

### Anmerkungen:

- 2) Vom Absterben antiken Lebens im Frühmittelalter, in: WdF, Bd. 201, Darmstadt 1968, S. 236f.
- 3) M.-D. Chenu in: Der Platonismus des 12. Jahrhunderts, in WdF, Bd. 197, Darmstadt 1969, S. 296.
- 4) Die Echtheit dieser Schriften ist durch Cassiodor (*Anecdoton Holderi*) bezeugt, nicht jedoch die Schrift ‚*De fide catholica*‘, die die Glaubenslehre darstellt.
- 5) M. Grabmann, Die Geschichte der scholastischen Methode (erstmalig 1909/11), Bd. I, S. 157. Für die *artes liberales* vgl. M. Grabmann, Die Erkenntnis- u. Einleitungslehre des hl. Thomas v. A.!
- 6) Wolfgang Bürsgens, Freiburg 2003.
- 7) Lex. d. MA, Bd. I., Sp. 1059.
- 8) Bürsgens, a.a.O., Bd.I, S. 74.
- 9) in: *Artes liberales – Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, Köln 1959, S.73.
- 10) P. Courcelle, Augustinus u. Boethius – Über das Nachleben ihrer Meisterwerke, WdF 483, Darmstadt 1984, S. 427.
- 11) F. Brunhölzl, Geschichte der latein. Literatur des Mittelalters, München 1975, S. 247.
- 12) F. Brunhölzl, a.a.O., S. 279f.
- 13) J. Fleckenstein, Die Bildungsreform Karls d. Gr. als die Verwirklichung der *norma rectitudinis*, 1953.
- 14) L. Varga, Das Schlagwort vom „Finsteren Mittelalter“, 1932.

HERBERT ZIMMERMANN, Jülich

## Orpheus auf der Leinwand

### Antikerezeption in Helmut Dietls Filmkomödie „Vom Suchen und Finden der Liebe“

*Für Uli: consorti optimae*

Der Orpheus-Mythos gehört zweifellos zu den meistrezipierten Geschichten aus der antiken Mythologie<sup>1</sup>. Besonderer Wertschätzung in Literatur und Musik erfreut sich dabei seit der Renaissance<sup>2</sup> die Episode von Orpheus' Hadesfahrt mit dem letztlich erfolglosen Versuch, seine verstorbene Gattin Eurydike wiederzugewinnen<sup>3</sup>. Die große Beliebtheit gerade dieser Episode in der Neuzeit kontrastiert jedoch auffällig mit ihrer, zumindest den Quellen nach zu schließen, eher peripheren Position in der griechischen Literatur: Während bereits EURIPIDES in seiner „Alkestis“ (357-362) vom Jahr 438 v. Chr., wohl vor dem Hintergrund von Aischylos' verlorenen „Bassarai“, darauf anspielt, besitzen wir erst aus dem 1. Jh. v. Chr. poetische Gestaltungen des Stoffs, und diese aus der lateinischen Literatur (Verg., georg. 4, 457-503; culex 268-295; Ov., met. 10, 8-63). Als besonders weit verbreitete neuzeitliche Exponenten<sup>4</sup> seien hier nur noch erwähnt CHRISTOPH WILLIBALD GLUCKS Oper „Orfeo ed Euridice“ (1762), JACQUES OFFENBACHS Operette „Orpheus in der Unterwelt“ (1858) oder RAINER MARIA RILKES „Sonette an Orpheus“ (1922)<sup>5</sup>.

Nun hat der bekannte Münchener Film- und Fernsehregisseur HELMUT DIETL, mit seinen TV-Serien wie „Monaco Franze“ (1983) und „Kir Royal“ (1986) oder den Kino-Erfolgen „Shtonk!“ (1992) und „Rossini“ (1997) nach den Worten des Filmkritikers ANDREAS KILB der derzeit profilier-

teste Vertreter der ansonsten nicht gerade stark besetzten deutschen Filmkomödie<sup>6</sup>, eine in die Moderne transponierte Adaptation des Stoffs von Orpheus und Eurydike vorgelegt: den Film „Vom Suchen und Finden der Liebe“ (Kinostart 27.01.2005)<sup>7</sup>. Dietl fungierte dabei allerdings nicht nur als Regisseur, sondern auch als Produzent und Autor des Drehbuchs<sup>8</sup>. Als Co-Autor stand ihm wiederum, wie bereits bei den Drehbüchern zu „Monaco Franze“, „Kir Royal“ und „Rossini“, der renommierte Schriftsteller PATRICK SÜSKIND zur Seite, der mit dem Einakter „Der Kontrabaß“ (1981) und dem historischen Roman „Das Parfum“ (1985) seine bisher größten Erfolge hatte feiern können.

Dietls Rückgriff auf den Orpheus-Mythos als Prätext, insbesondere in seiner Aktualisierung durch Glucks Oper „Orfeo ed Euridice“, wird schon zu Beginn des Films deutlich markiert: Vor dem Hintergrund von Orpheus' Arie „Che farò senza Euridice“ aus der erwähnten Oper lernen sich an einem regnerischen Abend bei der Berliner Oper Unter den Linden der frustrierte Schlagerkomponist Mimi Nachtigal (MORITZ BLEIBTREU) und die verzweifelte Gesangsstudentin Gretel Grieneisen (ALEXANDRA MARIA LARA) kennen, die sich offenbar ohne Erfolg am Gluck'schen Orpheus versucht hatte. Die beiden kommen ins Gespräch. Dabei schmätzt sie die von Gluck besungene unsterbliche Liebe als bloße Illusion: „Können Sie sich vorstellen, jemanden so sehr zu lieben... so unendlich... so

über alle Maßen, dass Sie ihm ins Reich der Toten folgen... wie Orpheus seiner Eurydike?“<sup>9</sup> Mimi Nachtigal kann dies jedoch durchaus: Nach einem Restaurant-Besuch und der gemeinsam verbrachten Nacht versprechen sie sich ewige Liebe und werden ein Paar. Die Beziehung dauert sieben Jahre, in denen Nachtigal aus Gretel Grieneisen die erfolgreiche Sängerin Venus Morgenstern macht, die mit seinen Liedern zum Star wird. Doch die beiden entfremden sich einander zusehends und streiten immer öfter, bis es ausgerechnet bei der Verleihung der Goldenen Schallplatte schließlich zum Bruch kommt. Während nun Venus sich mehr oder weniger erfolgreich mit einem neuen Freund zu trösten versucht, kommt Mimi über die Trennung nicht hinweg und begeht auf einer griechischen Insel im Ferienhaus seines Freundes, des Musik-Professors Theo Stokowski (UWE OCHSENKNECHT), mit Alkohol und Tabletten Selbstmord, nicht ohne dabei ein letztes Mal auf dem Flügel die „Orpheusarie“ zu intonieren<sup>10</sup>.

In der Folge kommt die Antike auch visuell und damit auch für des Orpheus-Mythos gänzlich Unkundige deutlich erkennbar ins Spiel: Ein über und über goldener Hermes (HEINO FERCH) fliegt mit seinen Flügelschuhen herbei, um Mimis Seele in die Unterwelt zu geleiten. Bei näherem Zusehen entpuppt sich der Psychopompos gleichwohl als Hermaphrodit. Auf dem Grundstück des Ferienhauses befindet sich ein alter, von antiken Säulen umstandener Brunnen, der nach Auskunft des Hausherrn ein Zugang zum Hades ist: „Hier ist Orpheus reingegangen, um seine tote Eurydike zurückzuholen.“<sup>11</sup> In diesen Brunnen springt Hermes mit dem ängstlich widerstrebenden Mimi. Durch eine graue Ödnis gelangen sie an das Ufer der Styx. Charon kommt auf einem Floß herbeigerudert, an seiner Seite den Kerberos, und setzt die beiden über. Hermes führt Mimi in seinen Tempel, einen antikisierenden Palast. Hier liegen sie nun in langen Gewändern auf zwei Klinen, und der lüsterne Hermaphrodit flößt Mimi Lethewasser ein, auf dass dieser Venus vergesse. Als dies nur mäßigen Erfolg zeitigt, nimmt Hermes Venus Morgensterns Gestalt an und kann mithilfe dieser List Mimi doch noch verführen.

Derweil erleidet Venus während einer Talk-Show einen Kollaps. Im Krankenhaus beschließt sie, zu Mimi zurückzukehren. Sie reist unverzüglich nach Griechenland; auf der Fähre zur Insel trifft sie Helena Stokowski (ANKE ENGELKE), die ihrem wegen Mimis Tod vorausgereisten Mann Theo nachfährt. Erst durch Helena erfährt Venus von Mimis Selbstmord. In unbändigem Schmerz beschließt sie, Mimi in die Unterwelt zu folgen. Durch den Brunnen und dann über die öden, grauen Fluren kommt sie zur Styx, wo Charon sie bereitwillig übersetzt. Am jenseitigen Ufer tritt ihr jedoch Hermes entgegen, der voll Eifersucht Mimis Gestalt angenommen hat und so versucht, Venus mit barschen Worten abzuwimmeln. Aber als sie tief getroffen Glucks berühmte Arie des Orpheus anstimmt<sup>12</sup>, werden erst Charon und Kerberos, dann auch Hermes zu Tränen gerührt, so dass letzterer wieder seine wahre Gestalt annimmt und Venus zu Mimi führt. Die Wiedersehensfreude wird allerdings durch Venus' Eifersucht etwas getrübt, da sie Mimi die ja schließlich zumindest partiell erfolgreichen Annäherungsversuche des Hermes („Hermi“) verübelt.

Auch wenn Venus und Mimi nun gemäß den Worten des Erzählers „im stolzen Bewusstsein, seit Orpheus und Eurydike das erste Liebespaar der Weltgeschichte zu sein, dessen Liebe stärker war als der Tod“<sup>13</sup>, den Weg zurück zu den Lebenden antreten, geraten sie doch bald wieder in Streit über Lappalien. Als die vorausgehende Venus sich empört umdreht, obwohl ihnen doch „das schreckliche Beispiel von Orpheus und Eurydike“<sup>14</sup> vor Augen stand, wird Mimi im Angesicht der verzweifelten Venus prompt wieder in die Unterwelt entrückt. Der Film endet mit einer Szene, die etwa 40 Jahre später eine kurze Wiederbegegnung zwischen dem für drei Stunden aus dem Hades für ein klärendes Gespräch beurlaubten Mimi und der altgewordenen, aber mit seinen Liedern noch immer erfolgreichen Venus zeigt. Auch wenn sie seine Ähnlichkeit mit ihrem verflissenen Geliebten bemerkt, gibt er sich doch nicht explizit zu erkennen<sup>15</sup>. Nach einem letzten Kuss geht sie allein in seine vormalige, nun von ihr bewohnte Wohnung, von wo – wie zu Anfang des Films – die Gluck'sche „Orpheusarie“ zu hören ist.

Für den Philologen stellt sich die Frage nach den Prätexten des Films bzw. seines Drehbuchs. Wie die Paraphrase gezeigt haben dürfte, ist der am häufigsten und auch für den Zuschauer am deutlichsten erkennbar zitierte Prätext Glucks Oper „Orfeo ed Euridice“; insbesondere die Arie des Orpheus aus dem 3. Akt zieht sich leitmotivisch durch den ganzen Film. Auch die vom Mythos vorgegebene Handlungsstruktur: „berühmter Musiker verliert Partnerin durch den Tod, erringt mithilfe seiner Kunst Zugang zum Totenreich und dort die Erlaubnis, die Verstorbene wieder ins Leben zurückzuführen“, ist ohne direkten Rekurs auf die antiken Gestaltungen weitestgehend aus Gluck bekannt. Ebenso verhält es sich mit dem allzu menschlichen, aber fatalen Streit um Liebe, Treue und Schönheit, der Venus-Orpheus veranlasst, sich trotz Verbotes bereits auf dem Rückweg aus der Unterwelt nach Mimi-Eurydike umzublicken<sup>16</sup>.

Auf direkter Auseinandersetzung mit Gluck dürfte schließlich auch der in Opposition zum Mythos stehende Rollentausch beruhen: Die traditionelle Rolle der Eurydike übernimmt Mimi Nachtigal, während die Sängerin Venus Morgenstern an die Stelle des Orpheus tritt. Diese ungewöhnliche, in keiner anderen Adaptation des Stoffes anzutreffende Kombination ergibt sich mit Blick auf Gluck freilich fast von selbst, weil dieser den Part des Orpheus, an dem sich ja auch Venus versucht hatte, ursprünglich für einen Altkastraten geschrieben hat, nach neuerer Praxis mithin für die weibliche Stimmlage Alt. Dies weiß auch Nachtigal, wenn er schon bei der ersten Begegnung mit Venus in Bezug auf Glucks Orpheus erklärt: „Vielleicht sollte man als junge Frau nicht unbedingt Partien singen, die für ältere Kastraten geschrieben sind.“<sup>17</sup> Der Zuschauer, dem Glucks Vorgehen in seiner Zeitgebundenheit bekannt ist, wird die Aktualisierung erkennen und kann über die sich daraus ergebende Pointe lachen.

Allein dem bei Gluck in der Tradition der italienischen Oper zum Happy End umgebogenen Ausgang<sup>18</sup> folgen Dietl/Süskind beim Handlungsverlauf nicht, sondern restituieren den vom Mythos bzw. seinen antiken Gestaltungen vorgegebenen selbstverschuldeten, nun endgültigen Verlust der Geliebten auf dem Rückweg

aus der Unterwelt. Dieser direkte Rekurs auf den Mythos wird für den Zuschauer durch das Zitieren des „schreckliche<n> Beispiel<s> von Orpheus und Eurydike“ durch den Erzähler sogar eigens markiert<sup>19</sup>; ebenso hatte Theo Stokowski ja mit Blick auf den ominösen Brunnen bei seinem Ferienhaus direkt auf den antiken Mythos hingewiesen<sup>20</sup>.

Auch in einigen Einzelheiten zeigt der Film direkte Antikerezeption, auf die Süskind in seinem Nachwort zum Drehbuch: „Über Liebe und Tod“ dann sogar eigens aufmerksam macht, indem er VERGILS und OVIDS Gestaltungen des Mythos paraphrasiert und z. T. auch zitiert<sup>21</sup>: So entstammen Kerberos und Charon den Versionen von Vergil (georg. 4, 483 und 502f) und Ovid (met. 10, 64-66 und 72f), während sie bei Gluck fehlen und bei Offenbach nur einmal beiläufig erwähnt werden<sup>22</sup>. Wenn Hermes in Mimi Nachtigals Gestalt vor Venus erscheint, so erinnert dies schließlich an PLATONS Bemerkung im Symposium (179 d), wonach Orpheus in der Unterwelt nur ein Trugbild (*phasma*) der Eurydike angetroffen habe. Dass diese wohl nur für den philologisch versierten Zuschauer erkennbare Beziehung dennoch nicht zu weit hergeholt ist, bezeugt Süskind selbst, der in seinem Nachwort zum Drehbuch wiederholt auf das platonische Symposium hinweist<sup>23</sup>.

Die Einführung des Hermes als Seelengeleiter der Eurydike fehlt dagegen in der antiken Poesie gänzlich; gleichwohl dürften Dietl/Süskind auch hier nicht nur auf die allgemeine, dem Gebildeten präsente Funktion des Hermes Psychopompos zurückgreifen, sondern sich vielmehr auf einen konkreten antiken Prätext, hier aus der Bildenden Kunst, beziehen, der Hermes direkt in den Mythos einführt: Große Berühmtheit besitzt das sog. Orpheusrelief, welches Eurydike zwischen Orpheus und Hermes zeigt, der gerade im Begriff ist, sie nach Orpheus' verbotennem Blick wieder in den Hades zurückzuleiten<sup>24</sup>.

Es bleiben daneben jedoch einige Einzelaspekte, die sich allein aus den antiken Gestaltungen des Mythos oder Glucks Adaptation nicht erklären lassen. Dafür bestehen evidente Übereinstimmungen mit Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“, die für den Zuschauer in Ermange-

lung markanter Zitate jedoch weniger deutlich hervortreten. Hier ist zunächst die Ausgangslage vor dem Tod des einen Partners zu erwähnen: Offenbach schildert Orpheus und Eurydike im ersten Aufzug seiner Operette als zänkisches und einander untreues bourgeoises Paar, das nur noch der Konvention wegen zusammenbleibt (die Öffentliche Meinung tritt sogar als *dramatis persona* auf); vor diesem Hintergrund wirkt die Zerrüttung der Beziehung der beiden wohlarrivierten Protagonisten im Film, die dort ja auch zur nach heutigen Verhältnissen zu erwartenden und damit gleichsam aktualisierenden Trennung des Paares führt, wie eine Nachgestaltung. Auch die sinnliche Zuneigung des als Unterweltsherrscher vorgestellten Hermaphroditen zu Mimi erinnert an Offenbach, der Eurydike von ihrem Liebhaber Aristaeus alias Pluto entführen lässt<sup>25</sup>. Überhaupt verdankt die grotesk-komische Figur des Hermes Offenbach wesentliche Züge, auch wenn dies im Film nirgendwo offen thematisiert wird: Wie in der Operette Hans Styx, vormals Prinz von Arkadien, nun Wächter der Eurydike in der Unterwelt, seiner Schutzbefohlenen als aufdringlicher und zugleich komischer Verehrer zusetzt, so bemüht sich auch der lüsterne Hermaphrodit („Hermi“) letztlich vergeblich um die Gunst seines Schützlings Mimi. Schließlich dürfte im Film die ausgiebige Verwendung von Lethe-Wasser, das Hermes Mimi verabreicht, um die Sehnsucht nach seiner Venus auszulöschen, ihr Vorbild bei Offenbach haben: Hier trinkt Hans Styx, ähnlich einem Alkoholiker, beständig Lethe-Wasser, um seine subalterne Position im Hades besser ertragen zu können.

Während die soeben besprochenen Elemente des Films sämtlich auf den Mythos von Orpheus und Eurydike bzw. seine verschiedenen Gestaltungen verweisen, blieb eine nicht in diesen Kontext gehörende Episode noch gänzlich unerwähnt: Als Nebenhandlung zeigt der Film eine kurze Romanze zwischen dem um Mimi trauernden Theo Stokowski und einer jungen griechischen Ziegenhirtin (MARILY MILIA), die sich zugleich als Dienstmädchen um das Ferienhaus kümmert. Stokowski verfällt dem Mädchen mit dem beziehungsreichen Namen Kalypso so sehr, dass er kurzzeitig sein bürgerliches Leben aufzu-

geben scheint, um mit ihr in bukolischer Idylle ein Hirtenleben zu führen. Die Ankunft seiner Frau Helena und insbesondere ihr Eingeständnis eines Seitensprungs lässt Stokowski jedoch bereits nach wenigen Tagen wieder in seine vormalige Existenz zurückkehren.

Die antiken Wurzeln dieser burlesk und mit z. T. derber sexueller Komik inszenierten Episode sind unübersehbar: Schon der Name Kalypso wirkt wie ein Signal und verweist den Zuschauer explizit auf Odyssee 5 als Prätext. Auch die zugrundeliegende Handlungsstruktur lässt deutlich die Odyssee durchscheinen: „Fremder Mann landet nach schwerwiegendem Verlust auf exotischer Insel und verbindet sich dort mit einer attraktiven Einheimischen, um nach einer Intervention von außen zu seiner inzwischen von anderen Männern umworbenen Gattin zurückzukehren.“ Doch die Übereinstimmungen gehen noch weiter: Im Film beruft sich Kalypso selbst auf ihre homerische Namenscousine, wenn sie Stokowski zu verführen sucht: „Als ... Odysseus auf seinen Irrfahrten an Kalypsos Insel strandete, hatte er alles verloren: seine Freunde, sein Schiff und seine Frau... Kalypso gab ihm zu essen, zu trinken und bot ihm ihr weiches Lager an. Sie sagte zu ihm: »Trink, Odysseus! Wer bei mir bleibt und aus meiner Quelle trinkt, der hat das ewige Leben, die ewige Liebe und die ewige Lust!«“,<sup>26</sup> Zwar sind diese Zeilen kein wörtliches Zitat aus der Odyssee, aber auch die homerische Kalypso verfügt über sogar vier Quellen (Od. 5,70) und verspricht dem von ihr begehrten Odysseus die Unsterblichkeit, wenn er bei ihr bliebe (Od. 5,135f).

Die Komik dieser Szene bewegt sich auf zwei Ebenen: Einerseits wirkt die für den Zuschauer deutlich erkennbare, weil nachdrücklich markierte Transposition des homerischen Prätexts in die prosaische Gegenwart auf das Niveau einer banalen Urlaubsaffäre als Travestie komisch; zudem spart der Film gerade in diesem Kontext nicht mit der Bedienung gängiger Griechenland-Klischees: beständiges schönes Wetter, Meeresbläue, idyllische, ölbaumbeschattete Landschaft, friedliche Herden, gastfreundliche, von der modernen Zivilisation unberührte Hirten, unbeschwertes Liebesleben fernab von allen kul-

turellen Zwängen ... Über die aus dem geballten Einsatz dieser Klischees entstehende Komik kann der Zuschauer lachen, ganz gleich ob er um die homerischen Bezüge weiß oder nicht. Ein ähnliches Verfahren war im übrigen auch bei den Unterweltsszenen zu beobachten, die mit ihrer derben, oft sexuellen Komik („Hermi“) auch den Zuschauer zu bedienen suchen, der das parodische Spiel mit den verschiedenen Prätexten nicht bemerkt.

Überblickt man das Gesagte nochmals, so lässt sich festhalten: Dietl und Süskind verwenden für ihren Film verschiedener Arten der Antikerezeption und kontaminieren diese. Dabei steht die indirekte, über Glucks Oper „Orfeo ed Euridice“ und Offenbachs Operette „Orpheus in der Unterwelt“ als Prätexte vermittelte Antikerezeption eindeutig erkennbar im Vordergrund. Daneben erfolgt wiederholt auch der direkte Rekurs auf die antiken Gestaltungen des Mythos, wobei diese aber – wie auch Offenbach – namentlich nicht eigens benannt werden. Beide Rezeptionsweisen unterliegen wiederum der Aktualisierung: Die Handlung wird in die Gegenwart transponiert, die Prätexte werden im Film z. T. explizit zitiert, formal parodiert oder inhaltlich travestiert. Gleichwohl erfordert der Film keinen einheitlichen Rezeptionshorizont der Zuschauer: Während auch der voraussetzungslose Rezipient aufgrund der oft drastischen Situationskomik und burlesken Szenen auf seine Kosten kommt, entwickelt sich aus dem Spiel mit den Prätexten doch eine subtilere Form der Komik, die von Ferne an die aristophanische Paratragodia erinnert. Mag auch einiges in der Umsetzung fragwürdig bleiben, KILBS Verdikt, „Vom Suchen und Finden der Liebe“ sei als Komödie misslungen, greift doch eindeutig zu kurz<sup>27</sup>. Zudem bietet der Film ein markantes Beispiel für Antikerezeption in der populären Kultur der Gegenwart und steht somit für die ungebrochene Attraktivität des antiken Mythos auch für unsere Zeit<sup>28</sup>.

#### Wiederholt zitierte Literatur

H. Dietl und P. Süskind, *Vom Suchen und Finden der Liebe*. Vollständiges Drehbuch mit zahlreichen Fotos aus dem Film, mit einem Vorwort von H. Dietl und einem Nachwort von P. Süskind, Zürich 2005 (detebe 23503).

- H. Hofmann, Orpheus, in: ders. (ed.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999 (Attempo Studium generale), 153-198.
- A. Kilb, Dietl in der Unterwelt: „Vom Suchen und Finden der Liebe“, in: FAZ vom 26.01.2005, Nr. 21, S. 35.
- M. O. Lee, Orpheus and Eurydice: Some Modern Versions, in: CJ 56 (1960/61) 307-313.
- J. Schondorff (ed.), *Orpheus und Eurydike*: Poliziano, Calderon, Gluck, Offenbach, Kokoschka, Cocteau, Anouilh. Mit einem Vorwort von K. Kerényi, München und Wien 1963 (Theater der Jahrhunderte).
- Ch. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore und London 1989.

#### Anmerkungen

- 1) Cf. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 8/1992 (Kröners Taschenausgabe 300), hier: 603-608.
- 2) Die bekanntesten Dramentexte bzw. Libretti von Poliziano bis Anouilh sind in deutscher Übersetzung bequem zugänglich in Schondorff 1963.
- 3) Cf. Segal 1989, 155-157. Mit einer hellenistischen Dichtung als direkte Vorlage, die wiederum auf verschiedenen Fassungen des 5. Jh. v. Chr. fuße, rechnet C.M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, in: CQ 2 (1952) 113-126.
- 4) Weiteres bei Segal 1989, 155-198; 217-219 und Hofmann 1999, 175-197 (insbesondere auch zur Orpheus-Rezeption in der Bildenden Kunst); cf. Lee 1960/61 und K. Ziegler, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in: *Form und Inhalt. Kunstgeschichtliche Studien*, O. Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Oktober 1950 dargestellt, Stuttgart 1950, 239-256. – Erst jüngst hat der angloaustralische Popmusiker Nick Cave mit seinem Album „The Lyre of Orpheus“ (2004) die Orpheus-Thematik wieder aufgegriffen.
- 5) Segal 1989, 118-154; 215f. Cf. E. Leisi, *Rilkes Sonette an Orpheus: Interpretation, Kommentar, Glossar*, Tübingen 1987. H.J. Tschiedel, *Orpheus und Eurydice. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*, in: A&A 19 (1973) 61-82.
- 6) Kilb (2005, 35) resümiert: „Wo ein ganzes Genre liegen müßte, steht Dietl allein.“
- 7) Vor Dietl haben Jean Cocteau mit „Orphée“ (1949) und Marcel Camus mit „Orfeu Negro“ (1958) Filmversionen des Stoffs vorgelegt, die jedoch vom Genre Komödie weit entfernt sind: cf. Lee 1960/61; Segal 1989, 162-164.
- 8) Dietl/Süskind 2005.
- 9) Dietl/Süskind 2005, 21.
- 10) Dietl/Süskind 2005, 57.
- 11) Dietl/Süskind 2005, 50. – Stokowski weiß sogar zu erzählen, daß vor einiger Zeit der Wirt der örtlichen Hafenkneipe in den Schlund gesprungen sei, um seine an einer Fischvergiftung gestorbene Geliebte zurückzuholen: eine Art zweiter Orpheus (Dietl/Süskind ibid.).

- 12) Der Situation angepaßt singt Venus jedoch mit „Ach, ich habe ihn verloren...“ statt des Gluck'schen „Ach, ich habe sie verloren...“ einen in mehreren Punkten von Gluck leicht abweichenden Text: Dietl/Süskind 2005, 92f.
- 13) Dietl/Süskind 2005, 100.
- 14) Dietl/Süskind 2005, 100.
- 15) Ob hier eine Reminiszenz an Arno Schmidts Erzählung „Caliban über Setebos“ (aus dem Band „Kühe in Halbtrauer“, 1964) vorliegt, in welcher der Schlager-Texter Georg Düsterhenn („Orje“) auf der Suche nach neuer Inspiration nach Schadewalde kommt, um seine Jugendliebe Fiete Methe („Rieke“) wiederzusehen, sich ihr dann aber aus Enttäuschung und aufgrund eigener sexueller Versagensängste doch nicht zu erkennen gibt? Cf. Hofmann 1999, 188–193.
- 16) Als Orpheus sie nicht ansehen will, reagiert Glucks Eurydike ähnlich ungehalten wie Venus: „Sprich: ist meiner Jugend Schönheit verblüht schon für dich? ... So entschwand dir also die Erinnerung, die Liebe, deine Treue!“ (3. Akt, 1. Auftritt; zitiert nach Schondorff 1963, 113f)

- 17) Dietl/Süskind 2005, 21.
- 18) Hofmann 1999, 178f.
- 19) Dietl/Süskind 2005, 100.
- 20) Dietl/Süskind 2005, 50.
- 21) Dietl/Süskind 2005, 212–218.
- 22) Im 2. Aufzug, 3. Bild, 6. Auftritt: Schondorff 1963, 161.
- 23) Süskind in Dietl/Süskind 2005, 186 und 213.
- 24) Hofmann 1999, 156 Abb. 3. Diese besterhaltene der fünf römischen Kopien nach einem verlorenen attischen Original um 410 v. Chr. befindet sich heute in Neapel (Mus. Naz. 6727): G. Schwarz, s.v. Eurydike I, in: LIMC 4,1 (1988) 98–100; dazu die Abb. in: LIMC 4,2 (1988) 51.
- 25) Bei Offenbach steht hier sicherlich wiederum der Raub der Proserpina im Hintergrund.
- 26) Dietl/Süskind 2005, 81.
- 27) Cf. Kilb 2005, 35.
- 28) Ich danke Prof. Martin Hose für die kritische Durchsicht des Manuskriptes und manchen Hinweis.

GEORG HELDMANN, München

## Personalia

### Karl Bayer zum 85. Geburtstag

Ein Urgestein der Klassischen Philologie und ihrer Dikaktik beging am 28.7.2005 seinen 85. Geburtstag. Leit. Ministerialrat i. R. Dr. KARL BAYER, in geistiger Frische und immer noch mit Herz und Verstand bei seinen geliebten Alten Sprachen. Davon zeugt gerade seine letzte Arbeit: Untersuchungen zu Fehlerquellen in Abituraufgaben mit dem Ziel, Kriterien zu liefern, mit deren Hilfe sich die Sprachfähigkeit heutiger Lateiner noch stärker sichern lässt. In ihr sieht Bayer die Basis eines erfolgreichen Umgangs mit den Texten. In den Lehrbüchern, bei deren Konzeption er als Autor oder Herausgeber mitgewirkt hat, schlägt dieses sein Prinzip nachhaltig durch. Doch mit Karl Bayer verbindet sich auch wurzelhaft die Forderung, auch und gerade an den Inhalten der Texte die humanistische Bildung festzumachen. Er gehört zu den Vätern der sog. DAV-Matrix von 1972, jener auch empirisch abgesicherten Rahmenvorgabe für den modernen Lateinunterricht. Die dafür nötige Kunst der Interpretation hat er seinen Referendaren – ich durfte mich zu ihnen zählen – meisterhaft vorgeführt und in zahllosen Vorträgen und Aufsätzen demonstriert. Zweifel-

los gehört er zu den Großen unserer Zunft. Als Übersetzer und Herausgeber der Tusculum-Reihe (ihm oblag z. B. die redaktionelle Betreuung der erstmals zweisprachig erschienenen *Naturalis Historia* von PLINIUS d. Ä.) hat er seinen Namen in die Annalen der klassischen Fächer ebenso eingepägt wie durch seine wertvollen Sentenzensammlungen „Nota bene“ und „Expressis verbis“. Wir alle schulden dem Jubilar großen Dank. Mit unseren herzlichen Glückwünschen verbinden wir die Hoffnung, dass ihm die Gesundheit und Freude am Schaffen noch lange erhalten bleiben. *Sit tibi vita, salus, sint et felicia cuncta!*

FRIEDRICH MAIER, München-Puchheim

### Hermann Steinthal zum 80. Geburtstag

Am 16. September 2005 feiert der Ehrenvorsitzende unseres Verbands, Prof. Dr. HERMANN STEINTHAL, seinen 80. Geburtstag. Auf seinem beruflichen und ehrenamtlichen Lebensweg hat sich Hermann Steinthal vielfältig und wirkungsvoll für den altsprachlichen Unterricht eingesetzt: als Lehrer, Fachdidaktiker und Schulleiter, als Vorsitzender und Ehrenvorsitzender des Deutschen Altphilologenverbands, als Mitherausge-