

Held der Entgrenzung - Orpheus

*Hero of the dissolution of boundaries -
Orpheus*

von / by Morten Grage

05	Kernaussage
07	Kontext
09	Analyse
27	Steckbrief

Heroische Grenzüberschreitungen beziehen sich nicht nur auf sichtbare Grenzen oder solche, die man als Grenzen des Leistbaren oder des Erlaubten versteht. Dem mythischen Sänger Orpheus gelingt es, kraft seines Gesangs die Grenzen des Vorstellbaren zu überschreiten: zwischen Leben und Tod, zwischen Lebendigem und Totem. Alles wird bei ihm Leben, Zeit zählt nicht mehr. Die Heldengeschichte des Orpheus bedient die menschliche Sehnsucht nach ultimativer Grenzüberschreitung von Zeit als Faktor menschlichen Lebens.

ORPHEUS IN DER GRIECHISCHEN
MYTHOLOGIE

Orpheus ist eine Figur der griechischen Sagenwelt, die als heroischer Sänger und Leierspieler bekannt ist. Als Sohn des Gottes Apollon verfügt er über eine göttliche Begabung: Sein Gesang kann Menschen und Tiere, ja selbst Pflanzen und Steine im Innersten rühren und sie seinem Willen unterwerfen.

Bekanntester Teil seines Mythos ist die Hadesfahrt. Orpheus heiratet die Nymphe Eurydike, diese stirbt jedoch am Tag ihrer Hochzeit an einem Schlangenbiss. Von Trauer überwältigt, geht Orpheus in die Unterwelt (Hades) hinab, um seine Frau von den Toten zurückzuholen. Mit seinem Gesang trotzt er allen Gefahren und singt schließlich vor dem strengen Totengott Hades und seiner Frau Persephone. Tief gerührt von Orpheus' Gesang, geben die beiden Eurydike frei, stellen jedoch dem Sänger die Bedingung, dass er bei seinem Rückweg in die Oberwelt nicht zurückschauen dürfe.

De

Kontext

Orpheus scheitert an dieser Aufgabe, wendet sich kurz vor der Oberfläche zu Eurydike um und verliert sie für immer. Daraufhin schwört der Sänger der Liebe zu den Frauen ab und wird von den Mänaden, wilden Anhängerinnen des rauschhaften Gottes Dionysos, erschlagen. Sein Körper wird in Einzelteile zerrissen.

Sein immer noch singender Kopf und seine Leier schwimmen auf einem Fluss dem Meer zu und werden schließlich auf der Insel Lesbos angeschwemmt. Apollon gebietet dem Kopf endlich Schweigen und nimmt Orpheus' Instrument zu den Sternen mit hinauf, daher kommt das Sternbild Leier.

ORPHEUS - DER GRENZÜBERSCHREITER

Orpheus ist ein Held der griechischen Sagenwelt, der mit ganz eigenen Mitteln die Grenzen des Denkbaren überschreitet. Dabei übt er eine Macht aus, die anders wirkt als die potente Körperkraft eines Herakles oder Achilles: Sie liegt in der Kraft des Gesangs und der Musik, andere im Innersten zu berühren. Seine Fähigkeiten als Sänger und Leierspieler verleihen ihm eine Handlungsmacht, die ihm seine bekannteste Grenzüberschreitung erst ermöglicht: den Gang in die Unterwelt.

Der Gott Hades stand in der griechischen Mythologie für die Unerbittlichkeit des Todes. Orpheus gelingt es, ihn durch seinen Gesang zu rühren und sein strenges Herz zu erweichen. Dadurch – und hierin liegt seine wirkliche Grenzüberschreitung – scheint der Sänger den Lauf der Welt und die Unerbittlichkeit des Schicksals für einen Moment umzukehren und seinem Willen zu unterwerfen. Die Ironie des Mythos ist dabei, dass Orpheus seinen Kampf gegen das

De

Analyse

Schicksal zwar durch seine Macht über das Ohr seines Publikums gewinnt, letztendlich aber durch sein Auge verliert: Sein Blick wendet sich zu seiner ihm folgenden Frau Eurydike um, was alles vorher Erreichte zunichtemacht.

Gleichzeitig ist die Tatsache, dass er die Grenze zum Tod nicht (wie wir alle) einmal, sondern bei seiner Rückkehr zur Oberfläche zweimal überschreitet, ebenso Teil seiner Heldengeschichte. Und so konnte Orpheus im frühen Christentum wegen seines friedlichen Siegs über den Tod mit Jesus Christus gleichgesetzt werden, der ebenfalls für drei Tage in die Welt der Toten geht und wieder aufersteht. Das ermöglichte Orpheus eine kontinuierliche europäische Rezeption über die Antike hinaus.

DIE GRENZÜBERSCHREITENDE STIMME

Orpheus' Gesang selbst stellt eine Grenzüberschreitung dar, was zum Teil in der Natur seiner Profession liegt. Denn Musik wirkt wesentlich unmittelbarer, als es Bilder und Gesten ver-

mögen. Heroisch außerordentlich ist dabei die Wirkung, die die orphische Musik leistet. Sein Gesang, so berichten es die antiken Dichter Ovid und Vergil, vermag es nicht nur, Menschen und Götter zu rühren, sondern kann sogar wilde Tiere bändigen, Pflanzen beleben und Steine zum Weinen bringen. Orpheus kreiert durch seine Musik eine neue Realität.

Damit ist, zumindest im Mythos und solange der Held singt, ein zentrales Moment von Heroisierungen umgedreht: Denn hier schafft sich nicht wie üblich ein Publikum als Gemeinschaft der Verehrenden eine heroische Figur, sondern der Held kreiert sich sein eigenes Publikum, das unter seinem Bann steht. Deutlich wird bei Orpheus, was im Grunde für alle heroische Figuren gilt: Sie sind performative Wesen, deren heroischer Status sich allein durch ihr Handeln (oder dezidiertes Nichthandeln) und durch ein Publikum konstituiert, vor dem sie agieren oder dem von ihren Taten berichtet wird. Die je nach Perspektive magische oder dämonische Kraft der orphischen Stimme zieht ihre Faszination daraus, dass sie die Grenzen der Persönlichkeit ihrer Zuhörer*innen

durchbricht und für eine Weile die eigene Subjektivität aufhebt. Seine Stimme ermöglicht es Orpheus, seine intensivsten Emotionen auch für die Rezipient*innen spürbar zu machen. Die Grenzen des Subjekts sind damit gegenüber dem Helden für eine gewisse Zeit aufgehoben.

Je nach Kontext können wir das unterschiedlich bewerten: Im Rahmen einer künstlerischen Aufführung kann die Aufgabe oder das Hintanstellen der eigenen Persönlichkeit bei der Begegnung mit Musik, als Gefühl des Aufgehens in der Musik eine beglückende Erfahrung sein; andererseits kann eine derart grenzzerstörende Kraft despotische Züge tragen, die zur Unfreiheit des Individuums führt. In der Gewalt der orphischen Stimme liegt möglicherweise auch einer der Gründe, warum die Mänaden den Sänger auf derart brutale Weise ermorden: Das Zerreißen der äußeren Gestalt des Sängers ist die Rache für den übergriffigen Akt bei der orphischen Performance. Doch auch die Mänaden können letztendlich nur den Körper zerstören, die Stimme bleibt erhalten. Sie ist zwar Teil des Körpers, aber eben auch körperlos. In-

dem die Stimme weiterlebt, obwohl der Körper nicht mehr intakt ist, hat Orpheus in seinem außerordentlichen Tod noch einmal die Grenzen des Lebens überschritten.

Am Grenzüberschreiter Orpheus wird schließlich das Verhältnis zwischen Helden und uns „normalen“ Menschen deutlich. Denn er erscheint „wie wir“, hat ähnliche Bedürfnisse, Emotionen und Verhaltensweisen, doch wirken diese gegenüber dem Rest seiner Mitmenschen intensiviert: Orpheus trauert mehr als jeder Mensch, er verleugnet den Tod seiner Frau nicht nur, er will ihn rückgängig machen; er hat nicht nur eine geliebte Frau verloren, er entsagt allen Frauen. Seine Stimme berührt nicht nur wie viele andere menschliche Stimmen, sie dreht die Menschen, die ihn hören, innerlich um. Ständig werden bei Orpheus Grenzen überschritten, wenn nicht gar zerstört – erst das macht ihn zum Helden.

**FOKUS: OVIDS METAMORPHOSEN IM
MUSIKTHEATER**

Talia dicentem nervosque
ad verba moventem
exsanguis flebant animae;
nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuit-
que Ixionis orbis,
nec carpsere iecur volucres,
urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti,
Sisyphus, saxo.
tunc primum lacrimis
victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse
genas, nec regia coniunx
sustinet oranti nec, qui regit
ima, negare,
Eurydicenque vocant

*Aus Ovids Metamorphosen
(10. Buch, V. 40–48)*

Und es weinten die Seelen,
die bleichen, um ihn, wie er
solches
Sang, und die Saiten erklan-
gen: nicht hascht nach der
flüchtigen Welle
Tantalus mehr, Ixions Rad
steht starr, und die Vögel
Hacken die Leber nicht
mehr; es ruhn der Beliden
Gefäße,
Und du, Sisyphus, setztest
auf dem Steine dich nieder.
Tränen benetzten die Augen
der Eumeniden zum ersten
Mal, so erzählt man: es rührt
sie das Lied. Die fürstliche
Gattin
Und der Beherrscher der
Tiefe vermögen es nicht, ihm
die Bitte
Abzuschlagen, und rufen
Eurydice.

ORPHEUS HÄLT DEN LAUF DER WELT AN

Ovid schildert die Wirkung von Orpheus' Gesang vor den Bewohnern der Unterwelt. Als er singt, hält alles inne und ist vom Schicksal und Gesang des thrakischen Musikers gerührt. Der Dichter beschreibt verschiedene Bewohner des Tartaros, des höllenartigen Teils der Unterwelt, wie sie in ihren unablässigen Strafen innehalten: Der blasphemische Mörder Tantalus wurde dadurch bestraft, dass er sich bei Durst nach Wasser bücken muss, dieses aber immer vor seinen Händen zurückweicht; der Mörder Ixion ist als Strafe auf ein flammendes Rad gebunden; die Vögel hacken die Leber des Vergewaltigers Tityon aus; die Beliden (auch Danaiden) müssen als Strafe für den Mord an ihren Ehemännern Wasser in einem durchlöchernten Krug schöpfen; Sisyphos wird für seine Überlistung des Todes dafür bestraft, einen Stein einen Berg hochzuschieben, der daraufhin wieder herunterrollt. Die Eumeniden (auch Furien) sind die grausamen und unerbittlichen Rachegöttinnen, die fürstliche Gattin ist

De

Analyse

Persephone (lat. Proserpina), die Göttin des Frühlings und Frau des „Beherrschers der Tiefe“, des Gottes Hades (lat. Pluto). Im Moment, in dem Orpheus' Kunst wirkt, wird der unbarmherzige Gang des Schicksals aufgehalten. An seine Stelle tritt die Utopie, dass es abseits allen Leidens einen Ort des Friedens und der Abwesenheit aller Not gibt.

ORPHEUS UND DAS MUSIKTHEATER

Orpheus ist der Archetyp des Musikers, vielleicht sogar die Personifikation der Musik an sich. Wenige nicht religiöse Figuren wurden in der abendländischen Musik so oft und so beständig behandelt wie er. Eine zentrale Rolle nimmt er bei der Entstehung des Musiktheaters und besonders in der Oper ein. Die Kraft der Musik und vor allem des Gesangs ist vom Anbeginn eines der Kernelemente der Kunstform Oper.

In allen Orpheus-Vertonungen von der Renaissance bis

heute war es Ansporn und Problem zugleich, den Gesang des besten aller Sänger glaubwürdig darzustellen. Die Rührung, die die Hirten, Nymphen und Götter in der Oper ergriff, sollte sich auch auf die reale Zuhörerschaft übertragen. Dabei wurde zu unterschiedlichen Mitteln gegriffen. Monteverdi etwa lässt in seiner Oper L'Orfeo (1607) den Sänger in der zentralen Arie des Orfeo vor dem Fährmann Caronte hochvirtuose Koloraturen singen, die beim gestrengen Caronte wirkungslos bleiben. Erst als Orfeo zu einem stärker affektgeladenen Ton gelangt und wirklich sein Herz offenzulegen scheint, gelingt es, den Fährmann wenigstens zum Einschlafen zu bringen. Das liegt allerdings daran, dass Caronte einen musikalischen Geschmack von vorgestern zu haben scheint und die für 1607 hochmoderne Musik, die Orpheus singt, ihm fremd vorkommen muss.

Etwas anders versucht es Christoph Willibald Gluck in seiner Vertonung des Stoffes von 1762. Der Sänger des Orfeo muss hier durch einen besonders schönen Ton hervortreten. Hier wird der Stilwandel deutlich, der sich in den ersten

150 Jahren der Operngeschichte vollzogen hat. Gluck setzte im Zuge einer Opernreform auf eine neue, schlichtere Ausdrucksweise, die mehr auf Rührung als auf Staunendmachen des Publikums zielte. Besonders deutlich wird das in der berühmtesten Szene der Oper. Sind die Furien, die den Eingang zur Unterwelt bewachen, anfangs noch ablehnend, öffnen sie schließlich (zu ihrem eigenen Erstaunen) Orpheus ihr Herz und auch die Tore zur Unterwelt. Gluck lässt dazu den Chor zu Beginn (im wahrsten Sinne) furios und laut und nach Orpheus' Gesang sukzessive leiser und zarter singen.

Am Beispiel des Gluck'schen Orfeo zeigt sich auch, dass anhand der Orpheusfigur ausgehandelt werden kann, was als ideale Stimme zu gelten hat. Gluck besetzte gemäß den Konventionen der italienischen Oper den Sänger des Orfeo nicht wie Monteverdi mit einem Tenor, sondern mit einem Kastratenalt. Kastraten waren im Italien der Barockzeit hochprofessionalisierte Sänger, die durch einen chirurgischen Eingriff vor der Pubertät ihre Knabenstimme behal-

ten hatten, aber die Stärke und Ausdauer einer erwachsenen Männerstimme besaßen (heute werden diese Partien entweder mit Frauen oder Countertenören besetzt, die mit ihrer hohen Falsettstimme singen). Diese anti-naturalistische Besetzungspraxis – in dem Sinne, dass man sich Orpheus nicht kastriert vorstellt – erregte seinerzeit keinen Anstoß. Es ging um die Stimme als Ideal menschlicher Schönheit, und diese wurde vor allem hohen Stimmen zugeschrieben.

Das wird auch anhand der frühen französischen Adaption der Oper *Orphée et Euridice* deutlich, die Gluck 1774 für die Pariser Opéra erarbeitete: Dort singt ein hoher Tenor, ein sogenannter Haute-Contre die Hauptpartie, was in der französischen Oper, die keine Kastraten kannte, üblich war. Diese Besetzungspraxis hat übrigens bis in die heutige Zeit in ganz anderen Musikgenres überdauert. In der Musicaladaption des Stoffes, *Hadestown* – seit 2019 am Broadway in New York und Gewinner von acht Tony-Awards –, wird die Partie des Orpheus von einem hohen Soul-Crooner gesungen.

Warum wurde (und wird) die Partie des Orpheus so häufig mit einer hohen (Männer-)Stimme besetzt? Das kann damit zu tun haben,

- dass man sich Orpheus als jungen oder jugendlichen Helden vorstellt und diesem eine hohe Stimme zuweist,
- dass sich in der Höhe der heroische Glanz stärker ausprägen kann,
- dass wir eine hohe Stimme mit Licht, Wahrheit und damit dem normativ Guten verbinden,
- dass die tiefe Männerstimme eine Körperhaftigkeit und damit männliche Gewalt impliziert, die hohe dagegen für eine ätherische und friedfertige Qualität steht, die der Figur des Orpheus gemäß ist
- dass eine besonders hohe Männerstimme eine ganz eigene Exzeptionalität aufgrund ihrer Seltenheit hat,
- dass in der hohen Stimme eine Androgynität (und damit Universalität) klingt, die sowohl die den Frauen zugeschriebenen hohen Stimmen wie die den Männern zugeschriebenen tieferen Stimmen inkorporiert.

Analyse

De

Zeitloser Heldenmythos

Orpheus ist – neben Herakles – der „Superheld“ aus der griechischen Mythologie, der den Tod überwunden hat. Faszinierend und neu an Orpheus als Held war auch, dass er nicht über übermenschliche Muskelkraft verfügte – wie Herakles und die meisten anderen Heldenmodelle der Antike. Seine Heldenmacht lag in der Kraft des Gesangs und der Musik, andere im

Innersten zu berühren, sogar wilde Tiere, Pflanzen und Steine zum Weinen zu bringen. Das schafft leider kein menschlicher Komponist. Daran leiden alle Orpheus-Opern und anderen Vertonungen des Orpheus-Mythos.

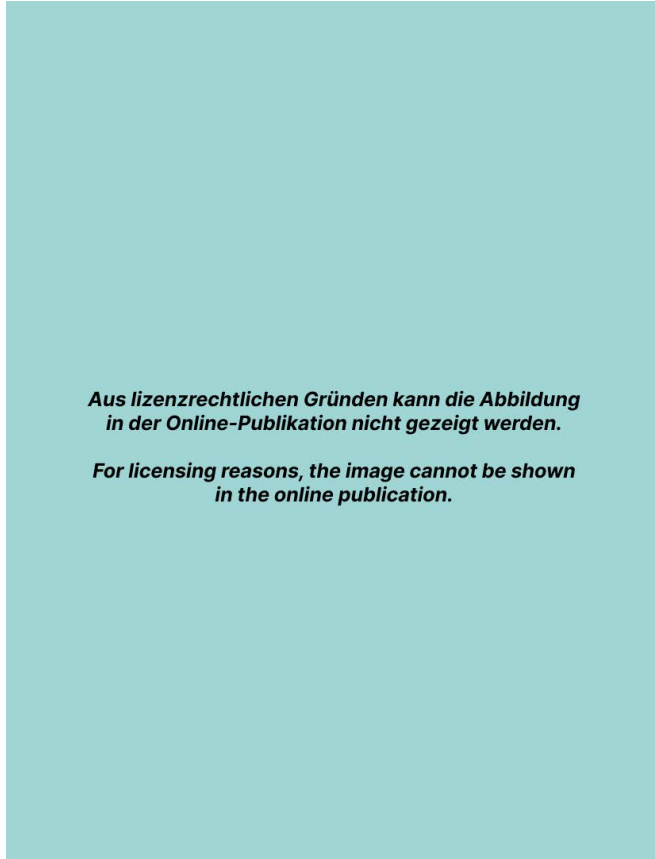
Mosaik „Orpheus zähmt wilde Tiere“ (Teil des Fußbodens eines römischen Gebäudes), 194 n. Chr., Oströmisches Reich, in der Nähe von Edessa, Dallas Museum of Art

Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die Abbildung in der Online-Publikation nicht gezeigt werden.

For licensing reasons, the image cannot be shown in the online publication.

De

Analyse



Orpheus, 1891. Künstler: Franz von Stuck (1863–1928), Dauerleihgabe aus Privatsammlung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

„Orpheus und Eurydike“, Gemälde, undatiert.
Künstler: Emil Neide (1843–1908)

***Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die Abbildung
in der Online-Publikation nicht gezeigt werden.***

***For licensing reasons, the image cannot be shown
in the online publication.***

***Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die Abbildung
in der Online-Publikation nicht gezeigt werden.***

***For licensing reasons, the image cannot be shown
in the online publication.***

Neu-Inszenierung des Orpheus-Mythos als
partizipative App-Oper in Zusammenarbeit
mit Jugendlichen, Staatsoper Hannover,
2019

Alle sprechen von Held:innen und meinen oft Unterschiedliches. Heroisierung funktioniert nach immer gleichen Prinzipien. Heldenerzählungen setzen sich aus neun Bausteinen zusammen – wenn auch in unterschiedlichem Maß. Die „Steckbriefe“ verbinden alle Fallbeispiele dieser Ausstellung.

PUBLIKUM

Das Publikum des Orpheus ist vielfältig: Es handelt sich um Menschen, Götter, die Wesen der Unterwelt, Tiere, Pflanzen und selbst die unbelebte Materie. Orpheus kann sich durch seinen Gesang sein eigenes Auditorium schaffen, denn er lockt mit seinem Gesang Tiere und Pflanzen an. Durch die magische Kraft seiner Stimme wird sein Publikum auch zu seiner Anhängerschaft.

MEDIALISIERUNG

Grundlegendes Medium des Orpheus ist die Stimme. Diese ist wesentlich wichtiger als sein körperliches Auftreten, versinnbildlicht in seinem Tod: Sein Leib ist zerrissen, seine Stimme erklingt weiter. Der Mythos selbst hat verschiedene

De Steckbrief

mediale Ausformungen erfahren: z.B. als epische Erzählung bei Ovid und Vergil. Herauszuheben sind dabei das Musiktheater und besonders die Oper, denn Orpheus ist Gegenstand dieser Kunstform seit ihrem Anbeginn um 1600. Die Figur hat herausragenden Einfluss auf das Konzept des Opernhelden gehabt.

HANDLUNGSMACHT

Die magische Kraft seiner Stimme verleiht Orpheus Handlungsmacht. Dass er überhaupt die Möglichkeit hat, in die Unterwelt zu gehen und seinen Forderungen Gehör zu verschaffen, liegt an seinem göttlich begabten Gesang.

EINSATZ

Orpheus setzt in seinem Toteskampf mit den Mänaden sein Leben für seine Kunst ein, setzt aber in seiner Rückkehr aus der Unterwelt das Leben seiner Frau aufs Spiel.

KAMPF

Orpheus kämpft durch seinen Gang in den Hades gegen den natürlichen Lauf der Dinge an, indem er seine tote Frau zurückfordert und ihm das zeitweilig gelingt. Eine besondere Form der Gewalt übt auch die Stimme des Orpheus aus, denn diese zwingt seinen Zuhörer*innen einen fremden Willen auf.

GRENZÜBERSCHREITUNG

Orpheus überwindet mehrere Grenzen: zunächst in seiner Hadesfahrt diejenige zwischen Leben und Tod (seine Rückkehr aus dem Hades wurde im Frühchristentum als Präfiguration der Auferstehung Christi verstanden). Das nach seinem Tod weitersingende Haupt des Orpheus kann auch als Utopie gesehen werden, dass Musik einmal nicht verklingt (stirbt), sondern weiter ertönt. Orpheus vernichtet zudem die Grenzen zwischen sich und seinen Zuhörer*innen durch seine „Waffen“, den Gesang und die Musik, denen man sich nicht verschließen kann und die eigene Subjektivität des Publikums aufheben.

De Steckbrief

POLARISIERUNG

Orpheus zwingt durch seine Stimme zur Gefolgschaft. Seine Gegnerinnen sind die Mänaden, die sich dieser Gewalt nur durch äußerste Gegengewalt erwehren können. Der so ausgerufene Geschlechterkampf findet seine Verstärkung dadurch, dass die Sirenen – weiblich codierte Fabelwesen mit sehr ähnlichen Eigenschaften wie Orpheus – als Monster dämonisiert werden. Der Kampf zwischen Orpheus und den Mänaden wird auch ein Kampf zwischen Kunst und Barbarei, zwischen der schöpferischen Ordnung (Apollon) und der rauschhaften Zerstörung (Dionysos).

VORBILD

Die orphische Stimme kann als ideale Kraft der Musik und als Stimme aller Stimmen gelten. Mit welcher Stimmlage die Figur in ihren jeweiligen Vertonungen besetzt wurde, sagt viel über das zeitgemäße Ideal der schönsten Stimme aus. Konstant in der westlichen Musiktheatergeschichte ist

dabei, dass die Partie mit einer hohen (Männer-)Stimme besetzt wird.

MASKULINITÄT

Einerseits kann Orpheus für eine patriarchale Männlichkeit stehen: Ein Mann befreit (ohne physische Gewaltanwendung) seine Frau aus der Not (und scheitert dabei). Andererseits kann man seine Hinwendung zur Knabenliebe als proto-queer verstehen.

- 23 akg-images / Album / Prisma
- 24 akg-images
- 25 Public domain image courtesy of Artvee
- 26 Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH

37	Key Statement
39	Context
41	Analysis
59	Profile

Heroic transgressions do not only refer to visible boundaries or borders that are understood as limits of what is feasible or permitted. The mythical singer Orpheus succeeds in crossing the boundaries of what is conceivable through his singing: it is the boundary between life and death, between living and dead. With him, everything becomes life, time does not count any more. The heroic story of Orpheus serves the human longing for the ultimate transgression of time as a factor of human life.

ORPHEUS IN GREEK MYTHOLOGY

Orpheus is a figure in Greek mythology who is known as heroic singer and lyre player. As the son of the god Apollo, he has a divine gift: his singing can touch people and animals, even plants and stones at heart, and subject them to his will. The most well-known part of his myth is his journey into Hades. Orpheus marries the nymph Eurydice, however, she dies on the day of their wedding from a snake bite. Overwhelmed by grief, Orpheus travels to the underworld (Hades) to bring his wife back from the dead. With his singing he defies all dangers, and eventually sings before the strict death deity Hades and his wife Persephone. Deeply touched by Orpheus' singing, the two release Eurydice on the condition that Orpheus must not look back on his return to the upper world. Orpheus fails to accomplish this task. Shortly before they reach the surface he turns to Eurydice and thus loses her forever. Subsequently, the singer renounces love for women and is battered to death by Maenads, wild followers of the

En

Context

ecstatic God Dionysus; his body is torn to pieces. His head, still singing songs, and his lyre float down a river toward the Sea and are finally washed ashore on the island of Lesbos. Apollo commands the head to keep silent at last, and takes Orpheus' instrument up to the stars, which is where the constellation of Lyra comes from.

ORPHEUS, THE TRANSGRESSOR OF
BOUNDARIES

Orpheus is a hero in Greek mythology who transcends the boundaries of what is conceivable with his very own means. In doing so, he exerts a power that is different from the potent physical strength of Heracles or Achilles: it is the power of singing and music that touches others at heart. His abilities as a singer and a player of the lyre give him an agency that makes his most famous transgression of boundaries possible: the journey into the underworld.

In Greek mythology, the God Hades stood for the implacability of death. With his singing, Orpheus manages to affect him and soften his heart. Thus – and this is where he really crosses boundaries – the singer seems to reverse the course of the world and the implacability of fate for one moment and subject them to his will. The irony of the myth is that Orpheus wins his battle against fate through his power over his audience's ear, but ultimately loses it through his eye: his gaze

turns to his wife Eurydice who follows him, which ruins everything that has been achieved before.

At the same time, the fact that he oversteps the boundary to death not once (as we all do) but on his return to the surface twice is also part of his heroic story. In early Christianity, Orpheus could therefore be compared with Jesus Christ for his peaceful victory over death, since the latter also enters the world of the dead for three days and is resurrected. This allowed a continuous reception of Orpheus in Europe beyond Antiquity.

THE TRANSGRESSIVE VOICE

Orpheus' singing itself represents a transgression of boundaries, which is partly in the nature of his profession. Music has a much more immediate effect than pictures and gestures. The heroic effect of the orphic music is extraordinary. According to the ancient poets Ovid and Virgil, his singing charms not only people and gods, it even tames wild ani-

mals, invigorates plants and makes stones cry. With his music, Orpheus creates a new reality.

This upends a central moment of heroisations, at least in the myth and as long as the hero sings: for here it is not, as usual, the audience as a community of admirers that creates a heroic figure, but the hero himself creates his own audience that is under his spell. Orpheus makes evident what is basically true for all heroic figures: they are performative beings whose heroic status is founded solely in their actions (or decided inaction) and in an audience in front of which said actions take place or are reported about. The magic or demonic power of the orphic voice, depending on the perspective, draws its fascination from the fact that it breaks through the limits of the personality of its listeners, and for a time suppresses their own subjectivity. Orpheus' voice enables him to make his most intense emotions palpable for the recipients. The limits of the subject vis-à-vis the hero are thus lifted for a time.

Depending on the context, we can make different assessments:

within the framework of an artistic performance, surrendering one's own personality or putting it last can be an exhilarating experience in a musical encounter, as a feeling of merging into the music; on the other hand, such a boundary-destroying force can have a despotic nature resulting in lack of freedom for the individual. The force inherent in the orphic voice may be one of the reasons why the maenads kill the singer in such a brutal manner: their tearing apart the external form of the singer is the revenge for the intrusive act during the orphic performance. Ultimately, the maenads can only destroy the body, the voice continues to exist. Although it is part of the body, it is also incorporeal. Through the continued existence of the voice irrespective of the incompleteness of the body, Orpheus once again crosses the boundaries of life in his extraordinary death.

Orpheus, the transgressor of boundaries, conveys the relationship between heroes and us "normal" people. For he appears "like us", has similar needs, emotions and behaviours, but compared to the rest of his fellow human beings, those

appear intensified: Orpheus mourns more than any man, not only does he deny the death of his wife, he wants to reverse it; he has not only lost a beloved wife, he forsakes all women. Unlike many other human voices, his voice not only touches people, it turns those who hear him inside out. Orpheus is constantly crossing boundaries, if not destroying them - that's what makes him a hero.

**FOCUS: THE METAMORPHOSES BY OVID IN
THE MUSICAL THEATER**

Talia dicentem nervosque
ad verba moventem
exsanguis flebant animae;
nec Tantalus undam
captavit refugam, stupuit-
que Ixionis orbis,
nec carpsere iecur volucres,
urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti,
Sisyphus, saxo.
tunc primum lacrimis
victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse
genas, nec regia coniunx
sustinet oranti nec, qui regit
ima, negare,
Eurydiceque vocant

The very bloodless shades attention keep,
And, silent, seem compassionate to weep ;
Ev'n Tantalus his flood unthirsty views,
Nor flies the stream, nor he the stream
pursues;
Ixion's wondering wheel its whirl suspends.
And the voracious vulture, charm'd, attends ;
No more the Belides their toil bemoan.
And Sisyphus, reclin'd, sits listening on his
stone.
Then first ('tis said) by sacred verse subdu-
ed,
The Furies felt their cheeks with tears be-
dew'd. Nor could the rigid king or queen of
hell,
The' impulse of pity in their hearts repel.
Now, from a troop of shades that last arriv'd,
Eurydice was call'd:

ORPHEUS STOPS THE COURSE OF THE WORLD

Ovid describes the effect of Orpheus' singing in front of the inhabitants of the underworld. When he sings, everything pauses and is touched by the fate and singing of the Thracian musician. The poet describes various inhabitants of the Tartarus, the hell-like part of the underworld, as they stop in their unrelenting punishments: the blasphemous murderer Tantalus was punished by having to bend down for water when he was thirsty but the water always receded from his hands; the murderer Ixion was bound to a wheel of fire in punishment; vultures fed on the liver of rapist Tityos; the Belides (also referred to as Danaïdes) were condemned to carrying water in a perforated jug as punishment for the murder of their husbands; for cheating death, Sisyphus was forced to roll a boulder up a hill only for it to roll back down every time it neared the top. The Eumenides (also known as Furies) are the cruel and merciless vengeance goddesses, Persephone

En

Analysis

(lat. Proserpina) is the king's consort, the goddess of spring and wife of the "ruler of hell" of God Hades (lat. Pluto). At the moment when Orpheus art works, the ruthless course of fate is paused. It is replaced by the Utopia that, beyond all suffering, there is a place of peace and the absence of all adversity.

ORPHEUS AND THE MUSICAL THEATER

Orpheus is the archetype of the musician, perhaps even the embodiment of the music itself. There are few non-religious figures in occidental music that have been covered as often and as consistently as Orpheus. He plays a key role in the development of musical theatre and, in particular, in the opera. The power of music, and especially of singing, has been a core element in the art form of opera.

From renaissance to the present, it has been both an

incentive and a problem of all musical versions of Orpheus to portray the singing of the best of all singers in a credible manner. The emotions that seized the shepherds, nymphs and gods in the opera needed to seize the audience as well. This was accomplished with various means. In his opera *L'Orfeo* (1607), for example, Monteverdi has the singer sing highly virtuosic coloratura in the main aria to the ferryman Caronte which, of course, do not affect the strict Caronte. It is only when Orfeo reaches a more affective tone and seems to really bare his heart that he at least succeeds in soothing the incorrigible ferryman into sleep. This is, however, due to the fact that the musical taste of Caronte seems to be one of the past, and Orfeo's music that was very modern in 1607 must have appeared strange to him.

Christoph Willibald Gluck takes a different approach in his version of the theme of 1762. Here, the singer of Orfeo is to stand out not so much by virtuosic coloraturas but by a particularly beautiful sound. This conveys the change in

style that has taken place in the first 150 years of opera history. After decades of codification and ossification of *coloratura* singing, Gluck, in the context of an operatic reform, relied on a new, simpler way of expression that focusses more on moving rather than amazing the audience. This is particularly evident in the most famous scene of the opera, where Orpheus soothes the furies who guard the entrance to the underworld. While they are completely hostile at first, they eventually (to their own astonishment) open their hearts to Orpheus and also the gates to the underworld. Gluck achieves this by letting the same chorus sing at first furiously (in the true sense) and loudly, and after Orpheus' song get successively quieter and frailer.

Gluck's *Orfeo* also shows that the figure of Orpheus can be used to negotiate what is to be regarded as the ideal voice. According to the conventions of the Italian Opera of the time, Gluck did not cast a tenor as *Orfeo*, like Monteverdi, but an alto castrato. In Baroque Italy, castrati were highly professionalized singers who had retained their boy's voice

through surgical intervention before they hit puberty but had the strength and endurance of an adult male voice. (Today these parts are cast with either woman's voices or countertenors who sing with their high falsetto voices). This anti-naturalistic casting practice – in the sense that we do not imagine Orpheus castrated – did not shock in 18th century Europe. Rather, it was about the voice as an ideal of human beauty, which was primarily attributed to high voices.

This is also evident when you look at the French adaptation of the opera *Orphée et Euridice*, which Gluck re-adapted for the Parisian Opéra in 1774: A high tenor, a so-called *haute-contre*, sings the main part; this was common in the French opera, which did not know any *castrati*. However, the singer of this part sings in a comparatively high voice and only about one third below the register of the *castrato* alto of the Italian version. By the way, this casting practice has survived to the present in completely different musical genres. In the musical adaptation of the subject,

En Analysis

Hadestown, – since 2019 on Broadway in New York and winner of 8 Tony Awards – the part of Orpheus is sung by a high soul crooner.

Why was (and is) the part of the Orpheus so often cast with a high (male) voice?

This may be due to the following:

- that we image Orpheus as a young or youthful hero and attribute to him a high voice,
- that heroic glory can be better expressed in a high voice,
- that we associate a high voice with light, truth and thus the normative good,
- that a deep male voice implies physical strength and thus male violence, and that a high voice, on the other hand, represents the ethereal and peaceable quality that is associated with the Orpheus figure,
- that a particularly high male voice has its own exceptionality due to its rarity,
- that in a high voice, there is an androgyny (and thus

universality) that incorporates both the high voices attributed to women and the deeper voices attributed to men.

A timeless hero myth

Orpheus, alongside Heracles, is the „superhero“ in Greek mythology who conquered death. A fascinating and new feature of Orpheus was that, unlike Heracles and most heroic models of antiquity, his superpower was not physical strength. Instead, he possessed superhuman musical skills: the power to move the hearts of others - even wild animals, plants,

and rocks - through his song and music. Unfortunately, no human composer is able to do the same: a deficiency all Orpheus operas and other adaptations of the Orpheic myth suffer from.

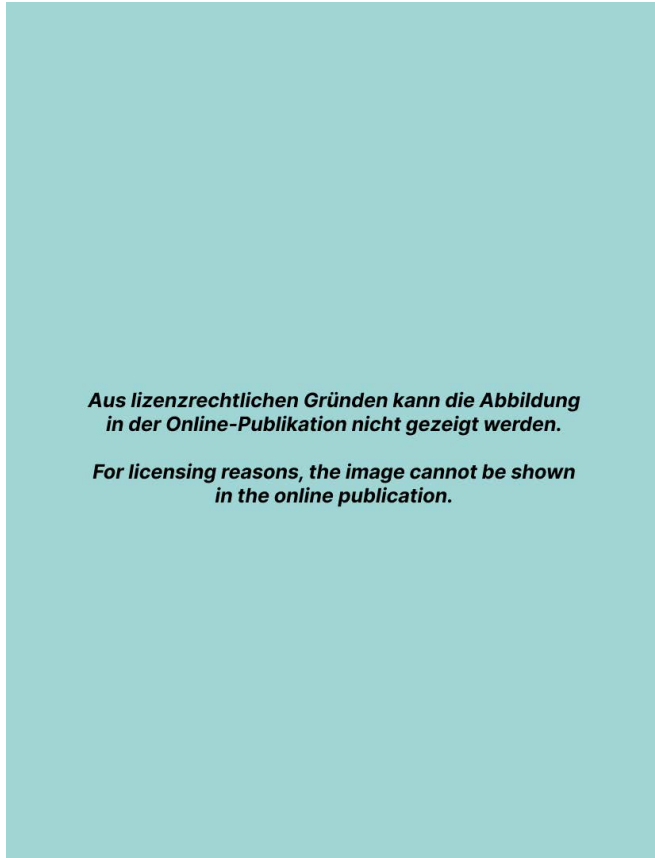
*"Orpheus Taming Wild Animals", mosaic
(part of the pavement of a Roman building),
A.D. 194, Eastern Roman Empire, near Edessa*

***Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die
Abbildung in der Online-Publikation nicht
gezeigt werden.***

***For licensing reasons, the image cannot be
shown in the online publication.***

En

Analysis



***Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die Abbildung
in der Online-Publikation nicht gezeigt werden.***

***For licensing reasons, the image cannot be shown
in the online publication.***

Orpheus, 1891. artist: Franz von Stuck
(1863-1928), on permanent loan from a
private collection, Hessisches Landesmu-
seum Darmstadt

"Orpheus and Eurydice", painting, undated.
artist: Emil Neide (1843-1908)

***Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die Abbildung
in der Online-Publikation nicht gezeigt werden.***

***For licensing reasons, the image cannot be shown
in the online publication.***

En

Analysis

***Aus lizenzrechtlichen Gründen kann die Abbildung
in der Online-Publikation nicht gezeigt werden.***

***For licensing reasons, the image cannot be shown
in the online publication.***

New staging of the Orpheus myth with young
people as a participatory app opera,
Hanover, Germany, 2019

Everyone talks about heroes and often means different things. Heroisation always works according to the same principles. Heroic narratives are made up of nine components – albeit to varying degrees. The "profiles" link all the case studies in this exhibition.

AUDIENCE

The audience of Orpheus is diverse: it includes humans, gods, creatures of the underworld, animals, plants and even the inanimate matter. His singing enables Orpheus to create his own audience because it attracts animals and plants. Through the magic power of his voice his audience also become his followers.

MEDIALISATION

Orpheus' fundamental medium is his voice. It is much more important than his physical appearance, symbolised in his death: his body is torn apart, his voice goes on singing. The myth itself has undergone various media forms: for

En

Profile

example, as epical narrative by Ovid and Virgil. The music theater, and especially the opera are particularly noteworthy, because from the very beginning at around 1600, Orpheus has been a subject of this art form. The character had an outstanding influence on the concept of an opera's hero.

AGENCY

The magic power of his voice gives Orpheus agency. It is thanks to his divine singing that he is given the chance to descend into the underworld and make his demands heard.

COMMITMENT

In his death struggle with the maenads, Orpheus commits his life to his art, but on his return from the underworld he jeopardises the life of his wife.

FIGHTING

Descending into Hades, Orpheus fights the natural course of events by demanding his dead wife back, and for a time he succeeds. Orpheus' voice also exerts a special form of violence, because it forces his will on his audience.

CROSSING BOUNDARIES

Orpheus crosses several boundaries: firstly, in his descent into Hades, the boundary between life and death (in early Christianity, his return from Hades was understood as prefiguration of the resurrection of Christ). The head of Orpheus, that continues to sing even after his death, can be seen as a utopian dream that music does not fade away (die) but continues to sound. Orpheus also destroys the boundaries between himself and his audience with his "weapons" of singing and music. It is impossible to close one's mind to them and lift the inherent subjectivity of the audience.

POLARISATION

Orpheus uses his voice to compel allegiance. His opponents are the maenads who can only ward off this power through external counterviolence. This invokes a battle of the sexes that is aggravated by demonising the sirens, female-coded mythical creatures with characteristics similar to Orpheus, as monsters. The battle between Orpheus and the maenads becomes a battle between art and barbarism, between divine order (Apollo) and ecstatic destruction (Dionysus).

ROLE MODELS

The orphic voice can be regarded as the ideal force of music and voice of all voices. The register attributed to the character in various versions tells us a lot about the contemporary ideal of the most beautiful voice. It is a constant feature in the history of Western musical theatre that the part is cast with a high (male) voice.

MASCULINITY

On the one hand, Orpheus can represent patriarchal manhood: a man liberates his wife from adversity (without using physical violence – and fails in the end). On the other hand, his turning to boy's love can be regarded as a proto-queer.

Credits

En

- 55 akg-images / Album / Prisma
- 56 akg-images
- 57 Public domain image courtesy of Artvee
- 58 Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH