

## *El divino Orfeo* – Calderón und der Mythos von Orpheus und Eurydike

In der reichen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des Mythos von Orpheus und Eurydike hat das Theaterstück *El divino Orfeo* (1663)<sup>1</sup> von PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA (1600 – 1681) einen im echten Wortsinn eigenartigen Platz. Der Grund dafür ist weniger die Ausgangsidee – Orpheus ist Christus, die Befreiung der Eurydike ist die Erlösung der Menschheit – als ihre dichterische Ausformung.

Calderón musste den Erfordernissen einer außergewöhnlichen Kommunikationssituation gerecht werden, der des spanischen Fronleichnamsspiels, des *Auto sacramental*. Diese Art des Theaterstücks ist so eng mit Calderón verbunden, dass das *Auto* und er stets in einem Atemzug genannt werden.

Die Gestalt des Orpheus war schon früh christlich gedeutet worden. Das bezeugen nicht nur Katakombenbilder, die Christus mit der Leier in der Hand zeigen, umgeben von lauschenden wilden Tieren, sondern auch Aussagen von Kirchenvätern.<sup>2</sup>

CLEMENS VON ALEXANDRIEN etwa stellt im ersten Kapitel seines *Protreptikos*, einer Mahnrede an die Griechen, dem Zauberer Orpheus – den er offenbar für eine historische Person hält – den Sänger Christus gegenüber, der die Menschheit mit seinem Lied erlöst.

Nicht allein die alles überwindende Macht des Schönen bei Orpheus (des Guten bei Jesus) ist es, die Orpheus zum mythologischen Typus Jesu Christi werden ließ. Weitere Analogien boten der Tod der Eurydike durch einen Schlangenbiss und der Weg des Sängers in die Unterwelt, um auch dort seine Kunst zu erproben und die verlorene Ehefrau, die *dulcis coniunx* (VERGIL, *georg.* IV, 6,5) wiederzugewinnen.

Durch sein persönliches Eindringen ins Schattenreich befreit Christus seine Braut, die von einer Schlange ver- und entführte menschliche Natur. Er gewinnt sie zurück, im eigenen Tod über den Tod triumphierend.

Calderón hat Orpheus und Eurydike zuerst 1634 zum Thema eines *Auto* gemacht. 1663, also auf dem Höhepunkt seiner Kunst, hat er

die Urversion verfeinert und vertieft. Die zweite Version ist Thema dieses Aufsatzes.

Da in Calderóns Fronleichnamsspiel Orpheus zunächst Schöpfer, dann Erlöser ist, tritt eine sorgfältig getroffene Auswahl von dreizehn allegorischen Personen vor das Publikum.

Der göttliche Orpheus erschafft zunächst die nacheinander als Personen auftretenden sieben Tage und mit ihnen schrittweise die Welt. Dann erweckt er die Krone der Schöpfung, die menschliche Natur: Eurydike. In den Worten der Urversion von 1634:

*Sonó la voz soberana*

*Et omne factum est ita* (79f.).

Zu den genannten neun Personen gesellen sich Pluto, der Fürst der Finsternis, also der Teufel, und *la envidia*, seine Freundin, der Neid. Außerdem treten Leteo (= der Lethe-Schiffer Charon) sowie das Vergnügen (*el placer*) auf. *El placer* ist ein derb-jovialer spanischer Bauer, der die Rolle des Spaßmachers, des *gracioso*, übernimmt.

Im Römerbrief (4,17) heißt es, Gott rufe das Nicht-Seiende als sei es bereits existierend, Calderón lässt Orpheus das Seiende nicht in die Welt rufen, sondern in die Welt singen.

Orpheus' Sprechgesang, Harfenklang und andere musikalische Elemente sind in dem Stück so gegenwärtig, dass es mit einer Oper, einer *opera sagrada*, verglichen worden ist. Vor Beginn des Stückes tanzen elf Tänzer eine musikalische Einleitung.<sup>3</sup>

Orpheus singt Eurydike, die menschliche Natur, ins Leben, umwirbt sie und führt sie als Braut ins irdische Paradies. Nach ihrem selbstverschuldeten Tod durch die Schlange errettet er sie aus den Händen des Teufels. Die Leier hat sich in das Kreuz des Erlösers verwandelt.

Der antike Mythos ist Vorstufe der Wahrheit, Folge einer natürlichen Erleuchtung. Der Sinn des *Divino Orfeo* und der anderen mythologischen Fronleichnamsspiele Calderóns liegt deshalb darin, den wahren Kern des heidnischen Mythos in seiner ganzen Wahrheit auf der Theaterbühne zu entfalten: vom Mythos zum Mysterium.

Der Unterschied zwischen präfigurierter und voller Wahrheit löst sich auf in der Ewigkeit Gottes, für den es keine *differentia temporum* gibt.<sup>4</sup>

Das Fronleichnamsfest war 1264 durch URBAN IV. für die ganze Kirche eingeführt worden. Im Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts verbreitete sich in Spanien immer mehr die Sitte, es durch feierliche Prozessionen und durch die Aufführung von Fronleichnamsspielen zu feiern.

Die Feier des Festes vollzog sich in Spanien in drei ‚Akten‘: Messe – als feierliches Pontifikalamt –, Prozession und *Auto*. *Autos* kommt von *Actos*: Die *Autos* sind Einakter, die die Verherrlichung des Altarsakraments zum Ziel haben und auf öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden. Der Aufwand der Bühnengestaltung und der musikalischen Untermalung sowie die Professionalität der Schauspieler wurden dabei im Laufe der Jahre immer größer.

Die besondere Herausforderung für den Dichter eines *Auto* lag darin, dass er ein komplexes theologisches Thema so formen musste, dass sowohl die Gebildeten im Publikum als auch die Masse, viele davon Analphabeten, das Stück mit Gewinn miterlebten.<sup>5</sup>

Ein anderes *Auto sacramental* Calderóns, *La cena del rey Baltasar*<sup>6</sup>, endet mit folgenden Versen (156ff.), die die Intention des Fronleichnamsspiels verdeutlichen: (Es spricht Idolatría, die Götzenverehrung:)

*Yo, que fui la Idolatría,  
que di adoración a necios  
ídolos falsos, borrando  
hoy el nombre de mí y de ellos,  
seré Latría, adorando  
este inmenso Sacramento.  
Y pues su fiesta celebra  
Madrid, al humilde ingenio  
de don Pedro Calderón  
suplid los muchos defectos;  
y perdonad nuestras faltas  
y las tuyas, advirtiendo  
que nunca alcanzan las obras  
donde llegan los deseos.*

„Ich, die ich die Götzenverehrung (*Idolatría*) war, die albernem, falschen Idolen nachlief, werde von nun an Gottesverehrung (*Latría*) sein. Meinen

Namen und den der Idole lösche ich dabei aus, stattdessen will ich das Allerheiligste Sakrament verehren. Und da Madrid heute sein berühmtes Fronleichnamsfest begeht, vergebt, ihr Zuschauer, der bescheidenen Begabung des Don Pedro Calderón ihre vielen Mängel. Und verzeiht uns Schauspielern unsere Schwächen genauso wie ihm die seinen. Bitte bedenkt dabei, dass Taten nie ganz den erwünschten Zielen entsprechen.“

Der Dichter des *Auto* musste seinen Versen sonoren Klang verleihen; die Perfektion des Versbaus hatte er genauso zu beherrschen wie alle Feinheiten der Dichtersprache des spanischen Barock. Gleichzeitig mussten dramatische Spannung und spektakuläre Bilder das Publikum fesseln.

Calderón, der berühmteste spanische Dichter von Fronleichnamsspielen und – so ALBERT CAMUS – „[le] plus grand genie dramatique que l'Espagne a produit“<sup>7</sup> – meistert diese scheinbar konträren Herausforderungen. Nicht ohne Grund war er es, der als einziger Dramaturg zwischen 1648 und seinem Tod 1681 offiziell für die Fronleichnamsspiele in Madrid zuständig war, so groß war schon zu Lebzeiten sein Ruhm. Sein *Großes Welttheater* war – durch Übersetzung in die Sprache der Azteken (Nahuatl) – schon in die entferntesten Winkel der damaligen Welt gelangt, bevor es überhaupt im Druck erschien.<sup>8</sup>

Den gebildeten Teil des Publikums überrascht der Dichter mit unerwarteten Etymologien und indem er in scharfsinnig-spitzfindiger Weise möglichst alle Einzelelemente des antiken Mythos christlich umdeutet.

So erklärt *el placer* den Namen des Orpheus nach der ersten Silbe als Goldstimme, *voz de oro*, den Namen Eurydike als Erudition (*erudición*, 664 - 673), da sie nicht nur schön, sondern weise sei. Orpheus, der Sänger aus Thrakien, ist Sänger der Gnade (*Tracia – Gracia*, 650ff.). Wassernymphe, Dryade, werde Eurydike genannt, da auf dem Wasser großes Glück sie erwarte (674ff.); gemeint sind ihre Befreiung aus dem Schiff des Fürsten der Finsternis und ihre Rettung in das Schiff der Kirche am Ende des Stückes, zugleich könnte es sich um eine Anspielung auf die Taufe handeln.<sup>9</sup> Der Fürst der Finsternis macht aus Aristeus (Aristeo) Antitheos (Antitheo, 767 – 769). In der

getanzten Einleitung zu dem Stück trägt jeder der elf Tänzer einen Buchstaben. Diese Buchstaben formen zunächst das Wort EUCHARISTIA, dann CITHARA IESU.<sup>10</sup>

Die Verwandlung der Leier, deren Vorbild die *Threicia cithara* (*Aen.*, VI, 120) des Orpheus ist, ins Kreuz wird sorgfältig veranschaulicht: Die drei Wirbel stehen für die drei Kreuzesnägel, die Saiten für die Geißeln.

Calderóns Überzeugung, im Orpheus-Mythos eine schemenhafte heidnische Einsicht in den wahren Glauben vorzufinden, hindert ihn also keineswegs daran, diese Übereinstimmung mit allen Mitteln eigener konzeptistischer Spitzfindigkeit ausdifferenzieren, eigene Einfälle in die vorgefundene Grundübereinstimmung einzuschmelzen.

Die Gebildeten im Publikum hören und genießen ein komplexes Gewebe aus Anspielungen und Zitaten.

Als etwa Leteo (=Charon) den zur Hölle hinabsteigenden *Orpheus divinus* mit einem warnenden Aeneis-Zitat (VI,126) begrüßt (*facilis descensus Averno (...) sed revocare gradum superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est.*) (1167 ff.), antwortet Orpheus mit einem Zitat aus der Apokalypse (1,18): Ich habe die Schlüssel des Todes und der Hölle, *claves mortis et inferni*:

Leteo: *Pasar es fácil, pero  
volver no será fácil,  
que el pasar es morir  
y es el morir cerrarte  
las puertas de la vida.*

O.: *Para ellas habré llave.*

„Lethe: Die Überfahrt ist einfach, doch die Rückkehr wird nicht einfach sein, denn die Überfahrt ist Sterben und das Sterben wird dir die Pforten des Lebens verschließen. – Orpheus: Für die Lebenspforten werde ich einen Schlüssel haben.“

Der Dichter fesselt sein Publikum mit einprägsamen Bildern von hoher Dramatik. Etwa das schwarz verhängte Piratenschiff, auf dem Teufel und Neid auf Beute ausfahren, der Auftritt Leteos (= Charons), der statt des Dreizacks mit der Sense in der Hand vor das Publikum tritt, das Kreuz, in das sich die Leier verwandelt.

Seine dramatische Meisterschaft zeigt sich, als sich der Teufel und seine Gefährtin, der Neid, als

Bauern verkleidet dem Vergnügen nähern und *el placer* nach dem Paradies und seinen Bewohnern fragen.

Es entwickelt sich ein komplexes Spiel mit verschiedenen Ebenen der Ironie: der intendierten und der unfreiwilligen. *El placer*, Bauer und *gracioso*, beschließt, den beiden einen Bären aufzubinden, da er ihnen nicht über den Weg traut. Als er ihnen die Geschichte von Orpheus und Eurydike erzählt, begreift der Teufel sofort die allegorische Weisheit, die sich in den Worten des Bauerntölpels verbirgt.

*Envidia:* *¿De qué suspenso has  
quedado?*

*Príncipe:* *De que este villano crea que  
con la verdad me engaña.*

*Envidia:* *Pues ¿puede ser verdad  
esta?*

*Príncipe:* (...) *¡Cuántas veces se verán  
los poetas y profetas  
acordes donde se rocen  
verdades en sombra envueltas!  
¿Qué más Faetonte que yo,  
que por gobernar la excelsa  
carroza del Sol caí?  
Y de esta misma manera  
habrá infinitos lugares  
que por repetidos deja  
mi voz en que se confronten  
divinas y humanas letras,  
en la consonancia amigas,  
y en la religión opuestas.*

(708 – 735)

„Neid: Was hat dich so verblüfft? – Fürst der Finsternis: Dass dieser Bauer wirklich glaubt, mich mit der Wahrheit zu täuschen. –

Neid: Kann das denn Wahrheit sein? – Fürst: (...) Wie häufig werden in Zukunft antike Dichter und biblische Propheten übereinstimmen, wo sich in Dunkel gehüllte Wahrheiten berühren! Wer ist denn dem Phaeton ähnlicher als ich, der ich stürzte, weil ich den erhabenen Sonnenwagen zu lenken versuchte!

Und genauso wird es unzählige andere Stellen der Literatur geben, die ich nicht alle aufzählen kann, wo göttliche und menschliche Schriften übereinstimmen werden, in der tieferen Wahrheit

freundschaftlich verbunden, im Kult einander entgegengesetzt.“

In seiner berühmten „funkelnden Diktion“<sup>11</sup> verdeutlicht Calderón so seinem Publikum die Analogie zwischen Orpheussage und Heilsgeschichte. Er betont die von den Dissonanzen der Religionen verdeckte *fundamentale consonancia*. Orpheus ist der Sohn des Sonnengottes Apollo (646ff.), in Wahrheit aber der Sohn der Sonne der Gerechtigkeit (*Hijo del Sol de Justicia*, 486f.).

Verschiedene Zeitebenen verschwimmen im *Auto* ineinander, da sie für die überzeitlichen Wahrheiten der Stücke irrelevant sind. So enthalten Calderóns *Autos* auch aktuelle Bezüge.

Das Stück beginnt hochdramatisch, als der Teufel und der Neid, in Schwarz gekleidet, an Bord eines rabenschwarzen Schiffes mit Wimpeln, auf denen Schlangen als Wappen zu erkennen sind, auf Beutezug ausfahren. Die schaurige Szene mag den modernen Zuschauer oder Leser wie eine Szene aus einem Hollywood-Piratenfilm oder *fantasy movie* anmuten.

Im siebzehnten Jahrhundert dagegen hatte sie für das Publikum bei aller überirdischen Schaurigkeit auch einen höchst realen Hintergrund: arabische Piraten betrieben Menschenraub im Mittelmeer, englische, französische und holländische Piraten attackierten spanische Schiffe und brandschatzten die Niederlassungen in der Neuen Welt.

In einem anderen *Auto*, *El gran mercado del mundo*<sup>12</sup>, bietet die Häresie als Marktverkäuferin der guten Seite des Menschen, dem *buen genio*, protestantische Schriften zum Verkauf an (1267bff.): die Schriften LUTHERS – für Calderón *aquella alemana bestia*<sup>13</sup> – und CALVINS.

Die Häresie wird vom Glauben (von *la Fe*) zurechtgewiesen. *La Fe* belehrt das Publikum über die Transsubstantiation – auch hier also die Integration aktueller Zeitbezüge im Dienste der theologischen Aussage, in diesem Fall im Dienste der gegenreformatorischen Bestrebungen der Kirche.

Ein narratives Problem stellte für Calderón der Verlust der Eurydike dar, da eine Schuld des göttlichen Orpheus ausschied, ein Problem, das er elegant löst.

Calderón verwendet die Schilderung der Verlustszene in VERGILS *Georgica* (IV, 485ff.):<sup>14</sup>

*iamque pedem referens casus evaserat omnis,  
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras  
pone sequens – namque hanc dederat Proserpina  
legem –*

*cum subita incautum dementia cepit amantem  
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes:  
restitit Eurydicenque suam iam luce sup ipsa  
immemor heu victusque animi respexit. ibi omnis  
effusus labor atque immitis rupta tyranni  
foedera terque fragor stagnis auditus Averni.  
illa ‚quis et me‘ inquit ‚miseram et te perdidit,  
Orpheu,*

*quis tantus furor? en iterum crudelia retro  
fata vocant, conditque natantia lumina somnus.  
iamque vale: feror ingenti circumdata nocte  
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.‘*

Calderón übernimmt aus Vergils Schilderung zentrale Elemente, verschiebt sie jedoch. Die Ohnmacht Eurydikes, der menschlichen Natur, sowie Donner und Blitz markieren Eurydikes eigenen ‚Vertragsbruch‘ durch den verbotenen Genuss des Apfels und finden daher bei der Vertreibung aus dem Paradies, also vor dem Weg des göttlichen Orpheus in die Unterwelt statt.

Was das Motiv des Sich-Umwendens betrifft, so ist es der Fürst der Finsternis, der am Ende des Stückes darauf hinweist, dass die menschliche Natur ihm nicht ein für alle Mal entkommen ist. Bei jeder Todsünde wird sich Orpheus zu ihr umwenden und sie so wieder in den Kerker schicken:

*¿Qué importa que ellos la lleven,  
si siempre que ella inconstante  
peque y tú el rostro la vuelvas  
ha de volver a mi cárcel? (1325 – 28)*

„Was macht es, wenn sie Eurydike fortführen, wenn sie doch – wann immer sie in Untreue sündigt und du ihr dein Antlitz zuwendest – zurück in meinen Kerker muss?“

Der Dichter greift hier ein Motiv aus OVIDS Version der Geschichte auf (*met.*, X, 32 ff.) und formt es um: Dort ist es Orpheus selbst, der, um Pluto und seine Gemahlin zu beschwichtigen, auf ihre ungebrochene Todesmacht verweist.

Calderóns *Autos* haben wie alle seine Stücke in Deutschland eine widersprüchliche und zwischen Bewunderung und Ablehnung schwankende Aufnahme gefunden. Große Namen feierten mit

hyperbolischem Rühmen viel an seinen Werken – außer ihrem Gehalt.

GOETHE rühmte Calderóns „theatralische Vollkommenheit“. „Seine Stücke sind durchaus bretterrecht, es ist in ihnen kein Zug, der nicht für die beabsichtigte Wirkung kalkuliert wäre. Calderón ist dasjenige Genie, das zugleich den größten Verstand hatte.“<sup>15</sup>

Inmitten der romantischen Begeisterung für Calderón schreibt DOROTHEA SCHLEGEL über ihn und CERVANTES: „Das sind zwar alberne, dumme, gotteslästerliche, geschmacklose Katholiken, aber doch keine üblen Dichter.“<sup>16</sup>

Um Calderón in die triste Gedankenwelt des realen Sozialismus hinüberzuretten, heftete ihm der bedeutendste DDR-Romanist, der VOSSLER-Schüler und Altkommunist WERNER KRAUSS, das sozialistische Gütesiegel „Dichter des spanischen Volkes“<sup>17</sup> an.

Der englische Hispanist JONATHAN THACKER hat in einer aktuellen (2007) Darstellung des klassischen spanischen Theaters die fast 80 überlieferten *Autos* Calderóns eine Schatzkiste (*a rhetorical and poetic treasure trove*) genannt, die der Öffnung harre.<sup>18</sup>

#### Anmerkungen:

- 1) Alle Zitate aus *El divino Orfeo* (1634 und 1663) und aus *Loa al divino Orfeo* entstammen der Ausgabe *El divino Orfeo* von E. Duarte, Kassel 1998.
- 2) Eine Auswahl in deutscher Übersetzung, darunter auch ein Auszug aus dem *Protrephtikos*, findet sich in der Quellensammlung *Mythos Orpheus – Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, hrsg. von W. Storch, Stuttgart 1997.
- 3) Vgl. dazu Calderóns *Loa al divino Orfeo*, a.a.O., sowie J. K. Brown, *The Persistence of Allegory – Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2007, S. 16.
- 4) Vgl. H. Friedrich, *Der fremde Calderón*, Freiburger Universitätsreden, Neue Folge, Heft 20, Freiburg 1966, S. 12f.
- 5) In seiner Sozialgeschichte *Spanish Society 1400 – 1600*, Harlow 2001, weist T. F. Ruiz auf die große Bedeutung von Festen wie Fronleichnam für den sozialen Zusammenhalt innerhalb der spanischen Städte und zwischen Stadt und Hinterland hin, S. 126ff.
- 6) Zitiert nach *Obras Maestras*, hrsg. von J. Alacalá Zamora und J. M. Díez Borque, Madrid, 2000.
- 7) Im Vorwort seiner Übersetzung des Calderón-Stückes *La Devoción de la Cruz*, in: *Théâtre espagnol – Quatre pièces de Calderón*, Lope de Vega, Cervantes, Paris 1957, S. 101.
- 8) Vgl. C. Olmedilla, *Lope y Calderón en México: 1641*. In: *Historia Mexicana* 7 (1957), S. 237f.
- 9) Die Erklärung nach F. Lorinser, *Don Pedro Calderón's Geistliche Festspiele*, Vierter Band, Breslau 1862, S. 363 Anm. 39.
- 10) *Loa al divino Orfeo*, a.a.O., v. 275 bis 321. V. 321 – 322b: „cítara de Jesús es la Cruz.“
- 11) E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel, 11. Aufl., 1993, S. 152.
- 12) Zitiert nach der Ausgabe von E. Frutos Cortés (Reihe *Catedra – Letras Hispánicas*), Madrid, 20. Aufl., 2009.
- 13) *La Cisma de Inglaterra*, III, v. 2841. Zitiert nach der Ausgabe von K. Muir und A. L. Mackenzie, Warminster (*Hispanic classics*) 1990.
- 14) Zitiert nach der Ausgabe von J. und M. Götte, Darmstadt, 5. Aufl. 1987.
- 15) J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, München 1984, S. 155f.
- 16) In Briefwechsel, ed. J. M. Raich, Mainz 1881, I 160. Zitat und Quelle nach L. Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg 1929, S. 409.
- 17) So der Titel des Nachworts zur Ausgabe *Das Leben ein Traum*, Leipzig 1964.
- 18) *A Companion To Golden Age Theatre*, Woodbridge 2007, zitiert nach der Taschenbuchausgabe 2010, S. 165.

CHRISTOPH WURM, Dortmund