

Thomas Maier ORPHEUS – EINE ANVERWANDLUNG

Selten hat sich ein antiker Mythos derart fest in das kollektive Gedächtnis der Literatur, Musik und Malerei eingebrannt, ist dabei so ungebrochen präsent und lebendig geblieben wie der von Orpheus und Eurydike. Das Schicksal des griechischen Sängers und Dichters, eines Sohnes der Muse Kalliope, der von Apollon, dem Gott der Musik, eine Lyra geschenkt bekommen haben soll, und sich über diesen auch in eine genealogische Beziehung zum Götterboten Hermes, dem ›Schirmherrn‹ künstlerischen Übersetzens, Vermittelns, Auslegens und Verstehens gesetzt sieht, fasziniert bis heute die Akteure kulturell-kreativer Prozesse. Schon seit der erstmaligen Erwähnung des Orpheus durch den Lyriker Ibykos im 6. vorchristlichen Jahrhundert und wenig später bei Pindar gilt der ›berühmtnamige‹ und ›hochgepriesene Vater der Gesänge‹ als Begründer eines narrativen Netzwerks, von dem Giovanni Pico della Mirandola noch 1486 in seiner Rede *De hominis dignitate* zu erzählen weiß:

Orpheus wird bei den Griechen in fast vollständiger Ausgabe, Zoroaster hingegen nur gekürzt gelesen. Bei den Chaldäern ist er weit besser bekannt. Beide aber hält man für Väter und Schriftsteller ehrwürdiger Weisheit. (...) Der Chaldäer Jamblichus schreibt, daß Pythagoras die Orphische Theologie als Vorbild benutzt habe, nach dem er seine eigene Philosophie gebildet habe. Die Aussprüche des Pythagoras werden daher heilig genannt, weil sie aus der Orphischen Religion abgeleitet sind, eben daher stammt auch die heilige Lehre über das Wesen der Zahlen. Alles, was es überhaupt in der griechischen Philosophie Großes und Erhabenes gibt, ist von dort als von der ersten Quelle entsprungen.

Jene Anverwandlungen, Aneignungen und Selbstvergewisserungen dokumentieren sich in der Literatur seit Vergil in den *Georgica* und Ovid in den *Metamorphosen* quer durch die Jahrhunderte, z.B. bei Angelo

Poliziano (*Fabula di Orfeo*, 1470), Pedro Calderon de la Barca (*El divino Orfeo*, 1663) bis hin zu Jean Cocteau (*Orpheus*, 1926), Tennessee Williams (*Orpheus Descending*, 1957), Jozef Wittlin (*Orfeusz w piekle XX wieku*, 1963) und Elfriede Jelinek (*Schatten – Eurydike sagt*, 2013) oder in der Lyrik Goethes, Novalis', Trakls, Rilkes, Benns, Ingeborg Bachmanns und Günter Kunerts. In der Musik sei v.a. an Claudio Monteverdi (*L'Orfeo*, 1607) und der Neufassung von Carl Orff (1924/40), an Marc-Antoine Charpentier (*La descente d'Orphée aux enfers*, 1687), Georg Philipp Telemann (*Orpheus oder Die wunderbare Beständigkeit der Liebe*, 1726), die tragische Oper Christoph Willibald Glucks (*Orfeo ed Euridice*, 1762), die Symphonische Dichtung Franz Liszts (*Orpheus*, 1854), die Operette Jacques Offenbachs (*Orpheus in der Unterwelt*, 1858), das Ballett Igor Strawinskys (*Orpheus*, 1948) oder die szenische Vertonung Hans Werner Henzes (*Orpheus*, 1978) gedacht.

In der Malerei bilden das Wandbild Jan Brueghels d.Ä. (*Orpheus in der Unterwelt*, 1594), die Ölgemälde Gustave Moreaus (*Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1866; *Orpheus am Grab der Eurydike*, 1891), die Holzschnittmappe samt der Skulptur vor der Berliner Philharmonie von Gerhard Marcks (1948, 1959) sowie die Zyklen *Orpheus I* und *Orpheus II* von Alfred Hrdlicka (1963) prominente Beispiele.

In diese Überlieferung orphischer Stoffe, Motive und Cluster schreibt sich nun auch Keike Twisselmann mit ihrem Bildwerk ein, und der Heinrich von Veldeke Kreis fühlt sich geehrt, jenen Zyklus erstmals als synoptischen Gesamtkomplex präsentieren zu können.

Vordergründig folgen die Arbeiten Keike Twisselmanns dem in den *Metamorphosen* vorgezeichneten, klassischen Erzählgang. Orpheus erscheint in der Totalen als Inbegriff eines Dichters und Gesangskünstlers, dem sich die materielle wie die immaterielle, die organische wie die

anorganische Welt in Ehrfurcht und Ergriffenheit zu-
neigt. Mit den Worten Shakespeares in *Heinrich VIII.*:

*Orpheus' Laute hieß die Wipfel,
Wüster Berge kalte Gipfel
Niedersteigen, wenn er sang.
Pflanz' und Blüt' und Frühlingssegen
Sproßt, als folgten Sonn' und Regen
Ewig nur dem Wunderklang.*

*Alle Wesen, so ihn hörten,
Wogen selbst, die sturmempörten,
Neigten still ihr Haupt herab.
Solche Macht ward süßen Tönen;
Herzensweh und tödlich Sehnen
Wiegten sie in Schlaf und Grab.*

Orpheus' Lyra verströmt einen Zauber, dessen sich die Argonauten auf ihrer Reise nach dem Goldenen Vlies gerne bedienen, wie schon Apollonius Rhodius im 3. Jahrhundert v.Chr. erzählt. Nachdem seine Ehefrau, die Nymphe Eurydike, auf der Flucht vor dem Zudringling Aristaios zu Tode kommt, begibt sich Orpheus in die Unterwelt, um mit seinem Gesang den Gott Hades zur Rückgabe der Eurydike zu bewegen. Scheinbar hat sein Ansinnen Erfolg: er darf seine Gattin wieder in die Oberwelt führen, allerdings unter der Bedingung, sich nicht nach ihr umzuschauen. Als er beim Aufstieg die Schritte der Geliebten hinter sich nicht mehr hört, geschieht das Unvermeidliche und narrativ schon Einkalkulierte, woraufhin Eurydike wieder in die Unterwelt zurückgerissen wird. Nach der Rückkehr in die Heimat soll Orpheus von den Mänaden, jenen dem Rausch verfallenen Anhängerinnen des Dionysos, zerrissen, sein Schatten aber dem der Eurydike beigegeben worden sein. Kopf und Lyra wurden in den Fluss Hebros geworfen, wo sie ins Ägäische Meer trieben und auf der Insel Lesbos angespült wurden. Sein Kopf aber sang immer weiter, bis Apollon ein Schweigegebot aussprach. Die Lyra indes wurde als Sternbild an den Himmel projiziert.

Der vergleichsweise lakonische und verrätselte Plot der Orpheus-Sage bis in die spätantiken Dichtungen hinein hat seit jeher Anlass zu verschiedensten und vielfältigsten Deutungen gegeben. Mal wollte man sie als Gründungspatent europäischer Musik- und Tanzausübung verstehen, mal sollte sie ein Archaikon der den Tod überwindenden unsterblichen Liebe sein, mal galt sie als frühes Zeugnis der Verbindung morgenländischer Erzählmotive mit ihren thrakischen Ursprüngen, also als Amalgam von Orient und Okzident. Oft beherrschte die angebliche Opposition oder zumindest Reformatorik des orphischen Singens und Dichtens gegenüber dem Dionysos-Kult den Diskurs. Auch ließ sich, in der Nachfolge Clemens' von Alexandrien und des Augustinus, Orpheus als ein poeta theologus sehen, der Begebenheiten und Episoden des monotheistisch-christlichen Heilsgeschehens in prophetischer Weise präfiguriert und das Urbild des Guten Hirten vorzeichnet. Aus der Befindlichkeit und mit dem Vokabular neuzeitlicher Ästhetik sei mindestens noch die Überlegung angeschlossen, ob der unentwegt lyrisch performende Orpheus, der aber beim Aufstieg aus dem Hades die entscheidenden, lebenserhaltenden Töne nicht zu vernehmen vermag, nicht den Prototyp jenes modernen Künstlers darstellt, dem im Verbot des Zurückschauens, im unablässig nach vorne, also niemals retrospektiv, sondern immer projektiv voranschreitenden Veranstaltens, anders gesagt: im Beharren auf seine ästhetische Autonomie Produktion und Rezeption von Kunst als *Lebenspraxis* irreversibel auseinanderbrechen.

In diesem Spannungsfeld bewegt sich auch die Malerei Keike Twisselmanns. Als moderne und gar zeitgenössische Künstlerin vermag sie die mythische Vorlage stoffgeschichtlich zu überblicken und zu dechiffrieren, ästhetisch zu differenzieren, möglicherweise gar zu dekonstruieren, psychologisch erlebbar und urbar zu machen, sie nicht zuletzt auf den künstlerischen Nachweis ihrer

selbst hin zu sortieren, zu gestalten, zu repräsentieren, mit anderen Worten: hat sie die Möglichkeit, Orpheus für sich Modell stehen zu lassen und auf dieser Matrix visuelle Auskünfte über ihre individuelle Kunstkompetenz und -praxis einzuholen, will sie nicht nur aus glühender, (möglicherweise moralisch) übervoller Herzengüte heraus irgendetwas produzieren, sondern die künstlerische Kontinuität ihrer Malerei und vulgo die ihres Selbstseins erzeugen.

So liefert etwa die Titelei der Orpheus-Blätter nicht allein statistische Resultate des ästhetischen Updates. Prädikate wie *Harfe und Vogel*, *Lethe*, *Metamorphosen-Baum*, *Schattenfiguren*, *Schwebende Seele oder Übergang* referieren einerseits die Überlieferung, bilden darüber hinaus aber auch schon jene der Inauguration und Erneuerung des malenden Subjekts geschuldeten Abstraktionen. Von nun an durchläuft *Orpheus* eine weitere Metamorphose, mehr noch: von nun an gehört er Keike Twisselmann – weniger mit Ohr und Stimme als mit Hand und Pinsel, jedenfalls mit Haut und Haaren.

Insofern ›abstrahieren‹ abziehen, entfernen, trennen meint und die Konzentration des Beiläufigen auf das Wesentliche intendiert, handelt es sich um einen reduktionistischen Prozess, der die narrative Vorstellung eines ›ovidischen Zirkels‹ isoliert, der wiederum als Erzählprinzip der *Metamorphosen* gleichsam Mensch, Tier und Pflanze erfasst und sie – mit der Akustik der Lyra oder jetzt mit der Visualität seines Umrisses – zugleich zum integralen Bestandteil einer kosmischen Biosphäre verwandelt. Dabei avanciert der Mythos dem interpretierenden Hörer oder Bildbetrachter zu einer ›offenen Metapher für unser Wollen und Handeln‹, wenn man so will: zu einem niemals ausklingenden Soundtrack unserer Seele oder einem niemals verbleichenden, immer wieder verwandlungs- bzw. läuterungs- bzw. wiedergeburtstfähigen Farbauftrag unseres Lebens. Die Beschallung der Welt mit Gesang bzw. ihre Erhellung mit

Farbe schließt kathartische wie palingenetische Momente in der Tat nicht aus, ist vielleicht erst die Bedingung ihrer Möglichkeit.

Bei der Stimulation solcher Farbreize zeigt sich Keike Twisselmann äußerst freigiebig. Leuchtende Spektralfarben kumulieren zu einer Farbmetrik, die für eine umfassende Sättigung des Blattes sorgt. Intensität, Tiefe und Kontraste erzeugen einen Zauber der Linienschwünge und Profilträume, in denen das Bild vor Spannung, Aufregung und Entzückung geradezu zu vibrieren beginnt, ja fast schon zu zerbersten scheint. Die auf solche Art erzeugte Dynamik, Energie und Vitalität gibt sich als *Tür vom Tod ins Leben* zu erkennen, lechzt mithin danach, auf die alltägliche Lebenswirklichkeit überzuspringen und hier ihre Sprache zu finden. Sie ist so nicht weniger als das Korrelat jenes kreativen Schöpfungs- oder Kunstwillens, den der Orpheus-Mythos subtextlich umspielt, und auf dessen Anstrengung und Energieaufwand Hermann Brochs Gedicht *Vom Schöpferischen* 1945 (!) deutlich verweist:

*Wer nur weiß was er weiß, kann es nicht aussprechen;
Erst wenn Wissen über sich selbst hinausreicht wird es zum Wort,
Erst im Unaussprechbaren wird Sprache geboren.
Und es muß der Mensch, da ihm das Göttliche auferlegt ist,
Stets aufs neu die Grenze überschreiten und hinabsteigen
Zu dem Ort jenseits des Menschhaften, ein Schatten
Am Ort des wissenden Vergessens, aus dem Rückkehr schwer wird
Und nur wenigen gelingt.
Aber die Gestaltung der Irdischkeit ist jenen aufgetragen,
Die im Dunkel gewesen sind und dennoch sich losgerissen haben
Orphisch zu schmerzlicher Rückkehr.*

Wo aus Mythos Malerei wird und Malerei zur Kunst gerinnt, geht sie über die Illustration von Plotoberflächen notwendig weit hinaus. Keike Twisselmann leistet das, was einer Künstlerin würdig ist: sie entwickelt mit und in ihrem Zyklus elementare Fragen nach den Grenzen und Möglichkeiten ihrer Verbildlichungen, lotet ihre äs-

thetische Position aus, setzt innovative Akzente, justiert sich und ihre Kunst jeweils neu, reißt sich vom Festgetretenen und Desperaten los, mit einem Wort: sucht nach ihrer eigenen orphischen Sprache. Sie verwandelt sich den antiken Mythos an, dem seinerseits an wenig anderem gelegen ist, immer wieder neu anverwandelt zu werden und die Wiedergenese von Kunst auch und gerade außerhalb des bloß Informierten und Repräsentativen ad infinitum zu beschwören, kurz: Keike Twisselmanns dem homo universalis zugeeignetes Werk schließt ein spätes orphisches Happy-End zumindest dort nicht aus, wo sich die Künstlerin analog zum Libretto der *Euridice*-Oper Jacopo Peris (1600) ›der Schönheit und der Gnade des eigenen Gesanges‹ aufschließt. *Così l'anima beltate - Fu mercè, fu trofeo del canto mio!* Orpheus sei Dank.