Josef Schreier

ORPHEUS IM KONTEXT

Owen Barfields "poetic drama" im Zusammenhang der literarischen und musikalischen Gestaltungen des Orpheus-Motivs

Das "poetic drama" *Orpheus* steht im Werk Owen Barfield recht singulär. Es scheint nicht, dass der Autor zu der mythischen Gestalt und zur Geschichte des Orpheus sonst sich geäußert hätte – abgesehen allerdings von einer kleinen Märchenerzählung, auf die man erst nach der Edition des *Orpheus* aufmerksam wurde. Im Begleitessay zu eben dieser Edition gibt der Herausgeber J. Ulreich einige Hinweise auf den Zusammenhang des Werks mit Barfields Philosophie. Der jetzige Beitrag versucht demgegenüber, das Drama in den geistesgeschichtlichen Horizont der Orpheus-Rezeption vor allem der Neuzeit hineinzustellen. Ausgangspunkt ist dabei, dass das Orpheus-Thema vorzugsweise im Medium der Musik und vor allem der Oper aufgegriffen wurde. Dieses Faktum lässt sich mit Barfields Sprachtheorie in eine sinnvolle Verbindung bringen und lässt so auch den Sinn des gesamten Orpheus-Themas für heute neu sichtbar werden. Es sind zwei von anderen Orpheus-Variationen markant abweichende Momente in Barfields Werk, die dies zudem befördern und die hier zum Ausgangspunkt der Interpretation genommen werden; einmal die Tatsache, dass bei Barfield Eurydike als Meeresnymphe erscheint, sodann die Tatsache, dass in seinem Stück ein letztlich gutes Ende der Geschichte dargestellt wird.

The "poetic drama" Orpheus *is rather unique among Barfield's works. Apparently the author has nowhere else commented on the mythic figure, or the history, of Orpheus – apart from a little fairy tale which was not noticed before the publication of* Orpheus. *In his introductory essay to his edition of* Orpheus, *J. Ulreich makes some hints concerning connections between the work and Barfield's philosophy. In contradistinction, this essay attempts to place the drama in the context of the reception of Orpheus, mainly in the modern age. Its point of departure is the observation that the subject matter*

of Orpheus was treated mainly in music, especially in operas. This fact can be linked with Barfield's theory of language, thus revealing the meaning of the Orpheus theme for our time. The following interpretation is based on two elements in Barfield's drama which differ markedly from other versions of the Orpheus myth: the fact that Barfield's Eurydike is a Nereid or water-nymph, and the fact that his version has a happy ending.

◇

Wenn wir hier von Owen Barfields *Orpheus* im Kontext sprechen wollen, so könnte dies auch einfach so präzisiert werden, dass es um die Gestalt des Orpheus schlechthin gehen soll, also nicht nur um das, was in Barfields Orpheus-Gestalt angesprochen wird, sondern auch um das, was in den verschiedenen literarischen und musikalischen Fassungen dieser Gestalt und dieser Geschichte zum Ausdruck kommt. Dies freilich, ohne dass wir darauf auch nur in annähernder Vollständigkeit eingehen könnten; es lässt sich vielmehr eben nur einiges andeuten, was mit Barfields Stück in Bezug steht oder stehen könnte, – was es jedenfalls erläutert. Bei Barfields Drama handelt es sich um ein Gelegenheitswerk aus den 1930er Jahren, das erstmals und offenbar einzig im Jahre 1948 in Sheffield aufgeführt und dann nochmals viel später, im Jahre 1983, von John C. Ulreich ediert wurde, nachdem dieser auf das Manuskript zufällig aufmerksam wurde und dann die Edition zielstrebig, auch gegen das Zögern des Autors selbst, durchführte.

Man könnte nun zunächst und grundsätzlich fragen: wie kam Barfield überhaupt auf Orpheus, was wollte er mit Orpheus ansprechen, – aber auch: was sprach sich mit Barfields *Orpheus* – im Hinblick auf das Orpheus-Thema im Ganzen – von selber an? Oder fragen wir noch allgemeiner: Wie überhaupt kommt ein Denker wie Barfield auf dieses poetische Thema, auf Poesie schlechthin? Dies beantwortet sich bei Barfield gewiss am sinnvollsten mit einem Hinweis auf den Begriff der *poetic diction*, wie ihn der Autor im gleichnamigen Werk von 1928 entwickelte. Der Denker entdeckt nämlich in der poetischen Diktion, in der Art und Weise des poetischen Sprechens, eine erkenntnistheoretische Potenz. Das poetische Sprechen macht dasjenige aussprechbar und auflösbar, was in einer bloß

theoretischen Haltung aporetisch bliebe. Und es zeigt sich nun: von eben diesem Sachverhalt stellt Barfield in *Orpheus* den "Mythos" dar, also seine Gründungs- und Be-Gründungsgeschichte. Demnach ginge es also in *Orpheus* darum, was Sprache ist, aber auch, wie ihre Verfallsform aussieht. Wie spricht Sprache, fragen wir demnach mit *Orpheus*, – und weiterhin: wie etwa, in welcher ihrer Formen, verweigert sie sich? Freilich soll das Ganze nach Barfields eigenem Bekunden nun selber keine bebilderte Theorie sein, also keine Verdeutlichung oder Verbildlichung dessen, was schon vorher rational konstruiert wurde und feststeht. Was es denn sonst ist, also: welche Art "transzendentaler Poesie" (im Begriff der Frühromantik) hier vor uns steht, – dies ist eine eigene Frage, der wir uns noch stellen müssen.

Aber zunächst einmal müssen wir den Tatbestand buchen, dass das Orpheus-Motiv eines der ältesten mythischen und literarischen Themen überhaupt ist, das in der Geistesgeschichte immer wieder aufgegriffen wurde. Das Grundgerüst der Erzählung überliefert sich dabei aus den literarischen Gestaltungen von Vergil (*Georgica* IV) und Ovid (*Metamorphosen* X und XI; vgl. Storch 28–40). Im allgemeinen Bewusstsein findet es sich etwa in der Form, die C. S. Lewis einmal wie folgt zusammenfasst: "Es war einmal ein Mann, der sang und spielte so schön auf der Harfe, dass sogar die Tiere und Bäume sich drängten, um ihn zu hören. Und als seine Gattin starb, ging er lebend hinab in das Land der Toten und machte Musik vor dem König der Toten, bis sogar er Mitleid bekam und ihm seine Gattin zurückgab unter der Bedingung, dass er sie aus jenem Land hinaufführe, ohne sich einmal nach ihr umzusehen, bis sie ans Licht kämen. Aber als sie fast draußen waren, schaute der Mann sich um, und sie verschwand vor ihm auf immer" (Lewis, *Über das Lesen* 43). C. S. Lewis war es ja tatsächlich auch, der nach Barfields eigenem Bekunden diesen auf den Orpheus-Mythos als mögliche Vorlage für ein "play in verse" (Barfield, *Orpheus* 7) hinwies.

Das Elysium

Es muss dabei nun aber auffallen, dass dieses Thema – und die Gestalt des Orpheus schlechthin – in der Neuzeit in Verbindung mit dem Phänomen der Musik und insbesondere in der Gestalt der Oper neu zur Aufmerksamkeit gebracht wurde. Der einzige direkte Hinweis Barfields auf eine Quelle ist denn auch – neben Vergil natürlich, dessen Fassung für Barfields Vorhaben das *framework* bereitstellte – die Erwähnung der Orpheus-Oper von Gluck: "Gluck's lovely opera" (113)[1]. Mit dieser scheint sein eigenes Stück nun allerdings recht wenig zu tun zu haben, und sie wird von Barfield ja auch nur angeführt, um zu zeigen, dass im allgemeinen Bewusstsein der ganze Orpheus-Mythos lediglich auf das Zentralmotiv der Unterweltfahrt reduziert wurde, was dann ja in der Trivialisierung des Ganzen etwa in Form von Offenbachs berühmter Operette enden sollte. Und doch ist in beiden – Barfield und Gluck – ein gemeinsames Moment erkennbar, mit dem beide auch von anderen Bearbeitungen des Stoffes und auch vom Grundmuster, wie es oben Lewis referierte, sich unterscheiden: nämlich das gute Ende, oder, um es in einem musikalischen Begriff auszudrücken, das *lieto fine*. Demgegenüber hat man herausgestellt (Otto 53ff. bzw. 241ff.), dass solch ein Happyend dem ursprünglichen Sinn des Phänomen "Mythos" ganz zuwiderläuft, der vielmehr eine grundsätzlich tragische Grundbefindlichkeit des Menschen, insbesondere die nichtauflösbare Gegensätzlichkeit von Leben und Tod, darstelle. Die Orpheus-Geschichte – im Sinne solcher Mythosdeutung selbst schon abkünftig – stellt nun allerdings auch in der geläufigen tragischen Form in der Tat etwas ganz Unselbstverständliches, Unvordenkliches, alle Tragik Überwindendes vor Augen und lässt wünschbar, denkbar oder gar absehbar erscheinen, dass es tatsächlich einen Ausweg aus dem Zyklus des allenthalben spürbaren tragischen Verhängnisses und eine Überwindung der Vergänglichkeit und des Todes geben könne – und zwar eben mit Mitteln der Musik. Orpheus ist ja gerade die Per-

[1] Aus Barfields *Orpheus* wird im folgenden nur mit Seitenzahl zitiert.

son, der es gelingt, mit seiner Musik als Lebender in die Tiefen der Unterwelt zu dringen und von dort die tote Eurydike zurückzubringen – und insoweit war Orpheus in der christlichen Frühzeit durchaus sogar als Voraus-Bild Christi verstanden worden. Die Musik, die Oper, ist in der beginnenden Neuzeit in der Tat nun ein ganz auffälliges und singuläres Phänomen – gerade insoweit man sich klar machen müsste, dass es für die ungeheure Bedeutungssteigerung des Phänomens Musik in dieser unserer Neuzeit – übrigens gleichzeitig mit dem Beginn der neuzeitlichen Subjektivitätsphilosophie seit Descartes – ja doch sicher einen tieferliegenden Grund und Zusammenhang geben muss. Theodor W. Adorno deutet einen solchen Zusammenhang an, wenn er sagt, dass in der Oper "Musik in den blinden ausweglosen Naturzusammenhang des Schicksals [...] verändernd ein[greift]" (Adorno 30) – und dass eben deswegen die Orpheus-Gestalt als erste Opern-Figur und als erstes Opern-Motiv sich gleichsam von selbst anbot und dann ja auch tatsächlich in diesem Sinne realisiert wurde.

Die ersten Opern ab 1600 nahmen sich vorzugsweise des Orpheus-Themas an; und auch die erste bedeutende – und älteste heute noch lebendige – Oper ist eben eine Orpheus-Oper: nämlich diejenige von Monteverdi aus dem Jahre 1607. Dieser folgten dann eine ganze Reihe von musiktheatralischen Orpheus-Bearbeitungen, so etwa, um nur die wichtigsten chronologisch zu nennen, jene von L. Rossi 1647 (als erste in Paris aufgeführte Oper), R. Keiser 1702, G. Ph. Telemann 1726, Chr. W. Gluck 1762, J. Haydn 1791. "Man sagt kaum zuviel mit dem Satz, alle Oper sei Orpheus", kann Adorno daher schlagwortartig zusammenfassen (Adorno 31). Alle Oper, alle Musik stellt demnach den Verhängniszusammenhang der Realität als einen auflösbaren, oder er-lösbaren dar, insoweit diese Realität in einen Sinnkontext, eben innerhalb der Musik, als einfügbar tatsächlich sich erweist – denn Musik ist ja nun eben auch eine Tatsache dieser Welt. "Musik ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist." So sinnerweiternd Schopenhauer (Schopenhauer, § 219), wobei man diesen Gedanken so erläutern und erweitern könnte, dass gerade erst Melodie *und* Text – Klang *und* Welt – zusammen erst die ganze Realität von "Welt" darstellen. Sinn im Ganzen

erschließt sich nicht innerhalb der sozusagen rein mundanen, rein weltlichen Welt, sondern nur in der erweiterten, dessen Sinnträger die Sprache und in eminentem Sinne die Musik ist. Wir werden eben diesen Gedanken im Hinblick auf Orpheus bald wiederfinden. Wenn also bei Gluck wie bei Barfield am Ende ein "guter Ausgang" zu finden ist, so ist dies, selbst wenn es bei Gluck vielleicht etwas konstruiert wirkt, denn doch dem inneren Sinn des Orpheus-Themas durchaus entsprechend. Und bei Barfield denkt man etwa schon an so etwas wie sein "saving the appearances", auf das hin womöglich sein Orpheus-Drama im letzten Sinne zu lesen ist. So jedenfalls Ulreich in seinem Essay zur Edition (117ff.).

Die letzte Aufhebung allen Verhängnisses am Schluss von *Orpheus* lässt nun wiederum auch eine andere Verbindung sichtbar werden, nämlich zum Finale des Narnia-Zyklus von C. S. Lewis. "Shall Man at last be whole", stellt Persephone bei Barfield fragend in Aussicht (111). Bei Lewis treten die Protagonisten aus dem "Shadowland" in den Bereich des eigentlichen Seins hinüber, – freilich in einer platonischen Bildfigur – oder sagen wir: Versuchsanordnung –, die beim Leser im Hintergrund seines Bewusstseins einen gewissen Eindruck von Kompensation, von Ersatzkonstruktion hinterlässt. "The dream is ended – this is the morning" (Lewis, *Last Battle* 165). – Man denkt als Leser beinahe, es würde dem "dream", dem Traum, dem man bei Lewis immerhin sieben Bände lang gebannt gefolgt ist, damit ein wenig Unrecht getan. Auch Orpheus und Eurydike gehen bei Barfield (und entgegen den mythologischen Quellen übrigens) ins Elysium ein; allenfalls bei Ovid (*Metamorphosen* XI, 62ff.) findet sich etwas ähnliches wie ein gutes Ende, wenn es dort heißt, dass Orpheus Eurydike in der Unterwelt, und zwar in den "Gefilden der Frommen" ("per arva piorum invenit Eurydicen") wiederfindet. Bei Barfield jedenfalls sind "love" und "music" die Elemente, die dieses neue Sein im Elysium bezeichnen und qualifizieren.

> "Thy love breathes in this air; it is so soft and bright."
> "Thy music has gone up from earth into this light."
> (108f.)

Wenn wir dieses Transzendieren in den Bereich eigentlichen Seins, in dem die Phänomene letztlich 'gerettet' sind, unter den Aspekt der Kompensation bringen, so mag ein Seitenblick auf Motive aus der damals zeitgenössischen Opernliteratur erlaubt sein, die ihrerseits das Orpheus-Motiv auf verborgene Weise widerspiegeln. Dabei ist zunächst einzuschalten, dass in der Zeit nach der Romantik der Orpheus-Stoff eher in verfremdeter Form wieder aufgegriffen wurde, sei es, dass die mythische Erzählung unter gleichem Titel in inhaltlich stark transponierter Form dargeboten wird (Offenbach, Kokoschka, Cocteau, Anouilh u. a., vgl. Schondorff), sei es, dass das Motiv selbst unter einer anderen Überschrift und anderen Namen, aber als solches doch unverkennbar wieder erscheint. Letzteres ist der Fall bei den Opernwerken, die in den gegebenen Zusammenhang gehören. Zu denken wäre etwa an die letzte Oper von Rimskij-Korsakow, *Die Legende von der Jungfrau Fewronia und der unsichtbaren Stadt Kitesh* (1907). Auch dort ziehen die den Figuren Orpheus und Eurydike vergleichbaren Gestalten in ein himmlisches, unsichtbares Kitesh ein, nachdem das irdische unwiederbringlich verloren ist. In Bohuslav Martinus *Julietta* (1938) verstrickt sich der virtuelle Orpheus, der seiner Eurydike ins Traumland gefolgt war, ins Verhängnis, indem er aus dem Irrgarten fortwährend scheiternder Erinnerungen (die Gestalten dieses Traumlandes haben kein Gedächtnis über 10 Minuten hinaus) nicht mehr herausfindet und Resignation als Erfüllung deutet. Der Text dieser Oper (von Georges Neveux) schlägt übrigens damit, dass hier Erinnerung nicht mehr stattfindet, ein Thema an, das uns sogleich bei Barfield in spiegelbildlicher Weise beschäftigen wird. In nochmals anderer Form erscheint ein Orpheus-Motiv – nun in Barfields eigenem Sprachbereich – in *The Immortal Hour* von Fiona Macleod (1907), in der Opernfassung von Rutland Boughton von 1914. Hier verliert sich – unter Rückgriff auf keltische Sagenmotive – die Eurydike-Gestalt (Etain) selber aus der transzendenten Traumwelt, in der sie heimisch war, in die Menschenwelt hinein und wird vom Orpheus Midir in die Welt der "Ever-young" gleichsam zurückgesungen.

Die Nereide

Nun aber zurück zu Barfield selbst. Was neben dem *lieto fine* in dem Stück ferner auffällt als den Quellen zuwiderlaufend, ist eine kleine Einzelheit, die aber doch zu entscheidenden Konsequenzen führt. Eurydike wird nämlich von Barfield als Nereide, als Meernymphe vorgestellt. Soweit Eurydike in den Quellen überhaupt als Naturwesen erscheint, ist sie – wie bei Ovid – eine Waldnymphe, aber nirgendwo eine Meernymphe. Es gibt ganz wenige Orpheus-Adaptationen, die dieser Barfieldschen Idee nahekommen, so etwa L. Housmans Drama *The Death of Orpheus* von 1921, wo Eurydike eine Quellnymphe ("water-nymph") ist (Housman [5]). Ähnlich auch in einer anderen, singulären Orpheus-Adaptation, nämlich der von Calderon, auf die wir noch sprechen kommen, wo Eurydike – freilich in indirekter Weise, wir sehen es noch – ebenfalls als Wassernymphe angesprochen wird. Wenn also Barfield entgegen allen Vorgaben Eurydike als Meeresnymphe, als zunächst namenlose Tochter des Meergotts Nereus, schildert, so dürfte sich dahinter ein sprachphilosophischer Sinn verbergen. Orpheus gewinnt nämlich in der ersten Szene des Stücks Eurydike dadurch für sich, dass er ihr, der Namenlosen, einen Namen gibt und sie so aus der Schar ihrer Schwestern, der bloßen Naturwesen, aussondert. Als Symbol für eine vor-subjektive, chaotische Natur ist aber das Meer, das Wasser, nicht zuletzt auch in der romantischen Tradition bekannt, in der sich Barfield selber sieht. Als Beispiele mögen genannt sein in der Literatur Novalis, Coleridge und Whitman, in der Oper C. M. Weber, Wagner, ferner die verschiedenen Fassungen des Undine-Motivs von Fouqué in der Literatur und in den anschließenden Opernfassungen von E. T. A. Hoffmann, Lortzing und Dvorak (*Rusalka*).

Vielleicht kann man aus all dem in der Tat für die erste Szene von Orpheus Wagners Rheingold-Anfang als Modell namhaft machen. Meer oder Wasser gelten in diesem Motivzusammenhang als Element und Signatur des Ungebundenen, Indefiniten, – dessen, was sich gegen jede Festlegung sperrt. Als kleiner Beleg vielleicht eine Reflexion aus Novalis' Lehrlingen von Sais, wo eine der dort debattierenden Stimmen davon spricht, dass das Wasser als "erstgeborenes

Kind lustiger Verschmelzungen" das "Element der Liebe" und die "Urgewässer" im "Spiel ihrer unendlichen Wellen" die Quelle aller "angenehmen Empfindungen" seien (Novalis 92–3). Die unbefangene Hingegebenheit eines sich selber noch unbewussten Wesens an die Natur, die in den Nereiden das Dramas symbolisiert wird, ist für Barfield andererseits die erste Stufe in der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins, die – in seinem Begriff – von *original participation* geprägt ist. Aber nun ist es doch interessant, wie in Orpheus der Übergang oder die Verwandlung dieser *original participation* dargestellt wird. Orpheus tritt ins Spiel des Ungebundenen ein als Moment der Ordnung; ähnlich, wie es übrigens in der vom Komponisten selbst literarisch fixierten Grundidee der symphonischen Dichtung *Orpheus* von Franz Liszt der Fall ist, wonach Orpheus mit "melodischen Wogen" die "widerstrebenden Elemente" besänftigt und gleichsam humanisiert (Liszt III). Bei Barfield heißt es in der Regieanweisung beim ersten Auftreten des Orpheus: "his lyre leads the music [...] influencing it, so that it becomes less formless and more measured." (18) – Nereus hatte zuvor von sich selbst gesagt: "measureless motion shall make me better." (17) Und es hieß eben von den Nereiden selbst: "No man can name them with nice discernment" (15). Aber eben dies – die Namengebung – unternimmt nun Orpheus, indem er einer dieser Nereiden einen Namen gibt, unter größtem Widerstand dieser Naturwesen selbst: "no names the Nereids have" (18) – "When the name is come, the Nereid goes" (20) – "Not to answer him! Nereid! Sister!" (21).

Orpheus beruft sich darauf, dass die Namen aller Dinge und Wesen, in Zeus' goldener Urne beschlossen liegen, deren Schlüssel die Musen – Töchter der Mnemosyne, der Erinnerung – in Besitz haben. Orpheus ist selber Sohn einer dieser Musen, Kalliope, und so ruft er denn die Erinnerung, die Mnemosyne, "mother of my mother" (20) an, um den Namen zu erfahren. Um sich der Identität der späteren Eurydike zu vergewissern – und das ist nun entscheidend – fordert er die Nereiden auf: "dancers, dance me that dance again" (19) – womit impliziert ist, dass allein dieses "again", die Wiederholung, das Zurückkommen auf ein Gleiches, das schon stattfand und bereits vorhanden war, das Element der Identifizierung ist.

Identisch ist nur, was mit sich selbst in seiner Wiederholung gleich bleibt; Einmalig-Singuläres kann nicht identisch sein. Aber eben diese Kategorie der Wiederholung ist den Naturwesen grundsätzlich unzugänglich: sie nehmen und (miss)verstehen Orpheus' Aufforderung als: "dancers-dances-that-dance's-game" (19). Die Wiederholung, insoweit aus ihr ein Feststehendes hervorgehen würde, wird von den Naturwesen also negiert, sie wird ins Spiel selber zurückgenommen ("dance again" – "dance's game"), in welchem kein Bleibendes, kein Nam-haftes festzuhalten, gleichsam als solches zu be-haften ist. Aber es gelingt Orpheus dennoch, den Namen, Eurydike, zu nennen und festzuhalten, ihn der Trägerin anzueignen. Und mit der Ich-Werdung Eurydikes und dem Klage- und Zurückruf der Schwestern endet diese erste Szene des Stücks.

Hier ergibt sich eine überraschende Parallele zu einem anderen, schon kurz erwähnten Orpheus-Stück, insofern Pedro Calderons Fronleichnams-Stück ("Auto sacramental") *El divino Orfeo* (1634) Orpheus geradezu als Weltschöpfer – als christusgleichen Logos einführt, der die Elemente und Wesen der Welt nicht durch sein Wort zunächst, sondern durch seinen Gesang, durch Klang hervorbringt. Wir sehen dort in der ersten Szene als Urmeer, als Urgewässer, den Lethestrom vor uns, an dem zwei Wesen gleichsam vor Erschaffung der Welt anwesend sind: der Fürst der Finsternis und "La Embidia", der Neid, bei Eichendorff, in dessen Übersetzung das Stück im Deutschen bekannt geworden ist, als "Scheelsucht" bezeichnet. Der Lethestrom, der Fluss der Vergessenheit, lässt es zunächst nicht zu, dass überhaupt etwas als es selbst erscheinen kann. Jeder Versuch einer Identifizierung müsste im selben Moment ins Vergessen zurückfallen. Nun aber beginnt die Weltschöpfung. Wir hören es in den Worten der "Embidia", der Scheelsucht:

> Trüb noch das All, und ungestaltet
> Der Dinge Urstoff: keine Seele waltet,
> Kein Atemzug, der durch das Schweigen rausche –
> Nur einen einz'gen Laut vernehm' ich – Lausche!
> (Calderon 92)

Und der Laut, der nun hörbar wird, ist eben der Gesang des Orpheus, der nach und nach durch Klang und Gesang die Elemente der Welt ins Dasein ruft. Und es ist eben nicht so sehr das Wort, sondern die Musik, die zur Welt wird, – die die Welt Welt werden lässt. Dabei ist es interessant, dass Calderon bereits bei der Weltschöpfung selbst Elemente der Verfremdung oder Entfremdung anwesend sein lässt, eben den Fürsten der Finsternis (oder der Lethe) und den Neid, die den weiteren Entwicklungsgang dieser Welt wesentlich mitbestimmen.

Ebenso sind, wenn man von daher den Blick geschärft hat, auch bei Barfield solche Elemente der Verfremdung zu bemerken. Denn man hat durchaus Grund festzuhalten, dass die Klagen der Nereiden, die ihre Schwester zur Umkehr veranlassen wollen, nicht ohne Berechtigung sind. Eben die Ich-Werdung der Eurydike, die mit ihrem letzten Wort der ersten Szene ihr zögerndes und staunendes "I" formt, ist nämlich der Grund der dramatischen Wendung im weiteren Gang. Denn ein erster Gedanke Eurydikes in der nächsten Szene bezieht sich eben auf ihre eigene Erinnerung daran, dass Orpheus' Gesang für sie die Gestalten der Dinge überhaupt erst sichtbar gemacht hat. "I remember how your singing / unlocked the shape of things." (24) – "Orpheus' singing gave me eyes" (27). Doch macht ihr Orpheus nun klar, dass dieses Erkennen der Gestalt der Dinge damit in Zusammenhang steht, dass diese Dinge als dieselben in anderen Kontexten und Zeiten wiedererkannt werden können: "He, who says: Lo, what I gaze on / Is the same as even now, / He abides and knows and loves it" (25). "Steadfastness", "constancy" sind daher die Elemente dieser festhaltenden Erkenntnis. Eurydike ist für ihn, den Liebenden, selber ein – oder gar *das* - Element der Welterkenntnis.

Und doch steckt in dieser Sicht ein Keim und ein Element der Verfremdung. Denn, so wendet Eurydike selber ein, diese emphatische Welterkenntnis verbleibt auf seiner, auf Orpheus' Seite. Er war es, der ihr nun Augen gab, um die Welt zu sehen, von der *er selber* sang: "Eyes to see the world he sang of" (27). Es ist also *seine* Welt, aber nicht die Welt, wie sie Eurydike etwa als sie selber und von sich selber her sehen könnte: "So the gift is all in vain: / Eyes

may never see themselves" (27). Das heißt: das Erkennende entfaltet eine Selbstreflexion, eine Reflexion auf sich selbst, in der nicht einmal der Partner (selbst der geliebte Partner im emphatischen Sinne nicht – oder der, der diese Erkenntnis anstößt) für sich selbst ein Subjekt ist. Dies ist der Anlass, dass Orpheus nun Eurydike einen Spiegel gibt als Mittel und Symbol des Selbstbewusstseins, mit dem allerdings zugleich die verderbliche Schlange ihren Kopf erhebt. So ergibt sich also eine erkenntnistheoretische Konsekution: Name – Bewusstsein – Selbstbewusstsein, was sich dann über die Elemente Spiegel und Wiederholung in eine starre Repetition (wie sie dann im Hades beschrieben wird) wandelt oder wandeln kann. Oder in anderer Gedanken- und Begriffsfolge aus dem Text erhoben: *memory – constancy – steadfastness – repetition*. Klar sagt dies Barfield in seinem kommentierenden Vorwort von 1982: "Constancy – steadfastness – loyalty" sind die Elemente, die einerseits Liebe von bloßer Passion unterscheidet. "But it is also the lethargy of 'custom', repetition, 'the same again', and as such [it] is [...] 'the thing they do in Hell'" (9). So ist im Anfang dieses Selbstwerdungsprozesses die Gefährdung und das Scheitern bereits mit angelegt und vorgeprägt.

Ähnlich ist es denn auch bei Calderon, der das weitere Geschehen im Sinne der christlichen Heilsgeschichte stilisiert. Orpheus verwandelt seine Harfe in das Kreuz und erlöst als Gekreuzigter und Auferstandener seine gefallene Partnerin, die menschliche Natur. Calderon nimmt hierbei die erwähnte urchristliche Orpheus-Deutung im Hinblick auf Christus auf (vgl. Guthrie 265). "Eurydike" wird diese gefallene Partnerin nun aber lediglich in einer verfremdeten Binnengeschichte genannt. Die Verführer, der Fürst der Finsternis und der Neid, dringen nämlich in die mittlerweile entstandene Menschenwelt ein und lassen sich in verstellter Naivität die Geschichte, auf die sie Einfluss nehmen wollen, von einer dritten symbolischen Gestalt, dem Vergnügen, erzählen. Diese hat die Idee, das Vorgefallene in Gestalt der überlieferten Orpheus-Sage zu stilisieren, und erwähnt denn auch, dass die Geliebte des Orpheus Eurydike heiße und eine Wassernixe sei. "Manche" hielten sie jedenfalls dafür, so heißt es "und zwar deshalb, / Weil sie ganz gewiss erwarten, / Dass dereinst sie reichen Segen / Aus dem Wasser überkomme"

(Calderon 112). Hier dürfte wohl auf das Wasser der Taufe angespielt werden. So kommt das Motiv des Wassers hier bei Calderon an ganz unerwarteter Stelle wieder zum Vorschein.

Die Befangenheit der Erkenntnis und des Erkennenden in sich selbst, von der wir eben bei Barfields Orpheus-Gestalt gesprochen haben, lässt noch auf ein anderes Orpheus-Drama hinweisen, nämlich das Libretto "Orphée-Roi", das Victor Segalen für Claude Debussy geschrieben hatte, von diesem aber nicht mehr vertont werden konnte (Segalen 667ff.). Hier wird das Motiv noch dadurch verschärft, dass Orpheus ganz in seiner eigenen Klang-Welt ge- und befangen ist, für das Ansinnen, König von Thrakien zu sein, ganz unzugänglich bleibt und auch für die Liebe Eurydikes letztlich nicht empfänglich.

Vielleicht kann gerade diese letztere Wendung noch auf etwas anderes aufmerksam machen, nämlich darauf, dass Sinn und Hintergrund der Orpheus-Geschichte und einzelner Momente darin durchaus unterschiedlich und gegensätzlich gedeutet werden können. Wir haben eben von dem – in Goethes Begriff – "orphischen Urwort" Mnemosyne, dem Gedächtnis, der Erinnerung gesprochen. (Goethe hat es zwar selber in seinem bekannten Gedichtzyklus nicht behandelt, vgl. Storch 164ff.; er hätte es aber mit gutem Sinn tun können, da Mnemosyne ebenfalls in den orphischen Gebeten angesprochen wird, deren erstmalige Edition der Anlass von Goethes Zyklus war.) Nun ist es in eben diesem Zusammenhang interessant, darauf hinweisen zu können, dass in einem der allerneuesten Orpheus-Adaptationen, *The Mask of Orpheus* – ein Opernprojekt von Harrison Birtwistle aus dem Jahre 1984 mit Libretto von Peter Zinovieff – gerade diese Erinnerung – *remember* ist ein Leitwort des ganzen Werks – eine Hauptrolle spielt, und zwar nun gerade in diesem Sinne, dass die nachträgliche Erinnerung an das Orpheus-Geschehen unterschiedliche Deutungen möglich macht, die denn auch in dem Stück selber vorgestellt und durchgespielt werden. So wandelt und verändert sich die Gestalt des Orpheus wie auch die Geschichte in sich selbst.

Proteus

Bei Barfield spielt nun in der Tat Proteus, der Gestaltwandler, eine geheime Hauptrolle. Und der Herausgeber gesteht zu, dass das Leben des Stücks selber proteisch ist: "The life of 'Orpheus' is Protean; it will assume almost any shape that is imposed upon it" (136). Dieses Zugeständnis macht er, nachdem Barfield ihm auf die Frage, ob sein Stück "as a myth of the evolution of consciousness" verstanden werden könne, zu bedenken gibt: "Can you imagine me producing a myth of anything else?" (136). Die Frage ist also: kann man sich wirklich vorstellen, dass der Autor Barfield einen Mythos konstruiert, der etwas anderes als diesen selbst symbolisiert – etwas, was vielleicht mit dem Mythos nur ganz äußerlich in Verbindung stünde?

Es ist damit ein Gedankengang angesprochen, den bei schon zitierter Gelegenheit C. S. Lewis anklingen ließ – und zwar ebenfalls im Hinblick auf die Orpheus-Geschichte. Lewis nimmt genau diese Geschichte nämlich als Beispiel für das, was er eine Mythe nennt in dem Sinne, dass es "eine bestimmte Art von Geschichten gibt, die einen Wert in sich haben" – unabhängig von ihrer Realisierung in einem literarischen Werk. "Die Geschichte von Orpheus trifft von selbst und trifft tief, dass Vergil und andere sie in guter Poesie erzählt haben, ist belanglos" (Lewis, *Über das Lesen* 44).

In diesem Sinne erzählt auch Barfield seine Geschichte – also nicht, als ob sie ein Mythos wäre, der etwas anderes nur abbildet oder symbolisiert, sondern dieser Mythos, diese Ur-Geschichte ist selbst gemeint, ist selbst anwesend und sagt, was sie sagt. Der Mythos muss also nicht erklärt werden, "erklärt" auch selber nichts, was nicht er selbst wäre, klärt oder erklärt und erzählt einfach sich selbst. Der Mythos leuchtet von selber ein, weil er das ausspricht, was bereits im Leser vorhanden ist, was der Leser also von selbst versteht. Was verstanden werden kann, ist Sprache – und so ist der Mythos möglicherweise die Sprache in ihrem Gesprochensein selber.

Wir haben diese sprachphilosophische Wendung genommen, um damit die Frage aufzunehmen, die wir einleitend angeschnitten hatten, nämlich was es mit dieser "transzendentalen Poesie" auf sich habe, die uns Barfield vorführt – also diese Einheit von Erzählung,

Darstellung und Inhalt, was offenbar in einem untrennbaren Zusammenhang zu denken ist, da ja Barfield keinen Mythos 'von etwas anderem' beabsichtigt, sondern eben diese Mythe nur von sich selber handelt. Es gibt in *Saving the Appearances* eine Wendung, die sich hier anschließen lässt. Dort ist vom "origin of language" die Rede, vom Ursprung der Sprache, nach dem aber eigentlich nur ein "idolator" fragen könne, da für jeden anderen die Frage nach dem Ursprung der Sprache die Frage nach dem Ursprung des Ursprungs selber wäre. "For anyone else to do so is like asking for the origin of origin." Und dann kommt er zu einer interessanten Wendung, indem er sagt: dieser etwaige konstruierte "Ursprung" der Sprache ist eher wie ein Echo der Natur selbst, das (oder die) im Menschen zu Klang wird: "roots are the echo of nature herself sounding in man" (Barfield, *Saving*, 123). Das Wichtige ist also, dass Barfield hier vom "Klang" und dann alsbald von der Differenz spricht zwischen dem "Klang" (*sounds*) der Sprache und ihrer – inhaltlichen – Bedeutung (*meaning*). Denn eben damit sind wir wieder genau bei Orpheus. Er und seine Wirkung ist zunächst und zuerst Klang, und wir sahen: sobald seine Namensnennung zur Eindeutigkeit führt ("Eurydice" – "I") ist das Drama und die Tragödie eingeleitet.

Das gleiche – sozusagen in sich gegenwendig zu wertende – "I" hören wir nun auch in einem weiteren entscheidenden Moment des Dramas, aber nun aus dem Munde des Orpheus selbst. Und damit beziehen wir uns auf etwas, was unlängst Patrick Roth in seinen eigenen Orpheus-Reflexionen als "Orpheussekunde" (Roth 43f.) angesprochen hat, oder ähnlich schon J. B. Barrère – wenn auch in literargeschichtlicher Einstellung – mit der glücklichen Titelprägung: "Le regard d'Orphée". Gemeint ist jener Moment, da Orpheus die wiedergewonnene Eurydike aus dem Hades führt, aber dann die Bedingung nicht beachtet und zu ihr zurückblickt. Das ist eine Szene, die in der Tradition wiederum sehr unterschiedlich ausgedeutet wurde. Warum eigentlich blickt Orpheus zurück? – so kann man fragen. Oder zuvor auch schon: Was ist der Sinn dieser Bedingung, dieses Verbots zurückzuschauen? Man kann Orpheus' Ungeduld als übergroße (und daher entschuldbare oder gar positiv zu würdigende) Besorgnis interpretieren. Man kann aber auch – wie etwa

Pawel Florenskij (vgl. Storch 76 f.) – diese Ungeduld und überhaupt das Ansinnen, Eurydike dem geprägten Lauf der Dinge zu entreißen, als "Selbstherrlichkeit" auffassen, als Weigerung, den transzendenten Bereich anzuerkennen, wobei eben Florenskij auch den interessanten Einwand macht, dass Orpheus' Selbstherrlichkeit auch darin bestehe, seinem usurpatorischen Vorhaben "nicht den Opfertod" vorangestellt zu haben. Oder man denke an Rilkes Gedicht "Orpheus Eurydike Hermes" (Storch 56ff.), für welches das Scheitern von Orpheus' Rückholung darin sich zeigt, dass der Rückblick des vergeblichen Retters den Verlust und die Unzugänglichkeit Eurydikes, die sich selber schon längst in ihr "Gestorbensein" wie in eine "Fülle" zurückgezogen hatte, nur noch als solches wahrnehmen, aber nicht etwa erst hervorrufen oder bewirken konnte.

Und wie nun bei Barfield? Die Rückkehr wird von Persephone, der Todesgöttin, zugestanden mit der Maßgabe:

> [...] you will not see her all the while,
> [...]
> You will think you have lost her. (73)

Es ist demgemäß also eine Rückkehr gleichsam "als ob". Die Anwesenheit Eurydikes in der Oberwelt würde keine manifeste, keine sichtbare, greifbare sein, sondern gleichsam 'nur' eine spirituelle, welcher allerdings ein gemeinsames späteres Eingehen ins Elysium in Aussicht gestellt wird. Aber genau darin ist das Scheitern des Orpheus angelegt. Auf dem Weg nach oben gibt Hades den beiden Getrennt-Vereinten einen Versucher mit, Ascalaphus, der, indem er die Klagen Eurydikes imitiert – oder vielmehr eher vorspielt –, Orpheus in der Tat zu einer Art ungeduldiger "Selbstherrlichkeit" veranlasst und ihm ein besitzanzeigend-trotziges "I" nahe legt. "Obey thy heart", imitiert Ascalaphus Eurydike. Und Orpheus versucht eben noch, sich das Gebot Persephones zu vergegenwärtigen: "I will obey the goddess" – da wirft er sich selber ein: "I – what I or me is not my heart?" (79) und dreht sich um. Ein auf sich selber beharrendes Ich, das die in Aussicht gestellte Erfüllung in Ungeduld bereits vorwegnehmen will, ist somit der Anlass seines letztlichen

und augenblicklichen Scheiterns, mit dem der dritte Akt des Dramas endet.

Und nun bleibt es die Aufgabe des vierten Aktes, das endliche *lieto fine* zu begründen und anzubahnen. Der – im Sinne Florenskijs – zuvor verweigerte Selbsteinsatz und Opfertod wird jetzt gleichsam nachgeholt, und so doch noch das gute Ende eingeleitet. Einmal eben durch das Zerreißen und die Opferung des Orpheus durch die Mänaden. Und dann durch das Opfer des Aristäus, welcher ja der äußere Anlass von Eurydikes Tod gewesen und so aus der "surrounding mythology" (113) von Vergil übernommen worden war. Aristäus opfert dem Proteus, erhält seine verloren gegangenen Bienen wieder, und die eschatologische Wandlung beendet das ganze Stück, eben im Zeichen des Proteus, von dem es heißt:

> Proteus shall work unsleeping for ever, and forms shall flow
> As the meaning of words a poet has mastered. (112)

In diesen Worten wird die *final participation* angedeutet, die die Frage aufwirft, welcher Art diese "meaning" denn ist, von der es heißt, dass "a poet has mastered" (it)? Und warum steht gerade die Gestalt des Proteus hinter diesem neuen Sprach-Fluss ("and forms shall flow"), in dem offenbar jede als feststehend gedachte "meaning" sich fast als eine "idolatry" zu entpuppen scheint? Vielleicht dass sich der Gedanke als angemessen nahe legt, dass die Worte, insoweit sie von einem "poet", einem Dichter stammen, keine starren Bedeutungen mehr haben, sondern in die Kommunikation inbegriffen bleiben und je von ihr und ihren Wendungen und Formen her zu deuten und zu verstehen sind. Und nur dann, so wird offenbar insinuiert, ist Verständnis überhaupt – oder jedenfalls im letzten Sinne – erst möglich.

Wenige Jahre nach der verspäteten Edition seines Orpheus-Dramas wurde – vielleicht durch die Wiederauffindung seines Stücks angeregt – an zunächst unscheinbarer Stelle eine kleine Märchenerzählung von Barfield veröffentlicht, die dieser sogar schon Anfang der 1930er Jahre geschrieben hatte (also noch vor *Orpheus*) und

die deutliche Anklänge an die Orpheus-Thematik hat: "The Child and the Giant", in der deutschen Übersetzung "Das Kind und der Riese" mit dem offenbar nur in der Übersetzung vorfindlichen, aber durchaus sinnvollen Untertitel "eine orphische Erzählung". Und zwar erlebt man hier sozusagen die Entwicklung von Orpheus selbst, nämlich diejenige des im Titel genannten Kindes zum Dichter. Gerade das Erlebnis des Klanges ist es, das diese Entwicklung charakterisiert. Der Klang der aus einer Herzenssehne des Riesen geformte Äolsharfe lässt das Kind die Sprache der Tiere verstehen. Und da fällt dem Kind auf, dass diesen Naturwesen (man denkt an die Nereiden) ihr eigenes Dasein, ihre eigene Tätigkeit nicht bewusst ist, etwa die Schwalben kennen nicht das Wort "fliegen" (Barfield, *Kind* 17). Erst die siebensaitige Lyra, die das Kind aus der zerschnittenen Äolsharfe baut, und die daraus fließenden Harmonien und Melodien, denen die Tiere fasziniert lauschen, lassen auch diese selber zu einem Selbstbewusstsein gelangen und zum Bewusstsein dessen, was sie tun. Sie wehren sich – im Gegensatz zu den Nereiden – nicht dagegen und nennen am Schluss das selbst zum Menschen gereifte Kind einen "Dichter" (ebd. 39), "a poet" (Barfield, *Child* 24). Er nämlich hat dem Dasein der Wesen einen Namen geben können. Dieser Entwicklungsschritt bleibt aber selber unthematisch, denn es bleibt offen, "whether it were the influence of the music or simply the child' s imagination" (ebd.), – "ob es die Macht der Musik oder die Einbildung des Kindes oder irgendein anderer Grund war" (Barfield, *Kind* 38), der all das bewirkte. (Dem deutschen Leser wird nicht sofort sichtbar, daß hinter der leicht trivial klingenden "Einbildung" des Kindes in der Tat eines von Barfields Schlüsselbegriffen, *imagination*, steht.)

Jedenfalls wird, ähnlich wie am Schluss des Orpheus-Dramas, bewußt vermieden, das Resultat des Werkes selber zu einer "idolatry", einer verwertbaren Botschaft zu machen. Das, was als *Ergebnis* dem Leser vor Augen steht, ist mit dem *Erlebnis* des Werks selbst unlösbar verbunden. So wird nochmals deutlich, dass es sich dabei nicht um eine "myth of anything else" (135) handelt, sondern um eben das, was der Leser soeben rezipiert hatte. Und genau darin mag nun inbegriffen sein und deutlich werden, was mit Proteus' unab-

schließbarer Wirkung ("Proteus shall work unsleeping for ever", 112) gemeint war.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. "Bürgerliche Oper". *Gesammelte Schriften.* Band 16. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. 24–39.

Barfield, Owen. "The Child and the Giant". *Owen Barfield: A Waldorf Tribute.* Ed. Brien Masters. Forest Row: Steiner Education, 1998. 16–24.

—. *Das Kind und der Riese: Eine orphische Erzählung.* Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1991.

—. *Orpheus: A Poetic Drama.* Ed. John C. Ulreich. West Stockbridge: The Lindisfarne Press, 1983.

—. *Saving the Appearances: A Study in Idolatry.* New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, o. J.

Barrère, Jean-Bertrand. *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique.* Paris : Sedes, 1977.

Calderon de la Barca, Pedro. *El divino Orfeo.* In *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann.* Ed. Wolfgang Storch. Leipzig: Reclam, 1997. 90–137.

Diener, Astrid. *The Role of Imagination in Culture and Society: Owen Barfields Early Work.* Berlin, Cambridge, Mass.: Galda + Wilch, 2002.

Guthrie, W. K. C. *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement.* 1935. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

Housman, Laurence. *The Death of Orpheus.* London: Sidgwick & Jackson, 1921.

Lewis, C. S. *Über das Lesen von Büchern: Literaturkritik ganz anders.* Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1966.

—. *The Last Battle: A Story for Children.* Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

Liszt, Franz. *Orpheus: Symphonische Dichtung No. 4 für großes Orchester.* London: Eulenburg, o. J.

Novalis (d. i. Friedrich von Hardenberg). *Gedichte. Die Lehrlinge von Sais.* Stuttgart: Reclam, 1993.

Otto, Walter F. *Mythos und Welt.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

Roth, Patrick. "Orpheus nach Hollywood". *Ins Tal der Schatten: Frankfurter Poetikvorlesungen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 9–44.

Schondorff, Joachim, ed. *Orpheus und Eurydike: Vollständige Dramentexte.* München, Wien: Langen-Müller, 1963.

Schopenhauer, Arthur. *Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften*, Band 2. *Arthur Schopenhauer's Sämmtliche Werke in sechs Bänden. V.* Ed. Eduard Grisebach. Leipzig: Reclam, o. J.

Schreier, Josef. "Barfield, Owen: Orpheus" [Rezension]. *Inklings-Jahrbuch* 3 (1985): 234–237.

—. "Diener, Astrid: The Role of Imagination in Culture and Society" [Rezension]. *Inklings-Jahrbuch* 20 (2002): 275–279.

Segalen, Victor. "Orphée-Roi". *Oeuvres complètes*, vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1995. 667–702.

Storch, Wolfgang, ed. *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann.* Leipzig: Reclam, 1997.