn zum Orpheotelesten.¹¹⁷ Schon Herder kam auf Grund seiner Forschungsergebnisse zur Überzeugung, daß Empedokles orphischer Priester war.¹¹⁸

Sophokles, 5. Jh. v. d. Z. In diversen Äußerungen seiner Werke spiegelt sich orphisches Gedankengut wieder. Er spricht beispielsweise von "Zeit", d.h. "Chronos", als dem "freundlichen Gott".¹¹⁹ Sophokles läßt eine ähnliche Einstellung zur Orphik wie Aeschylos vermuten; denn auch bei ihm treten häufig orphische Gottheiten bzw. Naturkräfte auf.¹²⁰

Euripides, 5. Jh. v. d. Z. Die wiederholte Behandlung der Orphik in seinen Werken verrät gründliche Vertrautheit mit den orphischen Lehren.¹²¹ Obwohl er Zweifler von Natur war, zeigte er sich gläubig in bezug auf die Unsterblichkeit der Seele, da er diese als dem unsterblichen orphischen Urstoff "aither" verwandt zu sein glaubte. Interessant ist ein Zitat aus seiner *Alkestis*, nämlich die Klage des Chors über die Unfähigkeit der Abwendung

¹¹⁵Guthrie 233.

¹¹⁶Guthrie 169, s. auch S. 20.

¹¹⁷Guthrie 231 und Gadamer, Bd. 1, 34.

¹¹⁸Herder, "Orpheus. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", *Werke*, Bd. 1, 36.

¹¹⁹Guthrie, 85: "a kindly god".

¹²⁰Guthrie 234.

¹²¹Guthrie 237.

des Bösen: "no charm on Thracian tablets which tuneful Orpheus carved out."¹²² Diese Tafeln mit eingeritzten orphischen Inschriften waren laut orphischem Mythos auf einem heiligen Berg in Thrakien vorhanden gewesen. Guthrie sieht hierin übrigens eine Querverbindung zur mosaischen Tradition der Zehn-Gebots-Tafeln.

Pindar, 5. Jh. v. d. Z. Seine Unsterblichkeitstheorie und die Lehre über das Jüngste Gericht¹²³ gehen auf die Orphik zurück. Auch die Gestalt des Orpheus als Argonaut in Pindars *Pythischen Oden IV*¹²⁴ ist offensichtlich dem orphischen Mythos entnommen.

Herodot, 5. Jh. v. d. Z., spricht in seinen Werken zwar nicht von Orpheus selbst, jedoch von den "Orphica".¹²⁵ Auch verwendet er den orphischen Terminus "hieros logos" bei der Beschreibung von orphischem Ritual.¹²⁶ Dies dürfte seine Vertrautheit mit orphischen Schriften verraten.

Aristophanes, 5.-4. Jh. v. d. Z., bezeugt trotz der humorvollen Behandlung seiner Stoffe ernste Verehrung des Orpheus.¹²⁷ In *Die Frösche* spricht er von den Unbilden der Unterwelt für Übeltäter gemäß orphischem Glauben. Er legt in den Mund des Aeschylus, Orpheus sei für zwei Dinge berühmt gewesen: Offenbarung der Initiation und Beeinflussung der Menschen, nicht mehr zu töten.¹²⁸ Durch die satirische Behandlung der orphischen *Kosmogonie* und *Theogonie* in *Die Vögel* bestätigt er die Bekanntschaft mit den orphischen Originalschriften.¹²⁹

Plato, 5.-4. Jh. v. d. Z., zitiert Orpheus als "Lehrer der Weihen und seliger Zukunft, Gewährsmann echten Glaubens [an Zeus] und gültiger Kunde der Weltentstehung" unter "Benutzung seiner [Orpheus'] angeblicher Schriften".¹³⁰ In *Cratylus*, wo der Philosoph u.a. die Etymologie des Wortes "soma" = Körper und "sema" = "Zeichen" oder "Grab"

¹²²Guthrie 13.

¹²³Gerhard 9.

¹²⁴Eom 40.

¹²⁵Guthrie 4.

¹²⁶Guthrie 15.

¹²⁷Gerhard 9.

¹²⁸Guthrie 196.

¹²⁹Guthrie 86.

¹³⁰Gerhard 9.

diskutiert, versucht er zu beweisen, daß der Körper das Grab der Seele sei.¹³¹ Das Thema des Körpers als Kerker der Seele liegt auch der Allegorie von der Höhle in der *Republik* zugrunde.¹³² Im gleichen Werk spricht Plato von den wandernden Orpheotelesten¹³³ und ihren Lehren. Aus seiner Kritik an diesen Randerscheinungen werden wir über die existierende Korruption innerhalb der Bewegung vertraut gemacht. In *Phaedo* heißt es, daß viele den Stab trügen, aber wenige Bakchoi, d.h. Initiierte der Orphik, werden.¹³⁴ Platos Seelenlehre hat stärkste Impulse seitens der Orphik erfahren.¹³⁵ In diesem Sinne erörtert Cornford einen Abschnitt der *Republik*¹³⁶ über das Schicksal der Seligen, das sie als Verantwortung für Gut und Böse tragen müssen. Die Einzelheiten über das Jenseits wären orphischen Initiationsriten entliehen. Die in *Phaedrus* diskutierte Reinkarnationstheorie besagt, daß die Seele bei ihrer Wiedergeburt durch den erneuten Fall ihr früheres Wissen zunächst vergessen und es durch einen Lernprozeß wieder erlernen müsse. Das ungewöhnliche Wissen eines nicht durch Schuld belasteten Menschen wird mit dem Wissen des makellosen Vorlebens erklärt.¹³⁷

Es ist auffällig, daß Plato im gesamten Werk Gedichte des Orpheus "ohne zu zögern" zitiert.¹³⁸ Dies beweist nicht nur gründliche Kenntnis der Dichtung, sondern auch Anerkennung ihrer Gültigkeit. Ein Widerspruch zu seiner Anzweiflung der Person des Orpheus an anderer Stelle dürfte mit der allgemeinen kritischen Vernunftsentwicklung der nachsokratischen Ära erklärt werden. In der *Republik*, *Phaedo* und *Gorgias* gibt Plato zu, daß der Zweck des Mythos u.a. wäre, eine Darstellung solcher Gebiete zu erläutern, in die man mittels dialektischer, begrifflicher Fragestellung nicht hineindringen könne. Guthrie kommentiert hierzu: "It is part of his [Plato's] greatness to have confessed that

¹³¹Guthrie 156ff.

¹³²Kommentar Cornford, *The Republic of Plato*, 227.

¹³³*The Republic*, 49ff.

¹³⁴Guthrie 194.

¹³⁵*D. kl. Pauly*, Bd. 4, 361.

¹³⁶*The Republic* 348.

¹³⁷Guthrie 164.

¹³⁸Guthrie 4.

there are certain ultimate truths which it is beyond the power of human reason to demonstrate scientifically."¹³⁹ In *Timaeus* bezieht sich Plato auf die Schöpfungs- und Götterlehren, die jenseits wissenschaftlichen Nachweises liegen. Er ermutigt überdies seine Leser, keine Zweifel an den Berichten der "theologoi", zu denen ja Orpheus gehört, aufkommen zu lassen.¹⁴⁰ Muschg legt die Polemik bei Plato als "doppelzüngig" aus;¹⁴¹ er beruft sich auf Goethe, der offensichtlich in seiner kritischen Begutachtung Platos die gleiche Meinung vertrat. Daß Plato sich bei der Beurteilung der Orphik einer äußerst schwierigen Situation gegenüberfand, dürfte nicht verkannt werden. Der Umfang und Ernst in der Behandlung orphischer Themen seitens des bedeutendsten Philosophen der Antike dürfte ausreichenden Beweis erbringen, wie wichtig diese Auseinandersetzung für die Antike war.

Aristoteles, 4. Jh. v. d. Z. Seine Theorie in *de anima* über Entstehung der Seelen durch Lufthauch sowie Ursprung der Welt durch Eros¹⁴² stammt aus orphischen Quellen. Die Lufthauchtheorie erscheint schon im 6. Jh. v. d. Z. bei Anaximenes, der $\alpha\eta\rho$ και $\piνευμα$ [=Luft und Hauch] als Ausgangspunkt seiner Philosophie behandelt hat. Es ist demnach möglich, daß Aristoteles sich die orphische Theorie auf dem Wege über Anaximenes angeeignet hat, so daß in diesem Falle beide hierin der Orphik verpflichtet waren.¹⁴³ Gleichmaßen ist in den von Aristoteles geprägten Begriffen der Katharsis sowie der Entelechie orphischer Ursprung nicht zu leugnen. Die von Aristoteles in seiner *Poetik* zum Werkzeug der Tragödie erhobene Katharsis¹⁴⁴ verdankt auf diesem Wege den Eintritt in die Literaturkritik. Von Aristoteles, der seine ganze Energie der wissenschaftlichen Forschung widmete und auf rein kritische Fragestellung Wert legte, kann kaum eine Bestätigung der Existenz eines so fließenden Begriffs wie der Orphik erwartet werden. Er

¹³⁹Guthrie 239.

¹⁴⁰Guthrie 240.

¹⁴¹Muschg 113.

¹⁴²Gerhard 65, Anm. 104.

¹⁴³Dörfler 28.

¹⁴⁴Wilpert, *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, 281.

bezweifelte die Geschichtlichkeit des Orpheus und die Authentizität der orphischen Dichtung. Die existierenden orphischen Gedichte datierte er auf seine eigene Zeit. In *Metaphysik* spricht er allerdings von "denen, die in entlegener Zeit über die Geschichte der Götter geschrieben hätten".¹⁴⁵ Er gebraucht die gleichen Wendungen wie Plato in *Cratylus*, der sich mit diesen auf Orpheus bezieht.¹⁴⁶ Guthrie sieht einen wichtigen Zusammenhang zwischen den beiden Kommentatoren und unterstreicht, daß die Hellhörigkeit Aristoteles' in bezug auf Orphik die Wichtigkeit der orphischen Thematik für sein Zeitalter, ähnlich wie bei Plato, akzentuiert. Spätere Kritiker wie z.B. Herder legen Aristoteles zur Last, daß er das Wissen um Orpheus vorsätzlich "verfälscht" hätte, worin er "den [späteren] Kirchen-skribenten" gleiche.¹⁴⁷

Es erscheint angebracht, den Dichter-Philosophen *Onomakritos* (6. Jh. v. d. Z.) und den Philosophen, Mathematiker und religiösen Stifter *Pythagoras* (6. Jh. v. d. Z.) aus der beweisführenden Besprechung frühantiker und klassischer griechischer Quellen der Orpheus-Literatur auszuschließen. Obwohl das Hauptverdienst des Onomakritos die Verbreitung orphischer Literatur war, wurde seine Autorität leider dadurch untergraben, daß er sich angeblich bei der ihm von dem damaligen Athener Herrscher übertragenen Neure-daktion der orphischen (auch homerischen) Schriften durch eigene Einfügungen unlauterer Praktiken schuldig gemacht hätte.¹⁴⁸ Herder schreibt ihm allerdings mildernde Umstände zu, da die "Schriften Onomakritos" als "Fernglas"¹⁴⁹ gedient und auf diese Weise doch zu einiger Aufhellung des Wissens um Orpheus beigetragen hätten. Die Schwierigkeit, Pythagoras als Autorität orphischer Geschichtlichkeit anzuführen, besteht darin, daß sich die pythagoreische und orphische Lehre z.T. überschneiden haben. Bei Ion von Chios

¹⁴⁵Guthrie 12.

¹⁴⁶Guthrie 12.

¹⁴⁷Herder, "Orpheus. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", *Werke*, Bd. 1, 32.

¹⁴⁸Guthrie 13.

¹⁴⁹Herder, "Orpheus. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", *Werke*, Bd. 1, 33.

erscheint überdies die Behauptung, daß Pythagoras selbst auch unter dem Namen "Orpheus" geschrieben hätte.¹⁵⁰

Aus der römischen Antike seien Äußerungen über Orpheus und die Orphik aus Horaz, Virgil und Ovid zitiert:

Virgil, 1. Jh. v. d. Z., beschreibt in seiner *Aeneide* die Reise Äneas', eines Helden des trojanischen Krieges, zur "Schwelle der Welt" [in Wirklichkeit: Magna Graecia, Süditalien], auf der Suche des Eingangs zur Unterwelt, wo er im "Orakel der Toten" von seinem verstorbenen Vater Weisungen für die Zukunft zu erbitten hoffte. Nach der Ankunft im "Land der Freude" trifft der Held auf den leierspielenden Orpheus. Die Beschreibung der Unterwelt sowie des Schicksals der Seelen ist den orphischen Lehren entnommen.¹⁵¹ Beim aufmerksamen Studium der Schriften Virgils kommt man auf die Vermutung, daß Virgil selbst ein überzeugter, wahrscheinlich sogar praktizierender Orphiker war.¹⁵² Die Frage, warum er sich dazu nirgends offen bekannt hatte, kann einmal mit der orphischen Geheimhaltung, zum anderen mit der damaligen Verfolgung der Orphiker erklärt werden. Orphische Praktiken wurden 186 v. d. Z. durch Senatorialdekret verboten.¹⁵³ Zu erwähnen sei, daß Virgil für den Erfinder der Euridike-Liebesgeschichte gehalten wird, die sich in der Literatur so eingebürgert hat, daß sie in der Neuzeit fast durchweg als ein Teil des echten orphischen Mythos übernommen wurde.¹⁵⁴

Horaz, 1. Jh. v. d. Z., nennt Orpheus in seiner *Epistola ad Pisonem* "sacer interpres deorum" (heiliger Priester der Götter).¹⁵⁵ Diese Äußerung bedeutet eine Verehrung von Orpheus als Priester/Mittler und Anerkennung der durch Orpheus verkörperten Lehre. Horaz war ein Freund und Nachbar Virgils im römischen Baiae.¹⁵⁶ Da Virgils Anhän-

¹⁵⁰Kerenyi, *Pythagoras und Orpheus*, 41.

¹⁵¹Paget 74ff.

¹⁵²Paget 73.

¹⁵³Paget 172.

¹⁵⁴s. S. 10.

¹⁵⁵Rehm 64.

¹⁵⁶Paget 26.

gerschaft unmißverständlich orphisch war, ist die Zugehörigkeit des Horaz zum gleichen Kreis nicht ausgeschlossen.

Ovid, 1. Jh. v. d. Z./1. Jh. u. Z.: Seine *Metamorphosen* sind von Anfang des 10. Buches bis Vers 66 des 11. Buches mit Orpheus und der Orphik beschäftigt.¹⁵⁷ Auch dieses Werk entspricht einer dichterischen Verarbeitung des spätantiken Orpheus-Mythos, in dem Euridike auftritt. Die hier behandelten Metamorphosen, d.h. Verwandlungen der Menschen in andere Wesen, entsprechen zwar der orphischen Tradition, in der sie allerdings als Buße für begangene Sünden vorgesehen waren.

Eine besonders lebhafteste Aktivität der Orphiker war um die Zeitenwende als auch in den frühen christlichen Jahrhunderten im Gebiet der Magna Graecia, mit Schwerpunkt um die Bucht von Neapel (Neapolis), besonders im römischen Nobelkurort Pozzuoli bei Baiae, zu verzeichnen. Das 1960 anhand von klassischen Texten von Homer bis Virgil geortete orphische "Orakel der Toten", in dem Gläubige Begegnungen mit Verstorbenen oder Weisungen für die eigene Zukunft zu erbitten hofften, wurde von dem für diesen Fund verantwortlichen Team als mythischer Eingang zum Hades identifiziert. Daß diese vulkanische Lokalität mit Sümpfen, Höhlen, Schwefeldünsten und hohen Temperaturen in der Phantasie der Griechen "höllisch" wirkte, ist gut vorstellbar. Die Unterbringung des Orakels an dieser Stelle war besonders günstig, da man hier allgemeinen Zulauf nicht zu fürchten hatte, jedoch für Bedrängte und Mutige die Hindernisse zu bewältigen waren.¹⁵⁸ Im gefahrvollen Zeitenwandel zwischen Heidentum und Christentum genoß die Kultstätte enorme Popularität wegen ihrer Lage unter der Erdoberfläche, da sie weitgehend geschützt war. Schließlich mußte die gesamte Einrichtung der geschichtlichen Entwicklung weichen. Zu erwähnen sei, daß bereits in der Spätantike die griechischen Dionysosfeste und römischen Bacchanalia, deren dienende Priester traditionell Orphiker waren, im Zuge des allgemeinen Sittenverfalls derart ausarteten, daß sich die jeweiligen Regierungen gezwungen

¹⁵⁷Eom 39.

¹⁵⁸Paget 118 und Maiuri, *Die Altertümer der phlegräischen Felder*, 5f.

sahen, deren Abhaltung zu verbieten. Als Folge des Verbots ist das Orakel in der ersten Hälfte des 2. Jh. v. d. Z., vermutlich auf offizielle Weisung, zerstört worden.¹⁵⁹

In der hellenistischen Periode erlebte die Orphik ein letztes Aufflackern, das den *Neuplatonikern* zu verdanken war. Die ausgehende Antike erwies sich als eine "Epoche tiefer seelischer und religiöser Unruhe".¹⁶⁰ Die letzten großen hellenistischen Denker, die im 3. Jh. u. Z. ihren Wirkungskreis in Alexandrien etabliert hatten, besannen sich auf Platos Philosophie als Symbol höchster geistiger Errungenschaft. Mit der Neuinterpretation Platos entfachten sie eine Wiederbelebung des Interesses für seine Lehren. Jedoch erschien ihnen nicht nur Plato als Personifikation antiker Weisheit von Bedeutung, sondern auch Orpheus. Die damit erfolgte Infragestellung der Ursprünglichkeit der inzwischen vordringenden christlichen Lehren ist stellenweise als Verteidigungstaktik der eigenen Existenz der Neuplatoniker ausgelegt worden.¹⁶¹ Diese oberflächliche Argumentation einer neueren Lehre gegen eine ältere erscheint nicht gerade überzeugend.

Die Neuplatoniker glaubten, daß der Dichter Orpheus, mit dessen Dichtung sie sich befaßten, mit der mythischen Gestalt des Orpheus identisch war. Dies würde bedeuten haben, daß sie von der Entstehung der orphischen Dichtungen im heroischen Zeitalter überzeugt waren.¹⁶² Die von ihnen verteidigten Dichtungen stellten für sie auch gleichzeitig die Quelle eines Glaubensbekenntnisses dar. Der bedeutendste Vertreter der neuplatonischen Schule *Plotin* stammte aus Ägypten, war in Alexandrien ausgebildet und lehrte später in Rom. In seiner Schrift "Von der Natur, von der Anschauung und von dem Einen" entwarf er seine Ideen, die offensichtlich an die orphischen Dichtungsinhalte, wenn auch bei weit verfeinerter Aussageweise, angelehnt waren. Hierauf weist vor allem sein Lebensanspruch für alle Wesen einschließlich der Tiere und Pflanzen und das letztliche Eingehen aller durch "anschauende Versenkung in das Eine, [die] *unio mystica*."¹⁶³ Der Inhalt

¹⁵⁹s. S. 32.

¹⁶⁰Gadamer, *Philos. Leseb.*, Bd. 1, 274.

¹⁶¹Guthrie 72ff.

¹⁶²Guthrie 256.

¹⁶³Gadamer, *Philos.Leseb.*, Bd. 1, 276.

plotinischer Lehren wird in der Neuzeit den Romantiker Novalis zu dem Grade beeinflussen, daß er viele Teile der Lehren als seine eigenen Ansichten übernehmen wird.¹⁶⁴

Orphik im Christentum

Die Orphik war zur Zeit der ersten Vorstöße des Christentums eine längst existierende Weltanschauung einer Minderheit, die über das gesamte griechisch-römische Kulturgebiet ausgebreitet war. Da die Orphik keinen fanatischen Dogmatismus vertrat und lediglich ihre marginalen Segmente einen quasi-religiösen Charakter besaßen, stoßen Vergleiche zwischen Orphik und Christentum auf gewisse Schwierigkeiten. Trotzdem rechtfertigt das Phänomen der Verwandtschaft der Merkmale eine Gegenüberstellung. Erläuternd mag bemerkt werden, daß es sich um die Zeitrechnungswende nur um einen Einfluß der Orphik, vielleicht auch anderer ähnlicher zeitgenössischer Religionen, auf das Christentum gehandelt haben konnte, aber nicht umgekehrt. Eine Zufälligkeit bei so differenzierten Glaubensfragen kann kaum angenommen werden.

Orphik wie Christentum lehrten den Monotheismus. Beide gingen offenbar auf die gleiche Quelle zurück, nämlich den Eingottes-Sonnenkult des Echnaton: die einen auf dem Wege der ägyptischen/kretischen Mythen, die anderen durch Vermittlung des ägyptisch geschulten Moses. In beiden ist orientalische Symbolik verwurzelt. In diesem Zusammenhang sei auf Nietzsches Auseinandersetzung mit einer naheliegenden Erscheinung, die er im Gegeneinanderwirken der Kulturen sieht, aufmerksam gemacht: "Das rhythmische Spiel jener beiden Factoren gegen einander ist es, was namentlich den bisherigen Gang der Geschichte bestimmt hat. Da erscheint zum Beispiel das Christentum als ein Stück orientalischen Altertums."¹⁶⁵

Weiter sei zu bemerken, daß Christentum wie Orphik in ihren Lehren mittels mystischer Zeugung einen Göttersohn, nämlich Dionysos und Christus, unter die Gläu-

¹⁶⁴Mähl, *Novalis und Plotin*, 257ff.

¹⁶⁵Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen IV*, KSA, Bd. 1, 446.

bigen brachten. Beide Göttersöhne repräsentierten Erlösung durch Tod-Auferstehung-Wiedergeburt. Beide starben einen grausamen Tod aus Menschenhand. Der titanische Mord an Dionysos wie der Verrat und die Peinigung Christi verkörperten das Niedere im Menschen. Der Kult des göttlichen Kindes Dionysos entsprach dem Kult des Christuskindes. Die Kreuzigung Christi fand eine Entsprechung in einer Version des orphischen Mythos über die Kreuzigung Dionysos', aber auch in der Kreuzigung Orpheus' selbst.¹⁶⁶ Paget zitiert die Behauptung des maßgebenden Sachverständigen der Orphik R. Eisler, daß Orpheus tatsächlich gekreuzigt wurde und das Christentum die Kreuzigung von der Orphik übernommen hätte.¹⁶⁷ Als zwar umstrittener Beleg dieser Version dürfte das in einem Museum in Berlin befindliche Siegel oder Amulett aus dem 3.–4. Jh. u. Z. mit der Darstellung eines Gekreuzigten und griechischer Beschriftung "Orpheos Bakkikos" gelten. Dieses Amulett wird lt. Guthrie¹⁶⁸ für die Arbeit einer synkretischen [orphisch-christlichen] Sekte gehalten. Es liegen allerdings auch ausreichende Argumente für die rein heidnische Quelle dieser Arbeit vor. Überdies gibt es vor dem 5. bis 6. Jh. u. Z. keine Spuren einer Kreuzigung in der christlichen Kunst.¹⁶⁹ Die Kreuzigung als Strafe oder grausame Rache war in der Welt der Zeitenwende weit verbreitet.

Darüber hinaus finden wir ein älteres Symbol des Kreuzes in der heute noch existierenden, sich auf die Lehre des Echnaton (1400 v. d. Z.) berufende Bruderschaft der Rosenkreuzler,¹⁷⁰ deren Embleme "Kreuz" ein uraltes Symbol für Menschentum und "Rose" ein Symbol für Mysterium als auch Geheimnis bedeuten.¹⁷¹ Das Symbol der Rose wird in den Kapiteln "Novalis" und "Rainer Maria Rilke" wieder zur Sprache kommen.

Zu weiteren Parallelen zwischen beiden Religionen gehören die Himmelfahrt Christi mit ihrer Entsprechung in der Himmelfahrt Dionysos', die Himmelfahrt der Jungfrau Maria

¹⁶⁶Guthrie 266.

¹⁶⁷Paget 79.

¹⁶⁸Guthrie 265.

¹⁶⁹Guthrie 266.

¹⁷⁰*The Rosicrucians*, 4.

¹⁷¹Unterredung der Verfasserin mit führender Persönlichkeit des Ancient Mystic Order Rosae Crucis in Vancouver, 4. Nov. 1989.

in der Himmelfahrt Ariadnes, der irdischen dem Gott mystisch vermählten Braut.¹⁷² Der Marienkult, der erst im frühen Mittelalter zum Durchbruch kam, entspricht dem Erdmutterkult eines älteren Substrats der orphischen Lehre. Demeter, auch Persephone oder Kore treten in ihnen als Symbol der Mutter auf. In einigen Versionen des Mythos nimmt diese Stellung Ariadne ein. Eine Vielzahl plastischer Mutter-und-Kind-Repräsentationen der griechisch-archaischen Kunstperiode, den christlichen Madonnen-Darstellungen entsprechend, wurde übrigens in neuerer Zeit in Poseidonia (Paestum), Süditalien, einem der devotesten Marienkultgebiete, zutage gebracht und befindet sich im Museum in Paestum.¹⁷³ Als Bekräftigung der obigen Beweisführung mögen Bachofens Feststellungen über den tief eingewurzelten Mutterkult der chthonischen Pelasger, der Ureinwohner von Magna Graecia, gesehen werden. Diese Tradition überlebte die Kolonisation sowie weitere Wechselfälle der Geschichte und ist in gewissen Formen noch bis heute erhalten.¹⁷⁴

Die Entsprechung der altdionysischen Kulthandlungen der symbolischen Wiederholung der Zerfleischung des Dionysos, die später in den orphischen Zeremonien zu symbolischem Weingenuß und Brotverzehr, stellvertretend für das Blut und den Leib des Gottes, umgewandelt wurden, finden wir in der christlichen Kommunion von Wein und Brot wieder.¹⁷⁵ Die Wiedergeburt des Menschen durch orphische Initiation findet ihr Gegenstück in der christlichen Bekehrung, die auch hier als Wiedergeburt angesehen wird.¹⁷⁶ Beiden Gruppen war Missionstätigkeit eigen; beiden liegt das Bewußtsein zugrunde, daß Religion nur in Verbindung mit Sittlichkeit möglich sei.¹⁷⁷

Zu weiteren Gemeinsamkeiten zwischen Orphik und Christentum sei das Vorhandensein der orphischen *Kosmogonie* und *Theogonie*, die der mosaischen *Bibel* in

¹⁷²Kerenyj, *Dionysos*, 110.

¹⁷³Johannowsky 47.

¹⁷⁴Bachofen 89.

¹⁷⁵Guthrie 268.

¹⁷⁶Guthrie 269.

¹⁷⁷Heussner 30.

Verbindung mit dem christlichen *Neuen Testament* gleichgestellt werden können, gezählt. Der Eingang der orphischen Seelenlehre in das Christentum ist unverkennbar, so auch der Begriff des Totengerichts, des Fegefeuers und der Erbsünde. Das Christentum in der zur Dominanz gelangten paulinischen Version schöpfte weitgehend aus antiker, vor allem orphischer Symbolik.¹⁷⁸ Da sich die ersten Konversionsversuche des Apostels Paulus in Griechenland abgespielt haben, schien ihm offenbar eine von den Hellenen verstandene Bildersprache und Vortragsweise opportun. Ob die Frauenfeindlichkeit des Apostels auf ein persönliches Erlebnis zurückgeht, ist nicht festzustellen. Sie scheint einer Phase des mythischen Orpheus nach dem Verlust seiner Frau [oder einer anderen Variante des Mythos] zu entsprechen. Die Möglichkeit des Einflusses einer monastischen, vielleicht orphischen Sekte auf Paulus ist auch nicht ausgeschlossen.

Das Christentum der frühen Jahrhunderte sprach bekanntlich nur eine kleine Minderheit des griechisch-römischen Kulturgebiets an. Die spätere Verbreitung war der Politik interessierter Herrscher wie des Kaisers Konstantin und dem Betreiben anderer einflußreichen Personen zu verdanken. Die Orphik hingegen war nicht nur dem Wort nach friedlich und nichtaggressiv, sondern auch durch ihre Friedlichkeit durchaus verletzlich. Sie stand niemals unter Staatsschutz, geschweige denn übte sie selbst jemals Staatsgewalt aus. Sie nutzte nicht ihre Missionstätigkeit für politische oder wirtschaftliche Machteinflüsse. Die schließliche Verschmelzung der beiden Lehren vollzog sich folglich unter Druck und Zwang seitens der christlichen Machthaber, nicht selten durch Feuer und Schwert, sowie mittels kluger Manipulationen der frühen Kirchenväter. Es ist interessant, daß das Zitieren der inzwischen verschwundenen orphischen Originalschriften durch die kirchlichen Vertreter die Glaubhaftigkeit der einstmaligen Existenz der orphischen Dichtungen bekräftigt, den heutigen Forschern Material in die Hände spielt und unser Wissen über den Inhalt der Schriften bereichert.

¹⁷⁸Guthrie 267.

Als Beispiel sei Clemens von Alexandrien, 1. Jh. u. Z., einer der prominentesten Apologeten der frühen christlichen Kirche, angeführt, der in seiner *Cohortatio* die Gläubigen aufrief, die Kulte zu verlassen, da sie im Christentum "die gleichen höheren Dinge finden können wie in ihren Religionen".¹⁷⁹ Seine Diskussion der orphischen Lehren, die er übrigens "orphisches Gedicht" nannte, doch trotz seiner Einschätzung als Dichtung Punkt für Punkt zu entwerten suchte, bewies sich dank ihrer Gründlichkeit als zuverlässige Quelle der orphischen Originaltexte.¹⁸⁰ Ein anderes Beispiel aus der Frühentwicklung des Christentums liefert St. Augustin, 4.-5. Jh. u. Z., Spitzen-Exeget der römischen Kirche. Obwohl leidenschaftlicher Bekämpfer von Heiden und Ketzern, schätzte er Orpheus' Verdienst als Wegbereiter des Christentums. Warden zitiert Augustins Sentenz aus *Contra Faustum* : "Orpheus [is said] to have predicted or spoken truth of the Son of God or the Father."¹⁸¹

Die allmähliche Fusion orphischer und christlicher Symbolik ist den bildlichen Darstellungen der frühchristlichen Zeit und des frühen Mittelalters recht anschaulich abzulesen.¹⁸² In den ersten christlichen Jahrhunderten entspricht die Darstellung Christi als bartloser Jüngling, vielfach unter den Tieren, der des Orpheus. Erst viel später wird daraus der "gute Hirte", nachher auch bärtig, mit den symbolischen Schafen. Das Schaf war wiederum auch für die Orphik ein besonders behütetes Tier. Den Orphikern war verboten, das Schaf von seiner Wolle zu berauben. Schafswollflocken wurden überdies in der Initiation verwendet. Der christliche Hirtenstab, der durch viele christliche Bilddokumente belegt ist und heute noch in der katholischen Kirche als Symbol hoher Kirchenwürde verwendet wird, war ebenfalls der orphische Stab der Initiierten und wandernden orphischen Priester.

¹⁷⁹Heussner 25.

¹⁸⁰Guthrie 107ff.

¹⁸¹Warden, "Orpheus and Ficino", *Orpheus*, 91.

¹⁸²Guthrie 262.

Ferner sei auf eine mir kürzlich zugänglich gewordene Abbildung eines 1951 in Enns, Österreich, ausgegrabenen Reliefs des neben einem Baum sitzenden, leierspielenden Orpheus *in statu psallendi* [also nicht "parlandi" oder "cantandi"] aus dem 3. Jh. u. Z., auf dem fünf Vögel seinem Spiel lauschen, aufmerksam gemacht. Die Leier ist fünfsaitig, entspricht also einer späten Entwicklungsphase. Die fünf Vögel entsprechen der Fünfsaitigkeit. Ein mir ebenfalls vorliegender Artikel Wesselys "Zum neuausgegrabenen Ennser 'Orpheus'" erörtert die Einzelheiten dieses Reliefs sowie ähnlicher Darstellungen des Orpheus auf zentraleuropäischen Funden, die, wie im vorliegenden Falle, der "antiken Ethos-Auffassung als Leitgedanken"¹⁸³ folgen. Bei diesen Funden handelt es sich um:

(1) eine Darstellung von Orpheus unter Tieren und mythologischen Figuren auf einer Elfenbeinpyxis in Bobbio, einem angeblichen Geschenk des Heiligen Gregor an den Heiligen Columban¹⁸⁴ aus dem 2. Jh. u. Z.,¹⁸⁵ also, obwohl für Besitz der Kirchenväter vorgesehen, eine rein mythologische Darstellung;

(2) einen Holzschnitt aus dem Spätmittelalter in noch wenig modifizierter Interpretation;

(3) die in der künstlerischen Wiedergabe gewandelte Gestalt des antiken Sängers in frühchristlichen Jahrhunderten, und zwar als Christus-Orpheus in einer Deckenmalerei der Callistus-Katakomben.¹⁸⁶

Eine doppeldeutige Symbolik in den frühen Kirchen war sicherlich keine Seltenheit. Ein besonders schönes romanisches Mosaik aus dem 13. Jh. über dem Altar von Santa Maria di Trastevere, deren Fundamente aus dem 3. Jh. sie zur angeblich ältesten Kirche Roms machen, veranschaulicht beispielsweise ein kräftiges Schaf, offenbar ein Leittier, mit Heiligenaureole und Kreuz, umringt von kleineren Schafen.¹⁸⁷ Unverkennbar wird hier

¹⁸³Wessely, "Zum neuausgegrabenen Orpheus", *Jahrbuch des Ober-Österreichischen Musealvereins*, 108.

¹⁸⁴Guthrie 264 und Abb. 15.

¹⁸⁵Wessely 108.

¹⁸⁶Wessely 108.

¹⁸⁷Eigene Beobachtung.

Christus unter seinen Gläubigen versinnbildlicht. Die Schafsymbolik stammt zweifellos aus der Orphik.

Aus dieser Diskussion geht hervor, daß die Assimilation der Orphik durch das Christentum keinesfalls eine gleichmäßig ansteigende Tendenz aufzuweisen hatte, sondern Schwankungen unterlag. Die Katakomben, Treffpunkt der frühen Christen, die hier unbeobachtet ihre Gottesdienste abhalten konnten, dienten grundsätzlich als Friedhöfe. Die dort beschäftigten Menschen waren demnach entweder Angehörige der Verstorbenen oder bezahlte Leichenbestatter. Da die Orphik ihren Anhängern würdige Totenversorgung als Pflicht auferlegte, die Friedhöfe überdies den antiken Völkern unantastbar waren, ist es erklärlich, warum die unterirdische Geschäftigkeit der Christen die Behörden nicht so leicht gestört haben konnte. Der orphische Brauch der Abhaltung kultischer Zeremonien unter Tage im Schutz der ihnen heiligen Nacht fand eine Parallele in den christlichen Gottesdiensten der Katakomben. Ob die frühen Christen in Rom aus den Reihen der Orphiker rekrutiert waren oder die undogmatischen Orphiker bzw. auch andere nach einer Erlösungslehre Suchende sich allmählich den aus Palästina eingewanderten Christen anpaßten, wird kaum zu beantworten sein. Bei näherer Illuminierung der Bestattungssitte in den Katakomben fällt auf, daß sie nicht völlig den Idealen der im Christentum verbrieften Gleichheit vor Gott, sondern den Mitteln der Familie entsprach: die Masse der Grabverließe war zwar bescheiden und einheitlich, jedoch gab es auch Marmorsarkophage sowie -Platten und sogar kostbar ausgestattete Familiennischen für besonders Begüterte, wo Gottesdienste abgehalten werden konnten. Mithin dominierten antike Sitten selbst über dem "reinsten" Zeitabschnitt des Christentums.

Weder Kirche noch weltliche Machthaber waren jemals völlig erfolgreich, die mit der Orphik zusammenhängenden Sitten auszutilgen. Da diese mit der Zeit als christlich identifiziert wurden, das Volk an dem alten Brauchtum hielt und sich weniger an den Namensänderungen der Festlichkeiten störte, ließen die Herrscher solches gelten, solange es ihre Stellung nicht untergrub und Konflikte mit der Kirche auslöste. So kann das

Fortleben orphischer Bräuche stellenweise bis zur Neuzeit verfolgt werden. Beispielsweise werden in Nord-Griechenland, Zypern und Kreta, also in abseits der großen Zentren liegenden Gegenden, zu Ostern oder an Heiligtagen der griechisch-orthodoxen Kirche zu Ehren Christi oder der Heiligen echte Vegetationsfeiern abgehalten, die entweder Züge der orphischen Festlichkeiten enthalten oder mit ihnen identisch sind. Einer der Bräuche ist der ekstatische Tanz der Gläubigen, die nach langer Anbetung "ihres" Heiligen dessen Bild tanzenderweise vor sich erhoben tragen und schließlich in Trance verfallen. In diesem geistesabwesenden Wahnzustand überqueren sie mit nackten Füßen die heiße Asche der verbrannten alten Vegetation. Phänomenal ist, daß kein Teilnehmer Brandwunden erleidet. Die Zeremonie hat eine innere Befreiung von drückendem Kummer, ein Abstreifen innerlicher Repressionen, der Last der täglichen Lebens, des Streß, zum Ziel und soll die Wiedergeburt von Produktivität fördern.¹⁸⁸

Gottfried Benn weist auf die Bedeutung von traumartigen Rauschzuständen für die heutige Gesellschaft: "... in der europäischen Psychoanalyse heute sich durchsetzende Auffassung, Traum und Rausch nicht mehr allein als Fluchten zu beurteilen, sondern als produktive Mechanismen zum Erleben des Bewußtseins."¹⁸⁹ Dieser Standpunkt schließt sich nahtlos an den orphischen Kult der Antike und deren noch regional verbliebene Reste. In Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen IV* finden wir einen Hinweis auf das Phänomen analoger, jedoch zeitlich entfernter Kulturerscheinungen: "... wir erleben Erscheinungen, welche so befremdend sind, daß sie unerklärlich in der Luft schweben würden, wenn man sie nicht, über einen mächtigen Zeitraum hinweg, an die griechischen Analogien anknüpfen könnte."¹⁹⁰ Die Beobachtungen Benns und Nietzsches gelten einer Situation, die nunmehr, trotz der 1600 Jahre offizieller christlicher Zivilisation, akzeptiert werden muß.

¹⁸⁸Fernsehvortrag des B.C. Knowledge Network, "Ancient Customs in Modern Greece", März 1989.

¹⁸⁹Benn, *Autobiographische und vermischte Schriften, Gesammelte Werke*, Bd. 4, 369.

¹⁹⁰Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen IV, KSA*, Bd. 1, 446.

Bedeutung der Orphik für die abendländische Kultur

Die Bedeutung und Errungenschaften der Orphik sowie ihres Namensgebers wären im symbolischen Inhalt des Mythos sowie dem der orphischen Lehren und Dichtungen zu suchen, als deren Kern folgende Merkmale herausgeschält werden können, die am treffendsten durch die Orpheus repräsentierenden Symbole auszudrücken sind:

- Zeit = Chronos: durch Einführung als Gottheit in der orphischen *Kosmogonie* wird die Bedeutung der Zeit für den Menschen herausgehoben. Damit wird Zeitfolge und Geschichtlichkeit ins Blickfeld gerückt;
- Fragestellung nach Ursprüngen sowie nach allen Vorgängen: repräsentiert menschliche Neugierde, Wissensdurst;
- Selbsterkenntnis: Analyse seiner Selbst, des Mitmenschen, der Umwelt;
- Fortschritt: Entwicklung von Körperlichkeit zur Vergeistigung, Zivilisation gegenüber Barbarei;
- Priesteramt: Vermittlung zwischen Gott und Mensch; Fähigkeit Berufener, mit den Göttern zu kommunizieren;
- Erziehung: Erhebung des Menschen aus dem Nichtwissen zu Wissen, Erkenntnis von Erziehungsmitteln wie Organisation, Disziplin, Schrifttum und Musik;
- Toleranz: Achtung des Lebens, Freiheit der Entscheidung, Zugang der Bewegung für breite Massen.

Die obigen symbolischen Eigenschaften des Orpheus sind neben der Autorschaft der *Kosmogonie* und *Theogonie* ein weiterer Würdigungsgrund seiner Wegbereitung für das Christentum.

Die wesenhaften Kennzeichen des Orpheus sind in seiner Symbolkraft der Musik und Dichtung zu suchen. Orpheus' Gesang und seine Instrumentalkunst repräsentieren den Beginn der Musik in ihrer Gesamtheit; sie sind Vorgänger des Chors, des Orchesters, der Oper und des Virtuositums. Seine Poesie und deren Vortrag beanspruchen den Anfang der Epik und Lyrik; sie sind auch Ausgangspunkt des späteren Dramas, der

Schauspielkunst und letztlich auch des Musikdramas. Orpheus ist das Einräumen einer Sonderstellung für Musik in unserer Zivilisation zu verdanken. Seit Orpheus erquickt Musik den Geist, besitzt die Macht, irdische und göttliche Geschöpfe zu beeinflussen, schafft einen friedlichen Versammlungspunkt, sei es für Gottesdienst, Aufnahme von Lehren, sei es für Gemeindegottesdienst; sie schafft den Kern der friedensstiftenden Polis und damit des Idealstaates. Als erster Verfasser literarischer Schriften lehrt Orpheus die Menschheit, die Wichtigkeit des Buchstaben ("littera") und des Wortes (λογος) zu erkennen. Durch Schöpfung der ersten geschriebenen Dichtung regt er die Menschen zum Lesen und zur Erweiterung ihres Gesichtskreises als auch zu eigener Schrifttätigkeit an. So ist er nicht nur Symbol für Literatur, sondern auch für Literaturstudium. Er lehrt "Initiation" durch Vorlesen, eigenes Lesen und Vertiefung in Schrifttum.¹⁹¹

Überdies können allein die geistigen Symbole Orpheus in seinem Hadesgang legitimieren, nämlich das Hineindringen, Transzendieren zum Unbewußten, Unbekannten, Bedrohlichen in den Gefährdungsbereich, in die Grauzone zwischen Leben und Tod durch Kunst, sei es in Wort oder Musik. Auch die Vertreterschaft geistiger Bedürfnisse seiner Mitmenschen, die Aufgabe seiner Selbst für eine Idee, die Fähigkeit und Berufung zur Mensch-Gott-Mittlerschaft gehören in diese Sphäre. Orpheus' minuziöse Fragestellung ist Urbeginn der Philosophie.

Eine unwillkürliche Fortsetzung der Orphik, "ein Nachleben des Orpheus auch ohne Namen [sei] in jedem wahren 'Initiationsbuch' unserer westlichen Welt", so Karoly Kerenyj,¹⁹² zu erkennen. Hierzu gehört jedes Lehrbuch, das zum höheren Wissen, zur Verfeinerung des menschlichen Geistes führt. Es bleibt nun gleichgültig, ob wir die orphische Weltanschauung auf eine geschichtliche Person oder auf ein Symbol zurückzuführen vermögen, denn ihrem Beitrag zu unserer Kultur muß ein gewaltiges Maß zuerkannt werden, ohne deren Errungenschaft unser Leben undenkbar wäre. So kann uns

¹⁹¹Kereny, *Pythagoras und Orpheus*, 65.

¹⁹²Kereny, *Pythagoras und Orpheus*, 65.

die orphische Weltanschauung noch heute als unversiegbare Quelle ewiger Weisheit, als Erbauung und Anregung zu positivem Fortschritt dienen.

Die deutsche Dichtung brachte zwischen Ende des 18. und Anfang des 20. Jahrhunderts beachtliche Dichtergrößen hervor. Vier dieser Dichter wählten u.a. Orpheus und die Orphik als direktes oder indirektes Thema entweder einer oder mehrerer ihrer wichtigen Dichtungen bzw. als wiederkehrende Symbolbegriffe im gesamten Werk. Diese Dichter waren Hölderlin, Novalis, Nietzsche und Rilke. Alle Vier fühlten sich zu ihrer Sendung als Dichter/Künstler berufen. Hölderlin und Nietzsche übernahmen das orphische Postulat aus wenig beachteter Vergangenheit und wurden, kraft ihrer Dichtung und Philosophie, zu Initiatoren und Erziehern im orphischen Sinne. Hölderlin war der Geburtshelfer dieser Ideen, denn er holte sie aus der Vergessenheit heraus. Doch, bedrängt von der institutionstreuen Gesellschaft, wurde er offenbar selbst an der Geburt seines "Homunkulus" irre. Er ließ schließlich die orphische in christliche Weltanschauung ineinanderfließen. Nietzsche hingegen sah in der Orphik den Beweis seiner Theorie des Wettstreits und Ausgleichs zwischen gegnerischen Kunstsymbolen. Diese differenzierte ästhetische Auseinandersetzung der frühesten Antike wurde für ihn zum weiteren Wegweiser, daß die vorsokratische Philosophie und Dichtung, die noch dem Mythos eng verbunden war, für die westliche Kultur von tragender Bedeutung sei.

Der Dichter Novalis befaßte sich erst in seiner Reifezeit – nach dem Tode seiner Braut – mit der dichterischen Verarbeitung orphischer Themen. Obwohl fest in seiner christlichen Gläubigkeit, wandte er sich in seiner Verzweiflung im Angesicht des Todeserlebnisses auf der Suche nach Trost und Stütze zur Orphik. Diese schon ins Mystische greifende Erfahrung fand ihren Niederschlag in seiner Dichtung. Der Tod eines geliebten Wesens wurde ihm zur Initiation und Weisung.

Etwas abseits der wahren orphischen Tradition steht der Dichter Rilke. Er schöpfte seine Themen aus dem bereits in Belletristik verarbeiteten orphischen Mythos. Zwar

widmete er sein "orphisches" Werk einer jungen Toten, versuchte auch Leben und Tod als Ganzes zu behandeln, jedoch geschah dies eher im okkulten als orphischen Sinne. Wohl befaßte er sich mit "Metamorphosen", denen Virgil und Ovid Pate standen, nicht aber die orphische Seelenlehre. Im großen und ganzen behandeln seine als "orphisch" akzeptierten Sonette Gegenwartsprobleme. Diese Auseinandersetzungen mögen als moderne Lehren und Weisungen angesehen werden; es fehlt ihnen allerdings der numinose Bezug.

Aus der obigen Übersicht ist ersichtlich, daß die vier Dichter auf unterschiedlichen Wegen zur Orphik gelangt sind und diese überdies in unterschiedlicher Weise behandelt haben. Die Gründe sind auf ihren Werdegang, Lebensumstände und individuelle Veranlagung zurückzuführen. Die engste intellektuelle Verwandtschaft besteht zwischen Nietzsche und Hölderlin. Das weiteste Maß des Einflusses und der Anleihen innerhalb dieser Vierergruppe ist seitens Rilke zu verzeichnen. In seiner Spätzeit war Hölderlin eines seiner Vorbilder; doch aus Nietzsche schöpfte er während seiner gesamten Schaffensperiode. Es ist seltsam, daß Novalis keinen Kontakt mit seinem Zeitgenossen Hölderlin hatte. Zur orphischen Behandlung seiner Stoffe gelangte er wohl wie Hölderlin auf dem Bildungswege, allerdings durch andere Mittlerfiguren. Ob Nietzsche in einer intellektuellen Beziehung zu Novalis stand, ist nicht nachweisbar, obwohl bei Nietzsches umfangreichen Wissen die Kenntnis dieses Dichters als sicher anzunehmen ist. Desgleichen sind direkte Einflüsse von Novalis auf Rilke nicht feststellbar.

Zweites Kapitel

Für alle Zukunft gibt es nun ein neues
Kriterium des denkenden Menschen-:
Was ist ihm Nietzsche?

Christian Morgenstern

FRIEDRICH NIETZSCHE
(1844 – 1900)

WIEDERBELEBUNG DES INTERESSES FÜR ORPHEUS UND DIE ORPHIK

Dieser Abschnitt hat zum Ziel, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattgefundenene Wiedererweckung der Orphik als symbolisches Medium der Kunst-erneuerung zu durchleuchten. Da der Verdienst hierfür dem Philosophen und Dichter Nietzsche zufällt, werden in diesem Rahmen seine folgenden frühen Werke, die sich mit dem obigen Thema auseinandersetzen, diskutiert, und zwar: *Die Geburt der Tragödie*, ihre Entstehungsgeschichte und Folgeerscheinungen; *Also sprach Zarathustra* [lediglich die wichtigsten orphikbezogenen Teile] und die Gedichte: "Das Wort" [Mittelstück], "Das trunkene Lied" sowie die letzte Strophe des Gedichts "Die Sonne sinkt".

Die Impulse zum Einschlagen dieser Forschungsrichtung, die Nietzsche aus der Literatur der Frühantike sowie von seinem dichterischen Vorläufer Hölderlin erhielt, werden ebenfalls berücksichtigt. Die Diskussion schließt mit der Bestimmung von Nietzsches Position innerhalb der deutschen Literatur sowie mit Beispielen literarkritischer Stellungnahmen als auch dem Nachhall seiner orphikbezogenen Ideen in der deutschen Literatur. Abschließend wird die Wirkung der von Nietzsche geprägten Sprache auf die literarische Gegenwartssprache erörtert.

Eine Gegenüberstellung des bedeutungsvollen Inhalts der orphischen Ideen und ihrer Stagnation in den Jahrhunderten seit ihrer Lahmlegung erlaubt die Feststellung, daß hier außerordentlich wertvolles Kulturgut verdrängt wurde. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte sich Herder dafür ein, die "verlorenen"¹ orphischen Ideen neu zu bewerten. Die Jenaer Romantiker griffen das Thema kurz auf; Novalis' Spätwerk wird von diesen Ideen dominiert. Leider gerät Herder schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund, Hölderlins "sehnsüchtige und epochebeladene Träume",² seine verzweifelte Prophetie wird mit ihm in die Umnachtung und Versenkung getrieben und Novalis als schwärmerischer, kränklicher Romantiker abgetan. Es bedurfte eines Denkers vom Format Nietzsches, um einen Versuch zur Aufrüttelung der Menschheit zu wagen und auf die geistigen Ursprünge hinzuweisen. Auch er war der Aufgabe nicht bis ins Letzte gewachsen und mußte untergehen. Doch die von ihm ausgelöste Diskussion der Gegensätze zwischen Apollinischem und Dionysischem³ machte seine Zeit hellhörig und regte Zeitgenossen als auch künstlerische Erben zu Neuformulierungen sowie Rückgriffen an. In einer Welt voller Vorurteile war es ein Anfang, die Gesellschaftsstruktur und die existierenden Strömungen ernstlich in Frage zu stellen. Kaum eine Handvoll vermochte Nietzsche geistig zu folgen.

Nietzsches größtes Verdienst lag in der Entdeckung des "pessimistischen" Hintergrundes der apollinischen Heiterkeit, die aus antiken Kunstwerken zu strahlen schien. Daß hinter dieser maskenhaften Perfektion verdeckte tiefere Schichten lagen, lernten wir erst von Nietzsche durch seine Untersuchung der griechischen Tragödie, die er "dionysisch"

¹Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*: "Die Macht und Tiefe des Orpheus-Symbols, dessen Bedeutung den nachchristlichen Jahrhunderten ... verlorengegangen ist."

²Benn, "Sein und Werden", *Autobiographische und vermischte Schriften, Gesammelte Werke*, Bd. 4, 251.

³Frenzel, *Vom Inhalt der Literatur*, 88.

nannte.⁴ Auf die enge Verwandtschaft der dionysischen zur orphischen Thematik ist bereits in der Argumentation des Kapitels "Die Orphik" eingegangen worden.

Nietzsches Wagnis, die im 19. Jahrhundert feststehenden Normen in der Behandlung der Kunst der Antike als der Winckelmannschen "edlen Einfalt und stillen Größe" anzugreifen, erschien zunächst als Erschütterung der europäischen Kulturfeste. Im Grunde repräsentierte aber seine Formulierung eine komplementäre Theorie über wechselnde Bewegungen in der Kulturgeschichte, die symbolisch in der gegenseitigen Bekämpfung des Apollinischen und Dionysischen ihren Niederschlag fand. Daß die zivilisierende Lösung in einem Ausgleich zwischen den beiden Kräften lag und der apollinisch-dionysische Priester Orpheus an diesem Kompromiß teilhatte, wurde ebenfalls im Kapitel "Die Orphik" dargelegt.

Die Geburt der Tragödie (1872)

In der gegenwärtigen maßgebenden Literaturkritik gilt Nietzsche als die Quelle der Wiederbelebung des Interesses der Moderne für die Gestalt des Orpheus und den ihn umgebenden Themenkreis. Den Hauptanstoß hierzu gab Nietzsches großes Erstwerk *Die Geburt der Tragödie* (nachstehend *GdT* bezeichnet).⁵ In diesem Werk brachte der Autor erstmalig die Begriffe des Apollinischen und Dionysischen als Bezeichnung entgegengewirkender Kulturströmungen des frühantiken Griechenland zur Diskussion. Hinter dieser Formulierung verbirgt sich die aus der orphischen *Theogonie* bekannte Feindschaft der Götter Apollo und Dionysos sowie die Geschichte des Dionysos-Priesters Orpheus, der sich – der Mythe nach – von Dionysos zu Apollo gewandt hatte, um die Menschheit zu veredeln, diesen Friedensschluß aber mit seinem Leben bezahlen mußte. Die Beweis-

⁴Gadamer, "Friedrich Nietzsche", *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 3, 197.

⁵Frenzel 88.

führung in der *GdT* hat zum Ziel, auf den griechischen Pessimismus, der sich unter der Oberfläche der Heiterkeit verbarg, hinzuweisen.

Auch hier handelt es sich um eine intellektuelle Innovation Nietzsches, deren einziger Vorläufer der im 19. Jahrhundert in Vergessenheit geratene Hölderlin war.⁶ Es war Nietzsches Verdienst, den verkannten Hölderlin, für den er von Jugend an besonderes Interesse hegte, zu rehabilitieren. Bereits siebzehnjährig schrieb Nietzsche eine Arbeit über diesen Lieblingsdichter, einen fiktiven Brief,⁷ in dem er das Wesen und die Tiefe der Hölderlinschen Dichtung literarkritisch illuminierte sowie beweiskräftige Argumente gegen existierende Vorurteile Hölderlin gegenüber vorbrachte. Die Präzision der Analyse und des Ausdrucks, die meisterhafte Beherrschung des Mediums der Sprache, ihre Klangfülle, verblüffen noch heute. Nietzsches Deutschlehrer allerdings brachte dem Enthusiasmus des sich schon früh anzeigenden Genies kein Verständnis entgegen: die Beurteilung war zerschmetternd negativ.⁸

In der *GdT* erläutert Nietzsche mittels lebhafter, sprachlich brillierender Argumentation, wie die griechische Kultur nach den Kämpfen des heroischen Zeitalters zu einem Gleichgewicht gelangte. Diese Errungenschaft gebar das tragische Zeitalter, das seine Bezeichnung von der attischen Tragödie ableitet, die in dieser Ära zur Blüte kam. Diese Blüte hielt weniger als hundert Jahre an. Schließlich verfiel die Tragödie des klassischen Stils unter dem Druck der kulturhistorischen Entwicklungen. Die späteren griechischen Schöpfungen erreichten niemals die gleiche Größe. Nietzsche begründet die Tatsache mit dem nachsokratischen Rationalismus und Optimismus, die Philosophie und Kunst von der natürlichen Weltordnung ablenkten. Nach Nietzsches Ansicht wichen die dieser Mentalität

⁶Gadamer, "Friedrich Nietzsche", *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 3, 197.

⁷Würzbach, *Nietzsche*, 48f.

⁸Würzbach 50.

frönenden Dichter – wie z.B. Euripides – von den Grundsätzen des Gleichgewichts zwischen dem Apollinischen und Dionysischen zugunsten des Artifiziiellen ab.

Zu den "künstlichen" Schöpfungen des Euripides gehörte bekanntlich der Kunstgriff des "deus ex machina", der den Grundsätzen der Tragödie widersprach. War es doch das Ziel der attischen Tragödie, die sich aus den Satyrchören zu Ehren von Dionysos und als Andenken an seinen grausamen Tod entwickelte, Lebenskonflikte in all ihrer Wirklichkeit und Grausamkeit dramatisch darzustellen. Die Lösung dieser Konflikte lag in der Unterwerfung unter die Allmacht, das Akzeptieren des "status quo", Einfügung in die Harmonie mit dem All-Einen. Eine seichte Hoffnung auf Überlistung der Weltordnung, auf übernatürliche Fügung durch Einschreiten göttlicher Kräfte zugunsten des Protagonisten war in der attischen Tragödie nicht vorgesehen. Euripides schränkte ebenfalls die Funktion des Chors, des eigentlichen Kerns der Tragödie, aus dem sie hervorgegangen war, ein.⁹ Seine Rolle des Kommentators, Zuschauers und Vertreters der Gottheit, kraft seiner Individuation als Satyrgefolge, wurde in nebensächliche Einlagen zum Drama verdrängt. Die drastische Veränderung der Struktur der Tragödie raubte ihr den religiösen Sinn, den eigentlichen Atem; sie war nunmehr "atem-los", dem Ersticken preisgegeben. Als Folge der geschilderten Entwicklung verwandelten sich letztlich Dichtung und Drama ausschließlich in "Kunst" (d.h. Schein) und vernachlässigten die Natur (d.h. das Sein). Die so entartete Kunst konnte ihrem Schicksal nicht mehr entgehen und wurde dem Untergang geweiht. Der für den delphischen Ausgleich zwischen den Göttern Apollo und Dionysos gestorbene Orpheus erlag symbolhaft abermals der Vernichtung. Die jetzt abgeschafften Wahrzeichen der Tragödie waren auch Wahrzeichen des Dionysos, des Lebens selbst, das

⁹Wilpert, *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, 86.

er repräsentierte. Das traumgeborene, illusionäre Apollinische hatte offenbar nicht die Fähigkeit, die Tragödie allein aufrechtzuerhalten.

Der flüchtige Leser der *GdT* mag in der Argumentation Nietzsches wenig Sinn oder Allgemeingültigkeit finden, zumal die ursprüngliche Fassung des Werkes *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* die Verherrlichung Richard Wagners zu bezwecken schien. In seiner Apologie, dem späteren "Versuch einer Selbstkritik", die er einer Neuauflage (1886) veränderten Titels *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* vorangestellt hat, distanziert sich Nietzsche von der Wagner-Euphorie und kritisiert seine früheren Äußerungen als die eines jugendlichen Hitzkopfes. Die "Selbstkritik" stellt eine in der Literatur kaum auffindbare, ungewöhnliche Selbstbezeichnung, ein meisterhaftes Stück Prosa Nietzscheanischer Reife dar.

Geht man von dem Axiom aus, daß die in der *GdT* vorgebrachten Erkenntnisse geistig bereits von dem jugendlichen Nietzsche erarbeitet waren, bevor seine Wagner-Apotheose das Tageslicht erblickte, erscheint der Fragenkomplex in nüchternerem Licht und berechtigt zu einer kritischen Auseinandersetzung. Die klassische Ausbildung Nietzsches von Schulpforta, des damaligen Elitegymnasiums Deutschlands, und das Studium der Altphilologie sorgten für seine gründliche Vertrautheit mit der Antike. Eine natürliche Neigung förderte seine Interessen in dieser Richtung. Die durch den deutschen Klassizismus genährte, betont hellenophile Atmosphäre innerhalb der deutschen gebildeten Schichten beherrschte während der formativen Jahre des jungen Nietzsche die zentral-europäische Kulturszene. Allerdings befaßten sich die führenden Altphilologen und Philosophen der Antike zu dieser Zeit vorwiegend mit bereits erforschten Texten und geschichtlich belegten Tatsachen, hauptsächlich solchen aus der mittleren und späten Antike. Aus der Frühantike kannte man nur spärlich erhaltene Quellen, und diese oftmals

in Bruchstücken. Nietzsche erkannte schon früh die Stagnation der Altertumswissenschaft und war offensichtlich entschlossen, neue Wege in der Forschung zu beschreiten.

Georg Gadamer bezieht sich auf die unorthodoxen Forschungsmethoden Nietzsches und bezeichnet ihn als "Dilletant des philosophischen Handwerks", bestätigt ihm allerdings, er wäre "von einer Kühnheit der denkerischen Phantasie besessen, daß es ihn beständig zu neuen Denkwagnissen hinriß."¹⁰ Dieser Kühnheit waren nicht nur Nietzsches geniale Tiefblicke unter die Oberfläche der griechischen Perfektion, in den Pessimismus, zu verdanken, sondern auch die Erkenntnis, daß der Pessimismus trotz des zwischen dem Apollinischen und Dionysischen geschlossenen Kompromisses der mittleren Antike nicht völlig ausgelöscht war, sondern sich in die Mysterienkulte flüchtete.¹¹ Daß Nietzsche hier die Orphik im Sinn hatte, besteht kein Zweifel, da diese zu jener Zeit den dominierenden und meist verbreiteten griechischen Kult darstellte und überdies, wie bereits erörtert, das Leiden des Gottes Dionysos als Glaubensbekenntnis beinhaltete. Die Treffsicherheit der Beobachtung Nietzsches mag daraus ersehen werden, daß die Orphik während der Blütezeit der Tragödie wohl bekannt war, jedoch ihre stärkste Aktivität nach dem Zusammenbruch der Tragödie einsetzte und bis zu ihrer Verschmelzung im Christentum andauerte.

Aus der hier vorgebrachten Argumentation ist erkenntlich, daß Nietzsche seine Hypothesen nicht nur aus geschichtlichen Quellen, sondern auch aus Mythen und möglicherweise anderen mündlichen Überlieferungen der vorgeschichtlichen schriftlosen Ära entwickelte. Damit unterstrich er seine Einschätzung der Glaubwürdigkeit einer unkonventionellen Dokumentation als auch Billigung sowie Würdigung jener Dichtung, die aus Ermangelung der Schrift auf das lebendige Wort angewiesen war. Aus Nietzsches Behandlung dieses Gebiets kann seine Auffassung gefolgert werden, daß mündlich

¹⁰Gadamer, "Friedrich Nietzsche", *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 3, 198.

¹¹Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, im folgenden: *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 114.

weitergegebene Dichtung die Anerkennung als gültige Kunst verdiene. Die Aufrechterhaltung von Mythen und anderen Überlieferungen ist dem Kollektivgedächtnis des Volkes zu verdanken. Zweifellos war das menschliche Gedächtnis der schriftlosen Zeit weit schärfer als das einer mit schriftlichen Informationen und Umweltlärm überladenen Zivilisation.

In den Jahren 1866–1868 hielt Nietzsche vor dem von ihm mitbegründeten "Philologischen Verein" der Universität Leipzig, an der er immatrikuliert war, sechs Vorträge, und zwar u.a. über die vorsokratische *Theognidea*, eine Spruchsammlung des Theognis, und über die Gleichzeitigkeit Homers und Hesiods.¹² Die Geschichte der *Theognidea* entstand aus Nietzsches Pfortenser lateinischer Valediktionsarbeit. Sie erschien als seine erste gedruckte Arbeit im *Rheinischen Museum*.¹³ Anschließend wurden weitere, größtenteils lateinische Beiträge zur vorsokratischen Literatur, darunter seine preisgekrönte Arbeit über Diogenes Laertius, veröffentlicht. Die Geschichte der *Theognidea* erntete Nietzsche die Berufung als Professor der Altphilologie an die Universität Basel. Dank besonderer Anerkennung der Beiträge zur vorsokratischen Dichtung verzichtete die Universität auf eine Dissertationsvorlage und verlieh ihm das Doktorat.¹⁴

In die gleiche Zeit fällt die Beschäftigung Nietzsches mit dem Themenkreis der später noch zu erscheinenden *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*¹⁵ und Vorbereitung von Vorträgen, deren Inhalt sich ebenfalls in dem obigen Werk niederschlug, nämlich: "Das griechische Musikdrama" und "Sokrates und die Tragödie", die auch als ursprüngliche Fassung der *GdT* angesehen werden. Es folgen die Abhandlungen: "Die dionysische Welt-

¹²Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist (I) 1867-1900*, lf.

¹³Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist (I)*, 1.

¹⁴Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist (I)*, 1.

¹⁵Montinari, "Kommentar zu Bd. 1" in: Nietzsche, *Kommentar zu 1–13, KSA*, Bd. 14, 41.

anschauung" und "Ursprung und Ziel der Tragödie".¹⁶ Die obigen Gebiete beanspruchen nunmehr Nietzsches ausschließliche Aufmerksamkeit. Dies geht aus seiner umfangreichen Korrespondenz dieser Jahre mit Freunden aus seinen Fachkreisen sowie mit Richard Wagner und Cosima,¹⁷ der damaligen Frau von Bühlow, hervor, denen er unermüdlich seine intellektuellen Sorgen offenbarte.

Es ist interessant festzustellen, daß Nietzsches geistige Betätigung während der Zeit vor der Verfassung der *GdT* zwar hauptsächlich der Tragödie, doch ebenfalls der Orphik galt. Nachweise hierfür sind in seinem Nachlaß gefunden worden. Aus den mir zugänglichen *Nachgelassenen Fragmenten*¹⁸ bekräftigen folgende Notizen die obige Feststellung:

- "Orpheus, antimythologisch",¹⁹
- "Zagreus als Individuation",²⁰
- "Demeters Freude auf die Wiedergeburt des 'Genius' [d.h. Dionysos] als hellenische Heiterkeit",²¹
- "Die Mittel des hellenischen Willens, um sein Ziel, den Genius zu erreichen: die Mysterien",²²
- "Dem Staate gegenüber stehen die Mysterien. Hier ist die höhere Daseinsmöglichkeit, auch bei Vernichtung des Staates."²³

Es handelt sich hier um Motive aus der orphischen Geschichte, die Nietzsche verwendet, um die Erneuerung und Unzerstörbarkeit des "Genius" – gemeint ist die Kunst bzw. der Künstler, personifiziert durch Zagreus, darzustellen. Die Freude Demeters über

¹⁶Montinari, "Kommentar zu Bd. 1" in: Nietzsche, *Komm.1-13*, KSA, Bd. 14, 41.

¹⁷Nietzsche, *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe (KGA)*, 2. Abt., Bd. 1.

¹⁸Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, KSA, Bd. 7, Ende 1870.

¹⁹Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 7, 151.

²⁰Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 7, 151.

²¹Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 7, 136.

²²Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 7, 136.

²³Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 7, 148. Die Schriftsperrung entspricht dem Original.

die Neugeburt ist die Überwindung des alten Leids und Zuversicht auf den neuen Anfang, d.h. Überwindung des Pessimismus. Die Überzeugung der Mysten, hier – der Orphiker, daß nur durch Anbetung des Gottes und den Dienst an ihm zu ihm gelangt werden könne, wird zum Ausdruck gebracht.

Zu weiteren Zeugnissen gehören Notizen über Vorgänge, die in der orphischen Theogonie beschrieben sind, ohne daß der Autor auf die Quelle hinweist.²⁴ Der Name Sokrates wird wiederholt als Symbol der Gegnerschaft zu Gott in einer Parallele zu Orpheus' Gegnerschaft zu Dionysos genannt, die beiden den Tod auferlegte.²⁵

In den Notizen aus dem Frühjahr 1871²⁶ finden wir eine den Ursprung der Philosophie betreffende Bemerkung, in der u.a. Orpheus, aus dem sich das "Bild des Philosophen langsam entwickelt" hat, erwähnt wird. Hier bestätigt der Autor den Anspruch der Orphiker auf die Position Orpheus' als Urdenker und Begründer der Philosophie. An einer weiteren Stelle aus dem gleichen Zeitabschnitt nennt Nietzsche Orpheus neben Pythagoras: sie hätten "zur Reinigung" der "grauenhaften theogonischen Sagen" beigetragen.²⁷ Diese Äußerung würdigt Orpheus neben dem geschichtlichen Religionsstifter Pythagoras, dessen Lehren sich mit den orphischen teilweise überschneiden, als Gesellschaftsreformer.

Aus den späten Phasen der Tätigkeit Nietzsches (1884) stammt einer seiner "poetischen Versuche",²⁸ in dem Orpheus als Künstler oder gar Symbolgestalt des Philosophen Nietzsche selbst gedeutet werden könnte, von dem kraft seiner Stellung als

²⁴Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, Bd. 7, 157.

²⁵Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, 157, und "Sokrates und die griechische Tragödie", *KSA*, Bd. 1, 626.

²⁶Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, *KSA*, Bd. 7, 386.

²⁷Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, *KSA*, Bd. 7, 403.

²⁸Colli, Nachwort zu Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, *KSA*, Bd. 11, 720.

herausragendes Individuum messianische Erfüllung der intellektuellen Hoffnungen zu erwarten sei:

Ich seh nach griechischen Geländen
Das Schiff dich, deutscher Orpheus, wenden.²⁹

Diese Zeilen drücken die gleichen Ideale aus, die vor Nietzsche Hölderlin dem dichtenenden Denker zugedacht hat [wie u.a. im Gedicht "Die Friedensfeier"³⁰ zum Ausdruck gebracht]. Der Einfluß Hölderlins ist bereits zu Beginn dieses Kapitels diskutiert worden. Dieser büßte niemals an seiner Wirkung ein, obwohl die Auswirkungen der Einflüsse im Verlauf der Zeit eine dem Dichter Nietzsche gemäße Form angenommen haben.

In dem Vortrag "Das griechische Musikdrama" spricht Nietzsche von dem "dionysischen Schwärmer, der an seine Verwandlung glaubt" im Gegensatz zu den "Thyrsuschwingern, den Dilettanten ..., nicht aber den rechten Dienern des Dionysos, den Bacchen",³¹ d. h. den Orphikern. Der Thyrsusstab war der Wander- und Initiationsstab der dionysischen Priester. Der Autor bezeichnet diejenigen, die sich fälschlich des Stabs als Wahrzeichen des Standes bedienten, verächtlich als "Schwinger" [eine Wortbildung Nietzsches]. Damit zielt Nietzsche offensichtlich auch auf seine zeitgenössischen "falschen Propheten". Im übrigen kann die Herkunft der obigen Sentenz leicht erkannt werden: sie stammt aus Platos *Phedo* und der *Republik* des gleichen Verfassers.³²

In einer der "Fünf Vorreden", betitelt "Homer's Wettkampf" heißt es: "Die Namen des Orpheus, des Musäus und ihrer Kulte verraten, zu welchen Folgerungen der unausgesetzte Anblick einer Welt des Kampfes und der Grausamkeit drängte – zum Ekel am Dasein, zur Auffassung dieses Daseins als einer abzubüßenden Strafe, zum Glauben an die

²⁹Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 11, 302, "28 [10]".

³⁰Hölderlin, *Gedichte*, 163.

³¹Nietzsche, "Das griechische Musikdrama", *Nachgelassene Schriften*, KSA, Bd. 1, 522.

³²s. Kap. "Die Orphik", S. 29.

Identität von Dasein und Verschuldetsein."³³ Nietzsches Folgerung der obigen Feststellung ist auf der nächsten Seite der obigen Schrift zu lesen: "In der orphischen Wendung [hätte] der Gedanke [gelegen], daß ein Leben, mit einem solchen Trieb als Wurzel, nicht lebenswert sei."³⁴ Auf diese Auffassung wird bei der Besprechung des Textes der *GdT* noch näher eingegangen.

In dem aus der Vorbereitungszeit der *GdT* (1870-1873) stammenden Aufsatz "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen" diskutiert Nietzsche vorsokratische Elemente in den Texten der späteren griechischen Philosophen, u.a. in den Texten Platos.³⁵ Damit lenkt er die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Tatsache, daß diese Philosophen viele Ideen als ursprünglich von ihnen geprägt hingestellt hätten, diese Ideen aber nicht ihre eigenen, sondern die der Orphiker waren. Im gleichen Aufsatz erwähnt Nietzsche, daß die Griechen der Antike ein völlig unrealistisches Wesen zur Schau gebracht hätten. Er kommentiert hierzu: "Der Kern der Dinge" war ihnen der Mensch, die restlichen Erscheinungen nur "täuschendes Spiel".³⁶ Das Denken der Frühantike wäre unbegrifflich gewesen. Ansätze zu Abstraktionen schlugen sich jeweils in menschlichen Gestalten nieder. Thales hätte als Erster versucht, Gedanken zu abstrahieren. Als Einschränkung des Ausgangsgedankens bezüglich der Frühantike wäre Nietzsches Kommentar anzusehen, daß "allerdings" – "vielleicht die höchst auffälligen Orphiker die Fähigkeit [besessen hätten], Abstraktionen zu fassen,"³⁷ und zwar als Allegorien, wie sie beispielsweise in den phantastischen Gestalten ihrer *Kosmogonie* zum Ausdruck gebracht wurden.

³³Nietzsche, "Homer's Wettkampf", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 783.

³⁴Nietzsche, "Homer's Wettkampf", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 786.

³⁵Nietzsche, "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 810.

³⁶Nietzsche, "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 815.

³⁷Nietzsche, "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 815.

Diskussion des Texts der *GdT*

In seiner einleitenden Erläuterung des Apollinischen und Dionysischen weist Nietzsche auf "tiefsinnige Geheimlehren", welche die Griechen in ihrer Kunstanschauung nicht in Begriffen, sondern in den Gestalten ihrer Götter mittels der "Duplicität"³⁸ der Kunstgottheiten Apollo und Dionysos anschaulich machten. Die Geheimlehre, die den Wettstreit und Ausgleich zwischen den beiden Gottheiten lehrt, ist die Orphik.

Die Dichotomie der Symbole wird mit dem Traum und Rausch in der Kunstwelt verglichen. Der Traum sei künstlich aus der Vorstellungssphäre geschaffen, während der Rausch aus dem Naturbereich hervorgehe. Der dionysische Rausch sei der Wahn der Priester/Jünger des Dionysos, der Bacchen = Orphiker, die in ihrer Anbetung des Gottes zu schöpferischer Inspiration gerissen werden. Der Frühlingsrausch stimme Mensch wie Natur zur Friedlichkeit: "Freiwillig beut die Erde ihre Gaben und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger."³⁹

Die geschilderte dionysische Stimmung ist aus der orphischen Geschichte entnommen. Als Beispiel seiner Darstellung führt Nietzsche Schillers "Lied an die Freude" an, das in gehobenem Gefühl das Eingehen in das "Ur-Eine" vergegenwärtigt.⁴⁰ Das Ur-Eine oder All-Eine ist die Allmacht, die weltumspannende Gottheit der Orphik. Nietzsche kommt wiederholt auf diesen Begriff als Untermauerung seiner Argumentation in der *GdT* zurück, um der universalen Gültigkeit seiner Konzeptionen ein allumfassendes Fundament zu verleihen.

Mit der Versöhnung zwischen Apollo und Dionysos wird eines der Hauptthemen der *GdT* zur Sprache gebracht. Nietzsche bezeichnet diesen Akt als "wichtigsten Moment in

³⁸Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 25.

³⁹Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 29.

⁴⁰Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 29.

der Geschichte des griechischen Cultus: wohin man blickt, sind die Umwälzungen dieses Ereignisses sichtbar". Trotzdem wäre die Kluft nie überbrückt worden: man hätte lediglich die Grenzen "der Zuständigkeit", des Möglichen abgestochen.⁴¹ Die Unterschiede blieben weiter bestehen, vor allem in der Musik. Die apollinische [dorische] Musik war ruhigen Charakters, während der dionysische Dithyrambus den Hörer durch gewaltige Töne zur Ekstase führte.

Auf den folgenden Seiten lenkt der Autor das Interesse des Lesers auf die Fabel über König Midas, die für ihn eine "Volksweisheit" repräsentierte, da sie den griechischen Pessimismus konzentriert wiedergebe: der König hätte lange erfolglos nach dem weisen Silen, dem Begleiter Dionysos', im Walde gejagt. Als er ihn schließlich fing, fragte der König um seine Ansicht, was denn das Allerbeste für den Menschen sei. Unter einigem Druck bekannte der Dämon: "Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben."⁴² Der orphische Glaube war auf absolute Reinheit gerichtet, die nur ein "Seliger", also kein Lebender, besitzen könne; durch einen raschen Tod wiederum näherte sich der Mensch auf dem Weg der Wiedergeburt zur Reinheit.

Weiter heißt es, ein dionysischer Rausch sei spontan und von begrenzter Dauer; er falle bei allmählicher Ernüchterung ab und bringe die alltägliche Wirklichkeit zurück. Der so erlangte Einblick in die "grauenhafte Wahrheit"⁴³ hemme die Handlungsfähigkeit, treibe zu Abkehr vom Leben und Hinwenden ins Jenseits. Die Äußerung bezweckt, auf die negativen Aspekte des orgiastischen Dionysuskults sowie die daraus zu folgernde Ursache der Entstehung als auch Entfaltung der Orphik aufmerksam zu machen.

⁴¹Nietzsche, *GdT, KSA*, Bd. 1, 32.

⁴²Nietzsche, *GdT, KSA*, Bd. 1, 35. Die Sperrschrift entspricht der Originalversion.

⁴³Nietzsche, *GdT, KSA*, Bd. 1, 57.

Der "fortwährende Untergang" der Erscheinungen manifestiere sich in der Tragödie durch den metaphysischen Trost. Die Tragödie wirkt wie ein Gottesdienst und verhilft den Gläubigen, den "Daseinskern"⁴⁴ als ewig zu erkennen und das Leben zu ertragen. Der Besuch des Theaters war für die Griechen der Antike obligatorisch. Durch das Zuhören und Ansehen der Handlung, vor allem des Satyrchores, verwandelte sich der Zuschauer selbst mittels seiner geistigen Teilnahme in einen Satyr. Nietzsche zitiert hier A. W. Schlegels Worte, der Chor sei der "idealische Zuschauer".⁴⁵ Die auf der Orchestra agierenden Chorteilnehmer sehen ja den vor ihnen auftretenden Schauspielern auf dem Proszenium zu und sind zusätzlich in der Lage, die Handlungen der anderen Choreuten zu beobachten.

Bei der Beschreibung des Auftritts des sophokleischen Helden, dessen überzeugende Charakterisierung überrasche, verwendet Nietzsche Platos Parabel von der Höhle.⁴⁶ Diese häufig zitierte Geschichte setzt sich mit den unterschiedlichen Aspekten der Wahrheit auseinander und kommt zur Schlußfolgerung, daß ihr echter Sitz unter der Oberfläche sei. Die Parabel wird bekanntlich, wie im Kapitel "Die Orphik" erwähnt,⁴⁷ auf orphische Lehren zurückgeführt. Daraus wäre zu verstehen, daß die wahre Natur des Helden ebenfalls unter der Oberfläche, nämlich in seiner Seele ruhe. Im Zusammenhang mit Aeschylus erwähnt Nietzsche das Leid des Individuums und die Vorahnung der Götterdämmerung als "Gerechtigkeit", also den schließlichen Untergang – selbst der Götter. Damit würde die "metaphysische Einheit" der beiden Welten wiederhergestellt.⁴⁸ Ein derartiges Weltende sowie die Rückkehr zum Chaos lehrt die Orphik. Die olympischen

⁴⁴Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 59.

⁴⁵Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 59.

⁴⁶Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 65.

⁴⁷Kapitel "Die Orphik", S. 29.

⁴⁸Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 65.

Götter waren hingegen "unsterblich", wie auch der mosaische und christliche Gott unsterblich ist, während die germanischen Götter analog mit den orphischen einer "Götterdämmerung" entgegengehen mußten. Weiter unterstreicht der Autor, daß die Griechen den "festen Untergrund des metaphysischen Denkens" aus ihren Mysterien schöpften. Die intellektuelle Skepsis konnte sich demnach an den olympischen Göttern "entladen",⁴⁹ indem die Götter mit allen menschlichen Unsitten und Untaten bedacht wurden. Mit dieser Beobachtung bestätigt Nietzsche den Mysterien die Anleitung zum tieferen Nachsinnen über das Dasein. Zu dieser Einstellung konnten sie nur in ihrer Eigenschaft als Gemeinschaft denkender Menschen, als Freunde der Weisheit, der "Philo-Sophia", befähigt sein.

Die Handlung der ursprünglichen Tragödie hätte lediglich den Leidensweg Dionysos' behandelt, wie ihn die orphische Geschichte lehrte und wie er später als Inhalt der Mysterien übernommen wurde.⁵⁰ Die Dionysoswiedergeburt sowie die Vielheit seiner Gestalten, die Wandelbarkeit seiner äußeren Erscheinung und seines Namens – der Name Polyonimos ist die Entsprechung dieser Eigenschaft – sind Züge der Orphik. Die Mysterienlehre liege, so argumentiert Nietzsche weiter, der Tragödie zugrunde; die griechische tief sinnige [pessimistische] Weltanschauung sei aus dieser Lehre hervorgegangen.⁵¹ Bei Berücksichtigung dieses Zusammenhangs erscheint die einseitige Richtung der klassischen Dramen mit ihrem tragischen Stoff verständlicher.

In den Mysterien berge sich auch eine "freudige Hoffnung", da durch sie das Unheil des Einzelnen mittels Wiederherstellung der Einheit mit dem Ur-Einen überwunden werden könne. Diese Hoffnung biete die Kunst, denn nur sie vermöge diese Einheit herzustellen. Die dionysische Wahrheit wäre nur in der Tragödie mit Hilfe der Symbolik der Mythen zu

⁴⁹Nietzsche, *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 65.

⁵⁰Nietzsche, *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 72.

⁵¹Nietzsche, *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 73.

finden. Sie sei auch in den Mysterienkulten, die einen dramatischen Aspekt aufweisen, vorhanden.⁵² Hier demonstriert Nietzsche, daß die darstellende Kunst ein angemessenes Kommunikationsmedium sei, selbst aporetische Begriffe nahezubringen.

In einer weiteren Ausführung heißt es, daß sich die ersten christlichen Jahrhunderte vor der griechischen Heiterkeit und "feigen Sichgenügenlassen am bequemen Genuß" verächtlich abgewandt hätten, ohne sich des "sechsten" griechischen Jahrhunderts, seiner "Geburt der Tragödie, seiner Mysterien, seines Pythagoras und Heraklit" bewußt gewesen zu sein.⁵³

In der Argumentation über den Verfall der Tragödie seit Euripides erörtert Nietzsche – wie in seinen vorbereitenden Notizen – die Schlüsselstellung, die Sokrates in diesem Entwicklungsprozeß eingenommen hätte. Der Autor hält Sokrates für die Personifizierung der rationellen Geistesentwicklung in Griechenland – und damit als ihren Urbeginn für das gesamte Abendland. In dieser symbolischen Eigenschaft vergleicht er Sokrates mit Orpheus, der, obwohl bereits dem Tode durch die Mänaden geweiht, den mythischen Dionysos zur Flucht nötigte. Sokrates' Verurteilung hätte die rationelle Entfaltung in Griechenland nicht mehr aufhalten können, andererseits wäre die zivilisierende Wirkung des Orpheus zur Zeit des Fällens seines Todesurteils bereits so weit fortgeschritten gewesen, daß auch sein Tod die Alleinherrschaft des Dionysos nicht hätte zurückbringen können.⁵⁴ Beide Fälle beweisen die Sinnlosigkeit der Rache und des Todesurteils; in beiden Fällen ist das Gegenteil von der beabsichtigten Wirkung erreicht worden. Die sterblichen Hüllen wurden vernichtet, doch die unsterbliche Seele, die zeitlose Idee blieb bestehen. Wir haben es hier mit einem Exempel im orphischen Sinne zu tun. Die Orphiker

⁵²Nietzsche, *GdI, KSA*, Bd. 1, 73.

⁵³Nietzsche, *GdI, KSA*, Bd. 1, 78.

⁵⁴Nietzsche, *GdI, KSA*, Bd. 1, 88.

kannten auf Grund ihrer Lehre von der Unantastbarkeit des Lebens keine Todesstrafe. Das Todesurteil für Orpheus wurde von Dionysos und seiner noch im Orient wurzelnden Rache gefällt. Sokrates wiederum traf der Schierlingsbecher seitens der Schöffen, die der olympischen Religion untertan waren. Weder der grausame Gott noch die bigotte Institution waren willens, den delphischen Ausgleich, die Toleranz, zu beherzigen.

Die nach Ansicht Nietzsches korrupten Zustände in den darstellenden Künsten seiner eigenen Zeit, in denen er eine Parallele zur Spätantike sieht, veranlassen ihn zu einem weiteren Exkurs in einen der Orphik verwandten Themenkreis. Einerseits stellt er Apollo als "Genius des principii individuationis", der die "Erlösung im Schein" gewährleiste, dar, andererseits unterstreicht er die Bedeutung Dionysos', der den Bann der Individuation sprengt und damit den "Weg zu den Müttern des Seines, zu dem innersten Kern der Dinge" freilegt.⁵⁵ Mit dieser Wendung wird eine der Orphik zugrundeliegende tiefere eschatologische Schicht der Mythologie berührt, in der das Muttertum bzw. ein Kollektiv der Mütter die höchste Gottheit repräsentierte. Trotz des Übergangs in die paternalistische Ordnung der neueren Religionen blieben bei den Griechen die geheimnisumwobenen Mütter die Besitzerinnen der letzten Weisheit, der Geheimnisse, die den Irdischen und selbst den neueren Göttern, nicht zugänglich waren. Die orphische Gottheit Nyx, die Nacht, behielt sogar nach ihrem Abtreten im Zuge der Verschiebung der Götterkräfte eine Ehrenstellung und stand dem Gottvater beratend zur Seite. Nietzsche beabsichtigt offensichtlich mit der Beschwörung "der Mütter", den Weg zur wahren Kunst durch Vermittlung Dionysos' zwischen Mensch und dem Höchsten, dem Urgrund, jenseits der konventionellen Gottheit, zu weisen.

⁵⁵Nietzsche, *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 103.

Zur Unterstützung des Begriffs "Weg zu den Müttern" sei an Fausts Gang zu den Müttern (*Faust II*) erinnert, um Helena zu gewinnen. Zweifellos hat auch Goethe diesen Gang als Chiffre verwendet und Helena als Symbol für das erstrebte ästhetische Ideal der Antike gewählt. Die Seherin Manto ist von Goethe ausersehen, Faust in die Unterwelt zu führen. Sie fordert ihn zu dem Weg mit folgenden Worten auf: "Der dunkle Gang geht zu Persophoneien,"⁵⁶ und ermuntert ihn mit einer Erinnerung an einen berühmten Vorgänger: "Hier hab ich einst den Orpheus eingeschwärzt."⁵⁷ Der Drang zur dichterischen Schöpfung führt den wahren Künstler an der Todesgöttin vorbei zum Urgrund, zu den Müttern. Nur dort, im Angesicht des Todes, ist der göttliche Funke der Inspiration zu finden. Der körperliche Tod wird zum Symbol der Transzendenz über eine Grenze, die für den Nicht-Künstler unpassierbar ist.

Gottfried Benn, Goethe- und Nietzsche-Enthusiast, entwirft in seinem Aufsatz "Dorische Welt" ein fesselndes Bild der matriarchalischen knossischen Gesellschaft, die späteren Kulturen nicht nur wegen ihrer höchst fortschrittlichen Lebensweise, ihres Andauerns sowie ihrer Friedfertigkeit, sondern ebenfalls auf Grund ihrer hoch entwickelten Kunst überlegen war.⁵⁸ Die Möglichkeit des Ursprungs des Dionysus-Kults in Kreta und kretischer Einflüsse auf die Orphik wurde bereits im Kapitel "Die Orphik" diskutiert.

Bei der ausführlichen Behandlung der Musik als Ursprung und Bestandteil der Tragödie betont der Autor die Verflachung der Wirkung des Dramas bei Fehlen musikalischer Partnerschaft.⁵⁹ In diesem Zusammenhang mag erwähnt werden, daß Orpheus und die Orphiker nur mit Musikbegleitung rezitiert oder gesungen haben. Bei Abschaffung des Chors als Bestandteil der Tragödie wurde der Anteil der Musik zunächst reduziert und

⁵⁶Goethes Werke, *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*, Hamburger Ausgabe, Bd. 3, 228, Z. 7490.

⁵⁷Goethes Werke, *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*, Hamburger Ausgabe, Bd. 3, Z. 7493.

⁵⁸Benn, "Dorische Welt", *Essays - Reden - Vorträge, Gesammelte Werke*, Bd. 1, 262ff.

⁵⁹Nietzsche, *GdT, KSA*, Bd. 1, 110.

schließlich ausgeschaltet. Im Stadium der Verfassung der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* waren Nietzsches Motive, die Zusammengehörigkeit von Tragödie und Musik zu verteidigen, einwandfrei als Unterstützung seines Freundes Wagner, der um Anerkennung seiner Schöpfung, des Musikdramas, kämpfte, erkenntlich. Nach Nietzsches damaliger Ansicht entsprach das Wagnersche Musikdrama den Anforderungen der Vereinigung aller Künste auf der Bühne und damit der vollkommenen Kunst.

Nietzsche folgert, daß die attische Tragödie letzten Endes erliegen mußte: "...während die aus ihrem Ringen geborene dionysische Weltanschauung in den Mysterien weiterlebt und in den wunderbarsten Metamorphosen und Entartungen nicht aufhört, ernstere Naturen an sich zu ziehen. Ob sie nicht aus ihrer mythischen Tiefe einst wieder als Kunst emporsteigen wird?"⁶⁰ Wie bereits erwähnt, übernahm der orphische Kult auch die schauspielerischen Aspekte der Tragödie und war auf diese Weise nicht nur Gottesdienst, sondern Kunstaübung. Nietzsche hoffte, daß es möglich sei, die Tragödie, d.h. die wahre Kunst, aus den Mysterien wieder auf die Bühne zu holen. Damit hätte die orphische Rückkehr aus der Unterwelt wieder nachvollzogen werden können.

Die Frage nach der Möglichkeit des künftigen Emporsteigens der dionysischen Weltanschauung aus der "mystischen Tiefe" an die Oberfläche kann als Vorausahnung ihrer "Metamorphosen" in den noch zu entstehenden Rilkeschen *Sonetten an Orpheus* gesehen werden. Inwieweit diese mit dem Mysterieninhalt zusammenhängen, wird noch in dem Kapitel "Rainer Maria Rilke" besprochen.

Der Verfall des klassischen Dramas, mit dem Nietzsche vor allem Euripides belastet, sei insbesondere durch die Einführung des "deus ex machina", der "an Stelle des metaphysischen Trostes getreten" sei, verursacht worden. Der dionysische Geist in der Kunst

⁶⁰Nietzsche, *GdT, KSA*, Bd. 1, 111.

sei gleichzeitig abgestreift worden und war gezwungen, "in die Unterwelt, in einer Entartung zum Geheimkult, [zu] flüchten".⁶¹ Dieser Geheimkult war die Orphik.

In der Besprechung des "stilo rappresentativo" verneint Nietzsche dessen Entsprechung zur griechischen Musik. Die Moderne hätte fälschlicherweise die Ansicht entwickelt, daß diese Art des Vortrages die Wirkung des "Orpheus ... und der griechischen Tragödie" bewirkt hätte. Er kritisiert die Oper als der Verherrlichung des Menschen gewidmet, während die griechische Tragödie der Gottheit zugeeignet war.⁶² In seiner Zuversicht, die deutsche Kultur würde in Zukunft eine Kunstform, in der Musik und Dichtung vereint sein würden, hervorbringen, wendet sich Nietzsche an seine "Freunde": "kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen".⁶³ Die Freunde werden hier zu Orphikern erhoben, die sich mit dionysisch-orphischen Wahrzeichen schmücken und vermöge ihrer Kunst, analog zur orphischen Geschichte, selbst wilde Tiere zähmen. Das Versetzen der Freunde in eine andere Welt, die Welt des antiken Griechenland, und damit in den Bereich der Kunst, erscheint Nietzsche notwendig, um den Lesern seine Ideen lebendiger zu veranschaulichen. Bilder aus der antiken Welt erscheinen dem Autor am geeignetsten, da sie seiner Auffassung entsprechen, daß die Schöpfung einer neuen Kunst von den Griechen allein, dem "Volk der tragischen Mysterien",⁶⁴ gelernt werden könne. Die Mysterien werden demnach als höchste Kunstvollendung dargestellt. Einem Volk, das diese schafft, wird auch die höchste erzieherische Qualität zuerkannt.

In dem sechzehn Jahre nach der *GdT* erschienenen Anhang hierzu, dem "Versuch einer Selbstkritik", nimmt Nietzsche sein eigenes Werk peinlichst unter die Lupe. Seine

⁶¹Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 114.

⁶²Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 122.

⁶³Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 132.

⁶⁴Nietzsche, *GdT*, KSA, Bd. 1, 132.

Formulierungen sind nun weit reifer. Er stellt hier fast alle Ideen des Werkes in Frage, gibt aber weder zu der neuaufgeworfenen Infragestellung noch zu den alten Zwiespältigkeiten eine Aufklärung, sondern beläßt es bei den Fragen; er verschont allerdings den Begriff des Dionysischen und die orphischen Mysterien. Eine derartig spitze Selbstbeziehung wie die "Selbstkritik" Nietzsches zeugt nicht zuletzt von intellektueller Integrität und Größe.

Die "Selbstkritik" ist eine ästhetische Plauderei über die *GdT*, über diverse Themen aus seinem Gesamtwerk und europäischem Kulturgut. In dieser informellen Diskussion seines Werkes kommt der Autor spielerisch auf die Rolle des "Übermenschen" als "neue Seele", den "Jünger des unbekanntes Gottes",⁶⁵ selbst nach seiner Ansicht ein bei weitem mißverstandenes Konzept. Offensichtlich führt er die Mißverständnisse auf das geschriebene Wort zurück, da das Werk nach seiner Ansicht eher musikalischen Charakter trage. Aus der Wendung: "sie hätte s i n g e n sollen, diese neue Seele",⁶⁶ kann entnommen werden, daß er von der Musik einen direkteren Zugang zum menschlichen Geist erwartete. Schließlich geht der Autor im letzten Abschnitt von der spitzfindigen Polemik des Mittelstücks zur schalkhaften Färbung und Versöhnlichkeit über, indem er zur Diesseitigkeit und Fröhlichkeit im Sinne des lachenden dionysischen Zarathustra auffordert. Als Endeffekt liegt alles offen und reizt zu weiteren Reflexionen.

Nachwirkungen der *Geburt der Tragödie*:

Nietzsche war über die unmittelbare positive Wirkung der *GdT*, besonders in den Fachkreisen, außerordentlich zuversichtlich, wie aus seinen mannigfachen Äußerungen in seinen Briefen dieses Zeitabschnitts hervorgeht.⁶⁷ Leider fiel das Werk, abgesehen von seinem engsten Freundeskreis, nicht nur auf taube, sondern auf feindliche Ohren. Die alte

⁶⁵Nietzsche, "Versuch einer Selbstkritik", *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 14.

⁶⁶Nietzsche, "Versuch einer Selbstkritik", *GdT*, *KSA*, Bd. 1, 15.

⁶⁷Nietzsche, *Briefwechsel*, *KGA*, 2. Abt., Bd. 1.

Gelehrten generation konnte Kritik und Neuerungen weder verkraften noch dulden. Ein von den alten Koryphäen indoktriniertes Jünger, der ehemalige jüngere Pfortenser Mitschüler Nietzsches von Willamowitz-Möllandorf, der offensichtlich nicht umhin konnte, Nietzsches Ansehen in Schulpforta und seinen kometenhaften akademischen Aufstieg neidvoll zu beobachten, nahm die unkonventionelle Gestaltung und die gewagten Spekulationen in der *GdT* zum Anlaß, seine kritische Zerreißfeder zu spitzen. Er unterstellte Nietzsche fachliche Ignoranz und Nachlässigkeit bei der Auswertung der Originalquellen. Willamowitz war zu dieser Zeit bereits ordentlicher Professor der Philosophie an der Berliner Universität (später Philosophieordinarius), so daß seine Stimme in Fachkreisen Gewicht hatte. In seinem Artikel "Zukunftsphilosophie"⁶⁸ ließ er sich zu massiven, z.T. vulgären Philippika gegen Nietzsche und sein Werk hinreißen, die schließlich ihre Wirkung nicht verfehlten. Der Rufmord an Nietzsche gelang den Fachleuten glänzend; Nietzsches vielversprechende Karriere konnte sich von diesen Vorfällen nie wieder erholen. Die Willamowitz-Kontroverse erschütterte trotzdem die Ansichten der damaligen Fachkreise bezüglich der Forschungsmethoden der Antike.⁶⁹ Daß diese Forschungsmethoden schließlich unter dem Druck der jüngeren Gelehrten generation drastischen Revisionen unterzogen werden mußten, ist dieser durch die Kontroverse verursachten Erschütterung zu danken. Es ist interessant, die Stimme eines späteren Forschers, und zwar eines der führenden britischen Philosophen der klassischen Antike der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts F. M. Cornford, zu diesem umstrittenen Werk zu hören. Er bezeichnete die *GdT* "a work of profound imaginative insight, which left scholarship of a generation toiling in the rear."⁷⁰

⁶⁸Silk and Stern, *Nietzsche on Tragedy*, 95.

⁶⁹Ausführliche Darstellung der Kontroverse in: Silk/Stern, *Nietzsche on Tragedy*, 95ff., und Kaufmann, "Introduction", *Friedrich Nietzsche. The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, 8.

⁷⁰Kaufman, "Introduction", *The Birth of the Tragedy*, 8.

Ein Rückblick auf Nietzsches Haltung nach den zerschmetternden Angriffen erlaubt die Feststellung, daß er erstaunlich ausgeglichen reagierte, zumal er überzeugt war, daß die Angriffe sachlich kaum begründet waren. Er nahm die Kritik dennoch sehr ernst. Zutiefst enttäuscht kommentierte er in einem Brief vom 16. Juli 1872 an seinen Freund und Altphilologen Rohde, er hätte alle von Willamowitz angegriffenen Zitate und Quellen nachgeprüft und keine Fehler gefunden.⁷¹ Willamowitz kritisierte u.a. Nietzsches Ausführungen in bezug auf die Einstellung Aeschylus' zur Orphik. Der Willamowitz-Generalangriff galt offensichtlich den griechischen (orphischen) Mysterien. Willamowitz stand der Orphik vollkommen skeptisch gegenüber.⁷² Nietzsche kommentierte den diesbezüglichen Willamowitz-Angriff in dem oben erwähnten Brief an Rohde mit folgenden Worten: "Die Beziehung des Aeschylus zu den Mysterien deutet doch auch Aristophanes an."⁷³

Es ist bemerkenswert, daß die erste Anzeige über die *GdT* in der Publikation *Rivista Europea* in Italien erschien. Nietzsche selbst nennt dieses Ereignis "symbolisch".⁷⁴ So trug damals schon Italien zu den positiven Anfängen der Interpretation des umstrittenen Werkes bei. Ahnte der Philosoph, daß etwa hundert Jahre danach ebenfalls von Italien aus der Versuch zur Wiederherstellung seines Rufes kommen würde? Nachdem die Gelehrten-gemeinschaft Montinari/Colli in den 60-iger Jahren die Revision und Neuredaktion des Gesamtopus Nietzsches unternommen und inzwischen beendet hat, weht eine gesündere Luft in der Nietzsche-Auslegung.

Der Erfolg dieser Sisyphusarbeit spiegelt sich u.a. in den positiveren Besprechungen der neueren Ausgaben der deutschen Literaturgeschichte wieder. Beispielsweise zollen die

⁷¹Nietzsche, *Briefw.*, KGA, 2. Abt., Bd. 3, 25.

⁷²s. Kap. "Die Orphik", S. 17.

⁷³Nietzsche, *Briefw.*, KGA, 2. Abt., Bd. 3, 25.

⁷⁴Nietzsche, *Briefw.*, KGA, 2. Abt., Bd. 1, 313.

Verfasser des Bandes *Grundwissen der Literatur* Nietzsche Anerkennung für seinen Verdienst, dem Ursprung des Dramas auf den Grund gegangen zu sein und gleichzeitig als dessen Kern den Dithyrambus herausgeschält zu haben. Damit wurde der Ursprung der ersten und soweit einzigen Literaturgattung identifiziert.⁷⁵ Erst das zwanzigste Jahrhundert begann, sich mit den Problemen der seiner Zeit vorausseilenden Hellsichtigkeit Nietzsches näher auseinanderzusetzen, ohne zunächst die Herkunft des Umwertungstriebes der bisherigen Ordnung zu erkennen. Gottfried Benn faßte die Situation in den denkwürdigen Worten zusammen: "Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte, innerlich sich auseinanderdachte, man kann sagen: erlitt, man kann auch sagen: breittrat – alles das hatte sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden, alles weitere war Exegese."⁷⁶

Eine interessante neuere "Exegese" finden wir in der Argumentation von Jendris Alwasts *Dionysische Revolte*. Alwast sieht Nietzsches dionysisches Konzept, um dessen Verständnis der Letztere beim Publikum so schwer rang, als ein durchaus zeitnahes Problem. Er unterstreicht hierin das Fundamentale des Seins, das Dionysische als Diagnostik und als Therapie.⁷⁷ Der Dienst am Gott und Menschen, die Einheit mit dem All-Einen der Natur, wie sie den orphischen Mysterien zugrunde lagen, eröffnen sich in dieser Auslegung als ein Weg zur seelischen Gesundung und zu geistigem Gleichgewicht. Auch die Theodizee in Nietzsches Werk sei nach Ansicht Alwasts im Zeichen des Dionysischen zu verstehen.⁷⁸ Mit dieser Interpretation weist der Autor gemeinsam mit Nietzsche auf die

⁷⁵Stadler/Dickhopf, *Grundwissen der Literatur*, 11.

⁷⁶Benn, "Nietzsche nach 50 Jahren", *Essays - Reden - Vorträge, Ges. Wk.*, Bd. 1, 482.

⁷⁷Alwast, *Dionysische Revolte* (Logik der dionysischen Revolte, zu Nietzsches Entwurf einer aporetischen kritischen Theorie), 70.

⁷⁸Alwast 40.

Grausamkeit des Lebens, das nicht in Auflehnung, sondern in der Rechtfertigung Gottes und Lebensbejahung begegnet werden sollte.

Alwasts Auslegung der Theodizee bildet eine Parallele zur Auffassung Jaspers', der in seiner Beweisführung zum gleichen Thema in die mythische Antike zurückgeht. Er sieht deren "äußerste Tiefe im Prometheus des Aeschylus".⁷⁹ Prometheus lehnte sich bekanntlich gegen die Götter auf, da sie dem Menschen die Gabe des Feuers verweigert haben. Sein Diebstahl, der für das Wohl der Menschheit gedacht war, bedeutete jedoch einen Frevel an den Göttern. Prometheus trotzte dem Leben und den Göttern noch dann, als er grausamen Strafen ausgesetzt war. Er war unfähig, den "status quo" anzuerkennen, mit der Theodizee zu leben. Die Grausamkeit des Mythos beweist, mit welcher drastischen Symbolen die Griechen hantierten, um dem Volk den Mut zum Akzeptieren des Lebens zu verschaffen.

Die obige Interpretation ist mit einem weiteren von Nietzsche geprägten zentralen Begriff, dem *amor fati*, eng verbunden. Der Philosoph befaßte sich mit den Gedanken über das "Fatum" bereits im Schulalter⁸⁰ und übernahm ihn als Begriff in sein späteres Gesamtwerk.⁸¹ Die damit verbundene, aus der frühen Antike stammende und von Heraklit entlehnte Wiederkunftslehre Nietzsches⁸² war – wie die Idee der Vorbestimmung – Glaubenssatz der Orphik. Damit wird evident, daß zwei weitere wichtige Thesen Nietzsches direkt oder auf Umwegen aus den orphischen Lehren abgeleitet sind.

Rostenteutscher stellt im Kapitel "Nietzsche" seines kritischen Werkes *Wiederkunft des Dionysos* fest, daß der Philosoph bereits in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen II* und in der *Fröhlichen Wissenschaft* den Begriff der ewigen Wiederkunft "berührt" hätte. Im

⁷⁹Jaspers, *Nietzsche*, 331.

⁸⁰Jaspers 363.

⁸¹Jaspers 366.

⁸²Djuric, "Die antiken Quellen der Wiederkunftslehre" in *Nietzsche-Studien* 1979, Bd. 8, 4f.

Zusammenhang damit beschäftigte ihn die Erkenntnis, daß auch der "kleine Mensch" zur Wiederkunft bestimmt sei. [Das Prinzip der Gleichheit und Brüderlichkeit wurde bereits im Kapitel "Die Orphik" erwähnt.]⁸³ In diesem Gedanken, der Nietzsche "längst aus den Dichtungen der Orphiker vertraut war" und dem er unter dem Einfluß einer plötzlichen Inspiration im Jahre 1881 eine besondere Abhandlung widmen wollte, "nähert er sich der schon bei Hölderlin im *Empedokles* ausgesprochenen Idee."⁸⁴ Wie schon ausgangs dargelegt wurde, übten Hölderlins Ideen einen tiefgehenden Einfluß auf Nietzsche aus. Sein frühes Studium der Schriften des Diogenes Laertius, die u.a. die Geschichte des Empedokles behandelten, sowie die Beschäftigung mit Hölderlins gleichnamigem Trauerspiel regten Nietzsche zu einem Plan an, selbst ein Drama *Empedokles* zu verfassen. Dieses Vorhaben kam jedoch nicht zur Ausführung.⁸⁵

In der *GdT* kam zunächst nur das Dionysische zur vollen Entwicklung. Daneben sind in dem Werk – wie auf den umstehenden Seiten besprochen wird – zahlreiche orphische Gedanken und Ansätze zu weiteren orphischen Überlegungen vorhanden, die erst im späteren Werk auftauchen. Nicht zu übersehen ist, daß der orphische und dionysische Begriff oft auswechselbar sind und die Grenzen zwischen ihnen schwanken.

Abschließend sei bemerkt, daß die *GdT* eine der wichtigsten Neigungen Nietzsches offenbart, und zwar die des Erziehers. Seine Motive sind nicht immer leicht erkennbar. In seinem Nachwort zur *GdT* nennt Giorgio Colli das Werk das "mystischste" aller Werke Nietzsches, da es eine Einweihung erfordere. Man müsse Stufen erreichen und überwinden, um in "die visionäre Welt der *GdT* eindringen zu können: eine literarische Einweihung, wohlverstanden, bei der das Mysterienritual durch das gedruckte Wort ersetzt

⁸³"Die Orphik", S. 38.

⁸⁴Rostentdeutscher, *Wiederkunft des Dionysos*, 171.

⁸⁵Nietzsche, *Nachg. Fragm.*, KSA, Bd. 14, 535.

wird."⁸⁶ Colli bezeichnet die *GdT* als Nietzsches schwierigstes Werk und legt es somit als echte orphische Schrift aus: kraft seiner Lektüre und mittels sorgfältiger literarischer Argumentation verwandelt es den Initianten zum Initiierten. Colli schließt sein Nachwort mit der Feststellung, die Intensität der Wirkung der *GdT* sei nicht nur literarischen Ursprungs. Er schreibt ihr "authentischen Mystizismus" zu, der aus der Musik fließe. Die *GdT* wird schließlich nach seiner Meinung zur Darstellung des Gottes (Dionysos) als "Urvision".⁸⁷

Die Beweggründe Nietzsches, in Musik eine höhere Ausdruckskraft und einen vollkommeneren Kommunikationsmodus zu suchen, liegen nicht nur an seiner Überzeugung von ihrer mystischen Potenz, sondern auch an seinen immer wieder aufkommenden Zweifeln an den begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten des Wortes,⁸⁸ an seiner Empfindlichkeit und Zerbrechlichkeit, wie er es in seinem Gedicht "Das Wort" ins Bewußtsein ruft:

Doch bleibt das Wort ein zartes Wesen,
Bald krank und aber bald genesen.
Willst du ihm sein kleines Leben lassen,
Mußt du es leicht und zierlich fassen,
Nicht plump betasten und bedrücken,
Es stirbt schon oft an bösen Blicken.⁸⁹

Wort und Musik als Inhalt und Träger der Lehre, Mystik zu ihrer Vertiefung, diese wiederum gemeinsam als Medium der Erziehung eines reiferen Menschengeschlechts gesehen: das sind die Leitgedanken der Orphik und der sie in der Gegenwart legitimierenden *Geburt der Tragödie*. Die *Geburt der Tragödie* bekundet den immanenten Nachweis des Wagnisses eines der größten deutschen Denker, die Orphik für bedeutsam

⁸⁶Colli, Nachwort zu Nietzsche, KSA, Bd. 1, 902.

⁸⁷Colli, Nachw. zu Nietzsche, KSA, Bd. 1, 904.

⁸⁸Grundlehner, *The Poetry of Friedrich Nietzsche*, 46ff.

⁸⁹Nietzsche, *Gedichte*, 43.

genug gehalten zu haben, um sie zum Urgrund des Kernthemas seines ersten großen Werkes zu erheben.

Nach der Veröffentlichung der *GdT* erscheint Nietzsches Interesse für Orpheus und die orphischen Mysterien abgeschwächt zu sein. Sein schöngeistiges Idealsymbol nimmt immer mehr die Gestalt des Gottes Dionysos an. Die Hinwendung zur archaischen (vorplatonischen) Philosophie dauert jedoch unvermindert an. In seinem 1873 erschienenen Aufsatz "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen" gibt der Philosoph Zeugnis von seiner Hochschätzung der mit Thales beginnenden, jedoch vor Sokrates endenden Reihe der griechischen Philosophen. Die geistige Nähe dieser Philosophen zur Orphik ist bereits im Kapitel "Die Orphik" besprochen worden. Die obige Schrift steckt sich zum Ziel, die Philosophie als Gipfelpunkt der Kultur zu erklären sowie den Archetypus des Philosophen zu ermitteln, zu dem der Autor Heraklit auserwählt.⁹⁰ Darüber hinaus wird in der gleichen Schrift Heraklits Widerspruchstheorie des "Kriegs des Entgegengesetzten",⁹¹ aus dem alles Werden entsteht, erörtert. Nietzsche sieht in dieser Vorstellung eine "an ewige Gesetze gebundene Gerechtigkeit", die "Kosmodizee als Weltprinzip".⁹²

Aus dem obigen *Nachlaß*-Aufsatz darf gefolgert werden, daß der Philosoph niemals aufgehört hat, die orphische Thematik neu zu durchdenken und sie aus mannigfachen Perspektiven ins Blickfeld zu setzen. Der "Krieg des Entgegengesetzten" entspricht zweifellos dem Wettstreit zwischen den göttlichen Mächten des Apollo und Dionysos. Die "Kosmodizee als Weltprinzip" wiederum erscheint als eine variierte Formulierung des "*amor fati*".

⁹⁰Colli, Nachw. zu Nietzsche, *Nachg. Schr. der Baseler Jahre (1870-1873)*, KSA, Bd. 1, 917.

⁹¹Nietzsche, "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 825.

⁹²Nietzsche, "Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen", *Nachg. Schr.*, KSA, Bd. 1, 825.

Also sprach Zarathustra (1883-1885)

Im Anschluß an die *GdT* erscheint es angebracht, Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* (im folgenden *Zarathustra* genannt) in Anbetracht der ihm zugrundeliegenden Bezogenheit zur Orphik auf die in Frage stehenden Motive zu durchleuchten. Der Untertitel: "Ein Buch für Alle und Keinen" suggeriert im Wort "Alle" die Aufforderung, jedermann möge den Zugang zum Wissen versuchen; das Wort "Keinen" enthält die Erkenntnis, daß tatsächlich nur Eingeweihte den Zugang finden würden, wie es bei Initiierten der Mysterien der Fall war. Die Bedeutung der Wahl des Helden des *Zarathustra*, zu dessen Modell Zoroaster, der geschichtliche persische Begründer der ersten organisierten Religion diente, deutet auf eine beabsichtigte Analogie zu Orpheus, dem mythischen Gründer der ersten griechischen Glaubensgemeinschaft. Im übrigen sah Nietzsche die zoroastrierte Religionsgründung als "erste Übersetzung der Moral ins Metaphysische".⁹³ Bei der Bezeichnung "Metaphysisch" mag Nietzsche die Doppeldeutigkeit des Terminus "Metaphysik" im Sinn gehabt haben: erstens die klassische Bedeutung als "Philosophie", zweitens die moderne Bedeutung als "Übersinnliches". Beide Begriffe vereinigen sich in einem Religionsdogma.

Das Wirkungsfeld des Protagonisten im *Zarathustra* liegt in seinen didaktischen Reden, die ihn in die Rolle eines Erziehers versetzen. Anhand von ausgesuchter Rhetorik bemüht er sich, seinen Zuhörern, selbst imaginärer Art, die Übel der Welt sowie verwerfliche menschliche Eigenschaften vor Augen zu bringen. Die Reden – meistens sind es Soliloquien – beinhalten intellektuelle Auseinandersetzungen mit philosophischen und praktischen Problemen.⁹⁴ Zarathustra umgibt sich mit anhänglichen Tieren, die sein Verwachsensein mit der Natur demonstrieren. Die Merkmale des Predigers, Erziehers,

⁹³Rostentdeutscher 165.

⁹⁴Alderman, *Nietzsche's Gift*, 165.

Moralisten und Naturmystikers sind auch von Orpheus untrennbar. Da Orpheus den Urbeginn des Philosophierens symbolisiert,⁹⁵ ist seine Beziehung zur Gestalt Zarathustras besonders eng. Harold Alderman ist der Ansicht, daß in dem obigen Werk Zarathustra zum Paradigma des Philosophen schlechthin erhoben wird.⁹⁶

Das am Ende des Abschnitts "Das andere Tanzlied" erscheinende Gedicht "Das trunkene Lied" offenbart sowohl Gedanken der orphischen *Theogonie* und *Kosmogonie*, die symbolisch angedeutet werden, als auch zentrale Begriffe des Dichters. Der Titel des Gedichts besagt, daß der Dichter hier die künstlerische Trunkenheit der Inspiration behandelt. Seine Zweifel und Schwankungen entgegengesetzter intellektueller Ahnungen werden schließlich zum Gleichgewicht gelangen; der spontane Ausbruch, die Klimax, der Schöpfungsmoment bemächtigt sich seiner, verschlägt ihm den Atem: er ist im Endstadium sprach-los. Er vermag nicht einmal, dichterisch zu stammeln: er ist "trunken", dem orphischen Rausch erlegen. Jost Hermand nennt das Gedicht den "sublimsten Gefühlsausdruck" Nietzsches.⁹⁷ Der volle Text des Gedichts lautet:

Eins!
Oh Mensch! Gieb Acht!
Zwei!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
Drei!
"Ich schlief, ich schlief – ,
Vier!
"Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –
Fünf!
"Die Welt ist tief,
Sechs!
"Und tiefer als der Tag gedacht.
Sieben!
"Tief ist ihr Weh – ,

⁹⁵s. Kap. "Die Orphik", S. 44.

⁹⁶Alderman 173.

⁹⁷Hermand, Nachwort zu Nietzsche, *Gedichte*, 138.

Acht!
 "Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 Neun!
 "Weh spricht: Vergeh!
 Zehn!
 "Doch alle Lust will Ewigkeit – ,
 Elf!
 " – will tiefe, tiefe Ewigkeit!
 Zwölf!⁹⁸

Das Gedicht spiegelt in poetischer Verschlüsselung das Gegeneinander zweier Kraftfelder innerhalb des Zeitablaufs von zwölf Stunden. Bei der Zahl zwölf haben wir es nicht nur mit der Einteilung der Uhrzeit zu tun, sondern ebenfalls mit einer symbolischen Zahl von religiösem Hintergrund. Zwölf war eine beliebte Symbolzahl der griechischen Kultur. Man denke an die zwölf griechischen Götter, aber auch an die zwölf ägyptischen Monatsgottheiten.⁹⁹ Die Symbolik der zwölf christlichen Apostel ist offenbar an die Antike angelehnt, obwohl das volkstümliche Dutzend eine Parallele zu oder auch Anleihe aus älteren Kulturen sein mag. Jedem Uhrschlag folgt nun eine bedeutungsvolle Aussage. Der orphische Zeitgott Chronos hält das Geschehen in seiner Hand und ist für die "chronologische" Abfolge zuständig. In dem Wettstreit der entgegengerichteten Kräfte wird die Fehde zwischen den Gottheiten Apollo und Dionysos als Vertreter entgegengesetzter Ideen und Lebensmächte sichtbar.

Der Ausgangspunkt des Gedichts: "Oh Mensch! Gieb Acht!" entspricht dem Moment der Erweckung der Menschheit zum Bewußtsein. Der Mensch wird vom Dichter aufgerufen, "bewußt" der Entwicklung beizuwohnen, indem er auf sie Acht gibt und sie achtet. Die aus dem Chaos geborene Nacht, die Mitternacht, an die orphische Nyx erinnernd, wird um ihre Meinung angehalten. Das Chaos entspricht nicht etwa dem "Nichts", denn es birgt den Urgrund, die brodelnde Materie der Schöpfung; daher ist die Äußerung

⁹⁸Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, nachfolgend: *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 403f.

⁹⁹Long, *The Twelve Gods of Greece and Rome*, 144.

der Nacht ausschlaggebend. Die Antwort deutet auf die kraftspendende Eigenschaft des Schlafs und die Traumfähigkeit in ihm. Die im Traum gewonnene Erkenntnis verdankt ihren Ursprung dem apollinischen Konzept des Scheins; da der traumgebende Schlaf aber aus dem Chaos, dem Ursprung des Seins, entsprungen ist, trägt diese Erkenntnis auch dionysischen Charakter. Die Tiefgründigkeit des Lebens mit seinem Leid und seiner Grausamkeit kann nur auf Grund des Ursprungs der Nacht im Chaos und aus ihm heraus ermessen werden. Der Tag ist nur ein Übergang von Dunkel zu Dunkel und wird von der Nacht beherrscht, wie das Leben vom Tod beherrscht wird. Trotz aller Leiden beweist sich die Natur durch den unzerstörbaren Drang zum Überleben, Gedeihen und Genießen. Die Lust am Leben, an der Wiederherstellung der Natur, wie sie in den orphischen Mysterien zelebriert wird, bahnt sich den Weg mit den Worten: "Weh spricht: Vergeh!" Der Schmerz, die dunkle Seite des Lebens versucht immerwährend zu dominieren; die Lebenslust befiehlt dem Weh zu "vergehen". Es klingt wie eine Zauberformel. Hier verwandelt sich der Konflikt zwischen den unterschiedlich motivierten Mächten in eine Konfrontation des Entgegengesetzten.

Die letzte Aussage wird um das zweimalige Attribut der Ewigkeit als "tiefe, tiefe" erweitert, und die ganze Sentenz ebenfalls wiederholt. In dieser kurzen Zeile erklingt schon, mittels der vollen Töne, das Echo der Sphären, der Unendlichkeit. Durch die Verdoppelung des Wortes "tiefe" wird das Empfinden des Leids verstärkt. Die Wiederholung der ganzen Zeile wiederum steigert die Einprägsamkeit des Gesagten. Die Klage-laute "ie, eh" potenzieren durch ihre klangmalende Wirkung die bereits erzeugte schmerzlich-sehnsüchtige Stimmung. Das vom Menschen ersehnte Festhalten des Augenblicks darf nicht stattfinden. Alles ist der Vergänglichkeit unterworfen, alles liegt im Fluß.

Die der Vergänglichkeit zugrundeliegende Heraklitsche These $\pi\alpha\nu\tau\alpha \rho\epsilon\iota$ ¹⁰⁰ bewahrheitet sich in der Schlußfolgerung des Gegensatzes zum Wollen. Eine weitere orphische Konnotation liegt in Zarathustras Bezeichnung des Gedichts als "Rundgesang" als Anspielung auf die ewige Wiederkehr des Gleichen.

Die letzte Aussage folgt auf den elften Stundenschlag, eine Stunde vor Mittag. Nach dem zwölften Schlag fehlt die Aussage. Sie ist offenbar dem Zuhörer überlassen. Da an diesem Punkt der Mittag, die symbolische "Mitte", eintritt, die für den Künstler Nietzsche von besonderer Wichtigkeit ist, darf man hier den Ausgleich zwischen den streitenden Kräften sehen. Jaspers ist hierzu der Ansicht, daß der "Mittag" "das Symbol für den weltgeschichtlichen Augenblick, den für Nietzsche die Zeugung des Gedankens bedeutet", repräsentiere.¹⁰¹ Somit korrespondiert die vorhergehende Beobachtung mit der Jaspers-Interpretation: das zwischen den Gottheiten erzielte Gleichgewicht wurde zum Born der Kunst, zur Inspiration. Auf den Begriff des Mittelpunkts muß Nietzsche bei der Lektüre der Romantiker gestoßen sein, da er schon bei Friedrich Schlegel erscheint. Schlegel sagt im *Gespräch über die Poesie* (Unterhaltung des Autors mit Ludovico, offensichtlich einem jungen Dichter): "Es fehlt, behaupte ich, unserer Poesie an einem Mittelpunkt."¹⁰² Schlegels Gedanken haben wohl während seiner Zeit nur im kleinen Kreise Beachtung gefunden. Noch vor dem Ableben der letzten Romantiker schob man die romantischen Ideale in den Hintergrund und verwarf sie als lebensfremd und unrealistisch. Daß viele ihrer Ideen noch weiter Gültigkeit behielten, bewies der kritische, "anti-romantische" Nietzsche.

¹⁰⁰Baumgartner, "Hölderlin und Nietzsches *Zarathustra*", *Wissen und Leben*, VIII, 1.4.1911-15.9.1911, 858.

¹⁰¹Jaspers 355.

¹⁰²Alleman, "Rilke und der Mythos", in *Rilke heute*, 15.

Eine weitere interessante Beobachtung bezüglich des Gedichts "Das trunkene Lied" ist bei Rostenteutscher zu lesen. Seiner Ansicht nach findet Nietzsche hier "seinen poetischen Ausdruck". Das Gedicht enthülle "die psychologischen Wurzeln, aus denen Nietzsches Konzeption des göttlichen Übermenschen" stamme.¹⁰³ Was der Kritiker hier andeutet, ist die Tatsache, daß der Dichter im geistigen Ringen nach einer überzeugenden Vermittlung der Idee des Übermenschen, d.h. des Menschen der Zukunft, die Geburt dieses Symbols im dichterischen "Mittag", in der künstlerischen Höchstleistung, als Inspiration erlebt hätte. Es handelt sich insoweit um einen psychologischen Vorgang, da seine Grundlagen im Unbewußten und nicht im rationellen Bewußtsein liegen.

Im gesamten Werk finden wir allgemeine Anspielungen auf den Begriff der ewigen Wiederkunft. Der Abschnitt "Drei Verwandlungen",¹⁰⁴ in dem Zarathustra von der Verwandlung des Geistes predigt – zunächst in ein Kamel, von dem Kamel in einen Löwen und vom Löwen in ein Kind – erfährt der Geist eine Bereicherung durch die Eigenschaften des Lasttiers und des Krafttiers, doch letztlich durch die Unschuld des Kindes. Eine Parallele zu orphischen Reinkarnationen bis zur Erreichung der Reinheit,¹⁰⁵ des Ausgangspunkts zum Neubeginn, ist evident. Die Bezüge zur Wiederkunftslehre sind im Abschnitt "Von der Selbst-Überwindung" am deutlichsten.¹⁰⁶ Allein die Überwindung des Selbst mag Neues hervorbringen, das auf den Trümmern des verbrauchten, nutzlosen Vergangenen das Künftige, Gesunde, die neuen Werte gebären wird.

Ein Bezug des Zarathustra zu Orpheus, dem Patron der Musik, ist in der Struktur des Werkes zu konstatieren. Die vierteilige Anordnung erinnert an die vier Sätze einer Symphonie einschließlich ihrer Tempi. Nietzsche äußerte sich selbst im ähnlichen Sinne:

¹⁰³Rostenteutscher 171.

¹⁰⁴Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 29.

¹⁰⁵s. Kapitel "Die Orphik", S. 22.

¹⁰⁶Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 146, auch Alderman 86f.

Zarathustra gehörte eher unter die Symphonien.¹⁰⁷ Die Sprache des Werkes ist extrem rhythmisch und klangvoll. Die im *Zarathustra* enthaltenen Gedichte sind liedhaft oder eigentliche Lieder wie z.B. die "Dithyramben". *Zarathustra* ist wie Orpheus gleichzeitig Sänger und Musiker. Wie schon erwähnt, nennt *Zarathustra* das Gedicht "Das trunkene Lied"¹⁰⁸ – "Rundgesang", also ein Lied, dessen Form die griechische Antike mit anderen Kulturen verbindet.¹⁰⁹ Das Gedicht "Nur Narr! Nur Dichter!", das im Abschnitt "Das Lied der Schwermut" erscheint, wird nicht nur von *Zarathustra* gesungen, sondern auch von ihm auf der Harfe begleitet.¹¹⁰ Auch außerhalb der Gedichte und Gesänge herrscht eine musikalische Stimmung; der Vortrag gleicht einem bis ins Rauschhafte gesteigerten, rhythmisch skandierten Sprechgesang, dem Modus der orphischen Rezitation.

In seinem Nachwort zu *Zarathustra* erweitert Giorgio Colli die Assoziation musikalischer Attribute des Werkes. Er spricht von musikalischen Leitthemen an Stelle von Ideen.¹¹¹ Er betont, daß hier nicht übersehen werden dürfe: "was nicht geschrieben ist – das Tempo, die musikalische Färbung, dieses oder jenes *Cantabile*, *Smorzando*, *Crescendo* oder *Teneramente*, [die] mehr als der dahinter stehende Gedanke" gelten.¹¹² Im gesamten Werk schmeicheln singende Töne, einmal verhalten, abgedämpft, dann wieder erklingen sie in voller, schriller Lautstärke, bis sie in zarten bis zartesten Nuancen verklingen.

Diese Interpretationsgedanken sind weitgehend an Nietzsches eigene Meinungen geknüpft. Martini führt in seiner *Zarathustra*-Besprechung folgendes Nietzsche-Direktzitat an: "Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird – kurz die Musik

¹⁰⁷Janz, "Die Kompositionen Friedrich Nietzsches", *Nietzsche-Studien* 1972, Bd. 1, 175.

¹⁰⁸Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 403.

¹⁰⁹Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 708.

¹¹⁰Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 371.

¹¹¹Colli, Nachw. zu Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 415.

¹¹²Colli, Nachw. zu Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 412.

hinter den Worten, die Leidenschaft hinter dieser Musik, ... alles das also, was nicht geschrieben werden kann."¹¹³ Unwillkürlich erzeugen solche Worte allein eine magische Atmosphäre; der Leser/Hörer sieht sich unversehens in "das Nietzsche-Fluidum" getaucht, das seine Zuhörer rätselhaft fesselt. Nietzsche wie Zarathustra sind zum Hören bestimmt, denn – ihr "Ton macht die Musik".

Die Handlung des *Zarathustra* findet in einer imaginären Zeit in einer Mittelmeer-Landschaft statt – beides so zeitlos und unmittelbar wie die Symbole der orphischen Lehre. Das Ineinanderfließen von Vergangenheit und Gegenwart verleiht dem Werk lebendige Direktheit. In den zusammenfassenden Gedanken des Nachworts zu *Zarathustra* bezüglich des Schwerpunkts des Inhalts heißt es, daß wir hier auf

[ein] Wiederauftauchen kulminierender Momente der vorsokratischen Spekulation [stoßen], die auf eine Unmittelbarkeit hingewiesen haben ... Wenn man zurückgeht zu diesem nicht mehr Darstellbaren, so läßt sich nur sagen, daß das Unmittelbare außerhalb der Zeit ... in das Gewebe der Zeit eingeflochten ist, so daß in dem, was vorher oder nachher wirklich erscheint, jedes Vorher ein Nachher und jedes Nachher ein Vorher ist und jeder Augenblick ein Anfang.¹¹⁴

Zarathustra entzieht sich wie Orpheus präzisen Definitionen. Wie Harold Alderman feststellt, wäre es unmißverständliche Absicht des Autors gewesen, die Gestalt nicht scharf zu umreißen. Die oft schalkhafte Ambiguität motiviert zum tieferen Nachdenken, zur Argumentation, Kritik und Neuformulierungen. Aldermans Kommentar: "[he] always remains necessarily and ideally incomplete,"¹¹⁵ ergibt ein knappes und treffendes Urteil.

¹¹³Martini, "Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra*", *Wagnis der Sprache*, 13.

¹¹⁴Colli, Nachw. zu Nietzsche, *Zarathustra*, KSA, Bd. 4, 416.

¹¹⁵Alderman 104.

Nietzsches Position in der deutschen Literatur; Nachklang im Schrifttum

Nietzsche bewies schon als Jugendlicher eine literarische Begabung. Ein lebhaftes Bild hierüber bieten uns seine Gedichte der Jugendjahre,¹¹⁶ die frühen Briefe, sein Lebenslauf¹¹⁷ sowie sein hervorragender Essay über Hölderlin.¹¹⁸ Das Studium der Altphilologie und die anschließende Berufsausübung als Universitätslehrer boten ihm weitere Gelegenheit, die schriftstellerische Veranlagung zu pflegen. Seine denkerische Tätigkeit, verbunden mit dem Drang zur Mitteilung ergaben die Grundlage zu dem umfangreichen Opus, das Nietzsche uns hinterlassen hat. Nachstehend werden die Stellungnahmen einiger namhafter neuerer Literaturkritiker sowie prominenter deutscher Autoren zu der Bedeutung Nietzsches in der deutschen Literatur besprochen:

Eine ausführliche Bewertung der Stellung Nietzsches in der deutschen Literatur liefert R. F. Krummel mit seinen beiden Bänden des umfangreichen Werkes *Nietzsche und der deutsche Geist*. Band I behandelt die Zeit von 1867–1900, Band II die Zeit von 1901–1918. Hier werden nicht nur alle in dieser Zeit erschienenen literarischen Werke deutscher Sprache, zumindest solche von bleibender Bedeutung, die Nietzsches Gedankengut aufgenommen und diskutiert haben, aufgeführt, sondern auch persönliche Meinungen der Literaten über die neuartige intellektuelle Weltsicht. Krummels Zusammenstellung bietet eine wertvolle Analyse, aus der entnommen werden kann, daß die breite Wirkung Nietzsches in literarischen Kreisen im Gegensatz zur Rezeption seiner Philosophie verhältnismäßig früh eingesetzt hat.

Der Abschnitt "Die Literatur der Jahrhundertwende" der *Illustrierten Geschichte der deutschen Literatur* von Salzer/Tunk eröffnet die Diskussion des ersten Kapitels "Friedrich

¹¹⁶Grundlehner 3ff.
Vürzbach 17–56.
Vürzbach 48f.

Nietzsche" mit der Erläuterung der bevorzugten Platzwahl im Werk: es gäbe "schlechterdings keinen Philosophen, der die Literaturgeschichte des ausgehenden 19. Jahrhunderts stärker beeinflusst [hätte] als Nietzsche – stärker und nachhaltiger. ... Sein Einfluß reicht tief ins 20. Jahrhundert hinein."¹¹⁹ Weiter wird im gleichen Werk ausgeführt:

... keine bedeutende literarische Schule und kaum einer der einzelgängerischen Protagonisten des Impressionismus und Symbolismus, der Neu-Romantik und des Expressionismus [hätte] bei der Formulierung seines ästhetischen bzw. poetologischen Programms auf eine produktive Auseinandersetzung mit Nietzsches Philosophie verzichtet, sei es in unmittelbaren Anleihen und Übernahmen, sei es in kritischer Distanzierung und Ablehnung.¹²⁰

Die expressionistische Kunsttheorie berief sich mit dem Rauschhaften, Formlosen [Dionysischen], das gleichberechtigt neben dem Ruhevollen, Klassischen [Apollinischen] steht, auf Nietzsche.¹²¹ Diese Interpretation schweifte allerdings von der Theorie Nietzsches insoweit ab, daß Nietzsche den Ausgleich, das Finden eines Maßes, der Mitte, aber nicht Zügellosigkeit vertrat. Wie zahlreiche andere Partner des Dialogs mit Nietzsche verfehlten die Expressionisten, den sinnführenden Faden in Nietzsches Werk zu finden.

Die Philosophie Nietzsches, die darauf hinausgeht, daß das Leben fließend, sich stets verändernd sei, daß aber das Individuum trotzdem aus diesem Prozeß unverwechselbar hervortrete,¹²² wurde zum fruchtbaren Nährboden für die Literatur der Jahrhundertwende und darüber hinaus. Schriftsteller und Dichter von der Größenordnung Thomas Manns, Stefan Georges und Gottfried Benns setzten sich nicht nur mit Nietzsches Ideen auseinander, sondern zeigten auch eine weitgehende Absorption sprachlicher und stilistischer Formgebung Nietzsches. Fritz Martini, der den ersten Abschnitt seines Werkes

¹¹⁹Salzer/Tunk, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 5, 9.

¹²⁰Salzer/Tunk, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 5, 9.

¹²¹Stadler/Dickopf, *Literatur*, 106.

¹²²Kunze/Obländer, *Grundwissen deutsche Literatur*, 35.

Wagnis der Sprache Nietzsches *Also sprach Zarathustra* widmet, verzeichnet eine immense Belebung der deutschen Prosa, ihres "Ausdrucksreichtums und Fülle seit Nietzsches sichtbaren Wagnissen und Formenentscheidungen".¹²³ Er spricht darüber hinaus von den noch wenig erkannten "Gesetzen und Ausdrucksformen einer künstlerischen Prosa, ... um jene Wandlungen zu begreifen, ... welche die Bestimmung von Kunst, Dichtung, Sprache, Ausdruck und Form seit Nietzsche betroffen haben."¹²⁴

Thomas Mann, der umfangreiches Gedankengut Nietzsches literarisch verarbeitete, trug zwar mit seiner negativen Darstellung der Personifizierung Nietzsches als Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus* zur Defamierung Nietzsches bei, stachelte aber damit eine neue Diskussion über Nietzsche an. Gottfried Benn, bei dem Bezüge zu Nietzsche, seinen Ideen, aber auch Anerkennung in fast allen Prosaschriften durchklingen, kommentierte Manns Praktik in bezug auf die Wahl Nietzsches zur Verkörperung eines kalten, berechneten, letztlich unmoralischen, eigener Manipulation zufolge syphilitischen Menschen, der mit dämonischen Kräften paktiert, um damit seine Bewußtseinsgrenzen zu erweitern: "wenn Thomas Mann aus dieser Krankheit so viel Kapital schlagen zu können glaubt, wie er es in seinem jüngsten Vortrag über Nietzsche und *Doktor Faustus* tut, erscheint mir das nicht ganz standesgemäß – zwischen Potentaten."¹²⁵ Hätte Mann Nietzsche allerdings wahrheitsgetreu dargestellt, wäre sein Buch zur Erscheinungszeit gewiß kein Verkaufsschlager geworden. Er bediente sich seiner künstlerischen Freiheit im ausgedehnten Sinne, nicht besonders ethisch, aber legitim.

Einen für die Literaturkritik überaus wichtigen Aspekt der Gedanken Nietzsches diskutiert Jaspers in dem Abschnitt "Die Welt als reine Immanenz" in seinem Werk

¹²³Martini, *Wagnis der Sprache*, 3ff.

¹²⁴Martini 5.

¹²⁵Benn, "Nietzsche nach fünfzig Jahren", *Essays - Reden - Vorträge, Ges. Wk.*, Bd. 1, 487.

Nietzsche, der dessen Bestreben, die Zweiwelttheorie zu eliminieren, zum Thema hat. Nietzsche stelle der geteilten Welt des Hiersein und Jenseits die Einheit der Welt, ausgedrückt durch das Werden als "reine Immanenz", als "Weg und Ziel" gegenüber.¹²⁶ Den Ausdruck der Innerlichkeit bzw. Verinnerlichung erhob schon die Romantik zu ihrer Parole.

Der breiteste Nachhall Nietzsches, zwar von der Kritik nur beschränkt und von dem Dichter selbst nie offen zugegeben, ist in den Dichtungen Rilkes nachzuweisen. Alle neueren Literaturnachschlagwerke tragen Zeugnis hiervon. Eine Reihe von Kritiken idealisiert die "Gemeinsamkeiten" des Philosophen und Dichters. Erich Heller faßte die eigenartige Konstellation der Rilke-Abhängigkeit von Nietzsche realistisch, doch treffend in dem folgenden Satz zusammen: "denn Rilke war nur selten geneigt, intellektuelle Schulden anzuerkennen."¹²⁷ Das Kapitel "Rilke" wird sich noch eingehend mit den orphischen Dichtungen dieses Autors und mit den Einflüssen sowie Anleihen von seinen Vorgängern befassen.

Abgesehen von literarischen, philologischen sowie philosophischen Umwälzungen, die Nietzsche im zentraleuropäischen Raum hinterließ, wären seine Innovationen im deutschen Sprachgebrauch hervorzuheben. In seinem *Zarathustra* macht Nietzsche das Lutherdeutsch wieder literaturfähig. Gadamer nennt es "alttestamentliches Pathos".¹²⁸ So wie Luther die deutsche Sprache mittels der Bibelübersetzung konsolidierte, führt Nietzsche sie über den Gang vom Goethe-Deutsch der *Geburt der Tragödie* rückwärts zum Luther-Idiom im *Zarathustra* und schließlich vorwärts auf neue erweiterte Wege und in überraschende Höhen.

¹²⁶Jaspers 319.

¹²⁷Heller, "Rilke und Nietzsche", *Nirgends wird Welt sein als innen*, 76.

¹²⁸Gadamer, "Friedrich Nietzsche", *Philosophisches Lesebuch*, Bd. 3, 198.

Gottfried Benn kommentiert diesen Vorgang folgendermaßen: "Der Drang, sich auszudrücken, zu formulieren, zu blenden, zu funkeln, zerreißen, um die Bruchflächen funkeln zu lassen – das war seine Existenz. Der Weg vom Inhalt zum Ausdruck, das Verlöschen der Substanz zugunsten der Expression, das war elementar."¹²⁹ Jost Hermand sagt in seinem Nachwort zu der Gedichtsammlung Nietzsches, bei Nietzsche werde die Sprache "zur Waffe, zum Florett". Er bescheinigt ihm die "Umgehung gelehrter Floskeln", die Schöpfung von "scharf geschliffenen" Aphorismen, "Versen wie Geißelhiebe". Nietzsche sei zu sehr "Künstler, Artist", um auf eine "schlagende Pointe verzichten zu können." Trotzdem behielte er stets "etwas Leichtes und Narrenhaftes, ... Witzelei auf höchster Ebene und Lust zu brillanten Formulierungen."¹³⁰

Weiterhin darf auf die kritische Besprechung der Sprache Nietzsches von Ferruccio Masini hingewiesen werden. Er nennt sie am Beispiel des *Zarathustra* "metasemantisch". Damit wird angezeigt, daß nicht die gängige Bedeutung den Wörtern zwecks ihres Verständnisses zu unterlegen sei, sondern deren "Substrat".¹³¹ Als "Substrat" mag die Bedeutung, aus der sich das Wort entwickelt hat, andererseits auch volkstümliches Idiom oder Assoziationen mit anderen Begriffen, Ereignissen des Tages, aber auch Doppeldeutigkeit gelten.

Nicht zu übersehen sei, daß das Wort eine besondere Ausdruckskraft in Nietzsches Lyrik fand – noch kompakter, noch prägnanter als in seiner Prosa, stets in der unversehrten Form der deutschen Sprache verbleibend. Jost Hermand, der Kommentator des für diese

¹²⁹Benn, "Nietzsche nach fünfzig Jahren", *Essays, Ges. Wk.*, Bd. 1, 489.

¹³⁰Hermand 136f.

¹³¹Masini, "Rhythmisch-metaphorische 'Bedeutungsfelder' in *Also sprach Zarathustra*" in *Nietzsche-Studien* 1873, Bd. 2, 281.

Arbeit verwendeten Nietzsche-Gedichtbandes,¹³² zieht zur Bestimmung des künstlerischen Rangs der Spätlyrik Nietzsches Goethes *West-östlichen Diwan*, den Nietzsche selbst in diesen Jahren besonders schätzte, heran. In der Parallele zwischen den Inhalten des *Diwans* und Nietzsches Lyrik heißt es: "Hier wie dort findet man ein Spiel mit Worten, einen Assoziationsreichtum und zugleich eine Ironie, die durch das Gefühlsmäßige einen doppelten Boden bekommt."¹³³

Abgeklärtheit, Reife, Lebens- und Todesbejahung, der aus der orphischen Lehre stammende *amor fati*, spricht aus der letzten Strophe des Nietzsche-Gedichts "Die Sonne sinkt", das selbstredend für die Schönheit der lyrischen Sprache Nietzsches ist:

S i e b e n t e Einsamkeit!
Nie empfand ich
näher mir süße Sicherheit,
wärmer der Sonne Blick.
– Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
Silbern, leicht, ein Fisch
schwimmt mein Nachen hinaus...¹³⁴

Ob Prosa, ob Poesie, in beiden wird bei Nietzsche das Wort im orphischen Sinne zu dem ιερος λογος ; denn "heilig" sei das Wort des Dichters – sowohl in der geschichtlichen Antike als auch in der Orphik.¹³⁵ Schon Nietzsches dichterischer Vorfahr – Hölderlin – vertrat diesen Standpunkt in seinem Werk, in dem er die Fähigkeit der Dichter besang, über die Grenzen des Bewußten zu dringen und mit dem Numinosen zu kommunizieren. In dem Gedicht "Wie wenn am Feiertage" sagt Hölderlin zur Bekräftigung des von ihm

¹³²Die hier verwendete Gedichtsammlung in der Bearbeitung von Hermand war die einzige moderne, im Buchhandel erhältliche Ausgabe von Nietzsches Gedichten zur Zeit der Verfassung dieser Arbeit.

¹³³Hermand 139.

¹³⁴Nietzsche, *Gedichte*, 93/94. Sperrschrift ist dem Original entnommen.

¹³⁵s. Diskussion Kapitel "Die Orphik", S. 17.

Gesagten: "das Heilige sei mein Wort".¹³⁶ Dichterworte seien vom "heiligen Strahl", der göttlichen Inspiration, "entzündet" und sind daher selbst heilig.

Nietzsche nutzte die Möglichkeiten des Wortes bis an die äußersten Grenzen. Damit trug er das Erbe der orphischen Ideale, das er aus der Antike geborgen und aus Hölderlin herausgeschält hatte, als Lehrer, Erzieher und Hüter des Wortes würdig weiter und hielt es für seine Erben bereit.

¹³⁶Hölderlin, *Gedichte*, 135.

Drittes Kapitel

Seit ein Gespräch wir sind...
("Friedensfeier")

FRIEDRICH HÖLDERLIN

(1770-1843)

Das nachstehende Kapitel hat zum Ziel, die Begegnung Hölderlins mit dem Schrifttum der Antike sowie dem Themenkreis der Orphik und ihrer Lehren darzustellen. Die Diskussion berührt die während der Jugend des Dichters herrschenden Strömungen seiner Umgebung als auch die ästhetischen Einflüsse seiner formativen Jahre. Es folgt eine kurze Erörterung der Magisterthese Hölderlins "Geschichte der schönen Künste unter den Griechen", bevor die Besprechung in das eigentliche Werk übergeht. Die Auswahl der hier zu untersuchenden Dichtungen wird unter dem Gesichtspunkt ihrer orphischen Motive und Zusammenhänge getroffen. Abweichungen werden nur dann vorgenommen, wenn es die Aufhellung erfordert. Zunächst kommen die beiden großen Werke Hölderlins *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* und *Der Tod des Empedokles* zur Untersuchung. Es folgen die Besprechungen der Aufsätze "Der Grund zum Empedokles" und "Das Werden im Vergehen", denen die Illuminierung der orphischen Motive in einer Auswahl von Hölderlins Gedichten folgen wird. Bei den Interpretationen werden ebenfalls Hinweise auf Gemeinsamkeiten der orphischen Motive bei Hölderlin und Nietzsche berücksichtigt.

Wie bereits in den Kapiteln "Die Orphik" und "Nietzsche" erörtert wurde, ist Hölderlin die Wiedererweckung der Diskussion um die Gestalt des Orpheus, die orphischen Mysterien sowie die Auseinandersetzung mit dem Verlust des Wissens um diese Lehre zu verdanken. Die Frage, wie Hölderlin zu den Erkenntnissen einer kaum belegten Vergangenheit gelangte, kann nur mit einer an Mantik grenzenden Fähigkeit, die dem Dichter in einem gewissen Sinne gegeben war, erklärt werden. Stefan George

kommentiert diesen Umstand: "Er allein war der Entdecker. Er bedurfte keines äußerlichen Hinweises: ihm half das innere Gesicht." Dionysos und Orpheus waren "vor ihm noch verschüttet."¹ Gundolf (George-Kreis) vertiefte diese Interpretation mit einer Äußerung, daß "das Griechentum in ihm [Hölderlin] lebte", das "homerische", doch besonders das "orphische" im Sinne des "antiken Natursystems, der Vermenschlichung der Kräfte des Webens und Wachsens. ... Hölderlin war darin orphisch, daß er das Sichtbare als ein Sinnbild des Werdens."²

Hölderlins umfangreiches Studium antiker Schriften führte ihn schon früh zu dem Stoff des Orpheus-Mythos und der orphischen Mysterien. Die von Herder z.T. übersetzten und 1765 veröffentlichten *Orphischen Hymnen* waren ihm bereits in der Tübinger Stiftszeit bekannt.³ Ebenso muß er auch damals mit anderen bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen Schriften Herders vertraut gewesen sein. In diesem Zusammenhang darf angenommen werden, daß ein Aufsatz wie Herders "Orpheus. Versuch. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", in dem die Stellung Orpheus' als "göttlicher Urheber der griechischen Weisheit und Religion" verherrlicht wird,⁴ einem empfindsamen jungen Menschen, der nach neuen Ideen innerhalb der allgemeinen Stagnation hungerte, die rechte Geistesnahrung bedeutet haben müßte. Herders Enthusiasmus für Orpheus kann mit seinen nachstehenden Worten illustriert werden: "... wenn eine Erscheinung mir freiließe, drei Männer des griechischen Altertums zu sprechen: so würde ich ... Orpheus, Homer und Plato wählen."⁵

Die Lektüre von Hölderlins Magisterthese und der dazugehörigen Anmerkungen erlaubt einen hinreichenden Einblick in die umfangreichen primären und sekundären Quellen der Antike, die dem Kandidaten zur Verfügung gestanden haben und von ihm ausgewertet wurden. Zwar dürfte die ursprüngliche Faszination Hölderlins mit der Antike

¹George, "Hölderlin", *Werke*, Bd. 1, 520. Die Schreibweise hält sich an das George-Original.

²Harrison, *Hölderlin and Greek Literature*, 19.

³Harrison 21.

⁴Herder, "Orpheus. Versuch. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", *Werke*, Bd. 1, 32.

⁵Herder, "Orpheus. Versuch. Geschichte der lyrischen Dichtkunst", *Werke*, Bd. 1, 32.

naturgemäß aus den Homertexten gestammt haben; der Höhepunkt der Griechenlandverehrung muß allerdings als Auswirkung der Lektüre Platos auf den jungen Menschen angesehen werden.⁶ Die ausgiebige, wenn auch polemische Behandlung der orphischen Themen seitens Plato reizte Hölderlin offenbar zu weiteren Denkanstößen, diesen Themenkreis auf seine Weise zu durchdenken. Wie uns Hölderlins Korrespondenz belehrt, nannte er die Zeit, während der er sich insbesondere in die Inhalte des *Phaedrus* und des *Symposiums* vertiefte, "Götterstunden".⁷ Im letzteren tritt bekanntlich die Manteer Seherin Diotima auf. Diese geistige Begegnung erwies sich für Hölderlin von weittragender Bedeutung. Bei der Namensgebung der *Hyperion*-Heldin und bei Begegnung mit der idealen Frauengestalt Susette Gontard besann er sich dieses Namens. Bezeichnend für die sokratische Diotima war ihre Herkunft aus Mantinea in Arkadien, wo der den orphischen Mysterien verwandte Demeter-Kult und eine archaische Lebensweise noch lange nach der Wandlung des Brauchtums in Athen herrschten. Diotima gehörte neben Sappho und der Pythagoreerin Theano zu den drei meist verehrten griechischen Frauen.⁸ Hölderlins Interesse für die Antike bewegte sich schließlich über die großen griechischen Dramatiker zu den Pindartexten, an deren Übersetzungen er später bis zur äußersten Grenze seiner Schaffenszeit arbeitete. Auch in diesen Dichtern fand er reiche Spuren der orphischen Lehren, die weiter zu seiner Ideengestaltung beitrugen.

Eine bedeutende Rolle in der Bildung des intellektuellen Bodens für seine späteren Schöpfungen spielte die hellenophile Haltung Hölderlins deutscher Jugendvorbilder Klopstock und seines Landsmanns Schiller. Von Gewicht war auch die geistige Atmosphäre in Schwaben, die schon vor Schiller eine griechische Tendenz in der Dichtung erlebte. Hölderlins Lehrer Carl Ph. Conz kam 1783 mit seiner "Sokrateskapelle" der in Schillers "Die Götter Griechenlands" beschworenen Stimmung zuvor.⁹

⁶Harrison 21 und Beißner, "Erläuterungen" zu Hölderlin, "Aufsätze", *Sämtliche Werke*, Bd. 4, 377f.

⁷Constantine, *Hölderlin*, 32.

⁸Bachofen, *Myth, Religion and Mother Right*, 90.

⁹Viëtor, *Die Lyrik Hölderlins*, 122.

Die Jugendgedichte Hölderlins zeigen einen zutiefst christlich-religiösen Charakter. Seine natürliche Gottesfürchtigkeit läßt ihn zunächst die im deutschen Klassizismus übliche mythologische Symbolik aufgreifen und sie zu "Worten religiösen Empfindens"¹⁰ erweitern. Dieses Empfinden beschränkt sich zunächst auf den vorgeschriebenen Glaubenssatz und die Erwartungen seiner gottesfürchtigen Familie sowie institutionstreuen Lehrer. Die Begeisterung des Jünglings gleitet jedoch allmählich aus dem christlichen Themenkreis in die Antike. Die Abgrenzung des Christentums zur Antike verliert sich bei ihm schon in den Anfängen, wie sie sich in den Spätphasen ebenfalls verwischen wird, während die Themen und Symbolik seiner mittleren Schaffensperiode ausschließlich der Antike gehören. In der Vollblüte seines Schaffens erreicht Hölderlin Symbolwelt der frühen Antike immer betonter den orphischen Ausdruck. Als Autorität für den orphischen Themenkreis in der deutschen Literatur sei Rehm zitiert, der Hölderlins Hinwendung zum Orphischen als Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart sieht, die im Laufe seines Lebens an Intensität gewinnt: "Die ... Mittlerschaft zwischen Fernem und Nahem, das orpheusgleiche Tun des Dichtenden wird ihm von Jahr zu Jahr wichtiger, sie bestimmt den Sinn des Dichterischen."¹¹

Im Alter von 20 Jahren (1790) schreibt Hölderlin das zweite seiner Magister-specimina unter dem Titel "Geschichte der schönen Künste unter den Griechen". Die in dieser Arbeit zur Sprache gebrachten Erkenntnisse zeugen nicht nur von Enthusiasmus des jungen Mannes für das Edle und Schöne, sondern auch von ausgesprochener Reife, die ausschlaggebend für die Ideale seines gesamten Lebens bleiben werden. Schon der Einführungssatz der Arbeit, in dem ausgedrückt wird, "Griechenland" sei "unstrittig" "das Vaterland der Künste",¹² weist auf das Ziel des Verfassers, den Beweis zu erbringen, daß die Griechen ihren Künstlern eine Sonderstellung in ihrer Gesellschaft zugeordnet hätten. So sei Orpheus – wie der Heros Herkules – von ihnen vergöttert gewesen. Die

¹⁰Viëtor 123.

¹¹Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, 158f.

¹²Hölderlin, "Geschichte der schönen Künste unter den Griechen", *Sämtliche Werke*, Bd. 4, 189.

griechische Dichtung hätte die Heroen zu Göttersöhnen erhöht. Diese Erhöhung der Söhne des Volkes zur Göttlichkeit war demnach den Dichtern zu danken. Darüber hinaus sicherte der Inhalt der Dichtungen ihren Schöpfern eine Stellung in der Götternähe oder Göttergleichheit. Die Gesänge der griechischen Dichter wären die einzige Quelle der Religion und Urgeschichte des Volkes gewesen; daher wurden die Dichter/Sänger "mit grenzenloser Achtung verehrt."¹³

Zu den vermeintlich von Orpheus' Hand stammenden *Orphischen Hymnen*, besonders zur "Sonnenhymne", äußert Hölderlin, sie seien von dem "feurigen Klima", das charakteristisch für den Orient wäre, beeinflusst. Weder Herder, der Herausgeber der *Hymnen* im 18. Jahrhundert, noch Hölderlin waren sich damals dessen bewußt, daß diese etwa im 2. Jh. u. Z.¹⁴ für den Gebrauch einer dionysisch-orphischen Gemeinschaft in Klein-Asien entstanden sind. Trotzdem kann den *Hymnen* die orphische Nachfolge nicht abgesprochen werden, da sie bereits im Schrifttum der Antike bei Plato, Euripides und Pausanias erwähnt werden.¹⁵ In den "Anmerkungen" zu seinem Magisterspecimen führt Hölderlin Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* als eine der Quellen seiner Informationen an.¹⁶

Aus den Quellenangaben für die These ist ersichtlich, daß Hölderlin über sämtliche zeitgenössische Entwicklungen in der Forschung der Antike unterrichtet war. Da sein Interesse schon zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich der Frühantike galt, ist es erklärlich, daß die Diskussion der griechischen Künste nur bis zur vorperikleischen Ära unternommen wird. Die Arbeit betont die vorzüglichen Leistungen des Archilochus als Erfinder der Jamben, nennt Arion von Methyma als Erfinder der Dithyramben, der "zur Leier sang" und sie "mit Rundtänzen" begleitete. Erwähnt wird auch Terpander, der die "Gesangweise der Homerischen Rhapsodien mit Noten" versah.¹⁷ Bezeichnend ist in

¹³Hölderlin, "Geschichte der schönen Künste", S. W., Bd. 4, 190.

¹⁴*Der kleine Pauly*, Bd. 4, 354.

¹⁵Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 12f., 20, 159.

¹⁶Beißner, "Erläuterungen" zu Hölderlin, "Geschichte der schönen Künste", S. W., Bd. 4, 388.

¹⁷Hölderlin, "Geschichte der schönen Künste", S. W., Bd. 4, 194.

diesem Zusammenhang, daß Nietzsche dem Dichter Archilochus einen beträchtlichen Raum in der *Geburt der Tragödie* widmet und ihn als Beispiel des "subjektiven" Künstlers und Lyrikers schlechthin darstellt.¹⁸ Hölderlin folgert schließlich in der These, daß "nichts dem Genius des damaligen Griechenland (nach den Persischen Kriegen) angemessener [gewesen wäre] als das Trauerspiel."¹⁹ Hölderlins Enthusiasmus für die Tragiker Aeschylus und Sophokles sowie den Dichter Pindar wird ebenfalls zum Ausdruck gebracht.

Die Durchleuchtung des Inhalts der These unterstützt die Beobachtung, daß Hölderlins ästhetische Ideale von seinen dichterischen Anfängen bis zum Ende der Schaffenszeit unverändert der frühen bis mittleren Antike zugewandt geblieben sind.

Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797–1799)

Hyperion ist ein Briefroman, der in seiner Gestaltung den Einfluß Goethes *Die Leiden des jungen Werther* sowie Rousseaus Briefroman *Julie* (den Hölderlin im Original kannte), in seinem Inhalt jedoch, besonders in der Verherrlichung der Antike, den Einfluß von Heines *Ardinghello* zeigt.²⁰ Die Briefe des Romanhelden Hyperion werden im geraumen zeitlichen Abstand von den darin behandelten Geschehnissen geschrieben. Die Erzählform kann daher als elegisch aufgefaßt werden.²¹ Da die elegische Wiedergabe der Vortragsart der Rhapsoden der Antike entsprach, darf angenommen werden, daß Hölderlin diesen Stil wählte, um den Leser unauffällig in die angestrebte Atmosphäre zu versetzen. Die Anregung zum Namen "Hyperion" stammt vermutlich aus den *Orphischen Hymnen*, in denen die Sonne als "all-sehendes ewiges Auge, goldglänzender Titan, Hyperion, Licht des Himmels" angerufen wird.²² Erweitert man den Sonnenbegriff zu

¹⁸Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, KSA, Bd. 1, 43.

¹⁹Hölderlin, "Geschichte der schönen Künste", S. W., Bd. 4, 201.

²⁰Beißner, "Erläuterungen" zu Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, im folgenden *Hyperion*, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, 429, 432f.

²¹Beißner, "Erl." zu Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 3, 430.

²²Harrison 22, Anm. 36: *Orphei Hymni*, "You with the all-seeing eternal eye, gold-gleaming Titan, Hyperion, light of heaven." Deutsche Übersetzung von Verfasserin.

"Wesensverwandtschaft", bedeute solchenfalls der Name Hyperion: "der Darüberhin-gehende, der Transzendierende ... darin dem Sonnengott ähnlich."²³ Titel und Form des Romans begünstigen demnach die Veranschaulichung der ihn dominierenden orphischen Ideen.

Die in *Hyperion* heraufbeschworene Blüte und Untergang der griechischen Kultur als auch die Hoffnung auf ihre Wiederbelebung tragen orphischen Charakter des Werdens und Vergehens und der Wiederkunft. Dies gilt ebenfalls für die Entfaltung der Liebe zwischen Diotima und Hyperion, die durch den Tod Diotimas ihr Ende findet. Hyperions Hinwendung zur Natur nach dem Tode der Geliebten entspricht einer Entwicklung gemäß orphischen Glaubenssätzen.

Als zentrale Idee des Romans wäre die Anrufung Heraklits und seines Lehrsatzes von dem "einen in sich selbst Unterschiedenen"²⁴ zu betrachten. Dieser Satz stellt gleichzeitig eine wesenhafte orphische Glaubensthese dar. Hyperion spricht die obigen Worte Heraklits in höchster Begeisterung aus, in die ihn der Besuch der Akropolis mit Diotima und ihr gegenseitiges Liebesgeständnis versetzt. Die Berührung mit der erhabenen Vergangenheit und das Hochgefühl einer irdisch-gegenwärtigen Emotion vertiefen in Hyperion die Bejahung der kosmischen Liebe. Hyperion setzt sich mit dem leitmotivisch auftretenden Gedanken Heraklits immer wieder auseinander. Schon in den Anfangsstadien der Entwicklung ruft er in einer dreifachen Anapher die Einheit mit dem All-Einen an:

Eines zu sein mit allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen.

Eines zu sein mit allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wieder-zukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, ...

²³Harrison 23, Anm. 42.

²⁴Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 3, 81, und Beißner, "Erläuterungen", 465.

Eines zu sein mit allem, was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen den Zepter weg, und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigeinigen Welt, ...²⁵

Das Erleben des naturbezogenen All-Einen offenbart sich der empfindsamen Künstlerseele Hyperions und steigert sie zur Exaltation. Wilhelm Dilthey bezeichnet das "All-Eine" im Kontext des *Hyperion* als die "Erfahrung eines Schönheitsfreudigen".²⁶ Diese Schönheitsfreude ist das Streben Hyperions nach Vervollkommnung. Johannes Hoffmeister interpretiert das gleiche Zitat als "höchstphilosophisches Prinzip, als Anfang, Grundlage und Inbegriff der Philosophie überhaupt".²⁷ Die Grundlage zu dieser Folgerung ist in Hyperions Äußerung enthalten: dieses "große Wort" (Heraklits) "sei das Wesen der Schönheit, und ehe das gefunden war, gabs keine Philosophie". Der Dichtung ordnet er jedoch eine der Philosophie überlegene Stellung zu: "Die Dichtung ... ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft" [d.h. der Philosophie].²⁸ Die gesamte Konzeption des *Hyperion* ist zwar philosophisch, jedoch im orphischen, demnach auch dichterischen Sinne. Die Philosophie "verdichtet" den Sinn der Gedanken, d.h. sie bringt diese auf eine knappe, überschaubare Form und erhebt sie gleichzeitig auf eine literarische Ebene.

Der erste Band des Romans behandelt Hyperions Jugend, die Freundschaften mit Adamas und Alabanda sowie die Begegnung und Liebe zu Diotima. Er endet mit Hyperions Betrachtung der Trümmer von Athen: "Wie ein Akersmann [sic] auf dem Brachfeld"²⁹ steht er in diesem Augenblick über der Stadt, der er eine Wiedererweckung durch ein verjüngtes Volk voraussagt. Die Symbolik ist an die orphische Lehre angelehnt.

Der Text des zweiten Teils wird mit einem Sophokles-Zitat aus *Oedipus auf Colonos* eröffnet: "Nicht geboren zu werden, übertrifft jeglichen Wert; das weitaus zweitbeste jedoch ist (wenn einer schon erschienen), schnell dahin zu gehen, woher er

²⁵Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 3, 9.

²⁶Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 252.

²⁷Hoffmeister, *Hölderlin und die Philosophie*, 71.

²⁸Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 3, 81.

²⁹Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 3, 90. Die Schreibweise ist dem Original der Stuttgarter Ausgabe entnommen.

gekommen."³⁰ Der Inhalt des Zitats bekundet orphische Herkunft.³¹ Nietzsche bringt in der *Geburt der Tragödie* den gleichen Inhalt als Midas-Fabel.³² Die Handlung dieses Teils befaßt sich mit den Vorbereitungen zu den Kämpfen um die Befreiung Griechenlands von der Türkenherrschaft, die in einer Niederlage dieses Aufstands enden. Alabanda rettet Hyperion von einem brennenden Schiff und pflegt ihn anschließend. Als Hyperion zu Diotima zurückkehren will, bekennt ihm Alabanda, daß er sich nun von ihm lösen und vor ein Gericht seiner Bruderschaft stellen müsse, aus deren Pflichtkreis er seiner Freundschaft willen mit Hyperion ausgebrochen sei. Die Ausweglosigkeit des Schicksals seines Freundes bedrückt Hyperions Gemüt trotz der Hoffnung auf ein Wiedersehen mit der Geliebten.

In dieser Stimmung singt er zur Laute das Lied, das ihm früher Adamas beigebracht hat: "Ihr wandelt droben im Licht / Auf weichem Boden, selige Genien!"³³ In diesem Lied gibt er seinem Gefühl Ausdruck, Glück und Frieden seien nur den "Seligen" gegeben. Die "Seligen" sind in der orphischen Lehre die Verstorbenen, welche die letzte Reinheitsstufe erreicht hätten. Die Vortragsart – Gesang, begleitet von einem Zupfinstrument – als auch der Liedinhalt sind orphischen Charakters; der Inhalt suggeriert eine depressive Stimmung und ist Vorbote bevorstehender Schicksalsschläge. Noch vor dem Aufbruch zur letzten Reisetrecke, erhält Hyperion die Nachricht von Diotimas Tod, dem sie – verwelkt vom Leid des Wartens – erlegen ist. In ihrer Todesvorahnung verabschiedet sie sich von Hyperion brieflich und verherrlicht ihr Sterben: "Wir sterben, um zu leben."³⁴ Damit kündigt sie ihr geistiges Sein an, in dem sie einer übersinnlichen Kommunikation mit dem Geliebten sicher ist.

³⁰Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 3, 92. Übersetzung Beißner, "Erläuterungen", 469.

³¹s. Kap. "Die Orphik", S. 21.

³²s. Kap. "Nietzsche", S. 60.

³³Hölderlin, "Hyperions Schicksalslied", *Gedichte*, 44.

³⁴Hölderlin, *Hyperion*, S. W., Bd. 2, 148.

Untröstlich in seinem Schmerz, ermahnt von Notara, dem weisen Mann und Vater Diotimas, fortzugehen, reist Hyperion nach Nord-West, nach Deutschland. Dieser Abschnitt übt scharfe Kritik an den gesellschaftlichen, politischen sowie kulturellen Zuständen des Landes. Ähnliche Ansichten werden wir später in Nietzsches Kritik an Deutschland erkennen. Seine letzte Enttäuschung ist besonders bitter, da Deutschland für ihn die letzte Zuflucht bedeutete. Von seiner Verbitterung rettet ihn der neue Frühling, der seinen Geist nun zu erneuern verspricht. Die schwärmerische Freundesliebe, die innige Liebe zu Diotima, dem Ideal der Antike, und seine Vaterlandsliebe vereinigen sich in der kosmischen Liebe des All-Einen und werden nun mit ihm eins mit der Natur. In Hyperions Vaterlandsliebe ist seine Hingabe an Griechenland, aber auch die Kritik an Deutschland, die er frei von verachtungswürdigen Zuständen wünscht, zu verstehen. Die Bejahung des Daseins trotz der Schicksalsschläge erscheint wie ein Vorbote von Nietzsches *amor fati*.

Der Tod des Empedokles (1799)

Hölderlin hinterließ drei Entwürfe der Tragödie *Tod des Empedokles* [nachstehend: *Empedokles*], die nie vollendet wurden. Die Anregung zum Stoff stammte aus den Schriften des Diogenes Laertius (3. Jh. u. Z.), der zehn Bücher über Leben und Lehren bekannter Philosophen geschrieben hat. Das 8. Buch behandelt Empedokles.³⁵ In der Dichter/Priestergestalt seines Helden, der auch Arzt und Politiker war, rückt Hölderlin nachdrücklicher in den Bereich der Orphik. Empedokles ist Vorsokratiker, der zwar nicht zeitlich, aber ideell der milesischen Philosophieschule nähersteht als der platonischen. Die uns bekannten Lebensdaten für Empedokles sind: 490–ca. 430 v. d. Z., für Sokrates: 470–399 v. d. Z.³⁶ Der geschichtliche Empedokles als auch der im Drama dargestellte Held waren Bürger Agrigents, Sizilien, das zur Magna-Graecia-Kolonie gehörte, in der

³⁵Beißner/Schmidt, "Erläuterungen" zu Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, nachstehend: *Empedokles, Werke und Briefe*, Bd. 2, 203.

³⁶*Brockhaus*, Bd. 3, 440, und Bd. 10, 509.

während der Lebenszeit des Philosophen die orphische Bewegung eine lebhaftere Aktivität aufzuweisen hatte.

Im Drama erscheint Empedokles als Erbe orphischer Lehren, dem als Dichter und Vertrauter der Natur die Funktion des Mittlers zwischen Menschen und Göttern gesichert war. Durch seine Absonderung von der Einheit der natürlichen Welt, in dem Moment, wo er sich auf der Höhe seiner geistigen Errungenschaften fühlt und über die Menge erhebt, verstößt er gegen die Ordnung der kosmischen Liebe. Dieser Frevel verlangt Bestrafung. Der agrigentische Priester Hermokrites, der als Gegenkraft in der Auseinandersetzung agiert, sagt hierzu: "Die böse Stunde büße, da er sich / Zum Gotte gemacht."³⁷ Der Held ringt sich zur Einsicht der Notwendigkeit seines Todes durch und läßt sich nicht zur Flucht bewegen. Gleichzeitig ist sein Tod auch ein Preis für seine Sendung als Seher und Dichter durch "Hinabgehen ins Dunkel des Todes ... in der Nachfolge Orpheus".³⁸

Das Schicksal des Werdens [Entwicklung zum angesehenen Philosophen] und Vergehens [Tod im Krater des Ätna, Ausspeien der Reste] entspricht der Wechselbeziehung zwischen Geburt, Tod und Auferstehung der Orphik. Der Opfertod Empedokles' bildet eine Parallele zum Opfertod des Orpheus. Nach seinem Tode erlebt Empedokles wie Orpheus eine geistige Wiedergeburt durch Erneuerung und Weiterbestand seiner Lehren. Auch im orphischen Sinne erhält sein Ableben durch das Eingehen in die Natur die Bedeutung einer Auferstehung innerhalb des ewigen Kreislaufs.

Während der Auseinandersetzung mit den Agrigentern, unter denen sich auch dem Philosophen gut gesonnene Bürger befinden, die ihn vor einer unnötigen Flucht oder einem Freitod bewahren wollen, äußert Empedokles: "Es muß / Bei Zeiten weg, durch wen der Geist geredet."³⁹ Auch Orpheus verkündete "gottgegebenes" Wissen, wofür der

³⁷Hölderlin, *Empedokles*, Erste Fassung, *Werke und Briefe*, Bd. 2, 470. Lt. Beißner stammen diese Worte in modifizierter Version aus Diogenes Laertius: "Erl." zu *W. u. Br.*, Bd. 2, 206.

³⁸Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, 210.

³⁹Hölderlin, *Empedokles*, Erste Fassung, *W. u. Br.*, Bd. 2, 517.

und es hängt ein ehern Gewölbe
 der Himmel über uns, es lähmt Fluch
 die Glieder den Menschen, und die stärkenden, die erfreuenden
 Gaben der Erde sind, wie Spreu, es
 spottet unser, mit ihren Geschenken, die Mutter
 und alles ist Schein –
 O wann, wann
 schon öffnet sie sich
 die Flut über die Dürre.⁴³

Das Chorlied ist die letzte zusammenhängende Eintragung der Dritten Fassung. Die Mahnung, daß ein Fluch auf den Menschen laste, mag eine Anspielung auf den Fluch der Atriden [wegen Vergehens des Tantalus gegen die Götter] oder auch den von Zeus begangenen Frevel an dem "alten" Gott, seinem Vater, repräsentieren. Der Fluch lähme die Handlungsfähigkeit der Menschen. Die mütterliche Natur beschere den Menschen vergeblich Gaben, die ihm ein glückliches Dasein gewähren könnten. Sie seien jedoch unfähig, diese "Geschenke" zu nutzen, denn sie zerstreuen und vergeuden sie "wie Spreu". Als Folge dieses Zustands lebe die Menschheit in einer Scheinsituation der Sinnlosigkeit, solange sie die wahre Welt nicht erkenne. Es ist allerdings möglich, daß der Dichter unter "Schein" das Bibelwort "vanitas vanitatum" [bedeutend "alles ist eitel,"⁴⁴] im Sinn hatte. Der Chorvers schließt mit einer Anrufung der höheren Mächte, einem Gebet, der Bitte um Regen, um der "Dürre" entgegenzuwirken. Durch Anwendung einer Anapher "O wann, wann" unterstreicht der Dichter die Dringlichkeit des Anliegens der Sprecher, die eine Regeneration durch neue Befruchtung im Kreislauf der Natur erhoffen. Gewiß dachte der Dichter hier an geistige Dürre und intellektuelle Befruchtung. Es handelt sich um die gleiche Wiedergeburt, die von dem Helden in *Hyperion* bei der Betrachtung der Akropolis beschworen wurde.⁴⁵

⁴³Hölderlin, *Empedokles*, Dritte Fassung, *W. u. Br.*, Bd. 2, 565f.

⁴⁴Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 3923.

⁴⁵Hölderlin, *Hyperion*, *S. W.*, Bd. 3, 90.

Grund zum Empedokles (1799)

Hölderlin verfaßte nach dem Abbruch der Dritten Fassung des Dramas *Empedokles* zwei Aufsätze (unter den gleichen Titeln) "Grund zum Empedokles".⁴⁶ In beiden Aufsätzen diskutiert er die Motive und Gedanken, die er bei der Verfassung der Tragödie verfolgte. Im ersten Aufsatz setzt er sich mit allgemeinen von ihm bei der Niederschrift beachteten Gesichtspunkten auseinander. Der zweite Aufsatz befaßt sich zusätzlich mit der Veranschaulichung der für ihn wichtigen Begriffe "Natur und Kunst". Eine identische Auseinandersetzung finden wir in seinem Gedicht "Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter".⁴⁷ Im Aufsatz (analog zum Gedicht) gelangt die Zwietracht zwischen dem Gott des "goldenen" Zeitalters Saturn und dem neuen Gott Zeus/Jupiter zur Debatte, die eine Parallele zum Wettstreit von Natur und Kunst darstelle. Der Sturz Saturns ist in der orphischen *Kosmogonie* enthalten.⁴⁸ Ein Griff in die Mythologie erschien Hölderlin offenbar als ein anschauliches Modell für sein Anliegen, die Mißstände in der Kunst zu erläutern.

Bereits der Einleitungssatz der Arbeit nimmt die Folgerung der anschließend entwickelten Argumentation vorweg: "Natur und Kunst sind sich im reinen Leben nur harmonisch entgegengesetzt. Die Kunst ist die Blüte, die Vollendung der Natur, Natur wird erst göttlich durch die Verbindung mit der verschiedenartigen aber harmonischen Kunst."⁴⁹ Der Prozeß zur Entstehung dieser Kunst führe über die "Mitte", die der Dichter in dem Punkt sieht, der zwischen dem in der Natur vorhandenen Material und dem endgültigen Produkt liege. Dies sei ein Kampf der sich bekriegenden Kräfte des (künstlichen) "Organischen" und des "Aorganischen"⁵⁰ (d.h. elementar-ungebundenen⁵¹). Schon in der "Geburt der höchsten Feindseligkeit" sieht Hölderlin deren "höchste

⁴⁶Hölderlin, *Werke und Briefe*, Bd. 2, 570ff.

⁴⁷Hölderlin, *Gedichte*, 78f.

⁴⁸Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 80.

⁴⁹Hölderlin, "Grund zum *Empedokles*", *Werke und Briefe*, Bd. 2, 573.

⁵⁰Hölderlin, "Grund zum *Empedokles*", *W. u. Br.*, Bd. 2, 574.

⁵¹Beißner/Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, "Grund zum *Empedokles*", *W. u. Br.*, Bd. 2, 218.

Versöhnung".⁵² Die Entfaltung der letztgenannten Gedanken zeigt eine auffallende Affinität zu dem Konzept des apollinischen und dionysischen Wettstreits als auch des delphischen kunstgebärenden Ausgleichs, die Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* veranschaulicht hat.

Das Werden und Vergehen

In dem Aufsatz "Das Werden und Vergehen",⁵³ der vor dem Entwurf der Dritten Fassung der Tragödie *Empedokles* entstanden ist,⁵⁴ diskutiert Hölderlin die im Titelthema enthaltenen Begriffe innerhalb der uns umgebenden Welt, die er "Vaterland" nennt, sowie die Begriffe Natur und Mensch. Er erläutert, wie das Alte vergeht, aber nicht verschwindet, wie Neues erstet und dafür das Alte benötigt: "denn aus Nichts wird nichts".⁵⁵

Die Kommentatoren der hier verwendeten Hölderlin-Ausgabe weisen darauf hin, daß der Dichter während der Konzipierung der obigen Erkenntnisse unter dem Einfluß der Philosophie Fichtes gestanden hätte.⁵⁶ Allerdings unterliegt dieser Theorie zweifellos das Prinzip der Wiederkunftslehre Heraklits, der diese wiederum aus der orphischen Lehre entlehnte und die später Nietzsche aufgegriffen hat. Hölderlin bezeichnet den Moment zwischen Sein und Nichtsein als einen schöpferischen Akt: "Im Zustande zwischen Sein und Nichtsein wird aber überall das Mögliche real, und das Wirkliche ideal, und dies ist in der freien Kunstnachahmung ein fruchtbarer, aber göttlicher Traum."⁵⁷ Der Dichter führt schließlich Beispiele zahlreicher Gegensätzlichkeiten als "Totalgefühl der Auflösung und Herstellung" auf,⁵⁸ die gleichfalls an Heraklits Widerspruchstheorie und das Entgegenwirken der Gegensätzlichkeiten der orphischen Lehre erinnern.

⁵²Hölderlin, "Grund zum *Empedokles*", *W. u. Br.*, Bd. 2, 574.

⁵³Hölderlin, *W. u. Br.*, Bd. 2, 642.

⁵⁴Beißner/Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, "Werden und Vergehen", *W. u. Br.*, Bd. 2, 227.

⁵⁵Hölderlin, "Werden und Vergehen", *W. u. Br.*, Bd. 2, 642.

⁵⁶Beißner/Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, "Werden und Vergehen", *W. u. Br.*, Bd. 2, 227.

⁵⁷Hölderlin, "Werden und Vergehen", *W. u. Br.*, Bd. 2, 643.

⁵⁸Hölderlin, "Werden und Vergehen", *W. u. Br.*, Bd. 2, 644.

Auswahl der Gedichte

Während in den beiden größeren oben besprochenen Werken und den zwei Aufsätzen Hölderlins orphische Gedanken durch Auslegung des Gehalts identifizierbar sind, behandelt eine Vielzahl von Hölderlins Gedichten konzentrierter und durchsichtiger den orphischen Bereich. Bei Einschätzung der Bedeutung von Hölderlins Gedichten wird auf Norbert von Hellingraths Kommentar hingewiesen, der den 9-teiligen Elegie-Zyklus (3 x 3 Strophen) "Brod und Wein"⁵⁹ als "die beste Grundlage ... zum Eindringen in Hölderlins Gedankenwelt"⁶⁰ bezeichnet. Um dieser Ansicht des ersten systematischen Hölderlin-Interpreten und Herausgebers der Werke Hölderlins Genüge zu tun, wird die nachstehende Besprechung mit diesem Gedicht eröffnet.

"Brod und Wein"⁶¹

Die der Elegie vorangehende Widmung an Heinse ist nicht nur auf die Bekanntschaft der beiden Dichter, sondern auch auf einen Abschnitt in Heines *Ardinghello* zurückzuführen, in dem – auf der Kuppel des Pantheon in Rom – ein Gespräch über das "Eins und Alles" der Natur geführt wird.⁶² Der ursprüngliche Titel der Elegie lautete "Der Weingott". Daß eine Änderung des Titels das dionysische Symbol in ein scheinbar christliches unwandelte, hat nur äußere Bedeutung, da Hölderlins religiöse Vorstellungen recht eigenwillig waren.⁶³ Überdies kannten die dionysisch/orphischen Riten ebenfalls das Opfer von Brot und Wein. Auch Norbert von Hellingrath bringt dieses vielschneidige Thema in seinem Vortrag "Hölderlins Wahnsinn"⁶⁴ zur Diskussion.

⁵⁹Hölderlin, *Gedichte*, 114. Zur Symbolik der Zahl "9" s. Kap. "Die Orphik", S. 22.

⁶⁰Lüders, "Erläuterungen" zu Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, 251.

⁶¹Hölderlin, *Gedichte*, 114.

⁶²Lüders, "Erl." zu Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, 250.

⁶³Beißner, *Hölderlins Götter*, 6ff.

⁶⁴Hellingrath, "Hölderlins Wahnsinn", *Zwei Vorträge*, 61.

Die erste Strophe des Gedichts beginnt mit einer idyllischen Szene des Feierabends in einem entlegenen Städtchen der Antike. Vollkommener Gleichklang zwischen Natur und Mensch ist spürbar. Erde, Mond und Sterne rücken gleichviel als die mächtigeren Kräfte ins Bild, gefolgt von dem Dunkel der Nacht. Die Nacht nimmt hier eine ambivalente Symbolstellung ein. Sie ist die höchste Macht der Natur, bedeutet aber auch als Dunkelheit die Entfernung der Menschheit von der Harmonie des idealen [goldenen] Zeitalters. Die zweite Strophe behandelt die Gunst der Götter und das Wechselspiel von Tag und Nacht, das unter der Herrschaft des "obersten Gottes" (Zeile 23) Dionysos, des Gottes des Werdens und Vergehens, steht. Die Worte: "ihr [der Nacht] Kränze zu weihen und Gesang" (Z. 28), wofür die "Irrenden" (Z. 29), d. h. die Orphiker, bestellt sind, deren Dienstherrn Dionysos die Nacht geweiht ist, weisen auf ein dionysisches Fest.

Die "Meister und Knaben" (Z. 38) der dritten Strophe, die "göttliches Feuer" bei "Tag und Nacht" (Z. 40) treibt, sind Lehrer und Schüler, orphische Priester, Jünger und Anhänger, die wandernd die Lehre verbreiten. Sie scheinen ohne Ziel herumzuirren. Wo sie hinkommen mögen, betreiben sie den Mysterien- und Totenkult. Überall sind Tote zu bestatten und verehren; deshalb mag ihr Treiben als ziellos erscheinen. Bei der Zeile: "spotten des Spotts mag gern frohlockender Wahnsinn" (Z. 47) muß an die wundersame, groteske Kostümierung gedacht werden, welche die Priester des Dionysos als Beschwörung oder Verkörperung von Symbolgestalten des Fruchtbarkeitsritus anlegen. In ihren ekstatischen Gebärden wirken sie wie Wahnsinnige. Ihr Zustand ist trotzdem "frohlockend", d.h. glücklich, da ihre Zeremonie der Wiedererweckung der Natur gilt. Der "Wahnsinn" ist der Wahnzustand [*Trance*], der sich der Orphiker bei der Anbetung ihres Gottes bemächtigt. Die Festlichkeiten finden nachts, in "heiliger Nacht" (Z. 48), statt. Die Nacht ist "heilig", weil sie dem Gott Dionysos geweiht ist, der die Künstler schützt und ihnen die "heilige" Inspiration schenkt. Der delphische Berg "Parnaß" (Z. 50) war sowohl Dionysos als auch Apollo geweiht. Dort fand der Ausgleich zwischen den beiden Göttern statt und gebar die höchste Kunst. "Cithäron" (Z. 51) ist das Gebirge am

Ostufer des korinthischen Meerbusens, wo dionysische Orgien gefeiert wurden, "Fichten" und "Trauben" (Z. 52) sind Kennzeichen des Dionysos. "Kadmos" (Z. 53) ist der Begründer der Burg und des Stadtkerns Thebens, der Heimatstadt Dionysos, der gleichzeitig der Vater Semeles, der Mutter des Dionysos, war.⁶⁵

"Dorthier kommt und zurück deutet der kommende Gott" (Z. 54) regt zu einer doppeldeutigen Interpretation an, denn als der "kommende" Gott mag Dionysos, aber auch Christus angenommen werden, da vom mythischen Geburtsland des griechischen Gottes Korinth auch das christlich-paulinische Dogma seine Verbreitung fand. Im christlichen "Vaterunser" heißt es: "Dein Reich komme," wonach das kommende Reich auch den kommenden Gott einzuschließen mag. Der Dionysos-Kult stammt aus Vorderasien, während das Herkunftsland Paulus' Israel ist. Beide sind also, auch geographisch gesehen, nachbarlichen Ursprungs. Allerdings deutet das als Adjektiv verwendete Wort "kommende" auf jemanden, der in Bewegung ist. Dieser Umstand spricht also für Dionysos, von dessen Wanderungen in seinem Mythos berichtet wird. Dies mag sich insoweit mit Hölderlins Absicht decken, da er Dionysos für das Symbol der "Wanderung der göttlichen Erfüllung von Osten nach Westen, von Griechenland ins heimatliche Hesperien" hält.⁶⁶ Die Verwandtschaft der christlichen mit der dionysisch-orphischen Religion bringt das Dilemma der Entscheidung für das Symbol mit sich.

In der vierten Strophe wird ein religiöses Fest, ein Göttermahl, dargestellt. Ob es sich um ein orphisches oder Demeter-Gastmahl oder das christliche "Letzte Abendmahl" handelt, bleibt dahingestellt. Das "goldene Zeitalter" der Griechen wird erneut in Erinnerung gebracht, von dem weder "Thronen" noch "Tempel" (Z. 59) noch "Gesang" (Z. 60) zurückgeblieben sind. "Vater Äther" (Z. 65) ist die allumfassende Naturmacht, die über der gesamten Welt, aber auch über den Göttern waltet und für eine echte

⁶⁵Lüders, "Erl." zu Hölderlin, *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, 255.

⁶⁶Schmidt, "Erläuterungen" zu Hölderlin, *Gedichte*, 352.

Gemeinschaft sorgt. Die Einkehr der Götter aus der "Schatten"-Welt (Z. 72) ist die Wiederkehr des Dionysos.

In der fünften Strophe werden dem zurückkehrenden Dionysos Gaben entgegengebracht [Opfer bei Vegetationsriten]. Die Worte: "Törig und gütig berührt" (Z. 80) mögen mit der Eigenschaft Dionysos' interpretiert werden, Böses und Gutes zu stiften. Auch kann in den Worten ein symbolischer Berührungsakt einer göttlichen Inspiration verstanden werden. Wie in *Hyperion* findet in "Brod und Wein" ein emotioneller Höhepunkt in der Mitte der Elegie, d.h. in der fünften Strophe, statt. Sie steigert sich durch Anrufung von Heraklits Lehrsatz des "Eines und Alles", der nun auf die Götter bezogen wird, die "schon längst" (Z. 84), d.h. von den Menschen der "goldenen Zeit", so genannt wurden, bevor sie zu anderen Erkenntnissen kamen. "Worte", die "wie Blumen entstehn" (Z. 90), sind die Danksagungen der Dichter für göttliche Gaben, die Schöpfungen der Dichter. Wie Blumen entwickeln sich diese Kunstwerke aus unscheinbaren Knospen; sie symbolisieren ihr Mittlertum zwischen Göttern und Menschen. Das "Wort" als Medium der Kunst, Bildung, Religion und Erziehung wäre mithin den Dichtern zu verdanken.

Die sechste Strophe besagt, daß nichts entstehen dürfe, "was den Hohen [den Göttern] nicht gefällt" (Z. 93). Dies bezieht sich auf die Kunstwerke Griechenlands, die nach Ansicht des Dichters ohne Zustimmung der Götter nicht entstanden wären. Diese Beweisführung erinnert an die Argumentation in Hölderlins Magisterthese über die Götternähe der Dichter. Wenn also die griechischen Kunstwerke von "Götterkindern" geschaffen wurden, die kraft ihrer Göttlichkeit unfehlbar sind, müßten diese einen göttlichen Grad der Vollkommenheit besessen haben. Gewiß läßt sich Hölderlin hier von einem Übermaß an Euphorie hinreißen. Als Nächstes werden im Gedicht Fragen nach dem Untergang der griechischen Kultur, nach dem Verbleib des "alten heiligen Theaters" (Z. 103), der Freude am "geweihten Tanz" (Z. 104) gestellt. Das griechische Theater, das sich aus den dionysischen Kulttänzen entwickelte, stand unter der Schutzherrschaft

des Weingotts und war somit "heilig". Die Dionysos geweihten Tänze fanden noch lange nach der Institutionalisierung des Theaters aus Anlaß der Vegetationsfeiern des Volkes statt. Der Dichter beklagt hier den Untergang der Tragödie und des religiösen Brauchtums. Mit den Worten "das himmlische Fest" (Z. 109) meint der Dichter die Blütezeit des Griechentums.⁶⁷

In der siebenten Strophe spricht der Dichter über die Trennung von Gott und Mensch. Diese Ordnung ist aus Rücksicht auf den Menschen vorgesehen, da das "schwache Gefäß", der Mensch (Z. 113), die "göttliche Fülle" (Z. 114) nur selten ertragen könne. Gemeint ist der Dichter und sein Leiden unter der Last göttlicher Eingebung. Wenn dieser seltene Augenblick der göttlichen Fülle, der Inspiration, eintrete, sei das Leben darauf: "Traum von ihnen" [den Göttern] (Z. 115), die traumähnliche Existenz des inspirierten Dichters. "Irrsal" (Z. 115), "Schlummer" (Z. 116) und Leid stärken den Inspirierten. Mit "Irren" kann das Herumwandern der orphischen Priester oder das geistige Herumschweifen der auf der Suche nach Wahrheit befindlichen Dichter gemeint sein. Die heilende Funktion des Schlafs sowie Stärkung durch Leidprüfung werden betont. Notwendig ist das Abwarten, bis die "Helden" (Z. 117) – dies sind Dichter und Denker – aufwachsen, mit deren Hilfe gemeinsam die neue Ordnung, die Wiederkehr der Götter, vorzubereiten sei.

"Wozu Dichter in dürftiger Zeit" (Z. 122) ist gewiß das meistinterpretierte Zitat Hölderlins. Martin Heidegger widmet dieser Zeile einen etwa fünfzig Seiten langen Abschnitt seines Werkes *Holzwege*. Die "dürftige Zeit" ist unsere lieblose, gottlose Zeit der Moderne. In Heideggers Auslegung wäre das Ende des Göttertages mit dem Opfertod Christi eingetreten.⁶⁸ Die Weltnacht sei die Zeit der Gottlosigkeit und geistiger Dürftigkeit. Hölderlins Frage heißt nicht - auch in Heideggers Interpretation, daß Dichter nun überflüssig seien. Dichter werden in "dürftiger" Zeit zwar nicht geschätzt, aber

⁶⁷Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 353.

⁶⁸Heidegger, *Holzwege*, 248.

gerade diese Zeit bedarf ihrer, um das Kommen des neuen Gottes vorzubereiten, da sie mit ihrem Gesang und Wort das Wissen von den entflohenen, verdrängten Göttern wachhalten.⁶⁹ Dichter sind "wie des Weingotts heilige Priester" (Z. 123), die kraft ihrer Inspiration in der Dionysos geweihten "heiligen Nacht" (Z. 124) die Offenbarung des Dionysos, das Kunstwerk, verkünden. Die Worte "von Land zu Land" (Z. 124) deuten auf die Fortbewegung der Religion des Dionysos, der orphischen Mysterien und der griechischen Kultur von Ost nach West dank der Missionstätigkeit der Orphiker; eine geistige Annäherung an Hesperien mag hier ebenfalls veranschaulicht sein.

In der achten Strophe kommt der Dichter auf die Begründung des Titels: Das Brot sei "der Erde Frucht" (Z. 137), und die "Freude des Weins" (Z. 138) sei die Gabe Dionysos'. Wieder vermengt Hölderlin christliche mit orphischen Elementen, wobei das Brot als irdisch, d.h. menschlich, doch der Wein als göttlich erscheint. Er gibt den Geist und inspiriert, ist also symbolisch die Nahrung und Labe der Dichter. Dichter gedenken in ihren Schöpfungen auch jetzt der früheren Götter, die in "richtiger Zeit" (Z. 140) zurückkehren werden, wenn der "Göttertag" vorbereitet ist.⁷⁰ Eine Analogie zu den früheren Dichtern, die das Wissen um diese Götter verbreitet haben, wird hergestellt.

In der neunten Strophe wird die "Nacht" (Z. 143) als wichtigstes Element im Zeitwechsel genannt. Sie umschließt und beherrscht den Tag. Der Wechsel wird in den Bewegungen der Himmelskörper vergegenwärtigt, die dem "Alten" (Z. 142), d.h. dem alten Gott Saturn, für die Aussöhnung der Vergangenheit von Tag und Nacht, zu verdanken ist. Mit der "Fichte" (Z. 145) des Dionysos und "Efeu" (Z. 146) werden Dichter, seine Jünger – wie Orpheus, bekränzt. Die "Spur der entflohenen Götter" (Z. 147) zu verfolgen, ist Dionysos gegeben, denn, so Heidegger: "der Gott der Rebe verwahrt in dieser und deren Frucht zugleich das wesenhafte Zueinander von Erde und Himmel". Die Wurzeln der Rebe ruhen in der Erde; ihr Gedeihen und die Frucht ist der

⁶⁹Heidegger, *Holzwege*, 248.

⁷⁰Heidegger, *Holzwege*, 248.

Sonne überlassen. Laut Heidegger wären es die Dichter, welche "die Spur der entflohenen Götter spüren ... auf deren Spur bleiben und so ... den Weg zur Wende" zu weisen befähigt sind.⁷¹

In der Gestalt, die "als Fackelschwinger des Höchsten Sohn, der Syrier," genannt wird, der "kommt" (Z. 155), kann sowohl Christus als auch Dionysos gesehen werden. In der dritten Strophe dieser Elegie ist bereits das gleiche Thema berührt worden. Sollte das Verb "kommen" auf die Bewegung angewandt werden, so müßte es sich hier ebenso um Dionysos handeln, worauf auch "Fackelschwinger" deutet, da Dionysos gleichfalls unter diesem Wahrzeichen bekannt war. Auch ist es nicht ausgeschlossen, daß Hölderlin bei der Schöpfung dieser Gestalt schon die ihm später als "Fürst des Festes" im Gedicht "Friedensfeier" vorschwebende Gestalt im Sinn hatte.

Eine Zusammenfassung der Interpretation der Elegie verdeutlicht Hölderlins Kulturanschauung: Aus der natürlichen Harmonie des mythischen "goldenen Zeitalters", von dessen Geschichtlichkeit der Dichter geradezu überzeugt zu sein scheint, wäre die Menschheit in eine geistige Nacht geglitten. Trotz dieser Entwicklung sei der Mensch verpflichtet, die Geschehnisse mit vollem Bewußtsein zu erleben, um zum geistigen Aufbruch bereit zu sein. Dieser ereignete sich schon einmal im Erblühen der griechischen Kultur. Ausdrücke wie "Das Offene" (Z. 41), d.h. Bereitschaft, der "Mittag" (Z. 43), d.h. Höhepunkt, das "Maß" (Z. 44), d.h. der Ausgleich zwischen Natur und Kunst, die Hölderlin in "Brod und Wein" [aber auch in vielen anderen Gedichten] verwendet, sind offensichtlich Schlüsselworte des "goldenen Zeitalters", aber auch der Früh- und Hochantike. Die gesamte Kulturleistung Griechenlands von ihren Anfängen über die Entfaltung bis zur Vollendung und Untergang wird hier beschworen. Der anschließende Rückfall in die hesperische Nacht birgt Hoffnung auf eine künftige Wiederbelebung der Kultur.⁷² Hölderlins Vision der kommenden Gestalt des Höchsten, die in die Tiefen

⁷¹Heidegger, *Holzwege*, 250.

⁷²Der Kern dieser Zusammenfassung ist an die Interpretation von Jochen Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 349-356, angelehnt.

hinabsteigen wird, um die wahre Kunst aus den Fesseln zu lösen, erscheint wie ein Widerhall von Orpheus' Hadesgang.

"Da ich ein Knabe war..."⁷³

Der Dichter beschreibt in diesem Gedicht seine Naturbezogenheit, die ihn schon im Kindesalter ausgefüllt hätte. Durch den Verkehr mit der Natur wären ihm die in ihr wohnenden Götter vertraut geworden. Seine Freude über die Sonne sah er in dem Walten des "Vaters Helios" (Z. 13). Wie Endymion wäre er damals Liebling der "heiligen Luna" (Z. 15) gewesen. Luna gehört zu den älteren griechischen Gottheiten, deren Ursprung mit dem Mutterkult verbunden ist. Der unsterbliche schlafende Jüngling Endymion personifiziert das zeitlose Kunstwerk und die vollkommene Schönheit. Die Erkenntnis des Göttlichen war dem Kinde noch unbewußt, zumal ihm die Namen der Götter nicht geläufig waren. Trotzdem war ihm das göttliche Wirken vertraut, er "verstand die Stille des Aethers" (Z. 26), obwohl ihm menschliche Worte unverständlich schienen. Der Äther ist die allumfassende Gottheit der Orphik. Das kurze Gedicht gestattet die Feststellung, daß Hölderlin selbst bei Erinnerungen an sein Kindesalter orphische Symbole für die Beschreibung der Natur heranzieht. Das unbewußte Gewahren des Göttlichen entspricht dem "goldenen Zeitalter" der Griechen, als der Mensch noch das Verhalten eines Kindes hatte, das Göttliche erlebte, aber dessen Namen aus Ehrfurcht nicht auszusprechen wagte. Das unverfälschte Gemüt des Kindes wie auch die Mentalität einer frühen naturbezogenen Kultur finden demnach den Zugang zum Göttlichen, zu dem ein der Natur entfremdeter Erwachsener nicht mehr gelangen kann.

"An den Aether"⁷⁴

Mit diesem Gedicht greift Hölderlin eines seiner zentralen Themen auf. Das Gedicht besagt, wie der Äther das neugeborene Kind umfängt, bevor irgendetwas mit ihm

⁷³Hölderlin, *Gedichte*, 40.

⁷⁴Hölderlin, *Gedichte*, 21.

geschieht, sogar bevor es die Mutter stillt. Die Pflanzen suchen den Äther, denn sie können nicht ohne ihn leben, die Fische "hüpfen verlangend" (Z. 17) zu ihm, d.h. um an der Wasseroberfläche zu atmen. Die "edlen Tiere der Erde" (Z. 19) eilen zu ihm, die "glücklichen Vögel" (Z. 27) genießen die "ewigen Hallen des Vaters" (Z. 28). Der Dichter ist bedrückt bei der Betrachtung all des Glückes, da ihm sein eigenes Schicksal unbefriedigend erscheint. Doch letztlich findet auch er durch den Äther seinen Frieden: "sänftigst selbst das strebende Herz mir" (Z. 51), so daß er wieder eins mit der Natur wird. Hölderlin räumt dem Äther die gleiche Stellung ein wie die Orphik, nämlich einer Himmel, Erde und sämtliche Schöpfung, d.h. Menschen und Götter, umfassenden Macht.

"Hymne an den Genius Griechenlands"⁷⁵

Die erste Strophe der Hymne wird mit Jubelrufen zur Begrüßung des "auf der Wolke" (Z. 2), d.h. aus göttlicher Höhe, herabkommenden "Erstgeborenen" (Z. 3) der "hohen Natur" (Z. 4) eröffnet. Er kommt aus "Kronos Halle" (Z. 5) und ist demnach ein Göttersohn. Die zweite Strophe beginnt mit der Beschwörung der "Unsterblichen" (Z. 9), d.h. der Mutter des Göttersohnes, und zählt anschließend die Eigenschaften des Sohnes auf. Die ausschlaggebenden Merkmale, die Dionysos identifizieren, folgen in der dritten Strophe. Keiner der Götter gleiche ihm, da ihm schon "in der Wiege" (Z. 15) "ernste Gefahr" (Z. 16) gedroht hätte. Der Gott ist "goldgelockt", womit seine Herkunft von den goldblonden olympischen [dorischen] Göttern bezeugt wird.

In der vierten Strophe besagen die Worte: "Lange säumtest du" (Z. 22), daß Dionysos erst spät in die Reihe der griechischen Götter aufgenommen wurde. "Auf Liebe dein Reich begründet" (Z. 30) bedeutet, daß Dionysos aus der Liebesbeziehung zwischen Zeus und Semele entstammte. Das Schwergewicht des Gedichts liegt auf dieser Wendung der fünften Strophe, die einige Zeilen weiter – in Umkehrung der Wortstellung – wiederholt wird: "Du gründest auf Liebe dein Reich" (Z. 35). In dieser Formulierung

⁷⁵Hölderlin, *Gedichte*, 263.

muß Hölderlins Begriff der kosmischen Liebe gesehen werden, da er in der letzten Verszeile der sechsten Strophe unmittelbar zu Orpheus und seiner Liebeskraft übergeht.

Die sechste Strophe wendet sich an Orpheus, der in Erscheinung tritt, als Dionysos "kommt" (Z. 36). Wieder ist es der in Bewegung befindliche Dionysos, auf dessen Wanderungen Orpheus ihm gefolgt ist. Orpheus wurde erst bekannt, nachdem er sich Dionysos angeschlossen hatte. Er wechselte jedoch später seine Gefolgschaft zu Apollo, dem Sonnengott, Gott des Maßhaltens, wie aus den Zeilen ersichtlich ist: "Orpheus Liebe / schwebt zum Auge der Welt" (Z. 36/37). Apollo lehrte Orpheus das Leierspiel, so daß er sich in Dankbarkeit zu ihm wendet. "Orpheus Liebe" (Z. 38) wird zur Betonung wiederholt. Da in der nächsten Zeile: "Waltet nieder zum Acheron" (Z. 39) gesagt wird, mag eine Anspielung auf die Liebe zu Euridike als Grund des orphischen Herabstiegs erwähnt sein, um sie loszubitten, oder auch der Beweis der kosmischen Liebe, Mitleid mit der Menschheit, für die er Weisungen von den Göttern zu erhalten hoffte. Unmittelbar danach heißt es: "Du schwingest den Zauberstab" (Z. 40), worin eine erneute Anrede an Dionysos verstanden werden kann. Dionysos waren Zauberkräfte eigen, mittels derer er Homer den liebespendenden Gürtel Aphrodites sehen lassen konnte, aus dem seine umfassende Weltliebe und dichterische Eingebung entsprungen sind.⁷⁶ Die restlichen Zeilen der Strophe preisen die Liebesfähigkeit des "trunkenen Mäoniden" Homer, Sohn des Mäon⁷⁷ (Z. 42/43), dessen Werke die Behandlung aller Geschöpfe und der gesamten Natur umfasse. Die Fähigkeit, solches zu bewältigen, bezeuge ein "liebend Herz" (Z. 51).

Die siebente Strophe klagt über den Untergang Griechenlands, das zum Trost jedoch die homerischen Dichtungen, "des Mäoniden Lied" (Z. 57), besitze, das nun die Größe Griechenlands besingen kann. Die achte (abgebrochene) Strophe ruft die Mutter des "Unsterblichen" (Z. 58) als Zeugin an, da ihr Sohn, d.h. Dionysos, "Orpheus Liebe" (Z.

⁷⁶Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 465. Die obige Interpretation schien auf Grund des folgenden von Schmidt angeführten *Ilias*-Zitats über Aphrodites Gürtel gerechtfertigt: "darin Liebe, darin Verlangen, darin betörendes Liebesgespräch, das die Besonnenheit raubt selbst denen, die sich hinter dichter Klugheit verwahren."

⁷⁷Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 465.

60) und "Homeros Gesang" (Z. 61) geschaffen hätte. Die Anrufung der "Mutter Gottes" weist auf die eschatologische Mutterreligion des archaischen Griechenland; sie erinnert auch an die christliche Madonna. In diesem Falle ist ein Einfluß der Romantiker, deren Neigung zum Katholizismus bekannt war, nicht ausgeschlossen. Daß Hölderlin sich mit dem Madonnen-Problem auseinandergesetzt hat, zeugt sein Gedicht "An die Madonna".⁷⁸ Der "unsterblichen" Mutter und ihrem göttlichen Sohn verdanke Homer seine schöpferische Kraft und Orpheus seine kosmische Liebe.

Wie bei den meisten Hölderlin-Gedichten liegt der Schwerpunkt der obigen Hymne in der Mitte. Hier erscheint Orpheus, um seine Position des Vermittlers zwischen Gott und Mensch zu beanspruchen. Gleichzeitig wird Orpheus zum Exponenten des Liebesbegriffs. Dreimal werden die Worte "Orpheus Liebe" wiederholt (Z. 36, 38 und 60), wobei ihr Stellenwert angezeigt wird. Eine zweimalige Beschwörung der "Unsterblichen", d.h. der Mutter Gottes, streicht ebenfalls ihre Bedeutung heraus. Der Name Dionysos wird im ganzen Gedicht zwar nicht genannt, jedoch ist es unmißverständlich, daß er der "Göttersohn" ist und den im Titel genannten "Genius" Griechenlands, den Ursprung der wahren Kunst, verkörpert.

"Wie wenn am Feiertage"⁷⁹

In einer weit ausholenden Beschreibung der ruhenden, feiertäglich dünkenden Natur als Gleichnis zu den Dichtern, die zwar das Potential in sich trügen, jedoch beobachtend auf einen äußerlichen Anstoß zur Umwandlung dieser Kraft in Dichtung warten müssen, eröffnet Hölderlin das Gedicht. Die Abhängigkeit des Dichters von Naturerscheinungen wird unterstrichen: "Darum wenn zu schlafen sie scheint [d.h. die Natur], ... trauert der Dichter Angesicht auch" (Z. 14 und 16). Nun erlebt der Dichter das Wunder des Tagesanbruchs, ist davon tief beeindruckt und beruft sich auf die Gültigkeit seines Erlebnisses kraft seiner Legitimation als Dichter: "Das Heilige sei mein Wort" (Z. 20).

⁷⁸Hölderlin, *Gedichte*, 208, u. Schmidt, "Erläuterungen", 442.

⁷⁹Hölderlin, *Gedichte*, 135.

Der Satz besagt, daß Dichterworte "heilig", d.h. von Gott gegeben, seien. Der Tagesanbruch kündigt das Erwachen der Natur an, die auf die Erweckung der dichterischen Berufung hinweist. Orphische Symbole wie "Aether" (Z. 24), "heiliges Chaos" (Z. 25), die aus der orphischen *Kosmogonie* stammen, Wendungen wie "von heiligem Strahl entzündet / die Frucht in Liebe geboren" (Z. 47/48) aus der *Theogonie* dienen zur Veranschaulichung der Entstehung eines Kunstwerks mittels göttlicher Inspiration. Die Geburt des Bacchus wäre den Dichtern beschert worden, um ihnen einen gefahrlosen Zugang zum "himmlischen Feuer" (Z. 54), der Inspiration, zu geben. Den Dichtern "gebührt" (Z. 56) es nun, mit "entblößtem Haupt" (Z. 57), d.h. mit Ehrfurcht, die dichterische Eingebung zu empfangen und dem Volke weiterzugeben. Dichter müßten jedoch "reinen Herzens" (Z. 61), d.h. der Gabe würdig, sein. Denjenigen aber, die unfähig seien, "des Vaters Strahl" (Z. 63) zu empfangen, wäre keine Dichtung beschieden.

Nach der vorletzten Strophe folgt ein Ausruf, der aus zwei Worten der letzten Zeile besteht: "weh mir!" (Z. 67). Der Grund des schmerzlichen Ausrufs ist aus der letzten Strophe ersichtlich. Der Dichter spricht von sich als dem "falschen Priester" (Z. 72), der das Göttliche sehen wollte, dem die Götter jedoch diesen Anblick verweigert hätten; sie warfen ihn zu Boden, damit er "das warnende Lied" den "Gelehrigen" (Z. 73) singe, d.h. jenen Jüngern, die aus seiner Erfahrung lernen wollen. In diesem Gedicht unternimmt Hölderlin, die vom Dichter angestrebte Mittlerrolle des Dichters mittels pantheistischer und dionysischer Symbole zu veranschaulichen. Diese Rolle ist gefährvoll und kann zu seiner Vernichtung führen. Auch hier wird die Parallele zur Tötung Orpheus' für seine Einmischung in die göttliche Sphäre deutlich. Der Dichter und sein Werk, der Nachfolger Orpheus', entspricht der Existenz und dem Walten der Natur. Eine zusätzliche Aufklärung in der Auslegung des obigen Gedichts vermitteln Heideggers *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, in denen der Philosoph durch Zurückgreifen auf das klassische Griechisch zum näheren Verständnis der kryptischen Gedankengänge Hölderlins beiträgt.

Das Wort "Natur" entspräche nach Heidegger dem griechischen "φύσις, φεῖν" mit Bedeutung "Wachstum" als "Hervorgehen und Aufgehen, das Sichöffnen, das aufgehend zugleich zurückgeht in den Hervorgang".⁸⁰ "Physis" ist demzufolge ein Begriff, der den gesamten Prozeß des Werdens und Vergehens, des dionysischen Wirkens einschließlich der orphischen Lehre des ewigen Zyklus umfaßt.

"Friedensfeier"⁸¹

Das Gedicht schildert den Abend der Zeit, an dem die Menschheit ein Festmahl gerichtet hat, um die Einkehr der Götter zu feiern. Ein Ehrengast soll zum "Fürst des Festes" ernannt werden. Diese namenlose Gestalt forderte in der Vergangenheit ein großes Rätselraten unter den Kritikern heraus. Jochen Schmidt, der Herausgeber des Bandes Hölderlins *Gedichte*, ist der Ansicht, daß der Dichter bei der Beschwörung des "Fürsten des Festes" den "schöpferischen Genius des Volkes" im Sinn hatte.⁸² Nachdem dieser Genius durch den Verbleib im antiken Griechenland – diese Beobachtung ist rein symbolischer Art, denn gedacht ist sicherlich an das Studium der Kultur der Antike – zur Mündigkeit gereift sei, wäre er jetzt befähigt, seiner hesperischen Heimat den Geist des Künstlertums zu vermitteln.

Die Ausgangsstrophen des Gedichts spiegeln eine Erntedankfest-Atmosphäre wieder. Ein für ein Fest vorbereiteter Saal wird geschildert. Die Erregung der Anwesenden steigert sich im Bewußtsein der Erwartung ungewöhnlicher Gäste. Motive einer ländlichen zentraleuropäischen Festlichkeit werden von antiken, besonders orphischen Symbolen abgelöst. Des "Donnerers Echo, tausendjähriges Wetter" (Z. 32), d. h. Zeus, kündigt das Fest an. Für "Kränze zu sorgen" (Z. 38) heißt, diese für die Auszeichnung der orphischen Sänger vorzubereiten. Die Sänger seien "jetzt ewigen Jünglingen ähnlich" (Z. 38), d.h. göttergleich. Der "Fürst des Festes" sei "unter syrischer

⁸⁰Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 56.

⁸¹Hölderlin, *Gedichte*, 163.

⁸²Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 402.

Palme" gereift (Z. 42), d.h. in Kleinasien, woher der Dionysoskult stammte. Die Küstenstädte Kleinasiens Milet und Ephesos waren auch Zentren der milesischen, vorsokratischen Philosophie. Ephesos war nicht nur die Heimat Heraklits, aber auch als orphische Kultstätte bekannt. Der Erwartete hätte am "geweihten Gebirg" (Z. 45) verweilt. Dies deutet auf den Parnaß in Delphi im Innern Griechenlands, der den Göttern Apollo und Dionysos geweiht und ein Symbol für den delphischen Ausgleich war, unterstreicht jedoch ebenfalls den kulturellen Zusammenhang aller griechischen Gebiete. "Ein tödlich Verhängnis" (Z. 50) deutet auf die Ermordung Dionysos' oder Orpheus'. Das darauf folgende "aber umsonst nicht" (Z. 51) erlaubt eine Interpretation, daß der Sinn dieses Todes das Eingehen in den ewigen Kreislauf gewesen sei. So sei aus der Asche Dionysos' der Mensch entstanden; der körperlich getötete Orpheus wirkte durch seine Lehren weiter.

In der sechsten Strophe werden göttliche Gaben, die der Mensch empfangen hat, aufgezählt. Zwar wäre der Spender, der göttliche Vater, den Menschen wohl bekannt, doch sei es jetzt an der Zeit, daß er zugunsten des neuen Geistes abtrete, da er seine Macht überzogen hätte. Dies mag eine Anspielung auf die politischen Verhältnisse der europäischen Staaten am Ende des 18. Jahrhunderts sein. In der achten Strophe erinnert der Dichter, daß wir vom "Morgen" (Z. 91), d.h. Orient, die Kultur geschöpft hätten, "seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander" (Z. 92). Die Offenheit eines Volkes und sein Wille zur Kommunikation werden unterstrichen. Die attische Weisheit befruchtete Hesperien, so daß dieses jetzt den "Genius" (vgl. auch "Hymne an den Genius Griechenlands", S. 113) empfangen könne. Die Worte "Bald sind wir aber Gesang" (Z. 93), "Und das Zeitbild" (Z. 94) weisen auf die Reife der Epoche zur Schöpfung von großen Kunstwerken. Musik als erhabenste aller Künste und Gesang, der mittels des vortrefflichsten Instruments, der menschlichen Stimme, erklingt, erscheint hier bestimmend für den Rang des noch zu erwartenden Kunstwerks. Der Höhepunkt des Gedichts findet in der neunten

Strophe statt,⁸³ da die "heilige Zahl" (Z. 106), womit die zwölf griechischen Götter gemeint sein dürften,⁸⁴ nun anwesend sei und "ihr Geliebtestes" (Z. 108), nicht fehlt. Jochen Schmidt sieht in diesem Götterliebbling den Dichter, der zum Mittler zwischen den Göttern und Menschen bestimmt sei.⁸⁵ Nun wird der "Fürst des Festes" (Z. 112) mit großem Pathos angerufen. In der elften Strophe kündigen Naturerscheinungen und friedliches Treiben der Menschen seine Ankunft als auch die Einkehr der Götter an. Die zwölfte Strophe handelt von der Entfremdung der Menschen von der Natur, ihrer Mutter; der Dichter sieht diese Entfremdung als einen Diebstahl, da die Menschen der Natur "gestohlen" wurden.

Der Inhalt des obigen Gedichts vergegenwärtigt Hölderlins Sehnsucht nach Anerkennung der Position des Dichters als Empfänger des Transzendentalen, das er dem Uneingeweihten zu vermitteln begehre.

"Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter"⁸⁶

Das Gedicht behandelt das Schicksal Saturns (Kronos'), der von seinem Sohn Zeus (Jupiter, auch Kronion, Sohn des Kronos) entmachtet und in den "Abgrund" (Z. 5) gestürzt wurde, wo er seitdem schmachte. Indessen regiere und richte Jupiter. Der Dichter ruft Jupiter auf, in die Tiefen herabzusteigen, um den "Älteren" (Z. 14) heraufzuholen und ihm zu dienen, da er ihm allein alles verdanke. Auch fordert er ihn zur vollen Versöhnung, Anerkennung und Verkündung dessen, "was die / Heilige Dämmerung birgt" (Z. 27/28), auf. Saturn (Kronos) ist der Gott der – utopischen – "goldenen Zeit", in der es keine Gesetze gab, denn es heißt: "wenn schon / Er kein Gebot aussprach" (Z. 10/11). Gesetze waren in jener Zeit überflüssig, da die Friedfertigkeit der ursprünglichen Schöpfung es nicht erforderte. Der Dichter hofft, daß die Menschheit durch die Versöhnung der beiden Götter die Geheimnisse der "Tiefe" erfahren würde. Die

⁸³Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 405.

⁸⁴Beißner, *Hölderlins Götter*, 7.

⁸⁵Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 405.

⁸⁶Hölderlin, *Gedichte*, 78.

"Dämmerung", aus der alle Schöpfung stammt, müsse das Wissen um diese Geheimnisse besitzen. In diesen Wünschen ist der Drang des Dichters nach Überbrückung der Hindernisse zur Schöpfung des vollkommenen Kunstwerks, das ihm bei der gegenwärtigen Weltordnung jenseits seiner menschlichen Kräfte erscheine, zu erkennen. Der hier dichterisch zum Ausdruck gebrachte Vater-Sohn-Konflikt stammt aus der orphischen *Kosmogonie*. Hölderlin verwendet den Konflikt zur Veranschaulichung der Gegensätzlichkeit von Natur und Kunst.⁸⁷ Saturn vertritt für ihn die zeitlose, bewußtseinlose, "müheles" (Z. 10) allwaltende Einheit der Natur, Jupiter dagegen die gestaltete, starre Kunst. Da nach Ansicht des Dichters die Kunst von der Natur abhängig sei, kann beide nur eine Versöhnung zusammenführen, um der wahren Kunst an das Tageslicht zu verhelfen.

Das Saturn-Problem beschäftigte Hölderlin schon in anderen Werken, u.a. in *Empedokles* (Erste Fassung), wo der Held von den "glücklichen Saturnustagen" spricht, dessen Wiederkehr erwartet wird.⁸⁸ Im zweiten Aufsatz "Grund zum *Empedokles*" erörterte der Dichter ebenfalls das Gegeneinander der göttlichen Kräfte, die Natur und Kunst symbolisieren und zur Entstehung der wahren Kunst führen.⁸⁹

Die obige Auseinandersetzung zeigt eine Parallele zur Feindschaft der Götter Apollo und Dionysos der orphischen Geschichte und der daraus entwickelten Wettstreittheorie des Apollinischen und Dionysischen in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*, die im Kapitel "Nietzsche" diskutiert wurde.

Die sieben interpretierten Gedichte weisen auf gemeinsame Gedanken und Motive. Eine pantheistische Orientierung erscheint als allgemeiner Ausgangspunkt. Die Hinwendung zur Antike und ihre Verherrlichung sowie Verwendung von Symbolen aus der vorsokratischen Ära dominieren die Gedichte. Das Schwergewicht der Symbolik liegt auf der Orphik, die dem Dichter den Zugang zum Kern seines Anliegens, die Stellung des

⁸⁷Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Gedichte*, 322.

⁸⁸Hölderlin, *Empedokles, Werke und Briefe*, Bd. 2, 513.

⁸⁹Hölderlin, "Grund zum *Empedokles*", *W. u. Br.*, Bd. 2, 570.

Dichters in seiner Gesellschaft nach antiken Mustern zu gestalten und würdigen, erlaubt. Nach Hölderlins Auslegung sei der Dichter mit übersinnlichem Wissen durch das Wunder der Inspiration von Gott begnadet; er verfügt daher über ein Bewußtsein, das er zu überschreiten wisse, um das Numinose zu erfahren. Sein Wunsch, der Menschheit mittels seines Wissens zu einem friedlichen, harmonischen Sein zu verhelfen, könne nur zum Tragen kommen, wenn die Gesellschaft ihm die ersehnte Position einräumt. Ein weiteres Anliegen Hölderlins, das Zueinanderfinden von Natur und Kunst, das der alleinige Weg zur Schöpfung der wahren Kunst wäre, sei ebenfalls die Aufgabe des Dichters als Mittler und Sprecher des Göttlichen.

Ein Überblick über das Gesamtwerk Hölderlins gestattet die Feststellung, daß der Dichter unentwegt bemüht war, seiner Gesellschaftskritik Ausdruck zu geben. Hölderlins Biographie belehrt uns über seinen Leidensweg, welcher der Enge der existierenden Ordnung zur Last gelegt werden muß. Das begabte schwärmerische Kind, früh Halbweise, wurde schon in die äußerste Strenge der von protestantischem Klerus beherrschten Schulen hineingezwängt. Der Jüngling verblieb bis zu seiner Magister-Promotion in der an Grausamkeit grenzenden Disziplin. Das politische System seines Heimatstaates Württemberg war das eines repressiven Absolutismus, dessen Ausführungsorgane nicht nur die Armee und das Beamtentum, sondern auch der Klerus waren. Das Schulwesen lag in der Hand des Letzteren. Begabten Kindern minderbemittelter Eltern war zwar der kostenlose Besuch der höheren Schulen und Universitäten möglich, allerdings nur bei Wohlwollen und durch Fürsprache privilegierter Personen. Hölderlin wurden solche Schul- und Studienstelle eingeräumt. Der Preis dafür war ein drückendes Abhängigkeitsverhältnis. Trotz der äußeren Unterordnung litt der sensible Jüngling unter dem Druck der Verhältnisse. Aus seinen Jugendbriefen und -gedichten klingt Wehmut und eher depressive als fröhliche Stimmung.

Hölderlin war 19-jährig beim Ausbruch der französischen Revolution.⁹⁰ Die vorrevolutionären Umtriebe sind den Stiftern in Tübingen, Hölderlins Lehranstalt, kein Geheimnis gewesen. Gewiß hat sich Hölderlin schon damals Gedanken über den in seiner Umgebung herrschenden Zwang und die groben Ungerechtigkeiten gemacht. Zu dem Beruf eines Theologen bestimmt, dessen Ausübung ihm keine Berufung war, wagte er erst nach längerem Zögern, sich gegen eine solche Tätigkeit zu erklären. Andere Aussichten für einen Broterwerb waren für ihn beschränkt und mit erneuten Erniedrigungen – wie es z.B. bei einer Hofmeistertätigkeit der Fall war – verbunden. Ein junger Mensch von ungewöhnlicher Begabung und ausgezeichnete Bildung wie Hölderlin fand sich demnach schon am Anfang seiner Laufbahn in geradezu ausweglosen, bejammernswerten Lebensumständen. Naturverbunden von Kind auf, blickte er mit innigstem Sehnsuchtsgefühl auf die Antike, von der er überzeugt war, daß in ihr die von ihm ersehnte Harmonie mit der Natur noch intakt war. Diese Euphorie brachte ihn auf permanenten Kollisionskurs mit der Wirklichkeit. Alexander von Gleichen-Rußwurm kommentiert die Prädisposition Hölderlins gegenüber der Antike: "Hölderlins Liebe zur antiken Welt war eine unglückliche, er steht als der 'verfehlte Grieche' im Rahmen seiner Zeit, die mit Winckelmanns Begeisterung der alten Kunst begann und mit Byrons Schwärmerei für ein neuerstehendes Griechenland endigte."⁹¹

Der vorsokratische Pantheismus und die neuere Naturphilosophie, die eng mit der orphischen *Kosmogonie* verbunden waren, mögen letztlich dem Dichter als Antwort auf seine Zweifel erschienen sein. Mittels der Lektüre der *Orphischen Hymnen* und anderer antiker Texte erarbeitete er für sich einen Korpus orphischer Weisheiten. Diese verwandelte er in Symbolik, die er auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten seinen innigsten Weltvorstellungen dienstbar machte. Mit zunehmendem Fortschreiten seines dichterischen Werkes kann ein angestrebteres Ringen um das Gesagte festgestellt werden.

⁹⁰Beese, *Friedrich Hölderlin*, 105.

⁹¹Gleichen-Rußwurm, Alexander von, "Hölderlin und die modernen Aestheten", *Die Nation*, Nr. 52, XX. Jahrg. 1902/1903, 828. Der Autor war ein Nachkomme Schillers.

Keine seiner Zeilen konnte es wagen, die religiösen Gefühle seiner Familie oder der Vorgesetzten zu verletzen, geschweige denn die politische sowie gesellschaftliche Ordnung zu tadeln. Eine chiffrierte Symbolik, wie sie sich in der verwickelten Orphik bot, war ein erwünschter Ausweg für den Dichter. Hölderlin fühlte die Intensität und Ausnahmestellung seines dichterischen Talents und litt unter der Geringschätzung seiner Umwelt ihm gegenüber. So wurde es ihm zum Anliegen, sein Werk für die Anerkennung der Position des Dichters in der Gesellschaft einzusetzen. Die Kenntnis der Antike versicherte ihm, daß es in älteren Gesellschaften nicht nur möglich, sondern auch üblich war, den Dichter als Mittler zwischen Mensch und Gott zu betrachten. Die Gestalt des Orpheus als Symbol des "poeta vates" muß ihm als das Gemäße für seine Ideen erschienen sein.

Hölderlins Dichtungen gehören zu den meistverschlüsselten der deutschen Literatur und bieten beträchtliche Schwierigkeiten bei der Interpretation. Trotz der umfangreichen kritischen Literatur, die inzwischen im Buchhandel vorhanden ist, scheint eine endgültige Durchleuchtung noch zu fehlen. Das Werk entzieht sich vielfach unserem Begriffsvermögen, schlüpft an ihm vorbei wie der mythische Sänger Orpheus. So ist es nicht nur der *dunklen* Sphäre des Orphik-Verbundenen zugeordnet, sondern bleibt auch weiterhin eingehender *Erhellung* bedürftig. Ob diese Aufgabe die gegenwärtige Interpretationsfähigkeit überschreitet, wird die nächste Zukunft beweisen. Stefan George, der sich am Anfang dieses Jahrhunderts gemeinsam mit seinem Kreis, dessen Mitglied auch Hellingrath war, für das Verständnis Hölderlins einsetzte, äußerte hierzu: "vor seinen weitesten ... ausblicken aber stehen wir noch verhüllten hauptes und verhüllter hände".⁹²

Als ideeller Erbe der orphischen Weltanschauung Hölderlins in der deutschen Literatur wäre der Dichter-Philosoph Nietzsche zu nennen, dessen orphisches Werk im Zweiten Kapitel dieser Arbeit behandelt wurde. Als siebzehnjähriger Gymnasiast setzte er sich für die Rehabilitierung des künstlerischen Rufs seines Lieblingsdichters Hölderlin

⁹²George 520. Die Rechtschreibung entspricht dem Original.

ein. Schon damals müssen ihn demnach Hölderlins Ideen fasziniert haben. Die geistige Verwandtschaft Nietzsches mit Hölderlin findet eine Erklärung in den ähnlich verlaufenen formativen Jahren der beiden. Beide waren sie Produkte von klassisch ausgerichteten Elite-Gymnasien. Durch die Lektüre griechischer und lateinischer Klassiker wurde ihnen der Zugang zu Diogenes Laertius,⁹³ Plato, Homer und Hesiod sowie zur Begeisterung für die Antike, vor allem aber für die Vorsokratiker, eröffnet.⁹⁴ Wenn die Gedankengänge Hölderlins und Nietzsches "frappante Übereinstimmung" zeigen, ist der Grund hierfür allerdings nicht nur in der gemeinsamen Lektüre und im klassischen Bildungsgut überhaupt, sondern auch in der bereits von den Romantikern geprägten Stimmung zu suchen.⁹⁵ Hölderlin war Zeitgenosse der Romantiker, Freund Hegels und Schellings, Student Fichtes; Nietzsche war zwar nach dem offiziellen Ende der Romantik geboren, doch die Nachwirkungen der Romantik und ihre Ablehnung waren während Nietzsches Zeit durchaus lebendig und damit auch fühlbar.

Eine außerordentliche Affinität zu Hölderlin zeigen die Gedanken Nietzsches in seiner *Geburt der Tragödie*. Hölderlins Dichtung wird als "Vorklang" zu diesem Werk Nietzsches betrachtet.⁹⁶ Die Verwandtschaft des *Empedokles* mit *Zarathustra* ist unverkennbar.⁹⁷ Gemeinsame Ausgangspunkte wie Infragestellung Gottes, Ewigkeitsdrang, Gottsuche⁹⁸ führen beide zu ähnlichen Konzeptionen. Nietzsches "Übermensch", die Wiederkunftslehre, die "Unschuld des Werdens", der *amor fati* sind, zwar dichterisch und schwärmerisch umschrieben, schon bei Hölderlin vorweggenommen. Im Frühwerk Nietzsches sind die Bezüge zu Hölderlin am sichtbarsten. Nach den *Unzeitgemäßen*

⁹³Beißner/Schmidt, "Erl." zu Hölderlin, *Empedokles, W. u. Br.*, Bd. 2, 203.

⁹⁴Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist (I) 1867-1900*, 1f.

⁹⁵Baumgarten, "Hölderlin und Nietzsches *Zarathustra*", *Wissen und Leben*, Bd. VIII, 1.4.1911-15.9.1911, 857.

⁹⁶Hübscher, "Hölderlins abendländischer Weg", *Europäische Literatur*, 2. Jg., Heft 6, 1943, 9.

⁹⁷Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 228.

⁹⁸Ilgenstein, "Nietzsche und Hölderlin", *Das Blaubuch*, 1. Jg., 2. Quartal, 1906, 850.

Betrachtungen (1873-1876)⁹⁹ werden sie seltener, obwohl die "Verwandtschaft der Weltsicht" weiterhin anhält.¹⁰⁰

Von Nietzsche stammt die erste große Hölderlin-Deutung, die den Beginn einer intensiven Beschäftigung mit dem Dichter kennzeichnet. Die Nietzsche-Nachfolge in der Hölderlin-Interpretation übernahm zunächst Stefan George mit Veröffentlichungen in den *Blättern für die Kunst*.¹⁰¹ Zu den Mitgliedern des um George gruppierten, nach ihm benannten Kreises gehörte Norbert von Hellingrath, der die erste systematische Hölderlin-Ausgabe auf den Weg brachte. Hellingraths Interesse für Hölderlin begann ebenfalls in seiner Jugend. Mit 22 Jahren (1913) reichte er seine Dissertation "Pindarübertragungen von Hölderlin – Prologomena zu einer Erstausgabe" ein.¹⁰² Seine Bemühungen waren durch seinen jähen Tod unterbrochen, jedoch übernahmen und beendeten andere Forscher die Arbeit an dieser ersten kritischen Hölderlin-Ausgabe. Stefan George nannte Hölderlin mit Recht "Stifter einer weiteren Ahnenreihe",¹⁰³ da die Wirkung des Dichters bereits am Anfang dieses Jahrhunderts beträchtliche Ausmaße angenommen hatte und eine Fortpflanzung als auch Erweiterung dieser Wirkung vorauszusehen war.

Die Wechselbeziehung der Gedankengänge Nietzsches und Hölderlins mag wegen ihrer zeitlichen Entfernung als Kulturphänomen erscheinen. Diese Beziehung erlaubt die Beobachtung, daß ein Studium Hölderlins "auf geradem Wege zu Nietzsche" führt,¹⁰⁴ aber auch umgekehrt weist ein Nietzsche-Studium zurück auf Hölderlin. Seit Nietzsche haben sich die Worte Hölderlins "Seit ein Gespräch wird sind",¹⁰⁵ schon bezüglich seines Werkes, für die deutsche Literatur und Literaturwissenschaft bewahrheitet. Da auch

⁹⁹Datierung Montinari in: Nietzsche, *KSA*, Bd. 1, 7.

¹⁰⁰Martens, "Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches – Stationen der Aneignung eines Dichters", *Hölderlin-Jahrbuch* 1982-1983, 59.

¹⁰¹Martens, "Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches", *Hölderlin-Jahrbuch* 1982-1983, 66.

¹⁰²Rilla, "Hölderlin und die Nachwelt", *Europäische Literatur*, 2. Jg., Heft 6, 1943, 11.

¹⁰³Seidler, "Hölderlin's Influence on German Literature" in Emery George, *Friedrich Hölderlin – An Early Modern*, 64; Zitat aus: Stefan George, "Lobrede", *Blätter für die Kunst*, 1919, 11 u. 12 ser., 11-13.

¹⁰⁴Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist (2) 1901-1918*, 404, Zitat aus: Margarete Susman, *Das Wesen der modernen Lyrik*.

¹⁰⁵"Friedensfeier", Hölderlin, *Gedichte*, 163.

neuerdings in epochaler Sicht beträchtliche Ansätze in zwischenmenschlicher Kommunikation festzustellen sind, wäre eine Hoffnung auf das Zeitalter des von Hölderlin prophezeiten "Gesangs"¹⁰⁶ und eine Veredelung der Gesellschaft, die er im gleichen Gedicht voraussagt, gerechtfertigt.

¹⁰⁶s. Interpretation in diesem Kapitel, S. 118.

Viertes Kapitel

Sizelidische Musen, o tönet höhere Weisen,
Allen gefällt nicht das kleine Gesträuch...
Vergil (Übersetzung von Novalis)

NOVALIS (FRIEDRICH HARDENBERG)

(1772–1801)

Das nachstehende Kapitel hat zum Ziel, nach einem kurzen Abriß des Werdegangs des Dichters Novalis seinen Weg zum orphischen Werk aufzuzeigen. Zunächst werden aus seinen ersten dichterischen Ansätzen die Übersetzung eines *Georgika*-Fragments Vergils sowie die Verserzählung "Orpheus" im Zusammenhang mit der orphischen Geschichte besprochen. Anschließend wird das Gedicht "Musik" auf orphische Motive untersucht, gefolgt von der Interpretation eines Bruchstücks der Horaz-Nachdichtung "Quo me, Bacche...", die das Früh- und Spätwerk verbindet. Den Hauptanteil der Diskussion dieses Kapitels bilden die beiden großen Schöpfungen des Dichters. Hier kommen die sechs Hymnen des Gedichtzyklus *Hymnen an die Nacht* zur Besprechung; sie werden auf ihre wichtigsten Aussagen einzeln sowie als Gesamtheit interpretiert. Schließlich werden die orphischen Motive im Roman *Heinrich von Ofterdingen* einer Durchleuchtung unterzogen. Den Abschluß bilden eine Gegenüberstellung der Dichter Novalis und Hölderlin sowie ein kurzer Hinweis auf die Stellung von Novalis im deutschen Geistesleben.

Freiherr Friedrich von Hardenberg, der den Namen eines mittelalterlichen Hardenbergschen Familienzweigs "de Novali" in sein Pseudonym Novalis umwandelte, war das Paradigma des Romantikers. Verfeinerte Kultur und äußere Zartheit waren das Erbe seiner Herkunft. Eine vorzügliche Ausbildung, Studium der Rechte, der exakten Disziplinen sowie der Naturwissenschaften, weite Belesenheit, zu der ihm die Familienbibliotheken Gelegenheit boten und geistreicher Gesellschaftsumgang trugen zu dem

überdimensionalen Wissensspektrum des jungen Novalis bei. Seine ursprüngliche pietistisch-christliche Orientierung wich mit seinem Flüggewerden der Hinwendung zur Antike. Während seines Studiums in Jena hörte Novalis u.a. Vorlesungen bei Fichte [wie Hölderlin] und befreundete sich mit dem Jenaer Romantikerkreis, besonders mit den Gebrüdern Schlegel. Die Jenaer Zeit gewährte ihm den Verkehr mit allen Vertretern des damaligen "Weimarer Musenhofes", besonders mit Schiller, auch mit Wieland, der die ersten Drucke des jungen Novalis in seinem *Teutschen Merkur* ermöglichte.¹ Nach seiner juristischen Promotion widmete sich Novalis dem Bergbau und wurde pflichtgetreuer Beamter.

Novalis zählt zu den Orphikern der Moderne. Bei dieser Feststellung wirft sich unwillkürlich die Frage auf, was diesen vom Schicksal begünstigten, verwöhnten Rokoko-Jüngling zur Orphik geführt hätte. Walter Rehm weist in diesem Zusammenhang auf den "adventistischen eschatologischen Grundzug des romantischen Denkens", der die Neigungen des jungen Novalis beeinflusst hätte.² Diese Merkmale bilden eine Analogie zu den orphischen Glaubenssätzen der Rückkunft der Götter und ihrer Erd- und Jenseitsbezogenheit. Auf Grund seiner Ausbildung war der Jüngling mit dem Bildungsgut seiner Zeit durchtränkt, das seiner Phantasie keine Grenzen setzte. Mit etwa 19 Jahren schrieb Novalis als Verteidigung des von ihm hoch verehrten Schiller anlässlich der öffentlichen Kritik dessen Ballade "Götter Griechenlands" die "Apologie für Friedrich Schiller".³ Aus dieser Auseinandersetzung ist bereits die geistige Position des jungen Mannes erkenntlich. Friedrich Schlegel ist das Verdienst zuzuschreiben, Novalis' Bewunderung der Antike in Gestalt des Schillerschen Apollinischen auf die "dionysische Nachtseite" der hellenischen Kultur zu wenden. Damit richtete sich seine Aufmerksamkeit der Orphik zu. Das Orphische zu "erfassen, war durchaus ein romantischer Drang".⁴ Novalis' intellektuelle

¹Hiebel, *Novalis*, 10.

²Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, 35.

³Hiebel, *Novalis*, 26.

⁴Hiebel, *Novalis*, 33f.

Begegnung mit den Neuplatonikern,⁵ besonders mit Plotin, dessen Philosophie sich auf die orphische *Kosmogonie* und *Theogonie* stützte sowie die Geschichtlichkeit des Orpheus und seiner Schriften vertrat, war von beträchtlichem Einfluß auf die Intensivierung seiner Aufnahmebereitschaft der Orphik. Die aus Novalis' Notizen und "Fragmenten" rekonstruierte Ideenwelt läßt allerdings vermuten, daß die Inhalte von Plotins Lehren ihm "nichts [brachten], was er nicht schon zuvor geahnt, gesucht und sogar gefunden hatte."⁶

Wie intensiv sich der junge Dichter mit Quellen befaßte, die den orphischen Themenkreis betrafen, ist bereits aus seinem Jugendwerk ersichtlich. Darunter fallen seine frühen Übersetzungen von Auszügen Homers *Odyssee* und Vergils *Georgica*, und zwar jenes Teils, der den von Orpheus passierten Eingang zum Hades und seinen Abstieg beschreibt. Als Modell zu der hier geschilderten Landschaft dienten die in der Nachbarschaft von Vergils Villa in Pozzuoli gelegenen Phlegräischen Felder, die der regionalen Legende nach den Eingang zur Unterwelt beherbergten.⁷

Unter den "Poetischen Plänen" des jungen Novalis fallen folgende, aus dem orphisch-mythischen Kreis stammende Notizen auf: "Saturns Entthronung", "Empedokles",⁸ "Paramythien".⁹ Das Schicksal Saturns, des von Zeus gestürzten Gottvaters der vorolympischen Götter, beschäftigte auch Hölderlin, der seinen Gedanken hierüber in dem Gedicht "Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter" Ausdruck gab.¹⁰ Hölderlin wählte ebenfalls den vorsokratischen Naturphilosophen und orphischen Priester Empedokles zum Helden seines gleichnamigen Dramas.¹¹ Auch Nietzsche trug sich später mit Plänen, ein Drama über Empedokles zu verfassen.¹² Der Begriff der Paramythien ist eine Prägung Herders, der damit eine Gattung der Lehrdichtung, die "einen Mythos ethisch

⁵Mähl, "Novalis und Plotin", in: Schulz, *Novalis*, 357ff.

⁶Heftrich, *Novalis – Vom Logos der Poesie*, 36.

⁷Maiuri, *Die Altertümer der Phlegräischen Felder*, 5, und Kap. "Die Orphik", S. 33.

⁸Novalis, *Aus den Fragmenten, Schriften*, Bd. 1, 436

⁹Novalis, *Aus den Fragmenten, Schriften*, Bd. 1, 433.

¹⁰Hölderlin, *Gedichte*, 78f., auch Kap. "Hölderlin", S. 102 und 119.

¹¹s. Kap. "Hölderlin", S. 99.

¹²s. Kap. "Nietzsche", S. 72.

deutet und an ein ihm entnommenes Thema moralphilosophische Belehrung anknüpft", begründet hat.¹³ Offensichtlich trug sich Novalis schon damals mit Absichten, seinen Dichtungen lehrhaften, moralphilosophischen Charakter zu verleihen. Auch diese Züge gehören zu orphischen Merkmalen.

Während die Großzahl der Novalis-Jugendgedichte typisch romantische Motive behandelt, berühren einige wenige das orphische Thema. Unter den Letzteren befindet sich eine Verserzählung in Hexametern, betitelt "Orpheus", die mit den folgenden Zeilen eröffnet wird:

Reiche dem blühenden Jüngling doch auch die epische Leier,
Du Kalliope, die Unsterblichkeit leihet dem Sänger,¹⁴

Novalis setzt sich hier zum Sprecher ein, indem er sich an Kalliope, Mutter des Orpheus, wendet, um von ihr die Gunst des Dichtens zu erbitten. Eine Anspielung auf den orphischen Mythos, in dem Kalliope die Lehrmeisterin ihres Sohnes Orpheus war, ist evident. Die Bitte des Dichters ist – seiner Jugend gemäß – bescheiden. Er ist sich dessen bewußt, daß er an einem Anfang steht. Die Erzählung berichtet in episch weitschweifiger Form über die großen "Sänger" der Vergangenheit, bis sie auf Orpheus und seine Überlegenheit den anderen Sängern gegenüber kommt. Die großen Sänger der Vergangenheit wie Homer, Vergil, Tasso, Milton und Klopstock hätten "Mord und blutige Kriege" verherrlicht. Er aber, Novalis, wolle den "sanfteren Orpheus" besingen, da sein Vater schon bei seiner Geburt in ihm den heiteren Poeten gesehen hätte und ihn den "sanfteren Grazien" weihte:

Du weihtest mich lächelndem Scherze,
Und den sanfteren Grazien, ländlich mit Blumen gekränzt,
Sieh drum wählt ich mir auch zu singen den sanfteren Orpheus
Welcher die Leier zuerst mit zärtlichen Tönen begabet
Und mit harmonischen Liedern die Sitten der Hirten gebildet

¹³Wilpert, *Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, 430.

¹⁴Novalis, "Verserzählungen", *Schriften*, Bd. 1, 547.

Singend zum schrecklichen Orkus hinabstieg, welchen noch niemals Sterbliche FüÙe berührt, von klagender Liebe getrieben;¹⁵

In einer Vorahnung seines eigenen späteren Schicksals versetzt sich der junge Dichter in die Rolle des Orpheus und in eine Sendung, die den Abstieg in die Tiefen erfordern wird.

Das Gedicht "Die Musik"¹⁶ ist ein Hohelied auf diese Kunst im Spiegelbild ihrer Entstehung und Wirkung. Den Höhepunkt bildet die Einschaltung der orphischen Geschichte, aus der hervorgeht, daß Orpheus dank der Musik allein die Unterwelt betreten hätte:

Durch sie drang einstens Orpheus zu der Hölle,
die noch kein Lebender betrat.

...
Auch Plutos Herz ward warm, das Herz von Stein
Vordem erwarmet [sic] sonst noch nie,
Und ungewohnte Güte floß durch sein Gebein
Durch Orpheus' Harmonie.¹⁷

Es folgt die Beschreibung der Bäume, Bäche und Tiere, die Orpheus' Musik "nachschlichen", und Felsen, welche die Musik "erweckt". Novalis bringt hier im Einklang mit der orphischen Geschichte die Fähigkeit der Kunst zum Ausdruck, den direkten Zugang zum Gemüt zu besitzen. Die im Volksmund gebräuchlichen Wendungen: "selbst einen Stein erweichen", durch "Mark und Bein" dringen, eine Nachricht sei "Musik den Ohren" oder ein Tier hätte "sprechende Augen" erhalten durch die Beschreibung der Bewegung der unbeweglichen Gegenstände und der magischen Anziehungskraft von Tieren, die sonst nur ihrem Instinkt folgen, eine neue Dimension.

Weiterhin gehört eine bemerkenswerte, 1799 überarbeitete Horaz-Nachdichtung¹⁸ ebenfalls zu Novalis' "Dichterischer Jugendarbeit":

¹⁵Novalis, "Verserzählungen", *Schriften*, Bd. 1, 548.

¹⁶Novalis, "Frühe Lyrik", *Schriften*, Bd.1, 503.

¹⁷Novalis, "Die Musik", "Frühe Lyrik", *Schriften*, Bd. 1, 504.

¹⁸Samuel, "Einleitung" zu: Novalis, "Dichterische Jugendarbeit", *Schriften*, Bd. 1, 446.

Quo me, Bacche...

Wohin ziehst du mich,
 Fülle meines Herzens,
 Gott des Rausches,
 Welche Wälder, welche Klüfte
 Durchstreift ich mit fremden Mut.
 Welche Höhlen.
 Hören in den Sternenkranz.

...
 Unerhörte, gewaltige
 Keinen sterblichen Lippen entfallene
 Dinge will ich sagen,
 Wie die glühende Nachtwandlerin,
 Die bacchische Jungfrau ...¹⁹

Die ersten Zeilen veranschaulichen den Zwang, unter dem ein Dichter steht, der durch übersinnliche Mächte in den Schöpfungsakt genötigt wird. Es ist die "Fülle" seines Herzens, die ihn zur Dichtung zwingt. Sie ist göttlichen Ursprungs, denn sie ist der "Gott des Rausches" selbst. Sie treibt ihn durch wilde Landschaften, als wenn er von einem Fremden und dessen Mut besessen wäre. Durch die Aussage der Zeilen "Welche Höhen / Hören in den Sternenkranz" wird die Realität von der Flucht des Dichters in die Wildnis zur Belebung der Höhle und ihrer Sehfähigkeit "in den Sternenkranz" verschoben. Dem Rausch und der Irrealität nun verfallen, bekennt der Dichter, daß er ungewöhnliche Erkenntnisse, "keinen sterblichen Lippen entfallene Dinge", numinose Gesichte aus dem Jenseits, göttliche Eingebung, die er den Unsterblichen abegrungen hätte, mitteilen möchte. Die "bacchische Jungfrau", Anhängerin des Dionysos, die in "Glut", im dichterischen Wahn der Inspiration, in der dionysischen heiligen Nacht aus der von ihr geschöpften Eingebung tiefgründige, seherische Wahrheiten offenbart, wird als Gleichnis zu der vorherigen Aussage eingeführt. Diese Wendung ins Mythische vergegenwärtigt die magische Atmosphäre des Schöpfungsaktes. Die Magik verrät auch einen erotischen Unterton; sie suggeriert die Opferbereitschaft der Jungfrau für das hier erstehende Kunstwerk. Die Jungfrau erscheint als Verkörperung der Dichtung.

¹⁹Novalis, "Vermischte Gedichte", *Schriften*, Bd. 1, 406.

Aus der Tatsache, daß dieser horazische Dithyrambus²⁰ bereits den jungen Novalis zu einer Nachdichtung angeregt und in seiner reiferen Phase zur Überarbeitung angespornt hat, ist zu schließen, daß das Thema des dionysischen Rausches einen tiefen Eindruck auf den Dichter ausgeübt haben muß. In der Neudichtung ist ihm eine aufwühlende, kraftvolle Aussage gelungen, deren Ursprung nur auf ein profundes Erlebnis zurückgeführt werden kann.

Bei näherer Betrachtung des Dithyrambus kann man nicht umhin, an seine Spiegelung in Nietzsches "Klage der Ariadne" zu erinnern:

...geschüttelt ach! von unbekanntem Fiebern,
zitternd vor spitzen eisigen Frostpfeilen,
von dir gejagt, Gedanke!
Unnennbarer! Verhüllter, Entsetzlicher!
Du Jäger hinter Wolken!²¹

Auch Nietzsche ringt mit der Qual seiner eigenen Gedanken. Auch er hadert mit dem "Gott des Rausches" Dionysos, dem "Unnennbaren, Entsetzlichen", der sich hinter den Wolken versteckt und ihn mit Fieber "schüttelt". Die Gegenüberstellung beider Dithyramben veranschaulicht die Gedankennähe großer Dichter wie beispielsweise von Horaz, Novalis und Nietzsche.

Die entscheidende Wendung zur großen Dichtung fand Novalis durch das "Sophien-Erlebnis", die Begegnung mit einem kindhaften Mädchen, das bald seine Braut wurde und dem er alle Ideale zudachte. Mit dem Dahinschwinden ihrer empfindlichen Gesundheit steigerte sich seine dichterische Aussagefähigkeit und wandelte sich schließlich nach ihrem Ableben in ein ergreifendes Todeserlebnis, das sich in einer in der deutschen Literatur einmaligen Dichtung niederschlug. Durch diesen Schicksalschlag tritt Novalis als Mensch und Dichter die Orpheus-Nachfolge an: er wird die Personifizierung des Orpheus. Selbst

²⁰Obenauer, *Hölderlin/Novalis*, 105.

²¹Nietzsche, *Gedichte*, 94.

von zarter Konstitution und liebenswürdiger Wirkung wie Orpheus, in allen Wissenschaften geschult wie Orpheus, verliert er wie Orpheus seine jugendliche Braut und glaubt, durch mystische Versenkung fähig zu sein, ihr wie Orpheus nachzusterben, sich mit ihr in der Unterwelt zu vereinigen. Sein Hadesgang vollzieht sich auf geistiger Ebene. Durch seine "unio mystica" mit der Geliebten, die angesichts ihrer Götternähe kraft ihres Todesaktes, ihrer Stellvertretung der All-Mutter und Madonna die Gotteshuld zu vermitteln in der Lage ist, wird ihm die Gabe des erhabenen Dichtens geschenkt.

Hymnen an die Nacht²²

Als erstes großes Werk Novalis' entstehen 1797 nach dem Tode seiner Braut²³ die *Hymnen an die Nacht*. [nachstehend *Hymnen* genannt], die im Jahre 1800, also ein Jahr vor seinem Tode, zum Druck gebracht werden. Das Werk repräsentiert einen Versuch des Dichters, in schrittweiser Versenkung in sein Leid den Zugang zur Todeswelt zu erzwingen.

Der Tod und seine Überwindung als Thema kam zwar in der deutschen Literatur bereits vor Novalis zur Sprache. Ein bekanntes Beispiel ist *Der Ackermann aus Böhmen*, in dem der Verfasser Johannes von Tepl einen Disput mit dem Tod wegen des ungerechten Todes seiner Frau führt und der Tod ihn schließlich von der Gerechtigkeit des Geschehens überzeugt. Ein anderer berühmter Literaturtod wäre der des greisen Faust, der in seinem Hinscheiden Mephistopheles überlistet und auf Grund seines "Strebens" allein Zugang in den Himmel findet. In beiden Beispielen ist das Leben der Betroffenen mit dem Tode beendet. Der Protagonist im *Ackermann* ist untröstlich, zieht sich aber trotzdem in das Leben zurück. Das Ableben von Faust mit Gesanguntermalung diverser Chöre und himmlischen Erscheinungen mutet wie eine romantisierende Beschreibung eines Gemäldes an, nicht aber wie eine Auseinandersetzung mit dem Tode. Fausts Tod ereignet sich in der

²²Novalis, *Hymnen an die Nacht*, nachstehend: *Hymnen*, *Schriften*, Bd. 1, 130.

²³Kluckhohn/Samuel, "Einleitung der Herausgeber", Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 116f.

Abschlußszene von *Faust II*; es ist das absolute Ende seines Lebens und das Ende dieser Tragödie. Die Verbliebenen leben ihr Leben weiter, die Toten gehen in die Erinnerung über. Faust erreicht zwar seine Entelechie, aber kaum wohl das ewige Leben, weder im christlichen noch antiken – orphischen – Sinne.

In Novalis' *Hymnen* finden wir eine neuartige Behandlung des Todesmotivs. Von einigen älteren Literaturkritikern werden allerdings Einflüsse verschiedener Dichter – wie Young, Herder, Goethe, Schiller, Hemsterhuis – auf die Bildung des den *Hymnen* zugrundeliegenden Gedankengutes genannt.²⁴ Aus Herders Schriften stammen wichtige Anregungen wie seine Besprechungen von Vorstellungen der griechischen Mythologie von der Nacht als Mutter der Götter und Menschen, vom Schlaf als Spender der Träume und vom Tod als Bruder des Schlafs.²⁵ Zu Novalis' Bekanntenkreis gehörte auch der Philosoph Schleiermacher, der auf Anregung von Friedrich Schlegel an Ratschlägen bei der Titelgebung zu den noch unbenannten *Hymnen* beteiligt war,²⁶ so daß ein Einfluß auf Novalis' Ideen seinerseits nicht ausgeschlossen ist. Abgesehen von der Betrachtung der Einflußgebung diverser Quellen auf die *Hymnen*, wäre bei der Interpretation die von neueren Kritikern vertretene Ganzheitsmethode zu berücksichtigen,²⁷ wobei die Berufung auf den Erlebnisbereich des Dichters eine wichtige Rolle spielt. Der Spielraum einer derartigen Auslegung ist weitläufiger, der Erfolg ausgiebiger, zumal andere individuelle Interpretationen Gültigkeit erhalten.

Trotz des unrealistischen Unterfangens in der angestrebten Aussage der *Hymnen* erreichte der Dichter offenbar durch sie sein dichterisches Ziel. Die *Hymnen* bringen ihm eine innere Befreiung durch den Hinabstieg in die symbolträchtige Nacht. Sie sind seine Katharsis, seine Theodizee, mit denen er sich angesichts des Unabwendbaren des Todes auseinandersetzen mußte und dessen Erkenntnis ihm das Weiterleben ermöglicht. Sie

²⁴ Kindlers *Literaturlexikon*, Bd. 3, 2294.

²⁵ Kluckhohn/Samuel, "Einleitung der Herausg.", Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 118.

²⁶ Kluckhohn/Samuel, "Einleitung der Herausg.", Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 115.

²⁷ Kindlers *Literaturlexikon*, Bd. 3, 2294. Namentlich werden hier Kommerell und Mühl genannt.

werden zu seiner "Initiation" zum Dichter, sie bringen ihm Klärung und Verklärung im orphischen Sinne. Alexander Mette erläutert in Verbindung mit den *Hymnen*, es wäre "dionysische Einkehr, in die Dämmerstunde des Lebens, des bewußten Daseins sprachlich hinabzugleiten".²⁸ Das Zwielficht zwischen Diesseits und Jenseits vermag nur ein Gott zu durchdringen; dem Dichter aber ist diese Fähigkeit vermittelt göttlicher Begnadung gegeben. Die *Hymnen* schweben zwischen den Welten, deren Grenzen sich verwischen. Eine orphische Versenkung führt den Dichter in die Tiefen der allumfassenden Nacht, in deren Schutz das Kunstwerk geboren wird.

Die *Hymnen* sind außerordentlich schwer zugänglich und erfordern längere Vertiefung. Selbst dann bleibt jede Interpretation nur ein unvollkommener Versuch. Die Schwierigkeiten des Verständnisses sind auf seltsame Zusammenhänge des Gesagten – Zusammenhangloses, naive Wendungen, bei denen man Symbole für Tieferes vermutet, aber nicht finden kann, auch Wiederholungen, deren Grund nicht ersichtlich ist – zurückzuführen. Ähnlich ergeht es offensichtlich selbst namhaften Kritikern, die mitunter die Weigerung des *Hymnen*-Textes, sich einer durchgehenden Interpretation zu öffnen, mit zwiespältigen Wort-Exerzitien zu kaschieren versuchen, anstatt zuzugeben, daß hier noch nicht beseitigte Hindernisse verbleiben. Die sechs *Hymnen* sind in zwei Fassungen überliefert, und zwar in der "Handschrift" in Versen und in dem "Athenäum-Druck" in rhythmischer Prosa. Für die folgende Interpretation wird die Handschrift-Version verwendet.

Erste Hymne:

Die Hymne beginnt mit der Lobpreisung des Lichts, "seiner milden Allgegenwart / Im Tage" (Z. 9/10), von dessen Vorzügen die gesamte Schöpfung zehrt. Doch den "Fremdlingen" (Z. 24) "mit den sinnvollen Augen, / dem schwebenden Gange / Und dem tönenden Mund" (Z. 25–27) wird besondere Beachtung geschenkt. Ihre Attribute lassen

²⁸Mette, *Die psychologischen Wurzeln des Dionysischen und Apollinischen*, 39.

sie als Dichter [oder auch als schöpferische Menschen] erkennen. Der Dichter ist dem Licht ein Fremder, denn seine fruchtbare Zeit ist die Nacht. Das Licht "ruft" (Z. 30) zu "zahllosen Verwandlungen" (Z. 31). Jedoch können nur in der "Nacht" (Z. 37) die Früchte der "Verwandlungen" zu ihrem wahren Sinn gelangen. Der Dichter wendet sich "abwärts" (Z. 35), d.h. in die befreiende Tiefe der Nacht. Die Hinwendung zur "heiligen, unaussprechlichen / Geheimnisvollen Nacht" (Z. 36/37) weist auf ihre Stellung als Gottheit der orphischen Lehre, da sie nicht nur die Mutter der Schöpfung, sondern auch "heilig" kraft ihrer Position ist. Die Verbindung zum eschatologischen Mutterkult, in dem "die Mütter" die tiefsten Geheimnisse behüten, wird angedeutet. Diese Geheimnisse sind "unaussprechlich" wie die Namen der frühen Götter und die geheimen Weisheiten der Mysterien. Die Nacht ist auch deshalb "heilig", weil sie Dionysos geweiht ist, der dem Dichter die Inspiration schenkt.

Im zweiten Drittel der Hymne wendet sich der Dichter von der Mythologie zur Nachtseite der Gegenwart, zur Verwüstung durch den Tod. Mit der Wendung: "vergebliche Hoffnungen / kommen in grauen Kleidern" (Z. 49/50) stellt er einen direkten Bezug zu Sophiens Tod her. Die in graue Totengewänder gekleidete Braut bedeutet das Ende seiner Lebenshoffnungen. Den Tod vergleicht der Dichter "mit der Sonne / Untergang" (Z. 52/53), wobei das Licht "In andere Räume" (Z. 56) verlegt sei. Damit wird die Möglichkeit des Weiterlebens in einer anderen Welt gestreift, doch wird auch der Schmerz der irdischen Verbliebenen nach dem Tod eines Angehörigen beklagt: "Hast auch du / Ein menschliches Herz / Dunkle Macht?" (Z. 69-71). In der Athenäumfassung änderte Novalis das Wort "Macht" in "Nacht".²⁹ Als orphische Gottheit repräsentiert die "Nacht" eine gewichtige "Macht". Die Eigenschaft des Menschentums der Nacht kann nur in der Tatsache ihrer Mutterschaft gesehen werden, die sie zu einem mitfühlenden Wesen erhebt. Zweifel, gemischt mit Hoffnung auf die Tröstung des Todes im Schlaf werden nun zum

²⁹Kommerrell, "Novalis: *Hymnen an die Nacht*", in: Schulz, *Novalis*, 174. Gemäß der Untersuchung von Ritter müßte es in beiden Ausgaben "Macht" heißen.

Ausdruck gebracht: "Köstlicher Balsam" (Z. 77), "Aus dem Bündel Mohn" (Z.79). Auch ein durch Opiate herbeigeführter Freitod mag hier angedeutet sein; denn "Balsam" mag zwar "köstlich", doch vielleicht gefährlich sein und ein "Bündel Mohn", des Opiums erweiterte Dosis, den Tod bringen.

Der Schlaf als Vorstufe zum Tod läßt eine andere Welt erahnen und gibt Gewißheit, daß "arm und kindisch" (Z. 87) das Licht sei. Im Schlaf und Tod liegen unerahnte Erkenntnisse, während die Lichtwelt nur bereits bekannte Alltäglichkeiten bieten kann. Daher sei der "Abschied" (Z. 91) vom Tag begrüßenswert. "In des Raums Weiten" (Z. 96), wo die Nacht dem Menschen zu einer anderen Begrifflichkeit verhilft, zeigt sie die "leuchtenden Kugeln", d.h. die Sterne, sie "verkünden deine Allmacht / Deine Wiederkehr" (Z. 98/99). Der überwältigende Eindruck, den die Erscheinung des Sternenhimmels ausübt, führt zur Erkenntnis der Allmacht des pantheistischen, orphischen All-Einen. Da diese Allmacht in den vorigen Zeilen erkannt wurde, bekennt der Dichter, daß sie durch die ihm eröffnete Ansicht des Sternenhimmels die Wiederkehr der Nacht sichert, und zwar "In den Zeiten deiner Entfernung" (Z. 100), d.h. in der gottlosen, gottfernen Zeit. Gleichzeitig bilden diese Worte eine Parallele zur "Wiederkehr der Götter" des "goldenen Zeitalters". Die Nacht mit ihren Sternen verleiht dem Dichter eine tiefe Sicht: "Weiter sehn sie / Als die blässesten / Jener zahllosen Heere / Unbedürftig des Lichts" (Z. 106-109). Die Sterne sehen in den Weltraum, in die Unendlichkeit, sind deshalb begnadeter als die "Heere" der Seligen, die sich des Lichtbedürfnisses unbewußt sind. Symbolisch mag hier der unwisende Mensch gesehen werden, der seine Unwissenheit noch nicht erkannt hat.

Nun preist der Dichter die Ankunft der "Weltkönigin" (Z. 114): "Du kommst, Geliebte – / Die Nacht ist da –" (Z. 119/120). Die Königin ist die Poesie, die in Gestalt der toten Sophie in der Nacht des Todes zum Dichter kommt. Erst im Todeserlebnis wird der Sprecher zum wahren Dichter. Durch das Opfer des Todes seiner Geliebten erlebt der Dichter die Brautnacht, in der die Schöpfung seines Kunstwerkes vollbracht wird.

Zweite Hymne:

Der Dichter beklagt die Kürze der Nacht, die gezwungen ist, der irdischen "Geschäftigkeit" (Z. 134) zu weichen. Er nennt diese Geschäftigkeit "unselig", da sie die Nacht verdrängt. Das Wort "unselig" bedeutet das Gegenteil von "selig", dem Zustand der Seligen. Das menschliche Tun hätte also keine Fähigkeit, den Weg des Todes einzuschlagen, um die Ruhe der Seligen zu erlangen. Trotzdem sei dem Licht die Zeit "zugemessen" (Z. 138), doch "zeitlos" (Z. 141) sei die Nacht. Diese Weisheit entspricht der orphischen *Kosmogonie*, die über die Rückkehr der Welt zum Chaos, zur Nacht, in der es kein Licht mehr geben wird, lehrt. Erneut wird der Schlaf als Übergang in die unbewußte Welt beschworen. Der Schlaf ist "heilig" (Z. 143), denn er ist ein Teil der Nacht. Nur "Thoren" (Z. 147) verkennen den wahren Sinn des Schlafs, da sie unter dem Einfluß der übermäßigen "Flut der Trauben" (Z. 154), d. h. des Weins, "des Mandelbaums / Wunderöl" (Z. 155/156), d.h. betäubender Essenzen, und "des Safts des Mohns" (Z. 157), d.h. von Opiaten, stehen. Sie verfehlen, den "schweigenden Boten" (Z. 169) "Unendlicher Geheimnisse" (Z. 168) wahrzunehmen. Dieser Bote mag als der Todesengel oder auch als Orpheus in seiner Funktion des Verkünders von dichterischen Wahrnehmungen interpretiert werden. Die Zeilen 154-157 deuten den Unterschied zwischen dem wahren, dichterischen Rausch und einer vulgären Trunkenheit oder Drogenabhängigkeit an: der Rausch inspiriert, während Trunkenheit die Erleuchtung verhindert.

Dritte Hymne:

Diese Hymne schildert die seelische Erschütterung, die der Dichter am Grabe seiner Geliebten erfährt. Auf Grund des bedeutungsvollen Inhalts wird diese Hymne als "Urhymne" betrachtet.³⁰ Sie steht etwa in der Mitte der *Hymnen* und strahlt ihre Impulse nach vorwärts und rückwärts aus. In der Tiefe seines Leids erlebt der Dichter eine grundlegende Sinnenwandlung: während das Licht weicht, die Bindungen an die Welt

³⁰Kluckhohn, "Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung", Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 48.

reißen, verschwindet die Umwelt um ihn und mit ihr seine Trauer. Er wird in eine andere Welt versetzt, in der es keine Trauer gibt und in der er jetzt mit seiner Geliebten vereinigt werden kann. Alle irdischen Dimensionen verlieren sich: "Jahrtausende zogen abwärts" (Z. 191), d.h. die Jahrtausende bewußter menschlicher Geschichte werden durch seinen in diesem Augenblick erlebten seelischen Tod nichtig gemacht. Seine Begriffswelt verändert ihren "locus communis" von der Zivilisation der Neuzeit in die geschichtslose Sphäre der Schatten. Es ist gleichzeitig eine Rückkehr in die Vergangenheit, die Ära des "goldenen Zeitalters", als – der Mythe nach – die Grenzen zwischen dem Reich der Toten und Lebenden durchlässig waren. Der Dichter hat nun diese Grenze überschritten; er fühlt sich in der Todeswelt heimischer als in der Welt der Lebenden, denn an dem "Nachthimmel" des Todes schein als "Sonne" (Z. 196) seine Geliebte. Es ist ein freiwilliger Abstieg des Dichters in die Totenwelt analog zum Abstieg Orpheus'; Novalis' wie Orpheus' Ziel war die Vereinigung mit der Geliebten. Das Medium beider, mit dessen Hilfe sie sich mit dem Numinosen auseinanderzusetzen vermochten, um ihr Ziel zu erreichen, war ihre Musik bzw. Dichtung. Wie Orpheus nach seinem Hadesgang und Verlust seiner Frau zum Höhepunkt seiner künstlerischen Wirkung gelangte, so erweist sich das Todeserlebnis des Dichters Novalis als Geburtsstunde seines großen Werkes.

Vierte Hymne:

1. Teil: Der Dichter ersehnt den letzten Morgen, der nach dem Sieg der Nacht über das Licht eintreten werde. Er vergleicht seinen Leidensweg mit dem Martyrium Christi. Da er auf diesem Weg nun "das Grenzgebürge" (Z. 207) der Welt erreicht, das menschliche Bewußtsein überschritten und "in der Nacht Wohnsitz" (Z. 208) hineingesehen hätte, gäbe es kein Zurück mehr. Nun sei ihm die Nacht begreiflicher geworden; deshalb würde er auf dieser Höhe verharren, bis die "willkommenste aller Stunden" (Z. 214) ihn "in den Brunnen der Quelle zieht". In einem Zustand der Transzendenz zwischen den Welten

schwebend erscheine ihm das Warten und der künftige Abstieg in die Unterwelt zur Quelle des Seins, in die Nacht des Chaos, willkommen und mühelos.

2. Teil: Hier findet eine Zwiesprache des Dichters mit dem Licht statt, dessen Tätigkeit er würdigt. Sein Herz gehöre jedoch der Nacht und "ihrer Tochter / Der schaffenden Liebe" (Z. 248/249). Damit wird angedeutet, daß eine lebendige, schöpferische Liebe aus der Nacht geboren wurde. Eine Beziehung zur Schöpfung von Kunstwerken unter der Schutzherrschaft der Nacht kann angenommen werden, da die Nacht den Künstler wie eine liebende Mutter behütet. Der Dichter zweifelt, ob das Licht ihm diese liebende Zuneigung bieten könne, wie er sie seitens der Nacht und "des Todes Entzückungen" (Z. 269) erfahre. Das Licht und der Tag verdanken der Nacht ihre Herrlichkeit, denn sie existierte vor ihm. Da die Wendung "Warlich [sic] ich war eh du warst" (Z. 285) in der Ich-Form gehalten wird, kann angenommen werden, daß der Dichter gleichzeitig die Persona darstellt und sich als die Urschöpfung, als Urgeist alles Schöpferischen, als Stellvertreter der Nacht, projiziert. Mit der Nennung der Mutter wird der Ursprung des Seins beschworen und die Verbindung zur Mutterreligion hergestellt. Der Dichter erinnert wieder an den künftigen Untergang des Tags, der aller Geschäftigkeit ein Ende und die Rückkehr der Freiheit bringen würde. Mit dem Wort "Freiheit" wird wieder auf die "anarchische" Zeit vor der olympischen Gesetzgebung angespielt, in der Gesetze nicht notwendig waren. Der "Widerstand" (Z. 312) des Lichts gegen den "alten Himmel" würde vergeblich sein, denn das "Kreuz" (Z. 318) sei auf Seiten des neuen "Geschlechts" (Z. 320). Diese seltsame Gegenüberstellung kann nur zur Annahme führen, daß der Dichter den "alten", d.h. den nächtlichen Himmel, und die "goldene Zeit" der vorolympischen Götter mit der Botschaft des Christentums gleichstelle.

3. Teil: Der Dichter spricht über sein erhofftes Hinübergleiten in die Todeswelt, in der aller Schmerz unfühbar, sich in "Wollust" (Z. 324) und "unendliches Leben" (Z. 329) verwandeln würde, womit eine zeitlose Glückseligkeit angedeutet wird. Die Worte "noch wenig Zeiten" (Z. 325) mögen ausgelegt werden, daß dem Sprecher der Übergang in die

Todeswelt noch nicht völlig gelungen sei. Es folgt ein Dialog zwischen dem Dichter und seiner Geliebten. Da der Dichter nun beinahe zur Totenwelt gehöre, kann die Braut mit ihm in ein Gespräch treten. Bisher hätte sie in der Geisterwelt keine Ruhe gefunden, deshalb frohlockt sie, daß sein "Glanz" (Z. 334), d.h. sein weltliches Leben, jetzt in den "Schatten" (Z. 335) "verlischt" (Z. 334) und sie sein gänzlich Hinübergehen erhoffen könne. Sie fordert ihn zum rascheren Tod mit den Worten auf: "saug Geliebter / Gewaltig mich an / Daß ich bald ewig / Entschlummern kann" (Z. 337-340). Durch die Vereinigung mit dem Geliebten in der Todeswelt eröffnet sich auch für sie ein neues Leben.

Die Sprache dieses Teils, die das Todeserlebnis beschreibt, wie: "jede Pein / Wird ein Stachel / Der Wollust seyn" (Z. 322-324), "liege trunken / der Lieb im Schoos" (Z. 327/328) erinnert an Barockdichtung. Als Beispiel dieser Dichtung sei der Dichter Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau angeführt, der in seinen Gedichten mitunter erotische Symbolik für Glaubensbezeugung bzw. religiöse Symbolik für erotische Geständnisse verwendet hat.³¹

Die Versenkung in das Todeserlebnis des Dichters der *Hymnen* ist sein Glaubensbekenntnis, das die Sprachmittel rechtfertigt. Die Zeilen: "saug Geliebter / Gewaltig mich an" (Z.337/388) enthalten eine Ausdrucksweise, die auch in Geisterbeschwörungen angetroffen werden und in denen altgermanische Zaubersprüche anklingen. Novalis führt hier die Phantasie eines Liebeskranken über die vorstellbaren Grenzen hinaus in eine Spuk-sphäre; er untersucht gleichsam jede Möglichkeit, die ihm die Vereinigung mit der Geliebten bringen und diese Vereinigung in der Dichtung verewigen könnte.

Fünfte Hymne:

Hier wird die Geschichte der frühen Menschheit gemäß der orphischen *Kosmogonie* berichtet. Die Einzelheiten erinnern ebenfalls an Schillers "Die Götter Griechenlands". Die Idylle der "goldenen Zeit" wird durch das plötzliche Erscheinen des Todes getrübt. Der

³¹Metzler, *Autorenlexikon*, 290.

Tod wird als Jünglingsgestalt, als Todesgenius der griechischen Gräbersymbolik dargestellt. Die Verwüstung, die der Tod bringt, bedeutet das Ende der "goldenen Zeit", als die Natur "einsam und leblos" (Z. 453), "Entseelt von der strengen Zahl / Und der eisernen Kette / Gesetze" (Z. 455-457) zurückgelassen wurde. Diesen Zustand führte Zeus, der Gesetzgeber der "eisernen Zeit", deren Erben wir sind, herbei. Die Gesetze wurden von der "strengen Zahl" der zwölf Götter gehütet. Die "strenge Zahl" mag allerdings auch die Lösung der Griechen von der orphischen und milesischen zugunsten der rationellen [mathematischen] Philosophie bedeuten. Der "allmächtige Glaube" (Z. 463) an das All-Eine und die "Fantasie" [sic] (Z. 467), d.h. die künstlerische Schöpfungsfähigkeit der Griechen, wären mit den alten Göttern entflohen; der "kalte Nordwind" (Z. 469) hätte sie vertrieben. Gemeint ist die Invasion Griechenlands durch die nördlichen Dorer, deren Religion der unterjochten Urbevölkerung aufgezwungen wurde. Der alte Glaube flüchtete sich in in den Untergrund, d.h. in die Mysterien.³² Diese Gedanken werden in den folgenden Zeilen ausgedrückt: "Zu walten dort / Bis zum Anbruch / Des neuen Tages / Der höheren Weltherrlichkeit" (Z. 480-483), d.h. bis zur Rückkehr zum "goldenen Zeitalter". In der Bedeutung der obigen Zeilen mag auch die Befreiung der Kunst von den konventionellen Fesseln gesehen werden. Die Mysterien übten ihren Kult im Schutz der Nacht aus, unter dem "Schleyer der Nacht" (Z. 487), welche die "Offenbarungen" (Z. 490) möglich machte.

Nun geht der Dichter zur Geburt Christi und zu seiner Erlösungsfunktion für die Menschheit über. Eine weitere Jünglingsgestalt wird anschließend eingeführt, "ein Sänger" (Z. 547), in dessen Gestalt sich der Dichter selbst sehen mag, da er das Hohelied des Christentums singt und in "jungen Jahren" (Z. 577) stirbt. Es ist des Dichters Wunschenken, sich in der messianischen Sendung vorzustellen und von seinem Tod als von einer vollendeten Tatsache zu sprechen, nachdem "der ewigen Liebe / lösende Hand" (Z.

³²s. Diskussion der Flucht der Mysterien in den Untergrund in Kap. "Nietzsche", S. 68.

591/592) zu ihm kam, d.h. als seine Geliebte ihm zum Tod verholfen hatte. Der Dichtertod verschmilzt mit dem Tod Christi und seiner Auferstehung. Der Rest der Hymne ist bis auf den letzten Vers christlich-religiöser Betrachtung gewidmet. Die letzten Zeilen sprechen von der Unendlichkeit der Todesnacht, die zu "einer Nacht der Wonne" (Z. 705), zum "ewigen Gedicht" (Z. 706) wird. Das Todeserlebnis erweist sich als Quell der Kunst. Wieder verwendet der Dichter erotische Symbolik, wobei er unmittelbar von der Schöpfung zeitloser Dichtung spricht.

Sechste Hymne:

In der Athenäum-Fassung erhielt diese Hymne die Überschrift "Sehnsucht nach dem Tode", während die Versfassung titellos blieb. Die Hymne stellt die letzte Etappe des Übergangs des Dichters in die Totenwelt, nach der er sich sehnt. Die Einführung in die Hymne rechtfertigt den Titel, nicht aber der restliche Inhalt der Hymne. Da die anderen Hymnen nicht betitelt wurden, erscheint es angebrachter gewesen zu sein, sie in dieser Form gelassen zu haben.

In den einleitenden Zeilen bringt ein Kahn die Liebenden hinüber in die Todeswelt. Eine Parallele zum Überqueren des mythischen Totenflusses Styx zum Hades fällt auf. Die Abkehr von "dieser Welt" (Z. 720) wird gepriesen, da sie lieblos sei, während die Einkehr in die Todeswelt Rückkehr zur alten Ordnung wäre, in der die Menschheit des "Vaters" "Angesicht" (Z. 740/741) erkannte, d.h. eng mit dem Göttlichen verbunden war. Die Lebenden sehnen sich nach ihren verstorbenen Angehörigen, doch die Verstorbenen halte nichts mehr an die diesseitige Welt. Die Toten senden den Lebenden Zeichen zum Aufbruch. Der Dichter ruft zum Abstieg zu seiner Braut und Jesus auf. Die "Abenddämmerung" (Z. 764) bringt Trost für die Verbliebenen. "Ein Traum" vermittele die Loslösung vom irdischen Leben und "senkt" die Liebenden "in des Vaters Schoos" (Z. 767). Nun werden sie von der göttlichen Macht behütet. Die zum Ausdruck gebrachte christliche Gläubigkeit des Dichters bedient sich antiker Symbolik, da er "hinunter zu der

süßen Braut" geht, offenbar in die Unterwelt, nicht "hinauf" in den christlichen Himmel, obwohl er "Jesu" nennt; die Liebenden werden zum Vater "gesenkt", nicht "gehoben" wie bei einer Himmelfahrt. In der gleichen Hymne verherrlicht der Dichter in den folgenden drei [rückwärts nummerierten] Versen die Antike:

- (3) Die Vorzeit wo in Jugendglut,
Gott selbst sich kundgegeben.
...
(2) Die Vorzeit wo an Blüten reich,
Uralte Stämme prangten.
...
(1) Die Vorzeit wo die Sinne licht
In hohen Flammen brannten
...³³

Dieser "Vorzeit" gilt auch die Kahnfahrt (Z. 712) der Liebenden, denn die geschichtslose Ära, in der das menschliche Gemüt noch unbelastet ("licht") war, die Natur sich mit Schönheit überbot ("an Blüten reich") und ein jugendlicher Gott sich dem Menschen direkt offenbarte, ist des Dichters Traumziel. Die utopischen Merkmale identifizieren das mythische "goldene Zeitalter" der Antike, also – in christlicher Sicht – eine Ära, die von der christlichen Kirche als Heidentum abgetan wurde. Die Interpretationen namhafter Sachverständiger der Novalis-Literatur streichen hauptsächlich die christliche Richtung der *Hymnen* heraus. Dazu muß konstatiert werden, daß es sich bei Novalis um eine besondere Art von Christlichkeit handelt, die in keinem der heute bekannten christlichen Religionszweige enthalten ist. Novalis' Credo ist ein synkretisches, den frühen Religionen der Kulturwende verwandt. Diese Religionen hielten ihr organisches Verwachsensein mit der Antike für selbstverständlich. Die Verdammnis der Antike war ihnen weder Notwendigkeit noch Bedürfnis. Eine nähere Erläuterung der Auffassung der Religiosität von Novalis bringt der Kritiker Kommerell durch einen Vergleich mit Hölderlin.³⁴ Seiner Ansicht nach drückte Hölderlin sein Anliegen klarer aus; er erklärte

³³Novalis, *Hymnen, Schriften*, Bd. 1, 154.

³⁴Kommerell, "Novalis: *Hymnen*", in: Schulz, *Novalis*, 193.

sich zwar für das Christentum, schilderte es jedoch wie einen Mythos mittels antiker Symbolik. Novalis' Darstellung seines Anliegens sei verwirrt. Beide Dichter hätten sich "einen neuen Christus zurechtgezimmert",³⁵ der in Hölderlins Falle ein Bruder Herakles' und Dionysos' ist und in Novalis' Falle der Gottessohn, der die Menschheit in das "goldene Zeitalter" der Antike zurückführen würde.

Ein zusammenfassender Rückblick auf die *Hymnen* gestattet die Beobachtung, daß sie nicht nur eine emotionelle Entladung des Dichters vorstellen, sondern auch als eine dichterische Leistung zu bewerten sind. Hinter den einzelnen Aussagen steht eine geplante Beweisführung. Die erste Hymne ist dem Lob des Lichts und seiner Wirkung gewidmet. Es ist eine negative Preisung, da sie Dinge andeutet, die das Licht nicht leisten kann. Eine Abwendung zur Nacht ist die Folge. Die zweite Hymne ist zwar noch lichtbezogen, bereitet jedoch den Auftritt der Nacht vor und ordnet dem Schlaf eine Heroldstellung zu. In der dritten Hymne erlangt die Nacht ihre volle Bedeutung durch das seelische Erlebnis des Dichters am Grabe seiner Braut, da die Nacht auch die Todeswelt symbolisiert. Die Versenkung in das Geschehen ermöglicht dem Dichter ein Hinabgleiten in die Schattenwelt. Ein Fortschreiten der Auseinandersetzung mit der Totenwelt der vierten Hymne läßt als ersehntes Ziel der Gegenwart und Zukunft das "goldene Zeitalter" der orphischen Lehre durchscheinen. Die Geschichte der Menschheit in der fünften Hymne ist ebenfalls an die Letztere angelehnt. Der Tod wird als Zerstörer der Idylle eingeführt. In der sechsten Hymne ist der Übergang des Dichters in die Todeswelt vollbracht und damit seine dichterische Erfüllung erreicht. Die Bewegung der Hymnen vom Diesseits ins Jenseits, vom Licht in die Dunkelheit, von der Gegenwart in die Vergangenheit fügt die aufgezeigten Bogen zu einem Kreis zusammen. Die Wiederkehr des Gleichen im ewigen Kreislauf der Dinge ist somit verwirklicht.³⁶ Damit greift Novalis in die aus der Orphik stammende Heraklitsche Lehre, die auch ein Anliegen Hölderlins Dichtung ist [wie u.a. im "Grund

³⁵Kommerell, "Novalis: *Hymnen*", in: Schulz, *Novalis*, 193.

³⁶s. Diskussion der "ewigen Wiederkehr" in Kap. "Nietzsche", S. 81.

zum *Empedokles*", *Empedokles*, "Friedensfeier"] und von Nietzsche zu einem Grundbegriff erhoben wurde.³⁷

Die Verwandtschaft des Dichtungstypus der *Hymnen* Novalis' und Hölderlins regt zu einer Gegenüberstellung der beiden Typen an. Novalis' *Hymnen* werden an die Nacht und zur Glorifizierung der Nacht gesungen. Sie repräsentieren einen Gottesdienst, der die Gottheit "Nacht", die Mutter aller Schöpfung, zelebriert. In dieser Eigenschaft sind sie ein orphisches Ritual. Hölderlins Hymnen hingegen sind – nach des Dichters eigenen Bezeichnung – "Nachtgesänge", "Hymnen aus der Zeit der Nacht oder aus der Nacht der Zeit, ... die den neuen Tag verkünden und dem Licht den Weg bereiten sollen".³⁸ Beide Typen sind demnach kraft ihres Ziels, das in ihnen verankert liegt, orphische Dichtungen.

Das Erringen der Erkenntnisse in den *Hymnen* ist ein erneuter Beweis, daß ein Dichter eines echten Erlebnisses bedarf, um zu einer großen dichterischen Leistung zu gelangen. Der Weg zur Inspiration führt an der Todesgottheit vorbei; es ist der Hadesgang des Dichters als Nachfolger Orpheus. Auch Novalis geht diesen Weg. Nachdem er – wie Orpheus – mit seiner Kunst die Strenge der Todesgöttin erweicht und sich seiner Aufgabe würdig erwiesen hat, darf er seine Stellung als Verkünder göttlicher Wahrheiten beanspruchen. Darüber hinaus erhält seine Dichtung auch im existentiellen Sinne erlösenden Charakter für die Nachwelt.³⁹ Sie löst sich von der Starre der Vergangenheit – wie z.B. von der aristotelischen Einheit von Zeit und Ort – und hinterläßt der Nachwelt als Präzedenz die Parole zu neuen Wegen in Lebenskonflikten und in der Dichtung.

Heinrich von Ofterdingen (1772-1801)⁴⁰

Verglichen mit den *Hymnen* steht der Novalis-Roman *Heinrich von Ofterdingen* [im folgenden *Ofterdingen* genannt], so phantastisch und märchengleich er anmuten mag,

³⁷Jaspers, *Nietzsche*, 350, und Rostenteutscher, *Wiederkunft des Dionysos*, 171.

³⁸Hübscher, "Hölderlins abendländischer Weg", *Europäische Literatur*, 2. Jahr, Heft 6, 1943, 8.

³⁹*Kindlers Literaturlexikon*, Bd. 3, 2296.

⁴⁰Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, im folgenden *Ofterdingen*, *Schriften*, Bd. 1.

der Wirklichkeit näher. Er verfügt über eine feste Struktur. Die Anforderungen an die Phantasie und das Einfühlungsvermögen des Lesers werden nicht bis ins äußerste gestreckt wie bei den *Hymnen*, zumal die unrealistischen Teile nach Märchen- oder Legendenart ablaufen. Der Einfluß von Goethes *Wilhelm Meister* als Bildungs- und Entwicklungsroman ist unverkennbar. Der Entwicklungsprozeß Heinrichs im *Ofterdingen* verläuft zwar annähernd dem üblichen Schema entsprechend, allerdings in entgegengesetzter Richtung: während Wilhelm den erwünschten Künstlerberuf fallen läßt und sich im bürgerlichen Leben etabliert, wendet sich Heinrich vom bürgerlichen Leben zum Künstlertum und bleibt ihm treu. Die Bedeutung der Entwicklung Heinrichs liegt in seiner Initiation zum Dichter, dessen Anlagen in ihm vorhanden sind und nur schlummern, bis ein orphisches Erlebnis sie an den Tag bringt. Novalis ersetzte Goethes Nüchternheit des *Wilhelm Meister* mit seiner "Apotheose der Poesie" [eigene Aussage des Dichters].⁴¹ Dies geschah nicht zuletzt unter dem Eindruck des Romans *Franz Sternbalds Wanderungen* von Tieck. Als Novalis schließlich in mittelalterlichen Chroniken und Legendensammlungen auf die – allerdings geschichtlich nicht belegbare – Gestalt des zu den "zwölf Meistern" zählenden Minnesängers Heinrichs von Ofterdingen stieß, verfestigte sich sein Plan zur Gestaltung des Romans.⁴² Auch thüringische Volkssagen vom Kyffhäuser und von der blauen Wunderblume der Johannismacht mögen einen Einfluß auf die Gestaltung des Romans ausgeübt haben.⁴³

Ofterdingen ist kein Roman im landläufigen Sinne. Walter Rehm äußert sich über dessen Ziel, es sei ein Roman, der die "Immanenz des Transzendenten im diesseitigen Leben, die tiefere Wesenheit, das Göttliche im Irdischen aufzeigen will". Von den geplanten zwei Teilen ist nur der erste Teil "Die Erwartung" und das Anfangskapitel des zweiten Teils "Die Erfüllung" vollendet worden. Es fällt auf, daß der erste vollendete Teil

⁴¹Kluckhohn, "Einleitung" zu Novalis, *Ofterdingen, Schriften*, Bd. 1, 56.

⁴²Kindlers *Literaturlexikon*, Bd. 3, 1583.

⁴³Kluckhohn/Samuel, "Einleitung der Herausgeber" zu Novalis, *Ofterdingen*, 184.

des Romans in neun Kapitel eingeteilt ist. Neun ist eine "heilige" Zahl der Orphik, die auch bei Plotin zu finden ist. Sie entspricht den vorgeschriebenen orphischen Reinkarnationen vor dem Erreichen der Reinheit.⁴⁴

Novalis' beabsichtigter Sinn des Romans findet eine Erklärung bereits an seinem Anfang in dem Gesang des Jünglings in der "Atlantis-Legende":

Er handelte von dem Ursprunge der Welt ... von der allmählichen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barbarei und ihren Kämpfen mit jenen wohlthätigen Göttinnen, und endlich von dem zukünftigen Triumph der letzteren ... der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters.⁴⁵

Die Handlung des Romans spielt in der Hohenstauffer-Ära des hohen Mittelalters in Thüringen und Bayern. Heinrich ist Sohn wohlhabender Bürger in Eisenach und wird zum Lehrberuf vorbereitet. Die Ruhe des jungen Mannes in seinem Elternhause wird durch den Besuch eines fremden Reisenden unterbrochen, der ihm von den Schätzen der Welt und von einer Wunderblume erzählt. Die Eindrücke der Erzählung kehren in Heinrichs Traum zurück. Hier erscheint ihm zum ersten Mal eine große blaue Blume, in deren Kelch er ein liebliches Mädchengesicht entdeckt. Um eine Abhilfe gegen seine Unruhe zu schaffen, unternimmt Heinrichs Mutter mit ihm eine Reise zu seinem Großvater nach Augsburg. Die Reisebegleiter der beiden sind Kaufleute, von denen Heinrich erstmals die orphische Geschichte in einer für die Kaufleute charakteristischen Perspektive erfährt:

So sollen vor uralten Zeiten in den Ländern des jetzigen Griechischen Kaisertums, ... Dichter gewesen sein, die durch den seltsamen Klang wunderbarer Werkzeuge das geheime Leben der Wälder, die in den Stämmen verborgenen Geister aufgeweckt, in wüsten, verödeten Gegenden den toten Pflanzensamen erregt, und blühende Gärten hervorgerufen, grausame Tiere gezähmt und verwilderte Menschen zu Ordnung und Sitte gewöhnt, sanfte Neigungen und Künste des Friedens in ihnen

⁴⁴Mähl, "Novalis und Plotin", in Schulz, *Novalis*, 360, und Kap. "Die Orphik", 21f.

⁴⁵Novalis, *Ofterdingen, Schriften*, 225.

rege gemacht, reißende Flüsse in milde Gewässer verwandelt, und selbst die totesten Steine in regelmäßige tanzende Bewegungen hingerissen haben.⁴⁶

Heinrich überkommt unterwegs die Ahnung, daß er nach langer Wanderung nicht in einer Fremde, sondern in seinem Vaterland ankommen würde. Damit wird der eigentliche Zweck seiner Reise angedeutet. Das Vaterland ist seine geistige Heimat, in der er erst durch seine Initiation zum Dichter anlangt. Während der Fahrt eröffnen sich dem jungen Manne verschiedene Welten: das Reich der Kreuzritter, das Arbeitsfeld des Bergmanns, die Klause eines ritterlichen Einsiedlers, Eindrücke aus dem Orient, vermittelt von einer gefangenen Morgenländerin und schließlich der Zauberkreis Klingsohrs und seiner Tochter Mathilde. Jede Begegnung fördert die geistige Entwicklung Heinrichs, bis sie schließlich durch die Wirkung Klingsohrs ihren irdischen Abschluß findet. Klingsohr weihet ihn in das Wesen des Morgenlandes, der Poesie, ein, deren wichtigste "Provinz", die Liebe, ihm von Mathilde erschlossen wird. Nun erkennt Heinrich das Gesicht der "blauen Blume" als das Mathildes. Zum Dichter reif, liegt ihm der Weg in das Reich der Verklärung offen. Ein Traumerlebnis ermöglicht ihm, das Transzendieren der Grenze der Realität zu bewältigen. Nachdem Mathilde stirbt, verläßt Heinrich Augsburg als Pilger. Nach einer beschwerlichen Wanderung führen ihn "Stimmen der Toten" zu dem Weisen Sylvester, der Heinrich in lange gelehrte Gespräche verwickelt, in denen Sylvester die Rückkehr der "goldenen Zeit" prophezeit.

Ein Rückblick auf die geistige Entwicklung Heinrichs weist sie als einen orphischen Initiationsprozeß aus. Jede der Initiationsphasen repräsentiert ein orphisches Symbol. Die Begegnung mit dem Grafen von Hohenzollern entspricht der Geschichtlichkeit [Chronos], die Begegnung mit dem Bergmann weist auf die Erdbezogenheit des Seins und auf einen symbolischen Bezug zum eschatologischen Ursprung der orphischen Lehre. Die Begegnung mit der gefangenen Morgenländerin Zulima stellt eine Vorstufe zu der letzten Initiation Heinrichs dar, denn sie repräsentiert die Erinnerung an eine entlegene orientalische

⁴⁶Novalis, *Ofterdingen, Schriften*, 211.

Weisheit. Indem sie den Zauber der Landschaft und Musik des Orients beschwört, erhöht sie das Verlangen Heinrichs nach Erkenntnis. Sie ist "gefangen" und symbolisiert die in Fesseln befindliche mißachtete, wahre Kunst. Mit ihrem Gesang und Lautenspiel wird sie Vorbotin der noch zu bezeugenden Muse. Zum Abschied schenkt sie Heinrich ihr Instrument. Das Geschenk hat symbolischen Charakter und erinnert an die Leier, die Orpheus als Geschenk von Apollo erhalten hat. Klingsohr, der Heinrich im Hause seines Großvaters begegnet, ist das Symbol des Meisters, Lehrers, Weisen und Besitzers tiefgründiger Erkenntnisse, d.h. ein orphischer Priester, der befugt ist, einen Jünger, den Initianten, in die Geheimnisse des Mysteriums einzuweihen und seine Aufgabe Heinrich gegenüber vollführt. Was das Mysterium beinhaltet, wird nicht preisgegeben; es wird in gleicher Weise verschwiegen wie das "Unaussprechliche" der orphischen Lehren.⁴⁷ Klingsohr vertritt als Vater Mathildes, die nun zu Heinrichs Muse erhoben wird, eine gottähnliche Stellung, etwa die Apollos.

Die Liebe zu Mathilde führt Heinrich auf den Weg der Weihe zum Dichter. Mathilde ist die mütterliche Muse der Poesie, die mit ihrem Opfer das geistige Todeserlebnis des überlebenden Heinrich vermittelt und seiner Kunst zur Geburt verhilft. Sie stirbt, um seinen Gang in die Unterwelt zu motivieren. Heinrich erlebt diesen in einem rauschartigen, vom Traum nicht zu unterscheidenden Zustand. Es ist der orphische Dichterrausch der Vision, Versenkung und Inspiration.

Die "blaue Blume", die nach Novalis von der deutschen Romantik übernommen wurde, zieht sich leitmotivisch durch den Roman. Das Blau ist wie "der Himmel über der Erde", das Symbol der romantischen Sehnsucht.⁴⁸ Sie tritt zunächst andeutend als "Wunderblume" in der Erzählung des Fremden in Heinrichs Elternhause auf.⁴⁹ Dieses Ereignis löst Heinrichs Traum aus, in dem er eine Klippenhöhle "mit mattem bläulichen

⁴⁷s. Kap. "Die Orphik", S. 23.

⁴⁸Salzer/Tunk, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, 269.

⁴⁹Novalis, *Oferdingen, Schriften*, Bd. 1, 195.

Licht" betritt. Das Wort "bläulich"⁵⁰ schlägt die erste Note des Leitmotivs an. Nach dem Durchschwimmen des Wasserbeckens stößt Heinrich auf "dunkelblaue Felsen" und einen Himmel, der "schwarz-blau und völlig rein" ist.⁵¹ Der Ton ist hier tief – er kündigt die Vorstufen seines Erlebnisses durch die erste Gefahr an – und "rein", da eine geistige Reinheit die Voraussetzung für das Erreichen der Dichtung ist. Anschließend bekommt er erstmalig die blaue Blume, "eine hohe lichtblaue Blume",⁵² zu Gesicht; sie neigt sich zu ihm und verwandelt sich in ein Mädchengesicht. Bei der späteren Begegnung mit Mathilde erkennt er dieses Gesicht wieder. Die Vorahnung seiner Dichterwerdung durch diese Traumerscheinung schlägt Wurzeln in ihm.

In einem weiteren Vorfall berichtet der nüchterne Vater über sein Traumerlebnis, in dem ihm eine Blume begegnet ist, an deren Farbe er sich nicht erinnern kann. Heinrich hilft seinem Gedächtnis nach zur Identifizierung der Farbe als "blau" und erbittet von ihm die Weitererzählung seines Traumes. Nun erfährt Heinrich, daß dem Vater im gleichen Traum ein alter Mann begegnet wäre, der ihn an ein "blaues Blümchen"⁵³ gemahnte. Im Ausdruck "Blümchen" wäre eine Modifizierung des Grundmotivs "Blume" zu sehen, die erst in der Entwicklung begriffen ist. Der Traum kündigt die Verbindung der Eltern Heinrichs an, das Blümchen aber den künftigen Dichtersprößling.

Die letzte ausschlaggebende Betrachtung Heinrichs über die "blaue Blume" trägt sich nach dem Festabend zu, als er Mathilde mit der Blume zu identifizieren beginnt. Die Erkenntnis bemächtigt sich seiner; ihr Preis ist jedoch der Tod Mathildes, von dem Heinrich im Traum gewahr wird. Das Unvereinbare zwischen Liebe und Kunst wird hier evident.

⁵⁰Novalis, *Oferdingen, Schriften*, Bd. 1, 196.

⁵¹Novalis, *Oferdingen, Schriften*, Bd. 1, 197.

⁵²Novalis, *Oferdingen, Schriften*, Bd. 1, 197.

⁵³Novalis, *Oferdingen, Schriften*, Bd. 1, 202.

Bei dem Festmahle singt Klingsohr, der bekränzte und weinselige Magier, ein für die Laufbahn Heinrichs bedeutungsvolles Lied, einen Tribut auf das Werden des Weins, auf Dionysos und auf die Dichter.⁵⁴ In der ersten Strophe heißt es:

Auf grünen Bergen wird geboren,
Der Gott, der uns den Himmel bringt.
Die Sonne hat ihn sich erkoren,
Daß sie mit Flammen ihn durchdringt.

Damit wird gesagt, daß Reben nur auf fruchtbarer Höhe gedeihen, gleichzeitig eine Parallele zu der geistigen Höhe und Fruchtbarkeit des Geistes eines Dichters herstellend. Der Wein dünkt himmlisch, da er Körper und Geist anregt. Die Zeugung, Geburt und Wirkung Dionysos', aber auch das Werden und die Wirkung eines Dichters wird damit angedeutet. Der Vater Dionysos' wird hier durch die Sonne, die den Reben die Glut verleiht, verkörpert. In der nächsten Strophe "springt" nach der Reifungszeit "das goldene Kind" hervor, d.h. die Frucht der Rebe als auch das Kind Dionysos, das in der Antike oft mit dem Attribut "golden" bezeichnet wurde. In dieser Wendung liegt ebenfalls eine Anspielung auf die Geburt eines jungen Dichters. Die Reben werden in "enge Wiegen" (3. Strophe) "ins unterirdische Geschoß" gelegt, d.h. in Kufen gepreßt und in Kellern gelagert, wie auch das Kind Dionysos im Versteck gehalten wurde. In der vierten Strophe wird erinnert, daß der Wein bei der Herstellung nicht gestört werden dürfe, wie Dionysos als Kind in seinem Schlaf behütet werden mußte. Damit wird ebenfalls das Recht des Dichters auf eine Sonderstellung herausgehoben. In der fünften Strophe heißt es, daß "unsichtbare Wächter" den jungen Wein – wie den jungen Dionysos – beschützen und jeden Eindringling mit "luftumwundnem Spear" treffen. Die Bewachung des Kindes Dionysos und Strafe für seine Störung entspricht der Wirkung des jungen Weins. Die Waffe ist "luftumwunden", da sie unsichtbar und scheinbar aus der Luft kommt, jedoch den Übeltäter trifft. In der siebenten Strophe heißt es:

⁵⁴Novalis, "Klingsohrs Lied", *Ofterdingen, Schriften*, Bd. 1, 274.

Aus seiner Wiege dunkeln Schoße
Erscheint er im Kristallgewand;
Verschwiegner Eintracht volle Rose
Trägt er bedeutend in der Hand.

Der reife Wein ist kristallklar, er mundet und duftet ausgeglichen. Die "volle Rose" ist die "volle" Blume des Weins, deren Genuß jetzt gewährt wird. In einer weiteren Parallele zu Dionysos, den der Mythos mitunter in einem Edelsteingewand erscheinend beschrieb, wird das Mysterium seiner Geburt mit der mystischen Rose beschworen. Das Geheimnis des Weins verbindet sich mit dem Geheimnis der dionysisch-orphischen Mysterien. Auch der zur Reife gelangte Dichter erglänzt mit seinem Kunstwerk und bietet es seinen Hörern/Lesern als eine Friedensgeste an. Die Szene erinnert auch an Sängertwettbewerbe, vielleicht die Wartburgkriege. In der achten und neunten Strophe wird die Freude und Dankbarkeit der "Jünger", d.h. der Zecher und der orphischen Priester, über die Geburt des Weins und des Gottes ausgedrückt. In der zehnten Strophe heißt es:

Er nahm als Geist der goldnen Zeiten
Von jeher sich des Dichters an,
Der immer seine Lieblichkeiten
In trunkenen Liedern aufgetan.⁵⁵

Der Wein bringt die Erinnerung an die mythischen "goldnen Zeiten", in denen Dichter zu den Schützlingen ihres Gottes Dionysos gehörten. Dichter hätten die Vorzüge des Weins von jeher in "trunkenen Liedern", im dichterischen Rausch und in Weinseligkeit gepriesen. Die elfte Strophe leitet zum Recht des Dichters auf weibliche Gunst über, die ihm von Gott verbrieft sei. Diese Gunst versinnbildlicht die Neigung der Muse der Dichtung. Nur der in die Mysterien der Kunst Eingeweihte ist dieser Neigung würdig.

Im zweiten Teil des Romans begibt sich Heinrich auf die Suche nach Mathilde. Er wird einer Reihe von chaotischen Erlebnissen ausgesetzt, wobei er unmerklich vom Diesseits ins Jenseits gerät. Es ist eine träumerische Mischung von zahllosen Eindrücken der

⁵⁵Novalis, "Klingsohrs Lied", *Ofterdingen, Schriften*, Bd. 1, 274.

Wirklichkeit. Der Höhepunkt der unterirdischen Wanderung ist die Erscheinung des Arztes Sylvester, der als letztes Instrument der orphischen Initiation Heinrichs gelten kann. Da Sylvester aus Sizilien stammt – er spricht von Ätna-Nähe – liegt die Vermutung nahe, daß der Naturphilosoph Empedokles, der in Sizilien lebte und der Legende nach den Tod im Ätna fand, als Modell gedient hätte. Die Gelehrsamkeit Sylvesters, besonders seine Vertrautheit mit der Antike, die Beschreibung seiner Sammlung von Schriften, Kunstwerken und alten Gebrauchsgegenständen läßt in ihm einen Erforscher der Vorzeit erkennen:

Man sah steinerne Menschenbilder, mit Geschichten bemalte Gefäße, kleinere Steine mit deutlichsten Figuren, und andere Gerätschaften mehr, die aus anderen und erfreulicheren Zeiten zurückgeblieben sein mochten. Auch lagen in Fächern übereinander viele Pergamentrollen, auf denen in langen Reihen Buchstaben die Kenntnisse und Gesinnung, die Geschichte und Gedichte jener Vergangenheit in anmutigen und künstlichen Ausdrücken bewahrt standen.⁵⁶

Waren es orphische Dichtungen, vielleicht die *Kosmogonie* und *Theogonie*, von denen der Dichter spricht? Es ist nicht ausgeschlossen. Es deuten darauf die "Reihen" von Buchstaben einer alten Schrift, die nicht zusammenfließt, wie es beispielsweise beim griechischen Alphabet der Fall ist. Die Funktion der Buchstaben als Symbole des Wissens, der Kenntnisse, Gesinnung und Geschichte entspricht den orphischen Lehren. Die Worte "in anmutigen und künstlichen Ausdrücken" besagen von einer künstlerischen Ausgestaltung der Pergamentrollen: "anmutig" als das ästhetische Gefühl ansprechend und "künstlich" im modernen Sinn von "kunstvoll".

Durch die Begegnung mit Sylvester ist der Held des Romans im magischen Zentrum der Orphik angelangt. Er hat das Recht hierzu kraft seines Gangs in die Unterwelt erworben; er ist nun als Dichter initiiert. Die im Roman erstrebte "Apotheose der Poesie" wird durch Heinrich verwirklicht. Heinrich darf nunmehr die Orpheus-Nachfolge antreten.

⁵⁶Novalis, *Ofterdingen, Schriften*, Bd. 1, 334.

Das endgültige Ziel des Romans ist aus der abgebrochenen Fassung nicht klar ersichtlich. Erst in den "Paralipomena zum *Heinrich von Ofterdingen*"⁵⁷ finden wir einen Hinweis zur nicht stattgefundenen Ausführung der im dritten Kapitel angedeuteten Pläne⁵⁸ über den Triumph der Tugenden und die Rückkehr zum goldenen Zeitalter, und zwar in der Versallegorie "Vermählung der Jahreszeiten".⁵⁹ Hierin wird die Verbindung der vier Jahreszeiten, aller geschichtlichen Epochen und der Lebensalter verherrlicht, die es allein ermöglichen würde, die "Quelle der Schmerzen" in der Welt versiegen zu lassen und die Menschheit in den Zustand des zeitlosen Glücks, des goldenen Zeitalters, zurückzubringen.

Heinrich übernimmt durch sein Dichterwerden die Rolle des Orpheus, der "gleich dem Ur-Sänger im Verfolg des kosmo- und theogonischen Themas der orphischen Dichtung nicht nur die Vernichtung der Zwietracht"⁶⁰ und Rückkehr zum goldenen Zeitalter predigt, sondern auch selbst zu dieser Wiederkehr verhilft, indem er sich der wahren Kunst widmet.

Abschließend sei bemerkt, daß die beiden großen Werke Novalis' – die *Hymnen an die Nacht* und *Heinrich von Ofterdingen* – seine Position als Dichter in der großen deutschen Literatur festigten und ihm den Eingang in die Weltliteratur fanden. Die Stimme seines Anliegens, der Stellung des Dichters in der Gesellschaft ein würdiges Ansehen zu verschaffen, würde im Laufe des 19. Jahrhunderts an Stärke gewinnen.

Bei einer Gegenüberstellung Novalis' mit dem gleichaltrigen Zeitgenossen Hölderlin, die das Phänomen ihrer gemeinsamen Merkmale erbringt, fällt das Bemühen beider um das Ansehen des Dichters besonders ins Auge. Da sie einander nicht vorgestellt wurden [was damals zum Kennenlernen unbedingt notwendig gewesen wäre] und offenbar nicht einmal über ihre Existenz informiert waren, konnte eine gegenseitige geistige Befruchtung nicht stattgefunden haben. Beide hielten sich zwar zur gleichen Zeit in Jena

⁵⁷Novalis, *Schriften*, 335.

⁵⁸Novalis, *Ofterdingen, Schriften*, 225; s. auch S. 150 in diesem Kapitel.

⁵⁹Novalis, "Paralipomena zum *Heinrich von Ofterdingen*, *Schriften*, 355.

⁶⁰Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, 78.

auf und hörten Vorlesungen bei Fichte. Sie trafen sogar bei einer Einladung im Hause eines Jenaer Professors zusammen, doch es kam zu keiner Bekanntschaft.⁶¹ Die Hinwendung beider Dichter zur Orphik, die Überzeugung, daß Orpheus als Symbol der Dichtung seinen zentralen Platz wieder erlangen müßte, beider Bestrebung, dem Dichter der Neuzeit eine gebührende Stellung einzuräumen, gibt ausreichende Beweise für gleiche Motivierung. Zwar tritt der ganz der Romantik verhaftete Novalis nicht mit der gleichen Wucht und Prophetenstimme auf wie Hölderlin, seine Aussagen sind in Märchen, Allegorien, Fabeln und Irrationalität verkleidet, doch erreicht er letztlich Überzeugungskraft als "sanfter" Dichter und Seher. Dieses Sehertum errang er durch die Einweihung in den Tod.

Novalis vermochte nicht, seine Seherkraft auf die Romantiker zu übertragen. Erst die französischen Symbolisten – wie vor allem Mallarmé, Baudelaire, Maeterlinck⁶² – nahmen seine Ausblicke wieder auf. Die Vibrationen Novalis' sind allerdings noch in Wagners *Tristan und Isolde* zu spüren.⁶³ Der Musikologe Hans-Joachim Schaefer erinnert bei der Besprechung dieses Musikdramas an die "hochromantische Weltsicht", die eine "Fortführung des Denkens ist, das Novalis in seinen *Hymen an die Nacht* dichterisch gestaltete".⁶⁴ Tristan erkennt sein "Nachtgeweihtsein", die "Nacht der Liebe", den "Tod der Liebe" (2. Akt). Die Liebenden können auch im *Tristan* nur im Tod die Erfüllung ihrer Liebe finden.

Das frühe Hinscheiden von Novalis hat uns mit vielen unlösbaren Fragen über sein unvollendetes Wirken zurückgelassen. Sein Talent war noch nicht ausgereift; daher sind Überlegungen nach der Richtung, die er bei längerer Lebensspanne eingeschlagen hätte, müßig. Dennoch sind wir ihm für sein unvergleichliches Ideengut, das er den Nachkommen als Quelle von unendlichen Anregungen überlassen hat, verpflichtet. Novalis'

⁶¹Kluckhohn, "Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung", in: Novalis, *Schriften*, Bd. 1, 10.

⁶²Vortriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*.

⁶³Obenauer, *Hölderlin / Novalis*, 228.

⁶⁴Schaefer, "Erläuterungen" zu: Wagner, *Tristan und Isolde*, EMI Records, 1986, 6.

Ideale können sogar heute als aktuell bezeichnet werden: seine Verehrung der Natur, Betonung der Pflegerpflicht des Menschen unserer Natur gegenüber, Berücksichtigung der exakten Wissenschaften als dienende Werkzeuge im Einklang mit der Natur dürften ihm innerhalb der jüngsten Anliegen zur Erhaltung einer gesünderen Welt einen besonderen Platz zuweisen.

Fünftes Kapitel

Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.
(Rilke, *Stundenbuch*)

RAINER MARIA RILKES ORPHISCHE WELTANSCHAUUNG

Das nachstehende Kapitel hat zum Ziel, die orphische Weltanschauung Rainer Maria Rilkes im Spiegelbild seines Gedichtszyklus *Sonette an Orpheus* [im folgenden *Sonette* genannt], zu beleuchten. Zunächst wird der Weg, der den Dichter zur Konzipierung des Planes geführt hat, sowie Einflüsse diverser Quellen auf die Charakterisierung der Gestalt des Orpheus der *Sonette* erörtert. Anschließend wird der Zyklus selbst als Ganzes betrachtet. Dieser Betrachtung folgt die Interpretation der einzelnen Sonette, die Orpheus betreffen oder mit der Orphik zusammenhängen; gleichzeitig werden diese Sonette mit dem antiken Mythos verglichen. Es folgt ein Überblick des Zyklus und Zusammenfassung der erarbeiteten Ergebnisse. Auch werden die Rezeption und diverse Stellungnahmen zu den *Sonetten* gestreift. Die Diskussion schließt mit der Gegenüberstellung der Gestalt des Orpheus bei Rilke, Hölderlin, Novalis und Nietzsche.

Eine Erörterung Rilkes orphischer Weltanschauung führt unmittelbar an seine *Sonette an Orpheus*, den Zyklus von fünfundfünfzig Sonetten, die 1922 geschrieben wurden, eine Totengabe für eine vorzeitig verschiedene, vielversprechende Tänzerin. Der erste Eindruck dieser spontan und lobpreisend dargebrachten Gabe mutet kaum wie eine Grabbeigabe an. Eher erscheint sie wie ein freudiges, erbauliches *Requiem*. Würdige Totenbestattung und Seelsorge für die Verbliebenen finden ihren Ursprung in der orphischen Lehre. Der Ausgangspunkt rechtfertigt demnach den Zweck und die Stimmung der Dichtung. Zu Ehren der Toten, einer jungen Tänzerin, dichtet der Freund der Familie Rilke einen Gedichtszyklus, der sich an den Patron der Musik richtet. In der Antike gehörte die

Gebärde zum Musikvortrag. Der Tanz als in Gebärde verwandelte Musik, geboren aus dem dionysischen Dithyrambus, war Teil des orphischen Gottesdienstes. Der Gesang des mythischen Orpheus besänftigte selbst rohe Menschen; nun soll der Klang der Gesänge seines dichterischen Nachfahren die trauernden, hadernden Verbliebenen besänftigen. So wie die orphischen Priester den Gläubigen die Lebenswahrheiten auseinandergesetzt, von der kurzen leiderfüllten Lebensspanne und einer Erlösung durch den Tod zu einer höheren Daseinsphase gepredigt haben, so ertönen die *Sonette* mit gegenwärtigem Trost. Sie wenden sich an Orpheus, den Überlebenden, den schon der Todeswelt ausgesetzt Gewesenen und mit ihr Vertrauten; ihm hat die Unterwelt schon einmal zugehört, ließ sich von seiner Sendung überzeugen und befreite ihn wieder in das Diesseits.

Auf Grund seiner Überzeugungsfähigkeit von höheren Wesen, seiner Frömmigkeit und Standhaftigkeit steht Orpheus im Mythos wie in der Kunst die Mittlerrolle zu. Die Absicht der *Sonette* erscheint demnach dem orphischen Mythos zu entsprechen. Durchdenkt man allerdings die Rolle des Mittlers in den *Sonetten* bis ans Ende, gerät der Begriff ins Schwanken. In den Gedichten fehlt eine Andeutung des dritten Gliedes der Vermittlungskette; bei ihrem Fehlen würde Orpheus zum Selbstzweck.

Rilke behandelt Orpheus als einen "Gott", entgegen seiner Stellung im Mythos als dionysisch-apollinischer Priester, dem lediglich die "Vaterschaft Apollos" nachgesagt wird, die jedoch eher im geistigen als physischen Sinne gedacht war.¹ Die Behandlung Orpheus' als Gott ist zwar von Rilke beabsichtigt, die Tatsache seiner Mittlerschaft zu einem höheren Wesen wird allerdings auch nicht in Frage gestellt. Sollte sich Rilke also doch vor einer allwaltenden Gottheit beugen? Erlaubte ihm vielleicht eine Scheu nicht, dessen Namen auszusprechen?²

Trotz aller Bemühungen Rilkes, das Christentum und Christus als Mittler abzulehnen,³ schaffte er es nicht, aus den Zwängen seines christlichen Kulturerbes

¹ s. Kap. "Die Orphik", S. 8ff.

²Über Unaussprechliches: s. Kap. "Die Orphik", S. 9 und 23.

³Höhler, *Niemandes Sohn*, 188.

herauszuberechnen. Rehm bestätigt diesen Umstand: "Zumindest kann Rilke die Herkunft aus der 'christlichen Glaubensluft', aus dem christlichen Klima nirgends verleugnen."⁴ Nach christlichen wie antiken Maßstäben, aus denen sich die christlichen entwickelt haben, stünde an der Spitze der Schöpfung eine allumfassende Gottheit, der Gottvater des Christentums oder der olympischen Religion, das All-Eine in der Orphik.

Schöpferisch mag Rilkes Orpheus eine Brücke zu dem Engel der *Duineser Elegien*⁵ herstellen, der wiederum selbst nur ausführendes Organ einer größeren Macht sein dürfte. Am letzten Punkt des Zusammenfließens der rühmenden, preisenden und klagenden Stimmen kann nur eine allmächtige Gottheit stehen, die die Botschaften empfängt. Nur eine über Orpheus geleitete Kette von Mensch zur Gottheit kann Orpheus als Mittler rechtfertigen. In einem Brief vom 22. Februar 1923 erläutert Rilke seine Ansicht zu diesem Thema: "Die starke innerlich bebende Brücke des Mittlers hat nur Sinn, wo der Abgrund zugegeben wird zwischen Gott und uns."⁶ In diesem Licht erscheint das Ideen-Gefälle der *Sonette* nach dem folgenden Schema zu verlaufen:

Mensch: Orpheus > Engel > das Numen.

Rilkes Neigung zu übernatürlichen Erscheinungen mag die Transparenz seiner Weltsicht verständlicher machen. Daß ihn Okkultes beschäftigte, beweist sein Gedichtzyklus *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*, den er als von einem geisterhaft erschienenen Grafen auf Schloß Berg, das er damals bewohnte, diktiert vorgab. Das Ereignis auf Schloß Berg fand nur zwei Jahre vor der Verfassung der *Sonette* und *Elegien* statt. Der Kritiker Boventer sagt hierzu: "Wie sehr die Verbindung von Leben und Tod, die tiefgreifendste Erfahrung des Berger Winters, in die Vorstellungswelt der *Sonette*

⁴Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten*, 563.

⁵Im folgenden *Elegien* genannt.

⁶Rilke, *Briefe*, 820: Brief an Ilse Jahr.

eingegangen ist, zeigt mit eindringlicher Deutlichkeit die Gestalt des Orpheus, denn 'aus beiden Reichen erwuchs seine weite Natur'"⁷.

Die Fürstin Marie von Thurn und Taxis erzählt in ihren Erinnerungen an Rilke, er hätte während seines Aufenthaltes in Duino "unter Schatten" gelebt, ihm seien die Verstorbenen Theresina, Raymondine und Polyxéne [weibliche Vorfahren der Fürstin] nahe gewesen.⁸ Auch auf Muzot hätte sich Rilke "auf den Besuch von Isabelle de Chevron" vorbereitet, deren Hochzeit im 16. Jahrhundert auf Muzot stattgefunden hätte.⁹ In einem Brief an Nanny Wunderly sagt Rilke einmal, daß er "Signale aus dem Weltraum empfing."¹⁰ Aus den obigen Berichten und dem erwähnten Zyklus ist zu schließen, daß Rilke sich entweder bewußt in diese Zustände versetzte oder sie erfand, um eine mystische Aura um sich zu schaffen. Doch letztlich glaubte Rilke an die Realität seiner Erfindungen.

In Anbetracht von Rilkes Bestrebung dieses Zeitabschnitts, eine betonte Exzentrizität an den Tag zu bringen, ist es angebracht, die Quellen, die diese Geistesverfassung genährt haben, zu untersuchen. Abgesehen von den obigen Vorfällen wären die Séancen bei der Fürstin Marie von Thurn und Taxis, an denen Rilke in ihrem Hause öfters teilgenommen hat,¹¹ zu erwähnen. Bei einer dieser Séancen hätte "eine geheimnisvolle Stimme" Rilke zu seiner Spanienreise bewogen.¹² Der Dichter hielt beispielsweise mehr von der Gültigkeit der Geisterbeschwörungen der Séancen als von der von ihm als "Mystizismus" aufgefaßten Atmosphäre des George-Kreises.¹³ Weiterhin fällt Rilkes Interesse für den Archeologen, Privatgelehrten und Schriftsteller Alfred Schuler auf. Schuler gehörte um 1900 gemeinsam mit Wolfskehl und Klages zu der Münchner "kosmischen Runde". Alle drei wurden Mitglieder des George-Kreises, aus dem Schuler allerdings bald wegen seiner Radikalität

⁷Boventer, *Rilkes Zyklus "Aus dem Nachlaß des Grafen C. W."*, 154 und *Sonette I/VI*.

⁸Boventer 15.

⁹Boventer 15.

¹⁰Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus*, 69.

¹¹Schnack, *Rainer-Maria-Rilke-Chronik*, 500.

¹²Boventer 14.

¹³Schnack 500.

und Antisemitismus von George persönlich ausgeschlossen wurde.¹⁴ Rilke begegnete ihm im März 1915. Schuler, der sich mit irrationalen Theorien über Leben und Tod befaßte, hielt in dieser Zeit in vielen Zentren Vorträge über diese Themen, die Rilke zu faszinieren schienen. Es gelang Rilke schließlich, sich eine längere persönliche Unterredung mit Schuler zu sichern, wonach er berichten konnte, Schuler sei "ein Mensch, dessen Gefühl und Wissen durch gleichsame unterirdische Kanäle" mit Ereignissen in der Vergangenheit in Verbindung stehe.¹⁵ In einem späteren Brief über einen Schuler-Vortrag sagt Rilke, daß Schuler "die Toten als die eigentlichen Seienden, das Toten-Reich als ein einziges unerhörtes Dasein" darstellen würde.¹⁶ Rilke blieb über Jahre hinaus, sogar nach dem Tode Schulers im Jahre 1923, an seinen Lehren interessiert.¹⁷ Schuler mochte Rilke auf andere Nachweise übersinnlichen Wissens gewiesen haben, die weder in seinen veröffentlichten Briefen noch Tagebüchern erwähnt sind, wofür der Dichter womöglich gute Gründe hatte. Daß Rilke bei seinen eklektischen Lesegewohnheiten ohnehin auf die seltsamsten Quellen stoßen konnte, die ihm oft weitere genauso seltsame Anregungen gaben, ist auch in diesem Falle durchaus möglich.

In diesem Zusammenhang darf an die ausgangs entwickelte Feststellung einer hierarchischen Folge der Rilke-Symbole angeknüpft werden. Die Diskussion Ewald Grethers in seinem Werk *Geistige Hierarchien – Der Mensch und die übersinnliche Welt in der Darstellung großer Seher des Abendlandes (Dionysius Areopagita, Dante Alighieri und Rudolf Steiner)*¹⁸ – mag hierzu weiteren Aufschluß geben. Das System der "geistigen Hierarchien" ist wahrscheinlich im 1. Jahrhundert u. Z. von Areopagita entwickelt worden.¹⁹ Grether unterbreitet die Auffassung, daß "traumhaftes Hellsehen" der "alles durchdringenden geistigen Hierarchien" – "bis zu klarsten geistigen Erkenntnissen" den

¹⁴Salzer/Tunk, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 5, 89f. Insgesamt schien Schulers Ruf dubios zu sein. Zu seinen Bewunderern und Vortragsbesuchern gehörte u.a. Adolf Hitler.

¹⁵Schnack 496.

¹⁶Schnack 498

¹⁷Schnack 1244. 19 Eintragungen im Register über Rilkes Kontakte mit Schuler.

¹⁸Grether, Ewald, *Geistige Hierarchien*.

¹⁹Die Datierung ist umstritten.

älteren Kulturen möglich war.²⁰ Dem Aufbau dieser Hierarchien liege eine Dreiheit zugrunde; jede Trias wiederum sei in drei Ordnungen gruppiert, d.h. in neun Chöre. Diese Zahlen entsprechen den heiligen Zahlen der Orphik, die auf die dreimal drei Wiedergeburten zurückgehen.²¹ Die Lehre des Areopagita wurzelt in der Orphik.

Der Kulturphilosoph und Begründer der Anthroposophie Rudolf Steiner,²² mit dem Rilke durch dessen *Magazin für Litteratur* Verbindung hatte und der ihm offenbar auch sonst wiederholt begegnet ist,²³ vertrat ebenfalls die Areopagita-Theorien. Steiner war u.a. der Ansicht, daß ein Erkenntnisweg, nämlich der rosenkreuzerische,²⁴ das Mittel sei, jeden modernen Menschen in die Lage zu versetzen, seine Auferstehung in die geistige Hierarchienwelt zu erfahren. Die drei Hierarchien sind in diesem System "Engel-Ordnungen".²⁵ Vergleicht man nun die Engel der *Elegien* mit den "Engelordnungen" des Areopagita und der Anthroposophen, kommt man nicht umhin, die Engel-Identität schon beim Zitieren der ersten Zeilen der "Ersten Elegie" zu erkennen:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen?²⁶

Es ist ohne weiteres vorstellbar, daß ein intensives Versenken in ein mystisches Phänomen – wie das obige, das Rilke durch den Kontakt mit Steiner leicht zugänglich war, dem sensiblen und weltfremden Dichter eine Vision der Engel-Ordnungen beschert hat. In der *Schnack-Chronik* befindet sich eine etwas verschleierte, jedoch als verächtlich erkennbare Bemerkung Rilkes über die Steiner-Bewegung,²⁷ für die keine Aufklärung zu finden ist. Die Korrespondenz Rilkes aus der Zeit der Entstehung der *Elegien* und *Sonette* sowie

²⁰Grether 3.

²¹s. Kap. "Die Orphik", S. 21.

²²In diesem Zusammenhang mag von Interesse sein, daß Steiner u.a. Elisabeth Förster-Nietzsche Philosophieunterricht erteilt hat und eine Zeitlang mit der Redaktion von Nietzsches Schriften befaßt war. (Quelle: Montinari, "Kommentar zu Band 6", *Kommentar 1-13*, Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 14, 392.)

²³Schnack 1259 und 75. Auch Leppmann, *Rilke*, 107.

²⁴Die Verwandtschaft der Rosenkreuzler mit der Orphik ist bereits im Kap. "Die Orphik", S. 36, diskutiert worden.

²⁵Grether 25.

²⁶Rilke, "Erste Elegie", *Duineser Elegien*, 11.

²⁷Schnack 756.

die offizielle Entstehungsgeschichte, wie Rilke sie beispielsweise seinem polnischen Übersetzer Hulewicz mitteilte,²⁸ geben lediglich Auskunft über die Version, die der Dichter gewünscht hat. Der Kritiker Erich Heller bemerkt zu Rilkes Manövern, dem Publikum zutreffende Sachverhalte zu verbergen und es von der Ortung wahrer Quellen seiner Arbeiten abzubringen: "... denn Rilke war nur selten geneigt, seine intellektuellen Schulden anzuerkennen; ... er glaubte, daß es allein auf deren Assimilation und Verwandlung im Medium seiner Kunst ankomme."²⁹ In einem späteren Artikel Hellers ist eine weitere auf Rilke bezogene Beobachtung zu lesen: "Wollen manche Dichter und Denker auch hinter ihrem Werk verschwinden, so sind sie doch sehr auf ihre Originalität bedacht."³⁰

Nach der obigen Beweiserbringung über den Zusammenhang der Epiphanie des Engels der *Elegien* mit dem synkretischen Mystizismus, der letztlich von der Orphik genährt wurde, erscheint die Identifizierung seines Gefährten im Geisteskosmos, des Orpheus der *Sonette*, durchsichtiger. Orpheus steht auf einer tieferen, jedoch menschlicheren Stufe als der Engel: er fühlt, singt, musiziert, predigt, schlichtet, während der Engel Machtvollstrecker einer höheren Gewalt, fühllos und gleichgültig ist. Orpheus ist flexibel und hat die Fähigkeit, mit dem Menschen und mit der Gottheit oder dessen Stellvertreter gleichermaßen zu verkehren; diese Eigenschaft bestätigt ihn als eine unersetzliche Institution.

Kraft seiner durchaus menschlicheren Qualitäten entspricht Orpheus der Sonette der Gestalt seines antiken Patrons. Allerdings betraut Rilke ihn mit weiteren Charakteristika, die keinen Ursprung in der Orphik beanspruchen können.³¹ Rilkes fragmentarische, wenig zusammenhängende Präsentation des Sängers ist aus der Geschichte Virgils und Ovids

²⁸Hulewicz, "Gespräch mit Rainer Maria Rilke", *Prager Presse*, Beilage: "Dichtung und Welt", 4. Jg., Nr. 330, v. 30. November 1924.

²⁹Heller, "Rilke und Nietzsche", *Reise der Kunst ins Innere*, 76.

³⁰Heller, "Vom Stand und von der Sorge der Menschen", *Improvisationen zur ersten der Duineser Elegien*, *Neue Züricher Zeitung* vom 26. 8. 83.

³¹s. Kap. "Die Orphik" betr. Merkmale des Orpheus in der Antike, S. 8ff.

entliehen. In der Gestalt des Rilkeschen Orpheus verschmelzen überdies Eindrücke über den Heiligen Franziskus, Nachklänge des russischen Mönchs des *Stundenbuches*, Maltes der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und des Narziß der antiken Sage. Erinnerungen an Dichtungsinhalte von Keats, Baudelaire und Hölderlin³² sind erkenntlich, ebenso Valéry's, mit dessen Werk Rilke sich zur Zeit der Entstehung der *Sonette* befaßte.³³ Der Einfluß des predigenden Zarathustra aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und nicht zuletzt eine Fusion von Orpheus, Dionysus und Apollo aus der *Geburt der Tragödie* des gleichen Autors ist nicht zu übersehen.

Allerdings ermöglicht erst das Durchdringen von Rilkes "Idiolektik" dem Leser, die Gestalt des Orpheus als Verschmelzung all der obigen Eindrücke zu erkennen. Der Kritiker Ernst Leisi widmet einen Abschnitt seines Buches *Rilkes Sonnete an Orpheus* dem Thema der idiosynkratischen Ausdrucksweise Rilkes. Seiner Ansicht nach bestehe "intensive Idiolektik auch darin, daß der Wortgebrauch (eventuell auch die Grammatik) eines Autors vom Durchschnitt seiner Zeit stark abweicht." Im Deutschen sei das prominenteste Beispiel eines solchen Autors Rilke.³⁴ Da in der deutschen Sprache die Grammatik die Bedeutung der Wortgruppen und somit den Sinn der Aussage dirigiert, wirft sich hierbei die Frage auf, wieweit es einem Dichter zusteht, die Sprachlehre zu ignorieren.³⁵ Rilke hat sich zumindest dieses Recht genommen.

Diese Einstellung mag teilweise mit seinem Werdegang und einer sprachlichen Herkunft aus den Peripherien des deutschen Sprachraums – mit "Grenzlanddeutsch" als Umgangssprache – zusammenhängen.³⁶ In Rilkes Frühwerk sind seine Sprachprobleme besonders erkenntlich. Aus einem begrenzten Blickwinkel kann argumentiert werden, daß

³²Rehm 510.

³³Leppmann 417.

³⁴Leisi 43f. "Idiolektik" = individueller Sprachgebrauch (Wahrig 1917).

³⁵Eine Diskussion zur Sprachkrise der Moderne: Schirnding, Albert von, "Orpheus scheitert" (Artikel über Vortrag des Freiburger Romanisten Hans-Martin Gauger über modernes Sprachverhalten in *Süddeutsche Zeitung* v. 24. 7. 1987), schließt mit den Worten: "Die Verkündung der sprachlichen Autonomie, auch der Autonomie des Dichters gegenüber der Sprache, ist nichts als der ohnmächtige Traum eines Gefangenen."

³⁶Storck, "Adalbert Stifters Österreichisch, die Sprache des Erzählers in der Deutung Rilkes", *Marbacher Zeitung* v. 5. 7. 1984.

die betreffende Umgebung diese Version der Sprache verstanden hätte, deshalb wäre diese Umgangssprache auch für das Schriftliche zuständig gewesen. Hinzu kommt, daß Rilkes Ausbildung alles andere als gründlich war; eine Bereicherung aus dieser Quelle und Aneignung einer einwandfreien Hochsprache mochte deshalb für ihn problematisch gewesen sein. Während der ersten Jahre seiner Beziehung zu Lou Andreas-Salomé arbeitete diese offenbar fleißig an Rilkes auffälligen Mängeln. Wiederum schien ihr eigenes Deutsch als einer gebürtigen Petersburgerin ebenfalls vom "Grenzland" geprägt zu sein; ihr Schriftdeutsch war jedenfalls in seiner Affektiertheit einfach untragbar, wie die folgende Schriftprobe [betreffend Rußlanderfahrung, insbesondere Kunst] belehrt: "... letzte Grundaufrichtigkeiten reden fast kindhaft unmittelbar von Letztlichkeiten der Entwicklung, als wüchse diese hier direkter, unvermittelter aus Urhaftem empor zu Bewußtseinerwerbungen."³⁷

Rilke war schon früh den Werken Nietzsches ausgesetzt;³⁸ während der ersten Zeit der Bekanntschaft mit Lou Salomé erfuhr er allerdings eine intensivere Einführung durch diese ehemalige Schülerin Nietzsches. Es ist unerklärlich, warum sich Rilke durch die Lektüre Nietzsches nicht die Sprachkunst Nietzsches näher angesehen hat. Verfolgt man die einzelnen Abschnitte des *Florenzer Tagebuchs*, das mit Nietzsches Gedanken bevölkert ist, fällt der scharfe Kontrast zwischen übernommenen Texten [deren Herkunft jedoch nicht angemerkt ist] und Rilkes eigenen naiv-unbeholfenen Kommentaren. Eine ähnliche Behandlung des Stoffes fällt bei der Lektüre von Rilkes "Marginalien zu Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*" auf.³⁹ Die Schrift besteht aus Kommentaren zu einzelnen Punkten dieses Nietzsche-Werkes in Nietzsches Formulierung. Wo die Schrift auf ein anderes Gebiet, nämlich die russische Kultur, abweicht, erscheint Rilkes eigene,

³⁷Leppmann 148.

³⁸Krummel, *Nietzsche und der deutsche Geist (I) 1867-1900*, 160. Es heißt hier: "Rilke muß Nietzsches Werk spätestens 1895 kennengelernt haben, denn in seinen 'Böhmischen Schlendertagen' fällt seine Erwähnung"(hierüber).

³⁹Rilke, "Marginalien zu Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*", *Sämtliche Werke*, Bd. 6. Lt Krummel [s. Anm. 6] muß es eine Fortsetzung gegeben haben.

weit schwächere Sprache. Da die "Marginalien" nach Lou Andreas-Salomés Tode in ihrem Nachlaß gefunden wurden,⁴⁰ mag vermutet werden, daß sie an dem Text Veränderungen vorgenommen haben könnte.

Ein Großteil der Interpretationsschwierigkeiten der Rilke-Texte liegt an dem oben geschilderten Sprach- und Einflußgewirr seines Idioms. Rilke bewies trotz seiner Sprach- und Bildungsmängel eine beständige Hartnäckigkeit im Bestreben, Dichter zu werden und sich als solcher zu behaupten. Die Ausdauer zu einem kontinuierlichen Studium, bei dem er gründliche Kenntnisse der Sprachstruktur und des disziplinierten Verfolgens eines Gedankens erworben hätte, fehlte ihm allerdings. In der späteren Dichtung ist die Ausdrucksweise Rilkes stark an Hölderlin orientiert, nicht aber an den dahinterstehenden Gedanken Hölderlins. Hölderlins Sprache gehört in das achtzehnte Jahrhundert und zeigt stellenweise Färbungen der schwäbischen Mundart. Derartige Züge waren bei Rilke fehl am Platze. Hölderlins Gebrauch der klassischen griechischen Dichtungsformen konnte auf Grund Rilkes mangelnder Ausbildung keine echte Entsprechung in seinem Werk finden. Hölderlins Gestaltungsmentalität, die sich im Laufe seiner Entwicklung zunehmend mit den Gedankengängen der antiken Dichter identifizierte, hatte keinen Zugang zu Rilke. Rilke verwandte freizügig Hölderlins Worte, ohne ihrer Bedeutung im Sinne Hölderlins auf den Grund gegangen zu sein.

Will man volle Objektivität und Sachlichkeit in der Durchleuchtung der *Sonette* walten lassen, bleiben trotz aller Bemühungen viele Punkte unverständlich. Hierzu sagt Leppmann: "Es bleibt vielmehr ein nicht aufzulösender Rest, zu dessen Bewältigung uns ein Vertrauensvorschuß abverlangt wird."⁴¹ In einem Zitat aus einem Brief Rilkes aus Muzot heißt es: "Wo ein Dunkel bleibt, da ist es von der Art, daß es nicht Auf-Klärung fordert, sondern Unterwerfung."⁴² Die Frage, ob ein Dichter solche Unterwerfung vom Leser fordern darf, stellt auch Leppmann:

⁴⁰Heller, "Rilke und Nietzsche", *Reise der Kunst ins Innere*, 77.

⁴¹Leppmann 341.

⁴²Leppmann 341.

... [ein Dichter], dessen Mythologie – um damit die Gesamtheit seiner metaphysischen Vorstellungswelt zu umschreiben – nicht mehr die universelle der antik-christlichen Kultur ist, sondern eine ... private. ... Wer solches fordert, wer den Erwartungshorizont des Lesers so radikal *über*-fordert [sic], der muß viel bieten.⁴³

Die Orpheus-Gestalt der *Sonette* verdankt ihre Existenz keinem Augenblickseinfall, sondern einem Entstehungsprozeß. Der erste bekannte Anstoß zu den später verdichteten Gedanken kam im Jahre 1907 – gleich anderen Ideen Rilkes – aus dem Bereich der bildenden [plastischen] Kunst. In dem als Zweiter Teil der Monographie *Auguste Rodin* veröffentlichten Vortrag erwähnt Rilke die Orpheus-Plastik Rodins als eine dessen drei Dichter-Skulpturen, die zu einem Begriff verschmelzen: "Und ich fühle schon, wie das alles nurmehr [sic] der Dichter ist, der *Orpheus* [sic] heißt, wenn sein Arm auf einem ungeheueren Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht."⁴⁴

Den verlässlichsten Nachweis über die Entwicklung des Gestaltungsmodells des Orpheus bietet Rilkes Korrespondenz aus der Zeit vor der Entstehung der *Sonette*. Im vierten Brief an Benvenuta vom 5. Februar 1914 spricht Rilke vom "Gott des Gesanges" und der "fernen Vorgesänge".⁴⁵ In einem im Sommer 1920 geschriebenen Brief an Nanny Wunderly spricht Rilke von "orphischer Vorstellung von dem e i n e n [sic], dem Ur-Dichter."⁴⁶

Die *Sonette* entstehen im Februar 1922 auf Muzot, während Rilke auf Inspiration zur Beendigung der *Elegien* wartet. Im vorhergehenden Herbst heftete Rilkes Freundin Merline Klossowska eine Reproduktion der Zeichnung von Cima da Conegliano⁴⁷ an die Wand gegenüber von seinem Arbeitsplatz,⁴⁸ die Rilke in seiner Abgeschlossenheit zweifellos oft betrachtet hatte. Die Zeichnung zeigt eine spätere Version des Orpheus, da er hier

⁴³Leppmann 341.

⁴⁴Rilke, "Ein Vortrag", *Auguste Rodin, Sämtliche Werke*, 215.

⁴⁵Storck, *Rainer Maria Rilke als Briefschreiber*, 298.

⁴⁶Storck, *Rainer Maria Rilke als Briefschreiber*, 301.

⁴⁷Das Original befindet sich in den Uffizien in Florenz. (Quelle: Scavizzi, "Orpheus in Renaissance Art" in *Warden, Orpheus*, 129.)

⁴⁸Leppmann 415.

nicht die Leier, sondern eine frühe Art eines Streichinstruments spielt. Im Vorjahr übersetzte Rilke den *Orphée* Valéry's, der ihn besonders absorbierte.⁴⁹ Darüber hinaus schenkte ihm Merline zu Weihnachten 1920 eine französische Übersetzung der *Metamorphosen* von Ovid, mit deren Lektüre er sich seither ebenfalls beschäftigt hatte.⁵⁰ Wenn es letztlich bei dem Dichter zu einer Zündung, dem Inspirationsmoment kam, erscheint dies geradezu als natürliche Wirkung der vorangegangenen Ereignisse. Jedenfalls verfehlten diese Eindrücke nicht, gemeinsam mit anderen längst gehegten Gedanken ihre Inhalte in den *Sonetten* zu spiegeln.

Rilkes eigene Darstellung der Entstehungsgeschichte der *Sonette* weicht bei weitem von den obigen Untersuchungsergebnissen ab. In einem umfangreichen Brief an Gräfin Sizzo-Noris-Crouy vom 12. April 1923 "beichtet" Rilke: "daß diese merkwürdigen Sonette an Orpheus keine beabsichtigte oder erwartete Arbeit waren; sie stellten sich ... völlig unerwartet ein. ... Ich konnte nichts tun, als das Diktat dieses inneren Andrangs rein und gehorsam hinzunehmen."⁵¹ Zu Witold von Hulewicz, seinem polnischen Übersetzer, äußert Rilke später, er hätte sich erst in den *Elegien* und *Sonetten* nach den zehn "unfruchtbaren Jahren" – "gesammelt, Boden unter den Füßen gefunden und so etwas wie eine neue Verbindung mit dem Leben, mit mir gefunden". Weiter heißt es: "dann überfielen mich plötzlich die *Sonette* und *Elegien*."⁵²

Die *Sonette* bestehen aus zwei Teilen; der erste Teil enthält 26, der zweite 29 Sonette. Da als Ziel dieser Arbeit die Identifizierung der orphischen Merkmale ausgesteckt wurde, beschränkt sich die folgende ausführliche Besprechung nur auf Sonette, die orphischen Charakter tragen.

⁴⁹Leppmann 417.

⁵⁰Leisi 73.

⁵¹Rilke, *Briefe*, 829.

⁵²Hulewicz, "Gespräche mit Rainer Maria Rilke", *Prager Presse*, v. 30. 11. 1924.

Erster Teil:

I. Das erste Sonett zeigt eine Anlehnung an die orphische Geschichte. In den Eröffnungszeilen trägt Orpheus' Stimme zu einer Bewegung in der unbeweglichen Natur bei: "Da stieg ein Baum," bezeichnet diese Bewegung. Damit wird dem Baum eine nur der beweglichen Natur mögliche Eigenschaft zugebracht. "O reine Übersteigerung" mag vielleicht bedeuten, daß das Ereignis alle Beschreibung übersteigt. Allerdings ist die Form "Übersteigerung" in der modernen deutschen Sprache nicht üblich. Die Worte "O hoher Baum im Ohr" bringen ein Fortschreiten der Irrealität des Geschehens und gleichzeitig ein Verlassen der Orphikgeschichte. Der Baum, der sich auf den Sänger zu bewegt, um ihm zuzuhören, tritt in sein Ohr ein; somit gleicht hier das Ohr dem Mund, aus dem der Ton kommt. Das Geben und Nehmen des Gesangs mag hier veranschaulicht sein. Der Gesang bezähmt, beruhigt und lockt alle Geschöpfe der Natur. Sie sind nun zahm durch den Zauber der Musik: "Nicht aus List", sondern "aus Hören". Die Wendung: "ein Unterschluß aus dunkelstem Verlangen" besagt, daß die Kreatur instinktmäßig, d.h. "dunkel", in der Sphäre des dunklen Unbewußten, nach Zuflucht sucht; nun hat sie diese in ihrem eigenen Gehör gefunden. Die vibrierenden Ohrtrommeln werden durch den "Zugang, dessen Pfosten beben" angedeutet. Das Gehör wird zum "Tempel", denn nun herrscht in ihm Frieden wie beim Gottesdienst.

II. Mit der Wendung "Und fast ein Mädchen wars" geht das Sonett unmittelbar zu Vera Knoop, der verstorbenen Tänzerin, der Rilke den Zyklus gewidmet hat, über. Das Sonett schwankt zwischen den Welten der Antike und Moderne. Die Worte: [das Mädchen] "machte sich ein Bett in meinem Ohr", d.h. im Ohr des Dichters, mögen verstanden werden, daß sie seine Sympathie besessen hätte. Das Lager im Ohr folgt dem Beispiel des Baumes im vorigen Sonett. Damit wird die Bedeutung des Hörens unterstrichen, das die auditiven Eindrücke filtert. Die Mädchengestalt repräsentiert gleichzeitig eine Parallele zur jugendlichen Euridike, die Orpheus verloren hatte. Nun bringt der

Dichter die Bewunderung des Mädchens zum Ausdruck, die sie für die umgebende Welt über ihn gewonnen hat, da sie ja in seinem Ohr ruht. Die Wendung: "das mich selbst betraf" besagt, daß die Bewunderung des Mädchens – aus ihrer Lage heraus – auch ihn, den Dichter, einschloß. Hier kommt Rilkes Narzissismus zur Sprache. Anschließend ruft er "den singenden Gott" Orpheus an und fragt, warum er das Mädchen zur "vollen" Entwicklung [als Künstlerin] brachte, ihr aber keine Erfüllung gegeben hätte. Vera ist weder als Mensch noch als Künstlerin zur Reife gelangt, als sie der Tod wegraffte. Die Untermalung enthält eine Prise von Erotik. In der Frage: "Wo ist ihr Tod?" liegt ein Vorwurf, daß der Tod in dem friedensstiftenden Gesang Orpheus' noch nicht vorhanden war und erst erfunden werden muß. Dies steht im Widerspruch zur orphischen Geschichte, in der Orpheus schon bei der Argonautenexpedition die *Theogonie* und *Kosmogonie* vorträgt; das Ziel des Vortrags war, die Teilnehmer über die Vergangenheit zu belehren und den menschlichen Leidensweg mit dem zu ersehenden Tod und den Wiedergeburten zu veranschaulichen.⁵³

III. Auch dieses Sonett berührt nur in einigen Punkten die orphische Geschichte. Mit den Worten "Ein Gott vermags" erinnert der Dichter, dass er in dem Zyklus Orpheus als Gott behandelt. Diese Erhebung Orpheus' beruht auf Rilkes Mißdeutung der antiken Symbolik. Zwar haben dem Dichter die Ovidschen *Metamorphosen* als Modell gestanden, jedoch kann Ovid selbst die Antike kaum mißverstanden haben. Rilke machte von der fein nuancierten antiken Symbolik betreffend "Göttlichkeit" der Dichter keinen Gebrauch. "Ein Gott vermags" ist übrigens eine Reprise von Hölderlins "wo aber / Ein Gott noch auch erscheint, / Da ist doch andere Klarheit" ("Friedensfeier", Z. 22-24).⁵⁴ In der "Friedensfeier" wird "der Fürst des Festes" erwartet; obwohl nicht benannt, ist es der Dichter, der Götterliebbling, der kraft seiner Erkenntnis in Götternähe steht, aber kein Gott ist. In dem Sonnet "vermag" der Gott, eine unbekannte Tätigkeit zu vollbringen. Sollte

⁵³s. Kap. "Die Orphik", S. 17.

⁵⁴Hölderlin, *Gedichte*, 156.

hier bereits die Ergänzung der nächsten Aussage vorweggenommen werden, daß er durch die Leier folgen kann, wäre auch dies wohl kaum die Aufgabe von Orpheus, da er ja selbst die Musik erzeugt. Der Zweifel des Dichters, wie "ein Mann", d. h. ein Mensch, "durch die schmale Leier" folgen kann, bringt den eigenen Unglauben an die Musik zum Ausdruck. Das Attribut "schmale" hingegen mag die Bewunderung beinhalten, wie ein unscheinbares Instrument die hier erfahrene Macht auf seine Umgebung ausüben kann.

Durch die Aussage: "An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll" widerspricht Rilke, vielleicht unwissend, dem delphischen Ausgleich, dem Symbol der Geburt des Kunstwerks. Wo kein Tempel steht, gibt es auch keine Verständigung, in diesem Falle zwischen Dichter und Laien, zwischen den "Herzwegen". "Gesang ... ist nicht Begehrt / nicht Werbung," muß ausdrücken wollen, daß dieser Gesang nicht die Beschwörung der Götter – wie es bei der orphischen Mission der Fall war – bezweckt, sondern die Existenzfrage des Sängers angeht; denn "Gesang ist Dasein". Auch diese Auffassung widerspricht der orphischen Lehre, in der Musik als Medium der Religion und Pädagogik galt. Im Sonett folgt nun der Künstler einem inneren Zwang, um das Kunstwerk zu vollbringen. Es erscheint wie "ein Leichtes", als ob es "ein Gott" vollbracht hätte.

In der letzten Zeile des Aufgesangs erfolgt eine plötzliche Wendung zum persönlichen Fürwort "wir" und dem nicht-künstlerischen Alltagsmenschen. In seiner Existenzangst polemisiert der Mensch, wann ihm ein Abglanz des göttlichen Glücks beschert wird, wann der orphische Gott dem menschlichen "Sein" die "Erde und die Sterne" zuwenden, d.h. die wahre Natur und das astrale Wissen, die Einheit des Seins, vermitteln würde. Der direkte Anschluß an die Zeilen: "Dies ist nicht Jüngling, daß du liebst, wenn auch / die Stimme dann den Mund dir aufstößt," läßt vermuten, daß diese Frage mit der vorigen zusammenhängt. Demnach wird Orpheus ein Vorwurf gemacht, daß er dem Menschen weder in der Existenzangst hilft noch seiner eigenen Aufgabe gerecht wird. Orpheus singt, weil er liebt, doch diese Liebe müßte er "vergessen", um sich als Dichter zu bewähren. "In

Wahrheit zu singen, ist ein anderer Hauch / Ein Hauch um nichts," heißt es schließlich. Der Begriff der "Kunst um der Kunst willen" wird damit hervorgehoben.

V. In der ersten Zeile dieses Sonetts mahnt der Dichter, daß ein Denkmal [für Orpheus] nicht vonnöten sei. Die jährlich erblühende Rose würde "zu seinen Gunsten" die Ehrung übernehmen. Die Wendung "zu seinen Gunsten" ist hauptsächlich im Kaufmännischen gebräuchlich.⁵⁵ "Zu Gunsten" versetzt daher in keine erhabene Stimmung, die man von einem Gedicht erwartet. Die jährlich blühende Rose ist die aus dem Orient stammende Edelrose. Die Antike kannte sie noch nicht, demnach kann sie keinen Bezug zum Orpheus der Antike herstellen. Die römische Antike mag eine bescheidenere Art, eine rote Buschrose gekannt haben. Rilke bestätigt dies selbst im Sonett VI (Zweiter Teil): "denen im Altertume / warst du ein Kelch mit einfachem Rand." Um die griechischen und römischen Ruinen in Mittel- und Süditalien findet man heute noch die "römische Rose", aber nur spärlich gezüchtete Rosen auf dem blumenarmen griechischen Festland, keine Rosen um die dortigen berühmten Ruinen, kein Blümchen auf dem Parnaß, dem Symbol des orphischen Ausgleichs. Das Land ist zu trocken; der Parnaß, der ca. 2500 m ü. M. liegt, und Orpheus' nördliche Heimat Thrakien sind für eine Überwinterung von Rosen zu kalt. Die Mystik der Rose ist also nicht orphisch, sondern orientalisches.⁵⁶ Die hier erwähnten "Metamorphosen" stehen nicht im Zusammenhang mit der Orphik; die orphischen Metamorphosen waren Wiedergeburten der Orphiker, jedoch nicht Orpheus' beliebige Verwandlungen.

In der zweiten Strophe finden wir folgendes orphisches Merkmal in den Zeilen: "Ein für alle Male / ists Orpheus, wenn es singt". Orpheus' Stimme war dem Mythos nach von außergewöhnlichem Wohlklang, da sie zu ungewöhnlichem Verhalten verführte. Die anschließende Wendung: "Er kommt und geht" weist auf häufige orphische Gänge. Aus dem Mythos ist allerdings nur ein Gang bekannt. Die Anspielung auf ein Überstehen der

⁵⁵Wahrig 593: "zu Gunsten verrechnen".

⁵⁶s. Erläuterung des Emblemes der Rose bei den Rosenkreuzlern, Kap. "Die Orphik", S. 36.

Rosenschale zielt offenbar auf Rilkes eigenes Gedicht "Die Rosenschale".⁵⁷ "Überstehen" heißt "überleben" oder auch "gestorben sein" [vom Leiden erlöst].⁵⁸ In diesem Zusammenhang mag Rilke vielleicht sagen wollen, daß Orpheus in Gestalt der kurzlebigen Rose seinen Aufenthalt in der Schale – oder im Diesseits – um "ein paar Tage" verlängert, was allerdings an der Bedeutung von "überstehen" vorbeitrifft.

Im Abgesang heißt es: "O wie er schwinden muß", was auf den Hadesgang Orpheus' bezogen werden kann. "Schwinden" ist offensichtlich dem Wortgebrauch Hölderlins entnommen; es stammt aus "Hyperions Schicksalslied": "Es schwinden, es fallen die leidenden Menschen".⁵⁹ "Schwinden" bedeutet im Deutschen nicht nur "verschwinden", sondern auch in Nichts übergehen, sich selbst verzehren wie in "Schwindsucht". Es ist merkwürdig, daß der Kritiker Leisi in seiner ausführlichen Besprechung der *Sonette* bemerkt, "Schwinden" und "Überstehen" sei "einstweilen schwer zu deuten".⁶⁰ Diese Schwierigkeit liegt einmal an Rilkes konstanter bedeutungswidriger Verwendung der Ausdrücke, die Leisi nicht zur Debatte zieht, andererseits an Leisis Unterlassung, die Beziehung zu dem Wortschatz Hölderlins, bei dem Rilke ungezwungen Anleihen vorgenommen hat, auszuwerten.

Die Wendung: Orpheus' Wort "übertrifft" "das Hiersein" (in der vierten Zeile) dürfte meinen, daß sein Gesang auch der Unterwelt galt, obwohl es statt "übertrifft" "über das Hiersein hinausgeht oder -klingt" heißen sollte; "übertreffen" bedeutet "besser sein".⁶¹ Aus dem Satz: "ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet" in der letzten Strophe mag verstanden werden, daß die lebenden Menschen keinen Zugang zur Unterwelt hätten, wohin das orphische Wort gelangt sei. Da die beiden letzten Absätze den Hadesgang betreffen, gehören sie zu den orphischen Merkmalen.

⁵⁷Rilke, *Neue Gedichte*, 77.

⁵⁸Wahrig 1314.

⁵⁹Hölderlin, *Gedichte*, 44.

⁶⁰Leisi 85.

⁶¹Wahrig 2824.

In den anschließenden Worten: "Der Leier Gitter zwängen ihm nicht die Hände" ist eine der Vorlieben Rilkes für Dingliches zu sehen, da er die Leier als ein mechanisches Objekt behandelt. Zwar verneint er einen Zwang, jedoch gibt er die Möglichkeit eines solchen durch das bloße Erwähnen zu. Ein Musiker – in diesem Falle Orpheus – liebt sein Instrument und könnte es niemals mit harten Worten umschreiben. Sollte Rilke meinen, daß irgendjemand beim Spiel mit den Saiten in Konflikt kommen könnte, wäre es sicher kein Musiker. Die Saiten waren in der Antike aus Tierdärmen hergestellt, also zu flexibel, um selbst einen Finger einzuzwängen. Auch als symbolische Darstellung ist die obige Möglichkeit unrealistisch. Die Vorstellung der Saiten als "Gitter" ist danebengegriffen, denn Saiten verlaufen nur vertikal; ein Gitter wäre rein mechanisch unspielbar, die gekreuzten Saiten schließen automatisch die Resonanz aus. Im Sonett "gehört" Orpheus schließlich dem inneren Drang, "indem er überschreitet", d.h. die Grenze zur Unterwelt überquert. Diese Zeile ist orphisch, wenn das Objekt dazugedacht wird. Das Verb "überschreiten" allein hat keine Bedeutung.

VI. Die Anfangszeile fragt im Umgangsdeutsch nach der Herkunft Orpheus': "Ist er ein Hiesiger?" Sein Wesen stammte "aus beiden Reichen," heißt es weiter, d.h. aus dem Diesseits und Jenseits – entgegen der orphischen Mythe. In der Mythe ist Orpheus ein Thrakier und unternimmt einen Gang in die Unterwelt, aus der er zurückkehrt. Daß daraus seine "weite Natur" erwuchs, kann sich vielleicht auf die Wanderschaften seiner Missionstätigkeit beziehen, obwohl der Ausdruck unbeholfen ist. Das Wort "weit" ist zwar aus dem orphischen Vokabular entnommen, es betrifft jedoch Euridike, die Weitrichtende.⁶² Die "beiden Reiche" sind im okkulten Sinne zu interpretieren.⁶³ Die im zweiten Teil der ersten Strophe genannten "Zweige der Weiden" scheinen in der Vorstellung Rilkes das Material, aus dem die Leier hergestellt war, zu liefern. Ihr Bezug zum Erdreich durch ihre Wurzeln wird angedeutet. Rilkes eigenhändige Zeichnung soll

⁶²s. Kap. "Die Orphik", S. 15.

⁶³Eine Bestätigung hierzu findet man in den Ausführungen Boventers, *Rilkes Zyklus*, 15.

seine Ideen hierzu illustrieren.⁶⁴ Diese dreisaitige Leier aus Weidenzweigen ist nicht die orphische Leier, die nach vorhandenen Bildquellen und Zeugnissen der antiken Literatur auf Grund ihres Symbolwerts siebensaitig war und einen festen Holz- oder Stierhörnerrahmen hatte. Die Symbolik der Baumwurzeln, die in das Erdreich reichen und die Erde mit dem Himmel, dem Göttlichen verbinden, ist vermutlich aus Hölderlins "Die Eichbäume" entnommen.⁶⁵ Der Rest des Sonetts hat keine Verbindung mit der Orphik. Die in der letzten Zeile genannten Gebrauchsgegenstände "Fingerring, Spange und Krug" mögen Grabbeigaben bedeuten, die häufig in antiken, aber auch keltischen und germanischen Gräbern aufgefunden werden. Diese Gegenstände haben zwar keine spezifisch orphische Bedeutung, mögen jedoch mit der Widmung der *Sonette* an eine Verstorbene zusammenhängen, der im Leben der "Ring" [Verlobung, Ehe], "Spange" [vielleicht Braut-geschenk], "Krug" [Weinkrug, Hochzeitsfeier, Hausstand] versagt worden sind.

VII und VIII. Beide Sonette behandeln die Rolle des Dichters. Es ist nicht klar ersichtlich, ob Rilke hier auch Orpheus als Dichter im Sinn hatte. Indem die Worte "Kelter", "Wein", "Weinberg", "Traube" genannt werden, bewegt sich die Aussage näher an die dionysische als die orphische Symbolik. Auch sind Anklänge an Novalis' "Klingsohrs Lied" aus *Heinrich von Ofterdingen* herauszuhören.⁶⁶ Das Auftreten des Dichters wird mit der Anwesenheit von Erz im Gestein verglichen. "Sein Herz" biete den sterblichen Menschen, den "vergänglichen Keltern", einen "unendlichen Wein", d.h. das zeitlose Werk des Dichters. Nun tritt einer der Grundbegriffe Rilkes, nämlich das "Rühmen", auf. Im heutigen Sprachgebrauch bedeutet das Wort "Ruhm verkünden", eine "Leistung loben".⁶⁷ Rilke jedoch versteht darunter die Lobpreisung überhaupt. Die

⁶⁴Rilkes Zeichnung in *Leisi* 250.

⁶⁵Hölderlin, *Gedichte*, 20.

⁶⁶Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 274.

⁶⁷Wahrig 3129.

Konzipierung dieses Begriffs ist in Hölderlins Lobpreisungen zu suchen.⁶⁸ In der ersten Zeile des VIII. Sonetts sagt der Dichter, die "Klage" dürfte nur als "Rühmung" stattfinden. Die Worte: "Nur die Klage lernt noch" im Abgesang bedeuten, daß nur ein trauernder, verzweifelter Dichter, der zu klagen Grund hat, eines wahren Kunstwerks fähig wäre.

IX. Bei diesem Sonett haben wir es mit einer rein orphischen Dichtung zu tun. Die erste Strophe des Aufgesangs:

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

besagt, daß nur ein Dichter, der in der Nachfolge Orpheus' die Unterwelt betreten und dem Tod ins Gesicht gesehen hätte, das Recht besäße, dem Laien die göttlichen Geheimnisse der Dichtung zu vermitteln. Auch er sei zwar nicht im vollen Besitze des Numinosen; er ahnt es nur: er ist "ahnend". Die ersten Worte der zweiten Strophe: "Nur wer mit den Toten vom Mohn / aß" verstärken die Aussage, indem sie zum Todesakt zurückgehen, den der Dichter durch Mohngeuß herbeigeführt hatte. Eine Anspielung auf die Einnahme von Opiaten zur Bewußtseinerweiterung, auf Halluzination und ein traumhaftes Todeserlebnis ist hier ebenfalls zu spüren. Diese – symbolische – Versenkung sei notwendig, um ein bleibendes Werk hervorzubringen. Die ersten zwei Strophen sind im Ton einer Predigt gehalten und verkünden von einer Endgültigkeit der Aussagen. Die Stimme des Predigers ist hier erkenntlich. Die dritte Strophe [die erste des Abgesangs] erinnert den Sprecher an die "Spiegelung im Teich", die "verschwimmen" mag, aber nicht vergessen werden darf. Der Bezug zum Teich der Unterwelt, den Orpheus auf dem Hin- und Rückwege seines Hadesgangs passieren mußte, ist offensichtlich. Der Mythe nach hat dieser Teich keine Spiegelung. Für diesen Unterweltteich stand – sowohl in der orphischen Geschichte als

⁶⁸Henkelum, *Rühmen, das ist's*, 40.

auch bei Virgil – der Averner See der Phlegräischen Felder Modell.⁶⁹ Eine Beschreibung des Sees bei Maiuri lautet: "bleierne, unbewegliche Schwere seiner Wasser, die schwarz wie Höllenwasser sind. ... von einer Farbe der aus den Tiefen eines alten Kraters schwer und schlammig aufquellenden Wasser."⁷⁰ In Rilkes eigenem Gedicht "Orpheus. Euridike. Hermes" wird der Unterwelt-Teich ebenfalls "blind" genannt.⁷¹ Dennoch erscheint die Verwendung des Wortes "Spiegelung" in diesem Zusammenhang wichtiger, da sie besagt, daß der Mensch des letzten Wissens niemals habhaft werden könne; selbst durch die Todeserfahrung wäre ihm nur ein Abglanz, eine Spiegelung, die Illusion der göttlichen Weisheit zugänglich geworden. Doch selbst der Eindruck dieser Illusion muß sich dem Dichter einprägen. Der Abschluß des Sonetts "Erst im Doppelbereich / werden die Stimmen / ewig und mild," betont die Erhebung des Dichters zum Verkünder zeitloser Aussagen, nachdem er den Hadesgang, die Konfrontation mit dem Tod, bestanden hätte. Seine Dichtung erreicht nun die erhabene "milde" Schönheit.

Die Sonette X – XXV enthalten keine orphischen Aussagen, daher werden sie in dieser Diskussion nicht berücksichtigt.

XXVI. Erst in dem letzten Sonett des Ersten Teils erscheint Orpheus wieder – jedoch ohne Namensnennung. Der Inhalt bezieht sich auf die Geschichte seines Todes. In der ersten Strophe spricht der Dichter Orpheus an, zwar diesmal nicht als "Gott", sondern als "Göttlicher". Weiter heißt es: "Bist zuletzt noch Ertöner", was besagen will, daß der Mordanschlag der Mänaden Orpheus von seinem Spiel nicht ablenken konnte. Im Mythos überfielen die Mänaden Orpheus auf Befehl Dionysos', da der Letztere die apollinischen Praktiken seines Priesters nicht dulden konnte. Rilke läßt zwei Versionen des Mythos ineinander fließen, und zwar die obige mit einer anderen, die den Überfall von rasenden Frauen als Rache gegen seine Ablehnung ihrer Werbungen beinhaltet. Das "Geschrei"

⁶⁹Paget, *On the Footsteps of Orpheus*, 24.

⁷⁰Maiuri, *Die Altertümer der Phlegräischen Felder*, 146.

⁷¹Rilke, *Neue Gedichte*, 68.

repräsentiert die dionysische Raserei, die versucht, Überhand über Orpheus' Klage-Gesang zu gewinnen. Die Aussage der zweiten Strophe unterstreicht, daß die Angreiferinnen weder sein "Haupt" noch die "Leier" zu zerstören imstande waren. Das Wichtigste an ihm, sein Kopf, der die Gedanken steuert, und die Leier, die die Musik erzeugt, waren unzerstörbar, wie die Idee unzerstörbar ist. In den nächsten Zeilen heißt es, daß selbst die nach ihm geworfenen scharfen Steine ihn nicht zu treffen vermochten, sondern sich zu "Sanftem", d. h. zu lieblichen Tönen, verwandelten. Damit wird die Versöhnlichkeit der Musik bekundet. Gleichzeitig ist dies eine Bestätigung der Stellung der Orphik als Verfechterin der kosmischen Liebe und Vorläuferin des Christentums.⁷²

Als Schlußfolgerung heißt es im Abgesang, daß Orpheus trotzdem getötet wurde, jedoch der Klang seiner Musik in "Löwen und Felsen" und "in den Bäumen und Vögeln" weitertönte. Dies ist wiederum eine Abweichung vom Mythos, wo Orpheus Stimme zwar weitererklingt, jedoch aus seinem abgetrennten Kopf, der den Hebrus entlang schwimmt.⁷³ In der letzten Strophe wird Orpheus noch einmal beschworen und als Urbeginn der Musik und Dichtung gepriesen: "sind wir die Hörenden und ein Mund der Natur". Die Worte besagen, daß wir nun in der Lage wären, nicht nur die schon vorhandene Musik und Dichtung zu hören, sondern auch fähig seien, gegenwärtig als Sprechorgan der Natur, ihr "Mund", die Vorgänge um uns in Musik und Dichtung zu erfassen und zu vermitteln.

Zweiter Teil:

Unter den 29 Sonetten befindet sich nur eines, das auf Orpheus hinweist. Das Sonett XXIX ruft in der ersten Zeile den "Stillen Freund der vielen Fernen" an. Aus dem Inhalt dieser Aussage kann lediglich vermutet werden, daß Orpheus gemeint ist. Rilke nennt Orpheus schon im Sonett I/VI "weit", was vermutlich "weitgereist" heißen soll; daher dürften "viele Fernen" die gleiche Grundlage besitzen. Die Worte: "Fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt," mag besagen wollen, daß sogar ein Hauch, eine Erinnerung

⁷²s. Kap. "Die Orphik", S. 35.

⁷³s. Kap. "Die Orphik", S. 11.

von Orpheus einen gewichtigen Inhalt innehat. Die "Glockengestühle" mögen einen Kirchturm repräsentieren, von dem Orpheus Lehre mit Glockengeläut verkündet werden soll. Damit wäre der Übergang der Orphik in das Christentum angedeutet. Die anschließend erwähnte "Verwandlung" entspricht nicht dem orphischen Sinn, denn: "Ist dir Trinken [Wasser?] bitter, werde Wein," verrät christlichen Hintergrund. Im Abgesang kommt der Dichter in einer plötzlichen Wendung auf die "Nacht aus Übermaß", die als die heilige dionysische Nacht des Dichters interpretiert werden kann. "Am Kreuzweg deiner Sinne" besagt, daß in dieser Nacht die dichterischen Zweifel durch neue Erkenntnisse, nämlich die dichterische Inspiration, beseitigt werden. Die letzte Strophe bringt Trost für den Dichter:

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

Der Ausklang, der Heraklits Weisheit, die vermutlich über die Lektüre Nietzsches zu Rilke gelangt ist und eine Seinsbehauptung im existentiellen Sinne umschließt, krönt die *Sonette* mit einem Hauch von Philosophie.

In seiner ausführlichen Diskussion der Orpheus-Gestalt der *Sonette* bringt Walter Rehm Bedenken zu ihrer üblichen Anerkennung als orphische Dichtung zum Ausdruck. In seinen Worten: "dieser neue Orpheus, dieser Orpheus aus Dichters Gnaden,"⁷⁴ ist bereits der Ansatz zu einer Behandlung, die von der Standard-Auslegung abweicht, vorhanden. Den Ausweg aus diesem Dilemma regt Beda Allemann in seiner Arbeit "Rilke und der Mythos" an.⁷⁵ Allemann ist der Ansicht, daß die Rilkesche Orpheus-Darstellung unter den von Herder in dem Aufsatz "Paramythien" (1785) geprägten Gattungsbegriff gleichen Namens einzureihen wäre: "Die Paramythien sollen die alte Mythologie eben so wenig

⁷⁴Rehm 562.

⁷⁵Allemann, "Rilke und der Mythos", *Rilke heute*, 10ff.

verweisen, als unzeitige Nachahmungen auffordern."⁷⁶ Auch sollen sie alle Fälle vergangener und künftiger Erweiterungen des wahren Mythos im Auge behalten. Der von Herder geschaffene Gattungsbegriff drückte die griechische Grundbedeutung der "Paramythien" als "Zuspruch, Ermahnung, Trost, also eine lehrhafte Anwendung der Mythologie," die "nur als eine leichte, vieler Wendungen fähige Allegorie behandelt werden soll."⁷⁷ Auch Novalis beschäftigte dieses Thema. Zu seinen "Dichterischen Plänen" gehörten ebenfalls die Themen "Empedokles" und "Saturns Sturz", die sich für eine moralphilosophische Behandlung besonders geeignet hätten.⁷⁸ Allemann argumentiert, daß Rilkes Spätwerk gerade diese Merkmale – wie sie von Herder verlangt wurden – aufweise, nämlich "seine Leser immer wieder auf unmittelbare Belehrung und Lebenshilfe hoffen zu lassen".⁷⁹ Im Falle der *Sonette* darf dieses Argument bestätigt werden. Durch die Beschwörung des mythischen Orpheus, Patrons der Dichtung und Musik, erinnert Rilke, wenn auch unbewußt, an die Notwendigkeit, diese beiden Urkünste wieder in den Mittelpunkt des menschlichen Lebens zu führen sowie die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft zu würdigen. Damit verfolgt er die vor ihm von Hölderlin, Novalis und Nietzsche abgestochenen Ziele. Rilke beruft sich nicht auf die Antike wie Hölderlin und Nietzsche, versenkt sich nicht in diese wie Novalis als Medium des Transzendenz ins Totenreich, gestaltet aber aus der schon von Ovid umgestalteten orphischen Geschichte eine parallel verlaufende Paramythie. Er belehrt hierin über Leben und Tod, moralisiert über eine Vielfalt von Themen, die ihm zur Weitergabe an seine Zuhörer wichtig erscheinen. Einige der Themen können wie folgt isoliert werden:

Geschichtlichkeit, griechische Antike: Sonett I/X ("Euch, die ihr nie mein Gefühl verließt, / grüß ich, antikische Sarkophage"); römische Antike: Sonett II/XV ("Brunnen-Mund ... Und im Hintergrund / der Aquädukte Herkunft"); ägyptische Antike: Sonett

⁷⁶Allemann 11.

⁷⁷Allemann 11.

⁷⁸Novalis, "Dichterische Pläne", *Schriften*, Bd. 1, 433, und Kap. "Novalis", S. 130.

⁷⁹Allemann 11.

II/XXII ("O trotz Schicksal / die herrlichen Überflüsse / unseres Daseins ... in Karnak, die Säule").

Eigene Erfahrung: Sonette über Veras Tod, den er beklagt; Blumen und Früchte, die er liebt und die bei ihm voll erotischer Symbolik stecken; Okkultes, das z. T. mit orphischer Symbolik verschmilzt; Maschinen und Technik, die er ablehnt und bekämpft; Fortschritt ("Wolle die Wandlung", II/XII), den er andererseits predigt; das Maßhalten (I/XXII), das er schließlich vertritt, um die bleibende Werte sicherzustellen:

Wir sind die Treibenden,
aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Im Begriff des "Bleibenden" klingt Hölderlins "Andenken" und "Was bleibet aber, stiften die Dichter" an.⁸⁰ Damit findet Rilke Anschluß an den delphischen Ausgleich, an den kunstgebärenden Kompromiß zwischen dem statischen Apollinischen und dem dynamischen Dionysischen. Hier treffen seine Gedanken auf gemeinsamen Grund mit den Ideen Nietzsches des Maßhaltens in der *Geburt der Tragödie*,⁸¹ die ihren Ursprung in der Orphik haben. Auch diese Ideen finden in Rilkes Umwandlung Eingang in seine Paramythien.

Entschließt man sich also für die Bezeichnung der Rilke-Sonette als Paramythien, erscheint selbst die Verwendung des Names Orpheus' schon abwegig. Die Eigenschaften des Namensgebers der *Sonette* legitimieren ihn eher als Trismegistos – nach dem Motto "nomen est omen" – den dreimal größten, wundertätigen Gott Hermes, für den alles durchlässig und zugänglich ist, der unerwartet erscheint und verschwindet. Hermes war im übrigen im Mythos an der Beschaffung der Leier für Apollo beteiligt. Hepheistos, der Gott des Feuers, Metall- und Kunstgewerbes, der auch eine wichtige Gottheit der orphi-

⁸⁰Hölderlin, *Gedichte*, 196.

⁸¹s. Kap. "Nietzsche", S. 60.

schen Lehren darstellte,⁸² baute die erste Leier. Diese erweckte den Neid und Begehren Apollos. Da es ihm nicht gelang, Hepheistos zur Übergabe des Instruments an ihn zu beeinflussen, überredet er den "Hans-in-allen-Gassen" der Olympier Hermes, ihm die Leier zu beschaffen. Dieser entledigte sich seines Auftrags auf echt "hermetische" Weise. Jedenfalls verhalf er auf diesem Wege Apollo zu seinem späteren Vorhaben, Orpheus im Leierspiel zu unterrichten und ihm die Leier zu schenken.

Die wundertätigen Eigenschaften des Helden überwiegen in den *Sonetten*, wogegen seine Funktion als Musiker nur blaß hervortritt. Dem Wunderbaren sind in der Phantasie keine Grenzen gesetzt, wogegen die Musik festen Gesetzen unterliegt, die in den *Sonetten* stellenweise mißachtet werden. Im Sonett I/III heißt es "schmale Leier" [die Leier ist nicht schmal; sollte aber "schmal" symbolisch gemeint sein, könnte es nur negativ aufgefaßt werden]. Im Sonett I/V ist von der "Leier Gitter", die "zwängt" die Rede, im Sonett I/VI von den "Zweigen der Weiden" [als Leierrahmen]. In der Textinterpretation ist bereits auf die Einzelheiten dieser Zitate eingegangen worden. Rilke hatte einen direkten Zugang zum Wunderbaren, eine geradezu wuchernde Phantasie, die schon in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erstaunt [wie z.B. die mysteriösen Erscheinungen von Abelone und Christine Brahe],⁸³ aber auch in den phantastischen Berichten über seine Herkunft und Vergangenheit.⁸⁴ Andererseits ist bei Rilke – und dies trifft für sein ganzes Werk zu – kein Verhältnis zur Musik nachzuweisen. Selbst in seinen späten Phasen in Muzot äußert er zu Hulewicz: "Ebenso habe ich sehr selten den Mut, mir das Anhören von Musik zu erlauben."⁸⁵ Rilke fand in der Musik keinen Ruhepunkt, keine Anregung, sondern eine Last; er empfand sie als Eindringling in seine Privatsphäre. Natürlich wäre es illusorisch zu erwarten, daß eine solche Sphäre eine echte Musikergestalt hätte schöpfen können.

⁸²Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, 94 und 258 (Anrufung Hepheistos in den *Orphischen Hymnen*).

⁸³Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Sämtliche Werke*, Bd. 6, 790 und 791.

⁸⁴Eines der vielen Beispiele: Rilkes Brief an Gräfin Sizzo vom Dreikönigstag 1923 in: Rilke, *Briefe*, 803.

⁸⁵Hulewicz, "Gespräche mit Rainer Maria Rilke", *Prager Presse*, v. 30. 11. 1924.

Rilke wurde seiner Mitteilungen über das mysteriöse "Diktat", das ihm in Form der Sonette beschert wurde, nicht müde. "Sie sind vielleicht das geheimste, mir selber ... rätselhafteste Diktat," heißt es in einem seiner Briefe.⁸⁶ An Clara Rilke schreibt er am 23. April 1923, daß er nun "nachträglich" selbst die *Sonette* kennenlernen würde. Weiter teilt er ihr mit: "In den *Sonetten* steht vieles, was auch Schuler zugegeben haben würde."⁸⁷ Hier gibt Rilke selbst den okkulten Hintergrund des Zyklus zu. An Gräfin Sizzo, die krampfhaft versuchte, eine Bedeutung in die *Sonette* hineinzuzinterpretieren, schrieb Rilke [am gleichen Tage wie an Clara], daß sie vergebens in ihnen nach einer "Seelenwanderung" suche, denn diese wäre dort nicht vorhanden. Als weitere Erläuterung fügte er hinzu: "Ich glaube, daß kein Gedicht in den *Sonetten* etwas meint, was nicht völlig darin ausgeschrieben steht, oft allerdings mit seinen verschwiegensten Namen."⁸⁸

Trotz offensichtlicher Unzulänglichkeiten sind Rilkes *Sonette* inzwischen als angesehenes Werk in die Literaturgeschichte eingegangen. Diesen reibungslosen Eingang haben sie vor allem der ursprünglichen überwältigenden Rezeption zu verdanken. Rilkes Ruf war zu diesem Zeitpunkt bereits fest etabliert. Die umfangreichen Laudationes bei Bekanntwerden der Verfassung der *Elegien* und *Sonette* stammten zunächst wohl hauptsächlich aus Rilkes Freundeskreisen, die vorwiegend aus adeligen Damen, intimen Freundinnen, kleineren Literaten und seinem Verlegerehepaar, das unweigerlich auch hier wirtschaftliche Erfolge witterte. Die kryptischen Inhalte des Zyklus, dessen Durchleuchtung problematisch war, erhöhten die Ausstrahlung des Rilke-Nimbus. Eine echte Rilke-Kritik existierte damals noch nicht. Man kannte entweder eine Rilke-Euphorie oder aber eine totale Abwendung – wie z.B. im Falle Georges.⁸⁹ Auch Thomas Mann und Hoffmannsthal standen Rilkes Person als auch seinen Arbeiten kritisch bis ablehnend gegenüber.⁹⁰

⁸⁶Leisi 38.

⁸⁷Rilke, *Briefe*, 835.

⁸⁸Rilke, *Briefe*, 841.

⁸⁹Singer, *Rilke und Hölderlin*, 28.

⁹⁰Hage, Artikel: *Frankfurter Allgemeine Zeitung – Magazin* v. 18. 3. 1983.

Abschließend sei festgestellt, daß Rilkes *Sonetten* das Weiterleiten des orphischen Dialogs in der deutschen Literatur zu verdanken ist. Während seine orphischen Vorgänger Hölderlin, Novalis und Nietzsche sich in ihrem Werk auf die Antike stützten, modifizierte ein jeder von ihnen dennoch die Gestalt des Orpheus ihren Bedürfnissen entsprechend. Bei Rilke scheint die noch größere Umgestaltung des Orpheus keinen solchen Bedürfnissen angepaßt gewesen zu sein, denn sein Ziel war in dem Hauptwurf, den Engeln, ausgedrückt, während sein Orpheus als Nebenprodukt entstanden ist.

Eine Wahl Orpheus' als Symbol erlaubte den vier Dichtern, ihre Anliegen näher zu bestimmen:

– Hölderlin erschien Orpheus als *das* Symbol der Zuweisung einer Ehrenstellung für den Dichter in unserer Gesellschaft ;

– Novalis beschwor Orpheus als Symbol der Todesversenkung, die zur wahren künstlerischen Leistung notwendig ist;

– Nietzsche bediente sich des Orpheus-Symbols zur Veranschaulichung der Bedeutung des kunstgebärenden Moments durch den Schlichtungsprozeß zwischen den entgegengerichteten Kunstrichtungen des Apollinischen und Dionysischen.

– Rilke benutzte Orpheus als Symbol der Lebens- und Todesbejahung, der Bejahung der Ganzheit des Seins, der Überwindung der Existenzangst.

Während die ersten drei Typen eng miteinander verwandt sind – sie dienen der Kunst und dem Künstler sowie der Erhebung des Menschen aus dem Urzustand in eine höhere Geistigkeit, weicht der vierte Typ von den ersteren beträchtlich ab. Er dient dem einzelnen Individuum, dessen Wunschdenken nach Individualisierung ihn in die Entfremdung getrieben hat, aus der er nun herausfinden muß. Da der bedrängte Mensch aus eigener Kraft nicht mehr in der Lage ist, sich aus den Zwängen seines hermetischen Kreises zu befreien, ist es Aufgabe des Dichters, des göttlichen Mittlers, ihm zu diesem Akt mittels wahrer Kunst zu verhelfen.

Die obige Betrachtung bestätigt allen vier Dichtern – trotz unterschiedlicher Wege – das gleiche Ziel, nämlich ihre Absicht, der bedrängten Menschheit durch Kunst zu einem lebenswerten Sein zu verhelfen. Die Verwendung von Orpheus als Symbol umschließt die Fingerzeige der Dichter, daß nur durch Anknüpfung an die naturbezogenen Urgedanken der Menschheit die echte Kunst geschöpft werden kann. In einem der späteren Gedichte Rilkes kommt dieses Postulat noch einmal zum Ausdruck:

Uraltes Wehn vom Meer,
 Meerwind bei Nacht:
 du kommst zu keinem her,
 wenn einer wacht,
 so muß er sehn, wie er
 dich übersteht:
 uraltes Wehn vom Meer,
 welches weht
 nur wie für Ur-Gestein,
 lauter Raum
 reißend von weit herein ...
 O wie fühlt dich ein
 treibender Feigenbaum
 oben im Mondenschein.⁹¹

Das Gedicht ist auf Capri entstanden, in dem Rilke eine antike Vergangenheit zu gewahren glaubte und dessen Landschaft ihm als ein Abbild Griechenlands und der Antike erschien.⁹² Die Urkräfte der Schöpfung – die Nacht, das Meer und die Luft – vermitteln in einer Einheit mit dem Urgestein die Zeitlosigkeit der Stimmung und bieten eine Kulisse für die Vergänglichkeit, den "treibenden Feigenbaum", der letztlich wieder in den ewigen Kreislauf der Natur eingehen wird. Der scheinbar kalte "Mondenschein" suggeriert in seiner Schönheit die Lebensbejahung. Eine Ahnung von Versöhnlichkeit im Sinne des *amor fati* schimmert durch die Zeilen.

⁹¹Rilke, *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, 123. Das Gedicht ist auf Capri entstanden, zuerst in das Gästebuch der Villa *Discopoli* eingetragen. (Quelle: Schlözer, *Rilke auf Capri*.)

⁹²Rilke, *Briefe*, 159. Brief an Clara Rilke vom 4. 3. 1909): "Denn es kann keine Landschaft griechischer sein, kein Meer von antiken Weiten erfüllter als Land und Meer, wie ich sie ... in Anacapri zu schauen ... bekomme."

Rückblickend auf das Ergebnis dieser Untersuchung dürfte unterbreitet werden, daß Rilkes Behandlung der Gestalt des Orpheus seiner *Sonette* als unbefriedigend interpretiert werden kann. Die Gestalt ist verschwommen, vage und sickert schließlich durch die Finger wie Treibsand, bemüht man sich, sie in Griff zu bekommen. Die ästhetische Begeisterung, mit der die Verfasserin an die Interpretation der *Sonette* zwecks der Identifikation der hierin vermuteten orphischen Weltanschauung der Antike herangegangen ist, fiel während der Forschungsarbeit langsam in eine Antiklimax ab, da nur wenige Spuren der erwähnten Ideen in den *Sonetten* ermittelt werden konnten. Dennoch verblieb die Aufgabe, die Gründe für diesen Mangel nachzuweisen. Angesichts der großen Anzahl der bewundernden Kritiker dieses Zyklus' war es angebracht, einige der Meinungen zu widerlegen. Dies war zwar keine erfreuliche Aufgabe, jedoch für die Rilke-Forschung überfällig. Als positives Ergebnis der Untersuchung wäre nunmehr die Einsicht zu registrieren, daß es an der Zeit sei, den überbewerteten Dichter Rilke von seinem hohen Podest auf einen bescheideneren Sockel zu verschieben, um ihn nun aus einer objektiveren Perspektive betrachten zu können.

SCHLUßFOLGERUNG

Du bist am Ende, was du bist.
(Goethe: *Faust*)

Es darf mit Befriedigung festgestellt werden, daß das ausgangs gesteckte Ziel der Arbeit erreicht wurde. Ich hoffe, daß es mir damit gelungen ist, einen Abriß der orphischen Weltanschauung der Antike einschließlich ihrer Geschichte zu entwerfen. Mittels dieser fest umrissenen Begriffe war es nun möglich, die orphischen Werke der deutschen Dichter Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke zu interpretieren.

Die schrittweise Entwicklung des Themas der Gesamtarbeit ist bereits aus den Motti zu den Kapiteln ersichtlich. Sie besagen:

(1) Zum Kapitel "Die Orphik":

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib im Dunkel unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.
(Goethe)

d. h. eine vollwertige Existenz ist nur mit Kenntnis als auch Würdigung der Vergangenheit und unserer Ursprünge möglich. Indem die Diskussion den Ursprung und die Entwicklung der Orphik umrissen hat, ist gleichzeitig auf die der Orphik vorangehende, im Mythos festgehaltene als auch geschichtslose Vergangenheit hingewiesen worden. Das Wissen und die Erforschung dieses Teils unserer Entfaltung dürfte einen bedeuten Meilenstein in unserer existenziellen Fragestellung darstellen. Ein bewußtes Verhältnis zur Vergangenheit bildet den Kern unserer Tradition und das Rückgrat unseres gegenwärtigen Seins.

(2) Zum Kapitel "Friedrich Nietzsche":

Für alle Zukunft gibt es nun ein neues Kriterium
des denkenden Menschen--:
Was ist ihm Nietzsche?
(Christian Morgenstern)

Das Motto besagt, daß die Notwendigkeit für den modernen Menschen, sich mit Nietzsches bahnbrechenden Gedanken auseinanderzusetzen, nicht mehr übersehen werden kann. Die Gültigkeit der spekulativen Gedankenwagnisse Nietzsches, in unsere Vergangenheit

einzudringen, ist von sukzessiver Forschung bestätigt worden. Der Beitrag Nietzsches zur Erweiterung unseres Wissens um diesen Zeitabschnitt wurde in der umstehenden Arbeit gewürdigt.

(3) Zum Kapitel "Friedrich Hölderlin":

Seit ein Gespräch wir sind...
(Hölderlin: "Friedensfeier")

d. h. zwischenmenschliche und geschichtliche Kommunikation zu den vergangenen Epochen ist die Grundlage zum Verständnis der Gegenwart, zum Zusammenleben und zur friedlichen Koexistenz der Welt. Das Motto unterstreicht die Bedeutung der Sprache und des Gesprächs, der Verhandlung, der Dichtung in mündlicher Überlieferung, in Schrift und Bühnenwerk als Zivilisierungsmedium der Menschheit. Da die Sprache als Träger der Dichtung zu einer höheren Geistigkeit führt, bietet sie der Menschheit eine Verständigungsbasis auf vergeistigter Ebene. Die Anknüpfung an die vorgeschichtliche Orphik, deren Verdienst ihr zivilisierender Einfluß durch Vermittlung des Numinosen mittels Dichtung und Musik ist, trägt zur Veranschaulichung des Anliegens bei.

(4) Zum Kapitel "Novalis":

Sizelidische Musen, o tönent höhere Weisen,
Allen gefällt nicht das kleine Gesträuch...
(Novalis, Übersetzung aus Vergil)

d. h. die Bedeutung der Kunst als Medium zur Überwindung der unlösbaren Lebenskonflikte als auch die Notwendigkeit, ihr ein erhabenes Niveau einzuräumen, kommt hier zum Ausdruck. Nur erhabene Kunst vermag, zivilisierend zu wirken; Vulgarität führt zur Rohheit, Heterismus und Gewalttat zurück. Das Motto stellt gleichzeitig eine organische Verbindung der Bedeutungsinhalte zu den vorigen Kapiteln her. Auch Nietzsches und Hölderlins innigstes Anliegen ist in ihrem Streben nach Veredelung und Reinigung der Künste zu sehen. Ihr weiteres Bestreben nach Würdigung der Kunst als richtungweisenden Faktor sowie der Rolle des Künstlers als ihren Vermittler ist an die Forderung einer geläuterten Kunst gebunden. Das Zurückgreifen in den Mythos ermöglichte dem in

den vier Dichterkapiteln diskutierten Quadrumvirat, ihr Anliegen mittels mythologischer Symbole zu veranschaulichen.

(5) Zum Kapitel "Rainer Maria Rilke":

Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

(Rilke, *Stundenbuch*)

drückt die Schwierigkeit aus, die ausgesetzten Ziele zu erreichen. Der Wille, diese Hindernisse zu überwinden, wird als ausschlaggebende Motivation betont. Die existenzielle Unsicherheit des Individuums kann nur im Streben nach einer abgeklärten Lebensbejahung bewältigt werden. Dieser dichterisch ausgesprochene Gedanke stellt die Verbindung zu den philosophischen Ideen des zweiten Kapitels und Nietzsches *amor fati*, aber auch eine Querverbindung zum ersten Kapitel und den orphischen Lehren her. Der Rilke besonders beschäftigende Fragenkomplex der Existenzangst und deren Überwindung wird hier ebenfalls hervorgehoben.

Der Zusammenhang der Motti mit den interpretierten Werken in den einzelnen Kapiteln mündet in ihrer Beziehung untereinander. Dieses Ineinanderfließen mit dem Ideengut der Orphik als auch der Gedanken der Dichter Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke dürfte eine ausreichende Berechtigung zu der vorgelegten Arbeit begründet haben. Das Ergebnis dieser Arbeit ist die Einsicht, daß viele Aspekte der orphischen Lehren, die im ersten Kapitel erläutert wurden, z. B. Friedlichkeit, Toleranz, Brüderlichkeit, Pflege der Musik und Literatur als Lebensnotwendigkeit heute noch aktuell und nachahmungswürdig seien. Deshalb erschiene es begrüßenswert, dieses Wissen einem breiteren Kreise zugänglich zu machen. Daß ein fruchtbarer ästhetischer sowie gesellschaftlicher Weg in die Zukunft von diesem Wissen der Antike über die hier diskutierten Dichter – besonders Hölderlin und Nietzsche – geleitet werden kann, wurde in der obigen Arbeit dargelegt.

Darüber hinaus ergeben die erarbeiteten Folgerungen der Auseinandersetzung ein brauchbares Werkzeug zum Identifizieren antiker orphischer Motive in derjenigen Dichtung, die generell als orphisch bezeichnet wird. Daß eine solche Stütze besonders für

die Interpretation der deutschen Literatur von Nutzen sein mag, liegt an der Beliebtheit der orphischen Thematik innerhalb dieser Literatur. Die hier erörterte, wenig bekannte Tatsache der ersten Identifizierung des Ursprungs einer literarischen Gattung, nämlich der Tragödie, die der Fragestellung Nietzsches in den Bereich der orphischen Mysterien zu verdanken war, wurde in der Arbeit ebenfalls gewürdigt.

Eine Vertrautheit mit der Orphik dürfte demnach nicht nur eine Bereicherung der Literaturkritik darstellen, sondern auch ein Alternativdenken zu den hergebrachten Lebensnormen anregen. Schon Nietzsches "Umwertung aller Werte" verfolgte bekanntlich die gleichen Ziele, nämlich ein Bestreben, an alle Lebensfragen unbelastet und aus den Ursprüngen unserer Entwicklung heraus heranzutreten. Hierzu würde die Aufwertung der Bildungsanforderungen, Pflege der Musik und Literatur, der Kommunikation, die mit fortschreitender Industrialisierung und Technologisierung vernachlässigt wurden, gehören. Die Umkehr wäre gerade deshalb zu begrüßen, da für eine befriedigende Auseinandersetzung mit dem Leben die Kunst das einzig Bleibende, das dem Menschen trotz aller Rückschläge zugänglich ist, darstellt. Dieser menschlichen Errungenschaft sind weder geschichtliche noch politische Grenzen gesetzt. Die Worte Hölderlins aus der Neige seiner Schöpfungsjahre – in der Vorahnung seines eigenen Verhängnisses: "was bleibt aber, stiften die Dichter," besitzen heute mehr denn je Gültigkeit.

LEBENS DATEN DER DICHTER
ZEIT TAFEL

| | |
|---|---------------|
| Friedrich Nietzsche: | 1844-1900 |
| – "Geschichte der <i>Theognidea</i> ") | |
| – "Die dionysische Weltanschauung") | 1866-1868 |
| – "Ursprung und Ziel der Tragödie") | |
| – "Das griechische Musikdrama") | |
| – "Homer's Wettkampf") | 1870-1873 |
| – "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen") | |
| – "Sokrates und die griechische Tragödie" | 1871 |
| – <i>Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik</i> | 1872 |
| – <i>Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus</i> | 1886 |
| – <i>Unzeitgemäße Betrachtungen, Erstes Stück</i> | 1873 |
| – <i>Unzeitgemäße Betrachtungen, Zweites Stück</i> | 1874 |
| – <i>Unzeitgemäße Betrachtungen, Drittes Stück</i> | 1874 |
| – <i>Unzeitgemäße Betrachtungen, Viertes Stück</i> | 1876 |
| – <i>Fröhliche Wissenschaft</i> | 1887 |
| – <i>Also sprach Zarathustra</i> | 1883-1885 |
| – "Die Klage der Ariadne" | 1888 |
| Friedrich Hölderlin: | 1770-1843 |
| – "Geschichte der schönen Künste unter den Griechen" | 1790 |
| – "Hymne an den Genius Griechenlands" | 1790 |
| – "An den Aether" | 1797 |
| – <i>Hyperion oder der Eremit in Griechenland</i> | 1797-1799 |
| – "Da ich ein Knabe war" | 1798 |
| – <i>Der Tod des Empedokles</i> | 1799 |
| – "Grund zum Empedokles" | 1799 |

- "Das Werden und Vergehen" 1799
- "Wie wenn am Feiertage..." 1799
- "Brod und Wein" 1800/01
- "Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter" 1801
- "Friedensfeier" 1802
- "Andenken" 1803
- "An die Madonna" Datierung nicht festgelegt.

- Novalis:** 1772-1801
- "Orpheus" vermutlich: 1788-1790
 - "Musik" vermutlich: 1788-1790
 - "Quo me, Bacche..." 1799-1800
 - *Hymnen an die Nacht* 1797
 - *Heinrich von Ofterdingen* 1772-1801

- Rainer Maria Rilke:** 1875-1925
- "Uraltes Wehn vom Meer" 1907
 - *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.* 1920
 - *Die Duineser Elegien* 1912/1922
 - *Die Sonette an Orpheus* 1922

BIBLIOGRAPHIE

Primärquellen:

- Hölderlin, Friedrich. "Geschichte der schönen Künste bei den Griechen". *Sämtliche Werke (S. W.)*. Große Stuttgarter Ausgabe. Bd. 4. Hrsg. Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 1957.
- . *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. S. W. Bd. 3. Hrsg. Friedrich Beißner. Stuttgart: Kohlhammer, 1957.
- . *Empedokles. Werke und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt. Frankfurt: Insel, 1969.
- . "Grund zum Empedokles". *Werke und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt. Frankfurt: Insel, 1969.
- . "Werden und Vergehen". *Werke und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. Friedrich Beißner und Jochen Schmidt. Frankfurt: Insel, 1969.
- . *Sämtliche Gedichte*. Studienausgabe in zwei Bänden. Hrsg. Detlef Lüders. Bad Homburg: Athenäum, 1970.
- . *Gedichte*. Hrsg. Jochen Schmidt. Frankfurt: Insel, 1984.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe (KSA)*. 15 Bde. Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv. de Gruyter, 1988.
- . *Die Geburt der Tragödie*. KSA. Bd. 1.
- . "Sokrates und die griechische Tragödie". KSA. Bd. 1.
- . "Homer's Wettkampf". KSA. Bd. 1.
- . *Unzeitgemäße Betrachtungen*. KSA. Bd. 1.
- . "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen" in *Nachgelassene Schriften..* KSA. Nachwort Giorgio Colli zu "Nachgelassene Schriften der Baseler Jahre". Bd. 1.
- . *Also sprach Zarathustra*. KSA. Bd. 4.
- . *Nachgelassene Fragmente (1869-1874)*. KSA. Bd. 7.
- . *Nachgelassene Fragmente (1882-1884)*. KSA. Bd. 10.
- . *Nachgelassene Fragmente (1884-1885)*. KSA. Bd. 11.
- . *Kommentar zu den Bänden 1-13*. KSA. Bd. 14.

- . *Chronik / Gesamtregister. KSA. Bd. 15.*
- . *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe (KGA).* Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1977.
- . *Gedichte.* Hrsg. Jost Hermand. Stuttgart: Reclam, 1964.
- . *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner.* Trsl. Walter Kaufmann. New York: Random, 1967.
- Novalis (Hardenberg, Friedrich von). *Hymnen an die Nacht. Schriften.* Bd. 1. Hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- . *Heinrich von Ofterdingen. Schriften.* Bd. 1. Hrsg. Kluckhohn/Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- . "Aus den Fragmenten". *Schriften.* Bd. 1. Hrsg. Kluckhohn/Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- . "Verserzählungen". *Schriften.* Bd. 1. Hrsg. Kluckhohn/Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- . "Frühe Lyrik". *Schriften.* Bd. 1. Hrsg. Kluckhohn/Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- . "Vermischte Gedichte". *Schriften.* Bd. 1. Hrsg. Kluckhohn/Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- Rilke, Rainer Maria. *Düneser Elegien. Die Sonette an Orpheus.* Frankfurt: Insel, 1974.
- . *Neue Gedichte. Der Neuen Gedichte anderer Teil.* Frankfurt: Insel, 1976.
- . *Florenzer Tagebuch. Sämtliche Werke.* Bd. 5. Frankfurt: Insel, 1966.
- . *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Sämtliche Werke.* Bd. 6. Frankfurt: Insel, 1966.
- . "Ein Vortrag", *Auguste Rodin.* Zweiter Teil. *Sämtliche Werke.* Bd. 5. Frankfurt: Insel, 1966.
- . *Das Stunden-Buch.* Leipzig: Insel, 1928.
- . "Marginalien zu Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*". *Sämtliche Werke.* Bd. 6. Frankfurt: Insel, 1966.
- . *Briefe.* Wiesbaden: Insel, 1950.
- Rilke and Benvenuta. Letters.* Ed. Magda von Hattinberg (Benvenuta). Trsl. Joel Agee. New York: Fromm, 1987.
- Rilke auf Capri.* Gespräche. Hrsg. Leopold v. Schlözer. Dresden: Jess, 1931.

Sekundärquellen.

- Alderman, Harold. *Nietzsche's Gift*. Athens: Ohio UP, 1977.
- Allemann, Beda. "Rilke und der Mythos". *Rilke heute*. Bd. 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Alwast, Jendris. *Dionysische Revolte*. Zu Nietzsches Entwurf einer aporetischen kritischen Theorie, der dionysisch-aporetischen Metakritik. Meisenheim: Hain, 1975.
- Bachofen, J. J. *Myth, Religion and Mother Right*. (*Mutterrecht und Urreligion*, Stuttgart: 1861). Trsl. Ralph Manheim. New York: Bollingen, 1967.
- Bassermann, Dieter. *Der späte Rilke*. München: Leibnitz, 1947.
- Baumgartner, O. G. "Hölderlin und Nietzsches *Zarathustra*". *Wissen und Leben*. Bd. 8. 1. 4. 1911–15.9.1911. Zürich: Rascher.
- Beese, Marianne. *Friedrich Hölderlin*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1981.
- Beißner, Friedrich. *Hölderlins Götter*. Stuttgart: Kohlhammer, 1969.
- . *Hölderlin heute*. Stuttgart: Kohlhammer, 1963.
- Benn, Gottfried. "Dorische Welt". *Essays - Reden - Vorträge. Gesammelte Werke*. Bd. 1. Wiesbaden: Limes, 1965.
- . "Nietzsche nach fünfzig Jahren". *Essays - Reden - Vorträge. Gesammelte Werke*. Bd. 1. Wiesbaden: Limes, 1965.
- . "Sein und Werden". *Autobiographische und Vermischte Schriften. Gesammelte Werke*. Bd. 4. Wiesbaden: Limes, 1966.
- . "Rilke". *Autobiographische und Vermischte Schriften. Gesammelte Werke*. Bd. 4. Wiesbaden: Limes, 1966.
- Bertaux, Pierre. *Hölderlin-Variationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer, 1951.
- Boventer, Hans. *Rilkes Zyklus "Aus dem Nachlaß des Grafen C. W."* Berlin: Schmidt, 1969.
- Brockhaus, der große*. Wiesbaden: Brockhaus, 1978.
- Constantine, David. *Hölderlin*. Oxford: Clarendon, 1988.
- Dante Alighieri. *Göttliche Komödie*. Übersetzung: Otto Gildemeister. Stuttgart: Fackel, 1983.

- Dehm, Fritz. "Rilke und Nietzsche". *Dichtung und Volkstum (Euphorion)*. Bd. 37. Stuttgart: Metzlersche, 1936.
- Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung*. Stuttgart: Teubner, 1957.
- Dörfler, Joseph. *Die Eleaten und Orphiker*. Freistadt: Verlag des k. k. Staatsgymnasiums, 1911.
- Djuric, Michailo. "Die antiken Quellen der Wiederkunftslehre". *Nietzsche-Studien*. Bd. 8. Berlin: de Gruyter, 1979.
- Eom, Seon-Ae. *Todesvertrautheit*. Deutungen der Orpheus-Gestalt in Rilkes Dichtung. Frankfurt: Lang, 1988.
- Frenzel, Elisabeth. *Vom Inhalt der Literatur*. Herder: Freiburg, 1980.
- Gadamer, Hans-Georg. *Philosophisches Lesebuch*. Bd. 1 und 3. Frankfurt: Fischer, 1989.
- Gasser, Emil. *Grundzüge der Lebensanschauung Rainer Maria Rilkes*. Zwei Bände. Bern: Haupt, 1925.
- George, Stefan. "Hölderlin". *Werke*. Bd. 1. Düsseldorf: Bondi, 1968.
- Gerhard, Eduard. *Über Orpheus und die Orphiker*. Abhandlung der Königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin. Aus dem Jahre 1861. Keine Ortsangabe: Harrwitz & Gossmann, 1862.
- Gleichen-Rußwurm, Alexander von. "Hölderlin und die modernen Aestheten". *Die Nation*. Wochenschrift für Poetik, Volkswirtschaft und Literatur. Hrsg. Th. Barth, XX. Jahrg. 1902/1903, Nr. 52. Berlin: Reimer.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust II. Goethes Werke*. Textkritisch bearbeitet von Erich Trunz. Bd. 3. Hamburg: Wegener, 1964.
- Grether, Ewald. *Geistige Hierarchien*. Freiburg: Die Kommenden, 1962.
- Grundlehner, Philip. *The Poetry of Friedrich Nietzsche*. New York: Oxford UP, 1986.
- Guthrie, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion*. New York: Norton, 1966.
- Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Bd. 1. Hrsg. Kurt Galling. Tübingen: Mohr, 1957.
- Harrison, R. B. *Hölderlin and Greek Literature*. Oxford: UP, 1975.
- Heftrich, Eckhard. *Novalis. Vom Logos der Poesie*. Frankfurt: Klostermann, 1969.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*. München: Langen/Müller, 1937.
- . *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 1963.
- . *Sein und Zeit*. Tübingen, Niemeyer, 1976.

- Heller, Erich. "Rilke und Nietzsche". *Die Reise der Kunst ins Innere*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- . "Vom Stand und von der Sorge der Menschen". *Neue Züricher Zeitung* v. 26. 8. 1983. Zürich.
- Hellingrath, Norberth von. Zwei Vorträge: "Hölderlin und die Deutschen" – "Hölderlins Wahnsinn". München: Bruckmann, 1922.
- Henkelum, Hans von. *Rühmen, das ist*. Studien zu späten Gedichten Rainer Maria Rilkes. Würzburg: Mayr, 1936.
- Herder, J. G. "Orpheus. Versuch. Geschichte der lyrischen Dichtkunst". *Werke*. Bd. 1. Hrsg. Wolfgang Pross. München: Hanser, 1984.
- Hermann, Alfred. *Rilkes ägyptische Gesichte*. Freiburg: Alber, 1955.
- Heussner, Alfred. *Die altchristlichen Orpheusdarstellungen*. Inaug. Diss. Cassel: Baier & Lewalter, 1893.
- Hoffmeister, Johannes. *Hölderlin und die Philosophie*. Leipzig: Meiner, 1942.
- Höhler, Gertrud. *Niemandes Sohn*. München: Fink, 1979.
- Hübscher, Artur. "Hölderlins abendländischer Weg". *Europäische Literatur*. 2. Jahr. Heft 6. Berlin: Deutscher Verlag, 1943.
- Hulewicz, Witold. "Zwei Tage beim Autor des Buches der Bilder". *Wiadomosci Literackie*, Jg. 1, Nr. 46. Warszawa, 1924.
- . "Gespräch mit Rainer Maria Rilke". *Prager Presse. Beilage "Dichtung und Welt"*. 4. Jg. Nr. 330 v. 30. November 1924.
- Ilgstein, Heinrich. "Nietzsche und Hölderlin". *Das Blaubuch*. 1. Jg., 2. Quartal. Berlin: Concordia, 1906.
- Jaeger, Hans-Peter. *Hölderlin – Novalis, Grenzen der Sprache*. Zürich: Atlantis: 1949.
- Janz, Curt Paul. "Die Kompositionen Friedrich Nietzsches", *Nietzsche-Studien*. Bd. 1. Hrsg. Montinari, Müller-Lauter, Wenzel. Berlin: De Gruyter, 1972.
- Jaspers, Karl. *Nietzsche*. Berlin: de Gruyter, 1950.
- Johannowsky, Werner. *Die antiken Tempel von Paestum*. Herrsching: Pawlak (Atlantis), 1989.
- Kerenyj, Karoly. *Pythagoras und Orpheus*. Zürich: Rhein, 1950.
- . *Dionysos*. München: Langen, 1976.
- Kindlers Literaturlexikon*. Zürich: Kindler, 1973.

- Kluckhohn, Paul. "Friedrich Hardenbergs Entwicklung und Dichtung". in: Novalis. *Schriften*. Bd. 1. Hrsg. Kluckhohn/Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- Koch, Franz. "Rilke und die Mystik". *Witiko*. Zeitschrift für Kunst und Dichtung der literarischen Adalbert-Stifter-Gesellschaft in Eger, Westböhmen. Sonderdruck. Hrsg. Johannes Stauda/Josef Mühlberg. 2. Stück. 2. Jahr. Eger, 1929.
- Kommerell, Max. "Novalis: *Hymnen an die Nacht*" in: Schulz, Gerhard. *Novalis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- Kramberg, K. H. "Orphische Gegenwart". Wolfgang Leppmanns Rilke-Biographie. *Süddeutsche Zeitung* v. 24. 12. 1981. München.
- Krummel, Richard Frank. *Nietzsche und der deutsche Geist (I) 1867-1900*. Berlin: de Gruyter, 1974.
- . *Nietzsche und der deutsche Geist (II) 1901-1919*. Berlin: de Gruyter, 1989.
- Kunze, Karl/Oberländer, Heinz. *Grundwissen Deutsche Literatur*. Stuttgart: Klett, 1976.
- Latino, Giorgio Litti. *Art in Italy*. Roma: ENIT, o. J.
- Leisi, Ernst. *Rilkes Sonette an Orpheus*. Tübingen: Narr, 1987.
- Lawson, Graeme. "Rediscovering the Lyre". *Musick*. Vol. 2, Oct. 1989. Vancouver: Early Music, 1989.
- Leppmann, Wolfgang. *Rilke*. Bern: Scherz, 1981.
- Long, R. Charlotte. *The Twelve Gods of Greece and Rome*. Leiden: Brill, 1987.
- Maass, Ernst. *Orpheus, Untersuchung zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion*. (Neudruck der Ausgabe München: Beck, 1895.) Aalen: Scientia, 1974.
- Mähl, Hans-Joachim. "Novalis und Plotin" in Schulz, Gerhard. *Novalis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- Mähl, Hans-Joachim. *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*. Heidelberg: Winter, 1968.
- Maiuri, Amadeo. *Die Altertümer der Phlegräischen Felder*. Übersetzer: Ernst Hohenemser. Roma: La Libreria dello Stato, 1938.
- Martens, Gunter. "Hölderlin Rezeption in der Nachfolge Nietzsches – Stationen der Aneignung des Dichters". *Hölderlin-Jahrbuch* 1982-1983. Tübingen: Mohr, 1983.

- Martini, Fritz. "Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra*". *Wagnis der Sprache*. Stuttgart: Klett, 1970.
- Masini, Ferruccio. "Rhythmisch-metaphorische 'Bedeutungsfelder' in *Also sprach Zarathustra*". *Nietzsche-Studien*. Bd. 2. Berlin: De Gruyter, 1973.
- McGee, Timothy. "Orpheo and Euridice" in: Warden, John. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: U. of Toronto P., 1982.
- Mette, Alexander. *Die Psychologischen Wurzeln des Dionysischen und Apollinischen*. Berlin: Dion, 1940.
- Metzler, J. B. *Autoren-Lexikon*. Stuttgart: Metzlersche, 1986.
- Muschg, Walter: *Tragische Literaturgeschichte*. Bern: Francke, 1957.
- Obernauer, Karl Justus. *Hölderlin / Novalis*. Jena: Diederichs, 1925.
- Paget, R. F. *In the Footsteps of Orpheus*. London: Hale, 1967.
- Der kleine Pauly*. Bd. 4. München: Druckmüller, 1972.
- Pfeffer, Rose. *Nietzsche, Disciple of Dionysos*. Lewisburg: Bucknell UP, 1972.
- Rehm, Walter. *Orpheus – Der Dichter und die Toten*. Düsseldorf: Schwann, 1950.
- The Republic of Plato*. Ed. F. M. Cornford. London: Oxford, 1971.
- Rilla, Paul. "Hölderlin und die Nachwelt". *Europäische Literatur*. 2. Jg., Heft 6, 1943. Berlin: Deutscher Verlag.
- The Rosicrucian*. Reference work. San Jose, Calif.: Supreme Grand Lodge of Ancient Mystic Order Rosae Crucis, 1966.
- Robbins, Emmet: "Famous Orpheus" in: Warden, John. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: U. of Toronto P., 1982.
- Rostenteutscher, J. H. W. *Die Wiederkunft des Dionysos*. Bern: Francke, 1947.
- Salzer A./Tunk E. v. *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur* in sechs Bänden. Köln: Naumann & Göbel (Zweiburgen), 1986.
- Scavizzi, Giuseppe. "The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art." 1400–1600. Warden, John. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: U. of Toronto P., 1982.
- Schaefer, Hans-Joachim. "Erläuterungen" zu Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Hayes, Middlesex: EMI Records, 1986.
- Schnack, Ingeborg. *Rainer Maria Rilke, Chronik seines Lebens und seines Werkes*. 2 Bände. o.O.: Insel, 1975.

- Schirnding, Albert von. "Orpheus scheitert". Ein Vortrag von Hans Martin Gauger über die Sprache der Moderne. *Süddeutsche Zeitung* v. 24. Juli 1987. München.
- Seidler, Ingo. "Hölderlin's Influence on German Literature." in George, Emery E.: *Friedrich Hölderlin – an Early Modern*. Ann Arbor: U. of Michigan P., 1972.
- Singer, Herbert. *Rilke und Hölderlin*. Köln: Böhlau, 1957.
- Spring, Powell. *Novalis, Pioneer of Spirit*. Winter Park: The Orange Press, 1948.
- Stadler, Hermann/Dickopf, Karl. *Literatur*. Frankfurt: Fischer, 1983.
- Stern, J. P. and Silk. *Nietzsche on Tragedy*. London: Cambridge UP, 1981.
- Storck, Joachim. "Adalbert Stifters Österreichisch, die Sprache des Erzählers in der Deutung Rilkes". *Marbacher Zeitung* v. 5. 7. 1984. Marbach.
- . *Rainer Maria Rilke als Briefschreiber*. Philosophische Dissertation. Freiburg, 1957.
- Thatcher, David S. "A Scholar's Departure: Nietzsche's *Birth of Tragedy*", *The Malahat Review* No. 24. Victoria: U of Victoria, 1972.
- Viëtor, Karl. *Die Lyrik Hölderlins*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Vortriede, Werner. *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: Kohlhammer, 1963.
- Wahrig, Gerhard. *Deutsches Wörterbuch*. München: Mosaik, 1988.
- Warden, John. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: U. of Toronto P., 1982.
- . "Orpheus and Ficino." in: *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: U. of Toronto Press, 1982.
- Wessely, Ottmar. "Zum neu ausgegrabenen Orpheus" aus *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins*. Linz: 1953. Hierzu: *Das Ziegelfeld*. Die Gräberfelder von Lauriacum. Umschlag eines Ausstellungskatalogs des Oberösterreichischen Landesmuseums (25.8.–6.10.1957) mit Illustration (zur Verfügung gestellt von: Lauriacum, Enns, 1989).
- Wegner, Max. *Meisterwerke der Griechen*. Darmstadt: Koch's, 1960.
- Wilpert, Gero v. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 1961.
- Würzbach, Friedrich. *Manuskripte aus dem Nachlaß*: I. "Das Bild des Menschen", II. "Vom Ende der Neuzeit bis zu den Brücken der Zukunft" (Hölderlin, Nietzsche, Rilke). Essen: Die Blaue Ente, 1984.
- . *Nietzsche*. München: Goldmann, o.J. (Katalogangabe: 1966).