

„Alle Oper ist Orpheus“

„L'Orfeo“ von Monteverdi im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth

Am 12. April 2018 wurde das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth, das seit Juni 2012 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählt, wiedereröffnet – ein architektonischer Neuanfang, den die Katholische Akademie in Bayern in Zusammenarbeit mit der KEB Bayreuth auf ganz besondere Weise zu würdigen wusste: im Gedenken an den Anfang der modernen Oper. So fand am Mittwoch, 6. Juni 2018,

in Bayreuth eine Tagung zu Claudio Monteverdis Stück „L'Orfeo“ (1607) – das als die erste Oper überhaupt gilt – statt und machte die Besucherinnen und Besucher nicht bloß mit der komplexen Orpheus-Thematik vertraut, sondern ließ den „Orfeo“ im renovierten Opernhaus fulminant erklingen. Lesen Sie nachfolgend die beiden Vorträge unserer Kooperationsveranstaltung.

Orpheus und Christus. Antike Mythen in der europäischen Religionsgeschichte

Ulrich Berner

Wenn von „dem“ Orpheus-Mythos die Rede ist, dann müsste eigentlich angemerkt werden, dass dieser Mythos viele verschiedene Motive enthält und in verschiedenen Versionen überliefert ist, so dass auch im Plural von „den“ Orpheus-Mythen gesprochen werden könnte. In der Antike war Orpheus nicht nur als der Sänger bekannt, der durch seinen Gesang die Götter der Unterwelt rührt und – wenn auch letztlich vergeblich – Eurydike in die Welt der Lebenden zurückzuführen versucht, und der schließlich von thrakischen Frauen getötet wird. Er war u. a. auch als Dichter und Gründer von Mysterien bekannt, als ein Verkünder des Monotheismus sowie als ein Teilnehmer am Zug der Argonauten. Und es gab wohl auch eine andere Version von seinem Gang in die Unterwelt: nämlich dass dieses Unternehmen einen glücklichen Ausgang hatte. Zweifellos hat aber eines dieser Motive des Mythos in der europäischen Kultur die stärkste Nachwirkung gehabt: Orpheus und die Macht der Musik. Dieses Motiv ist in zwei Bildern immer wieder dargestellt worden, schon in der Kunst der vorchristlichen Antike: zum einen Orpheus in der Unterwelt, zum andern Orpheus im Kreis wilder Tiere, die er durch seine Musik zum Frieden gebracht hat. Die literarischen Quellen, die dieser europäischen Überlieferung des Orpheus-Mythos zugrunde liegen, sind in erster Linie die Dichtungen von Vergil und Ovid, also Literatur aus der Zeit des Kaisers Augustus.

I.

Die Christen im Römischen Reich mussten sich der Frage stellen, wie dieser Mythos aus der vorchristlichen Antike sich zu der christlichen Offenbarung verhält. Denn es gab ja einige Vergleichs-



Prof. Dr. Ulrich Berner, Professor für Religionswissenschaft an der Universität Bayreuth

punkte. Einmal zum Alten Testament: der Harfe spielende David, der Saul durch die Musik besänftigt, oder die prophetische Vision eines Friedens unter den Tieren; die Schlange, an deren Biss Eurydike stirbt, kann an die Schlange aus der biblischen Urgeschichte erinnern; dann auch zum Neuen Testament: Christi Gang in die Unterwelt, ausführlich dargestellt im nichtkanonischen Nikodemus-Evangelium, das noch im Mittelalter bekannt und beliebt war. Die Entdeckung der Vergleichbarkeit kann verschiedene Reaktionen hervorrufen, negative und positive Haltungen gegenüber dem Erbe der Antike. Auf der einen Seite könnte eine Abgrenzung vor-

genommen werden, die bis zu einer Antithese verschärft werden kann, z. B. indem der Mythos als teuflische Nachahmung der Wahrheit abgewertet wird. Auf der anderen Seite könnte eine Aneignung stattfinden, die bis zu einer Synthese führen kann, z. B. indem der Mythos als schattenhafte Vorahnung der Wahrheit anerkannt wird. Beide Möglichkeiten sind, so scheint es, schon im frühen Christentum realisiert worden.

Klemens von Alexandrien, einer der frühen Kirchenväter und Apologeten, hat gleich am Anfang seiner „Mahnrede an die Heiden“ mehrere mythische Sänger der Antike erwähnt, darunter auch Orpheus. Er wird zwar nicht mit seinem Namen genannt, aber doch eindeutig gekennzeichnet: er „zähmte durch bloßen Gesang die wilden Tiere; ja sogar die Bäume, die Eichen, verpflanzte er durch seine Musik“. Damit hat Klemens strategisch geschickt ein religiöses Motiv aufgegriffen, das dem Zielpublikum – das er ja für das Christentum gewinnen will – vertraut ist: das Bild von Orpheus unter den Tieren war auf Mosaik-Darstellungen im ganzen römischen Reich verbreitet. Klemens stellt seinen Lesern dann aber die kritische Frage, warum sie denn solchen nichtigen Mythen Glauben schenken, die Wahrheit aber nicht annehmen wollen.

Nach seiner Ansicht, fährt er fort, waren jene Sänger, darunter auch Orpheus, „in Wahrheit Betrüger, die unter dem Deckmantel der Musik Unheil über das Menschenleben brachten“ – denn sie haben die Menschen zum Götzendienst verführt. In klarer Abgrenzung gegen jene Sänger wird dann Christus eingeführt: „Aber nicht so ist mein Sänger; er ist gekommen, um binnen kurzem die bittere Knechtschaft der tyrannischen Dämonen zu zerstören“ und die Menschen zur wahren Religion zu führen.

Der Vergleich wird dann noch weitergeführt: Christus allein, sagt Klemens, habe „die wildesten Tiere“ gezähmt – das sind die Menschen, die durch „das himmlische Lied“ Christi bekehrt und auf den Weg zum ewigen Leben gebracht worden sind. Dass Klemens' Vergleich zwar eine Anknüpfung ist, letztlich aber auf eine Abgrenzung hinausläuft, wird ganz deutlich, wenn er etwas später König David einführt, den „Harfenspieler“, der „weit davon entfernt“ war, „die Dämonen zu besingen, die er vielmehr durch wahre Musik verscheuchte, wie er auch allein durch seinen Gesang den Saul heilte, als er von jenen besessen war“.

Beispiele für die andere Möglichkeit, die Aneignung des Orpheus-Motivs ohne Abgrenzung, finden sich in der frühchristlichen Kunst der Katakomben-Malerei. Ein Fresko in der Katakomben von SS. Marcellino e Pietro, wohl aus dem 4. Jh., zeigt einen jugendlichen Orpheus mit seinem Musikinstrument. In der Forschung wurde es als „erstes Porträt des Orpheus-Christus“ bezeichnet (John Friedman), gedeutet als eine Verschmelzung der beiden Gestalten.

Durch die Werke der Kirchenväter, die das eine oder andere Motiv des Mythos aufgegriffen hatten, sowie durch die Dichtungen Vergils und Ovids, die weiterhin gelesen wurden, blieb die Orpheus-Gestalt im mittelalterlichen Christentum Europas bekannt. Auch hier sind wieder die verschiedenen Möglichkeiten der Reaktion, Abgrenzung wie Aneignung, zu erkennen. Im 12. Jahrhundert äußert Hugo von St. Victor (1097 – 1141) sich kritisch über jene Christen, die zwar am christlichen Kult teilnehmen, aber mehr Interesse an den antiken Mythen haben als an der Bibel.

Wer im Mittelalter die lateinische Sprache erlernte, kam unvermeidlich mit dem Erbe der Antike in Berührung,

z. B. durch die Lektüre Vergils und Ovids, und so wurden Strategien der Abgrenzung entwickelt. Ein solcher Ansatz zeigt sich in der „Ecloga des Theodulus“, einem Text, der vom frühen Mittelalter bis hinein in die Frühe Neuzeit im Lateinunterricht verwendet wurde. In diesem Text eines unbekanntenen Verfassers wird der Wettstreit zwischen dem (heidnischen) Hirten „Pseustis“, dem Lügner, und der (christlichen) Hirten „Alithia“, der Wahrheit, dargestellt – ein Sängerwettstreit, der durch die Hirten „Phronesis“, die Vernunft, entschieden werden soll. Abwechselnd tragen die Kontrahenten in Versen einzelne Motive vor, die jeweils aus der antiken bzw. aus der biblischen Tradition genommen werden. Pseustis beginnt, und Alithia antwortet jeweils mit einem passenden Vergleichsbeispiel aus dem Alten Testament. Wenn Pseustis z. B. die Taten des Herakles besingt, antwortet Alithia mit einer Strophe über Samson (V. 173 – 180); und wenn Orpheus genannt wird, antwortet Alithia mit einer Strophe über David (V. 189 – 196):

Pseustis: Die Eschen senkten ihre Äste und wetteiferten, Orpheus zu folgen, als er seine Lieder durch die Wälder ertönen ließ. Die Herrscher des Reiches der Unterwelt wurden gerührt, und Proserpina befahl, dass ihm Eurydice zurückgegeben werde, doch unter schwerer Bedingung.

Alithia: Damit der böse Geist den König Saul nicht länger quäle, half ihm David der Knabe mit dem Klang seiner Harfe. Der vorher eifrig Schafe schor, hielt bald danach als Nachfolger das Szepter in der Hand.

Wie zu erwarten, wird der Wettstreit am Ende zugunsten Alithias, der „Wahrheit“, entschieden, und der Sänger Pseustis, der Lügner, der die Motive der heidnischen Mythologie vortrug, muss seine Niederlage eingestehen. Die Abgrenzung der biblischen Geschichten gegen die antiken Mythen wird in diesem Schultext durch die Namengebung – „Pseustis“ und „Alithia“ – zu einer Antithese verschärft, offensichtlich mit dem Ziel, den Schülern die richtige, kritische Einstellung zu vermitteln.

Ein anderer Ansatz zum Umgang mit den antiken Mythen zeigt sich im Werk von Alanus ab Insulis (1120 – 1202). In seiner Predigtlehre erklärt er ausdrücklich, es sei legitim und sinnvoll, Motive aus der heidnischen Literatur zu verwenden. Besonders großes Interesse fand im Mittelalter die Orpheus-Gestalt, wie sie aus der Dichtung Ovids bekannt war. Im 14. Jh. hat Petrus Berchorius (Pierre Bersuire) gleich mehrere allegorische Deutungen vorgeschlagen, darunter auch die Identifikation mit Christus: „Let us speak allegorically and say that Orpheus, the child of the (sun), is Christ the son of God the Father, who from the beginning led Eurydice, that is, the human soul (to himself?). ... But the devil, a serpent, drew near the new bride, ... while she collected flowers, that is, while she seized the forbidden apple, and bit her by temptation, and killed her by sin, ... Seeing this, Christ-Orpheus wished himself to descend to the lower world and thus he retook his wife, that is, human nature, ... and he led her with him to the upper-world, ...“ (John Friedman).

Petrus Berchorius hat also durch seine allegorische Auslegung zwei Geschichten gleichgesetzt: den antiken Mythos von Orpheus und Eurydike, und die biblische Geschichte vom Sündenfall und der Erlösung. Den tragischen Ausgang des Orpheus-Mythos, wie er von Ovid vorgegeben ist, hat er bei dieser Auslegung einfach übergegangen. Er hat offensichtlich bewusst dar-



Copyright: Bayerische Schlösserverwaltung / Foto: Achim Bunz

Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth ist ein ganz aus Holz gefertigtes Logentheater mit bemalter Leinwand und zählt zu den schönsten Barocktheatern Europas.

auf verzichtet, durch die Betonung des unterschiedlichen Ausgangs eine Abgrenzung anzudeuten. Dieser mittelalterliche Theologe sah aber noch andere Möglichkeiten einer Aneignung des antiken Mythos, u. a. diese: „Orpheus signifies the preacher of the word of God and writer of songs who, coming from hell, that is, the world, must sit in the

mountains of Scripture and religion and sing the songs and melodies of Sacred Scripture, and call to himself, that is, to the state of penitence or faith, trees and stones, that is, the insensible and hardened sinners, ...“ (John Friedman).

Petrus Berchorius hat damit jenes Motiv aufgegriffen, das Klemens von Alexandrien in den Mittelpunkt gestellt

hatte: das Bild des Orpheus, der durch seinen Gesang wilde Tiere besänftigt und Bäume in Bewegung setzt. Anders als Klemens hat dieser mittelalterliche Theologe aber keine Abgrenzung vorgenommen – der Gesang des Orpheus wird in der allegorischen Auslegung ja auf eine Stufe gestellt mit dem „neuen Lied“ der christlichen Verkündigung.

II.

So gab es als Alternative zur Tendenz der Abgrenzung auch einen freien Umgang mit den antiken Mythen, wie z. B. mit dem Orpheus-Motiv. Diese Freiheit zeigt sich später auch in der Kunst der Renaissance. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hat Andrea Mantegna, eher



Foto: akg-images / Erich Lessing

Der Orpheus-Mythos war früheren Künstlern oft eine Quelle der Inspiration. Zu sehen ist „Landschaft mit Orpheus“ (Nicolas Poussin) aus dem 17. Jahrhundert und kann heute im Louvre von Paris bestaunt werden.

bekannt als Maler christlicher Motive, mehrere Gestalten aus den antiken Mythen dargestellt: neben Herakles und dem Sänger Arion auch den Sänger Orpheus – im Schloss von Mantua, also dort, wo eine der ersten Orpheus-Opern aufgeführt wurde. Noch stärker ist der Eindruck einer (christlichen) Aneignung antiker Mythen in einer Kapelle des Doms von Orvieto, ausgemalt von Luca Signorelli: neben Dante, dem christlichen Dichter, finden sich in dieser Kapelle auch Porträts der heidnischen Dichter Vergil und Ovid; und der Künstler hatte offensichtlich die Freiheit, in dieser Kapelle auch „Orpheus in der Unterwelt“ darzustellen, ebenso wie das entsprechende Motiv aus dem Mythos von Herakles – auch dieser hat die Schwelle zur Unterwelt überschritten.

Im 17. Jahrhundert, im Zeitalter der Konfessionalisierung, haben christliche Künstler und Autoren beider Seiten, katholische wie protestantische, auf den Mythos von Orpheus zurückgegriffen. Der spanische Dichter und Theologe Don Pedro Calderon de la Barca hat diesem Thema zwei Dramen gewidmet, 1634 und 1663. Es handelt sich dabei um Beispiele der sogenannten *autos sacramentales*, das sind Dramen, die am Fronleichnamstag aufgeführt wurden, nach dem Gottesdienst und der Prozession. Das 1663 aufgeführte Werk ist unter dem Titel „Der göttliche Orpheus“ bekannt. Dieser Titel weckt die Erwartung, dass der katholische Dichter die Tradition der Aneignung, die bis hin zur Synthese Orpheus-Christus führen kann, noch weiter fortsetzen wird. Der erste Eindruck scheint diese Erwartung

zu bestätigen: Orpheus tritt auf als der Welterschöpfer, der durch seine Stimme die menschliche Natur zum Leben erweckt, um sie gleich vor dem Gift der Schlange zu warnen. Orpheus' Gegenspielern auf der Bühne, dem Fürsten der Finsternis und seiner Gefährtin, dem Neid, gelingt es aber doch, die menschliche Natur zu verführen und in die Unterwelt zu bringen. Orpheus beweint seine verlorene Braut, „die durch das Gift der Schlange im Reiche des Vergessens“ gefangen ist. Auf dem Weg in die Unterwelt nimmt Orpheus mehr und mehr die Züge Christi an – sein Musikinstrument wird zum Kreuz:

„Und jeder Wirbel ist
Ein schneidend scharfer Nagel,
Und Geißeln sind die Saiten,
Die tönen wenn sie schlagen.“

Orpheus' Stimme ist der „Schlüssel“ zu den Pforten der Hölle, und den Wächter der Unterwelt überwindet er gerade dadurch, dass er sich töten lässt. So kann er die menschliche Natur von dem Fürsten der Finsternis, dem Herrn der Unterwelt, zurückfordern. Dieser erkennt ihn durch den Vergleich mit David – „Nicht zum ersten Male ja bannt Böse Geister eine Harfe.“ –, und so muss der Fürst der Finsternis seine Beute, die menschliche Natur, herausgeben. Er kann aber darauf hinweisen, dass sie bei Wiederholung der Sünde ja doch und dann endgültig seiner Macht verfallen würde. Orpheus' Antwort ist der Verweis auf die Sakramente der Kirche, die der menschlichen Natur den Schutz vor der Macht des Todes bieten

– das Drama wurde ja auch als *auto sacramental* am Fronleichnamstag aufgeführt.

So scheint sich der Eindruck zu bestätigen, dass Calderon auf jede Abgrenzung zwischen antiken Mythen und biblischen Geschichten verzichtet und eine neue Synthese von Orpheus und Christus schaffen will. Es ist aber zu beachten, dass das Schauspiel eine Reflexion über das Verhältnis von Mythos und Wahrheit enthält. Der Dichter lässt den Fürsten der Finsternis darüber reflektieren, nachdem ein Bauer, die Personifikation des „Vergnügens“, zum Spaß die Geschichte von Orpheus und Eurydike erzählt hat. Der Neid, die Gefährtin des Fürsten der Finsternis, fragt: „Nun, was stehst du da und staunest?“, und erhält die Antwort: „Weil der dumme Bauer wähnte Mit der Wahrheit mich zu täuschen.“ Auf die Gegenfrage „Wär' das Wahrheit denn gewesen?“ antwortet der Fürst der Finsternis mit einem längeren Monolog:

„Höre, Neid! Das Heidentum
Hat in seines Wahn's Verblendung
Doch entfernte Ahnung auch
Von der Wahrheit. ...
Stimmen oft nicht die Poeten
Ueberein mit den Propheten?
Schimmert nicht der Wahrheit Wesen
Oft aus dunkler Schatten Hülle?“

Es wird also doch eine Abgrenzung vorgenommen: zwischen Heidentum und Christentum. Diese Grenze ist aber insofern durchlässig, als es im Heidentum eine schattenhafte Ahnung der Wahrheit geben kann. Deshalb können

die antiken Mythen durchaus im Dienste christlicher Verkündigung verwendet werden, wenn sie aus ihrem Kontext, dem falschen heidnischen Kult, befreit worden sind.

Calderons Umgang mit den antiken Mythen ist in der Forschung manchmal mit dem Begriff der „Unterwerfung“ beschrieben worden. Diese Begrifflichkeit könnte irreführend sein, wenn sie einseitig die kritische Einstellung des Dichters gegenüber dem Heidentum betont. Zweifellos ist das (katholische) Christentum aus der Sicht Calderons die ganze Wahrheit, zu der es keine gleichwertige, alternative Offenbarung gibt. Doch hat er die Grenze eben nicht zwischen den antiken Mythen und den biblischen Geschichten gezogen, sondern nur zwischen den religiösen Bezugssystemen, Polytheismus und (christlicher) Monotheismus, die sich in ihrem Kult unterscheiden. Im Unterschied zu Klemens von Alexandrien würde Calderon eben nicht von Orpheus als einem Betrüger und von Christus als dem wahren Sänger sprechen. Den Irrtum sieht er vielmehr darin, dass die Geschichte wörtlich genommen und Orpheus als ein wirklicher Mensch betrachtet wurde, der Mythos also nicht als solcher erkannt wurde: als eine schattenhafte Ahnung der Wahrheit. Damit hat Calderon sich die Möglichkeit einer Aneignung der Mythen erhalten, ganz im Sinne des mittelalterlichen Theologen Alanus, der die Prediger dazu ermuntern wollte, Motive aus der heidnischen Literatur im Dienste der christlichen Verkündigung zu verwenden.



Copyright: Bayerische Schlösserverwaltung / Foto: Achim Bunz

Wegen seiner stuckierten, geschnitzten und gemalten Dekoration gilt das 2018 wiedereröffnete Opernhaus in Bayreuth als weltweit einzigartig – seit 2012 zählt es sogar zum UNESCO-Weltkulturerbe.

III.

Dasselbe gilt, bei aller Verschiedenheit in der speziellen theologischen Konzeption, für ein protestantisches Orpheus-Libretto aus der gleichen Zeit, dem 17. Jahrhundert. Der Wittenberger Professor für Rhetorik und Poetik, August Buchner, verfasste das Libretto „Orpheus und Eurydike“, und der bekannte Komponist Heinrich Schütz schrieb die Musik, die allerdings verloren ist. So ist es in der Forschung umstritten, ob der Text ganz durchkomponiert war. Als Bezeichnung scheint der Begriff „Ballett-Oper“ weithin akzeptiert zu sein. Anlass für die Aufführung war die Hochzeit des sächsischen Kronprinzen in Dresden im Jahre 1638. Das Werk gliedert sich in fünf Akte, denen jeweils eine Einleitung vorangestellt ist, die den Inhalt des folgenden Aktes zusammenfasst. So wird zu Beginn angekündigt, was beim Tanz, den Eurydike anführt, geschehen wird:

„Unnd eh manns innen wird der
Neid sich unterschliert,
Wirfft eine Schlang in weg, Euridice
verlezt
Bald auß dem reyen fellt, wird Lust
und Lichts entsezt,
Da reiβet alles auß. ...“

Bleibt der Dichter hier nahe am Mythos, wie er ihn vielleicht aus den italienischen Orpheus-Opern kennt, so hat er ihn im zweiten Akt innovativ abgewandelt: in einem langen Entscheidungs-

Monolog ringt Orpheus sich dazu durch, den Gang in die Unterwelt zu wagen – dabei erinnert er sich auch an Herakles, der diesen Gang bereits erfolgreich unternommen hatte. Diese Entscheidung wird in der Einleitung angekündigt und zugleich mit einer positiven Wertung versehen:

„Ein großes Helden Herz schlegt aus
gemeinen weg,
Und wo gefahr und furcht, sucht
Tugend ihren steg.“

Im dritten Akt folgt der Dichter nur teilweise dem Mythos: Orpheus bringt in der Unterwelt seine Bitte vor, die von dem Herrscher und den Richtern in der Unterwelt sowie von Proserpina positiv beschieden wird – ohne dass eine Bedingung genannt wird. Auch dieser Ausgang des Unternehmens wird in der Einleitung angekündigt und wiederum positiv bewertet:

„Wo tugend mit der Kunst gemachet
einen bandt
Mag nichts für ihnen stehn, Sie
haben ober handt.“

Der vierte Akt bringt dann besonders deutlich jene „Verschränkung antiker und christlicher Traditionen“, von der die Herausgeberinnen des Librettos sprechen: das Ballett der Bäume, Felsen und Tiere nimmt ein Motiv aus den antiken Dichtungen auf, und zugleich besingt Orpheus den Gott – nicht die Götter –, der die Welt geschaffen hat und

wunderbar erhält, so dass ein christliches Publikum an den Psalm 104 erinnert werden könnte. Olga Artsibacheva hat sogar die These vertreten, dass der Dichter in einer Formulierung bewusst auf die Selbstvorstellung Gottes im Alten Testament (2. Mose 3,14) anspielt, wenn er Orpheus sagen lässt „ich binn doch wer ich binn“. Das würde bedeuten, dass Orpheus hier mit Christus als zweiter Person der Trinität, also mit Gott selbst, identifiziert würde. Diese Selbstvorstellung des Orpheus erfolgt nach dem Angriff der thrakischen Frauen – das ist das aus der antiken Literatur bekannte Motiv vom gewaltsamen Tod des Orpheus, nur dass es hier insofern abgewandelt ist, als der Angriff fehlschlägt. Darauf wird wohl in der einleitenden Zusammenfassung Bezug genommen, und zwar wieder mit einer moralisierenden Bewertung:

„Wo tugend, da ist feind: wo Kunst,
da find sich neid,
Und sie behelt doch platz, Gott
wendet ihre Zeit.“

Der Aufruf zur Tugend erfolgt dann in der Einleitung zum fünften Akt, wenn angekündigt wird, dass Orpheus und Eurydike in den Himmel aufgenommen werden sollen:

„Ihr großen Helden hofft! Die
Tugend nicht verfält:
Sie steigt Himmel an, und läuchtet
durch die weldt.“

Der Unterschied im Vergleich zu der Version Calderons liegt auf der Hand – so zeigt sich schon im Anlass, für wen die Stücke geschrieben wurden und jeweils am Ende der Libretti thematisiert wird: das Fronleichnamfest bzw. die Fürstenhochzeit. Von den Sakramenten der Kirche ist in Buchners Version nicht die Rede – solch ein permanenter Schutz gegen den Rückfall in die Sünde erscheint ihm wohl nicht notwendig. Anders als Calderon hat Buchner auch keine Notwendigkeit gesehen, das Verhältnis zwischen Christentum und Heidentum zu thematisieren und eine Abgrenzung anzudeuten. Es zeigt sich hier die gleiche Freiheit im Umgang mit den antiken Mythen wie im Werk von Petrus Berchorius. Im Hinblick auf die Rede vom Zeitalter der Konfessionalisierung ist es aber von Interesse festzustellen, dass es doch eine grundlegende Gemeinsamkeit gibt, über die Grenze der Konfessionen hinweg: Zur gleichen Zeit und ganz unabhängig voneinander haben Calderon in Madrid und Buchner in Wittenberg das Orpheus-Motiv aufgegriffen und ihr Verständnis des Christentums in der Sprache eines antiken Mythos dargestellt – mit dem Ziel, ihr Publikum zu unterhalten und im Glauben zu stärken. Offensichtlich erschien ihnen das zentrale Thema dieses Mythos – die Macht der Musik – zu diesem Zweck besonders geeignet.



Quagga Media UG/akg-images

Die Anwendung des Orpheus-Mythos in der Theologie fußt in der Kirchentradition: Das Bild des Sängers wird – wie hier am Beispiel Römischer Katakombenmalerei zu sehen ist – auf Christus übertragen, um dem Betrachter einen Verständnishorizont zu erschließen.

benmalerei zu sehen ist – auf Christus übertragen, um dem Betrachter einen Verständnishorizont zu erschließen.

IV.

Auch in der Theologie der Gegenwart ist dieses Thema entdeckt worden: In den „Kirchenvisionen“ des bekannten Theologen Paul Zulehner findet sich ein Kapitel „Orpheus und Christus“. Hier wird zunächst einmal der „griechische Orpheus“ vorgestellt, indem der Mythos in seiner klassischen Form nacherzählt wird. So lautet der erste Kommentar Zulehners, des Theologen: „Welch tragische Botschaft, die der Mythos bringt: Am Ende siegt nicht die Liebe über den Tod, sondern der Tod über die Liebe.“ Diesem „griechischen Orpheus“ stellt er dann den „Christus-Orpheus“ gegenüber, in Anknüpfung an den Kirchenvater Klemens von Alexandria. Implizit wird dabei auch die allegorische Deutung der Eurydike als „die menschliche Natur“ übernommen, wie

sie z. B. von Petrus Berchorius und Calderon de la Barca bekannt ist: „Der Spielmann Gottes, Christus, liebt Eurydike, die dem Tod verfallene Menschheit. Auch ihn treibt die Liebe, wie der griechische Orpheus hinabzusteigen in die Unterwelt: ...“. Zulehner erinnert mit Recht daran, dass „die Hadesfahrt Christi“ für die ostkirchliche Tradition „ein zentrales Ereignis von Ostern ist“ und dass früher auch in der römischen Liturgie, im Apostolischen Glaubensbekenntnis gesprochen wurde: „Hinabgestiegen in die Hölle“. Es sei „exakt derselbe Vorgang, von dem im griechischen Mythos berichtet wird“. Die Gemeinsamkeit gilt aus der Sicht Zulehners aber nur für den ersten Teil des Mythos, den Abstieg in die Unterwelt. Der Blick auf den zweiten Teil eröffnet ihm die Möglichkeit, einen „tiefliegenden“ Unterschied festzustellen: „Der Christus-

Orpheus schaut sich nicht um.“ Mit Verweis auf Lukas 9,62 fährt er fort: „Der Christus-Orpheus geht seinen Weg „rück-sichts-los“: ohne auf sich selbst zu achten, einzig dem Auftrag seines Gottes gehorsam. So kann er, anders als der gescheiterte griechische Orpheus, seine geliebte Eurydike-Menschheit zurücksingen in das Land des Lachens, der Hoffnung und der Auferstehung, so in Anlehnung an den Kirchenvater Klemens aus Alexandria.“

Diese Anwendung des Orpheus-Mythos in der modernen Theologie steht tatsächlich in der Tradition des Kirchenvaters Klemens: Das Bild des Sängers wird auf Christus übertragen, um dem Publikum einen Verständnishorizont zu erschließen; doch dann wird eine Abgrenzung vorgenommen, indem das Scheitern des griechischen Orpheus dem Erfolg des christlichen Orpheus

gegenübergestellt wird. Die Abgrenzung ist allerdings nicht so scharf durchgeführt wie im Werk des Kirchenvaters, der Orpheus als einen „Betrüger“ bezeichnet hatte. Mit der Formel „Christus-Orpheus“ ist jedenfalls nicht eine Gleichsetzung der beiden Gestalten angedeutet, sondern ein Verhältnis der Über- und Unterordnung. Es ist vielleicht bezeichnend, dass Petrus Berchorius in seiner freien allegorischen Auslegung die Namen anders angeordnet und von „Orpheus-Christus“ gesprochen hatte (in der oben zitierten Übersetzung ist die Reihenfolge umgekehrt). Diese Formel könnte so verstanden werden, dass sie einen Aspekt des Christus-Bildes, den des Friedensbringers, betonen soll: durch den Hinweis auf Orpheus, der nur das Opfer von Gewalt wurde, selbst aber nie Gewalt angewendet hat. □

Claudio Monteverdis „Orfeo“ und die Geburt einer neuen dramatischen Ausruckskunst

Ulrike Kienzle

I. Beginn eines Spektakels

Mantua, 24. Februar 1607: Am Hof der Gonzaga im Palazzo Ducale wird ein großes Fest gegeben. Herzog Vincenzo I. hat – unter der Schirmherrschaft seines Sohnes Francesco – illustre Gäste zur Uraufführung eines ganz besonderen Spektakels geladen: *L'Orfeo. Favola in musica* heißt das Werk. Textdichter ist Alessandro Striggio (der Jüngere; 1573 – 1630), ein aus einer Musikerfamilie stammender Dichter und Diplomat in des Herzogs Diensten, Angehöriger der *Accademia degli Invaghiti*, einer intellektuellen Gesellschaft der „Verrückten, Vernarrten, Verliebten“, die sich zur Aufgabe gemacht hat, das Unmögliche möglich zu machen. Claudio Monteverdi, seit 1602 Hofkapellmeister von Herzog Vincenzo I., hat das Drama vertont. Er ist für seine extravagantere Tonsprache bekannt; mit seinen neuartigen, dissonanzreichen und ausdrucksstarken Madrigalen hat er kürzlich einen musiktheoretischen Streit vom Zaun gebrochen, der mit Spannung verfolgt wird. Nun also ein Bühnenwerk aus seiner Feder!

Schon vor der Aufführung gehen neugierige Gerüchte hin und her. Es heißt, die Darsteller würden ausschließlich singen, selbst im Dialog. Das ist ungewohnt, denn in den Tragödien und pastoralen Schäferspielen gibt es bislang nur die sogenannte Inzidenzmusik – Lieder, Chöre und Tänze, Schilderungen von Blitz und Donner, musikalische Untermalungen von Seeschlachten und dergleichen mehr. Dass Götter, Feen und allegorische Figuren in kunstreichen Versen singen, kennt man aus den *Intermedien*. Aber handlungsführende Dialoge wurden bislang gesprochen – bis vor wenigen Jahren die Mitglieder der *Florentiner Camerata* die Monodie erfunden hatten, eine Art von gehobenem Sprechgesang mit begleitender Instrumentalstimme in tiefer Lage. Damit glaubten sie, der Aufführungspraxis der antiken Tragödien des Aischylos und Sophokles am nächsten zu kommen.

Aus den künstlerischen Experimenten der *Florentiner Camerata* waren zwei neuartige Tragödien hervorgegangen: *La Dafne* (1598) und *L'Euridice* (1600). Letztere wurde in der Vertonung von Jacopo Peri und mit Einlagen von Giulio Caccini bei der legendären und ebenso prachtvollen wie kostspieligen Florentiner Hochzeit von Vincenzos Schwägerin Maria de' Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich vor einem kleinen Kreis neugieriger Experten in Szene gesetzt. So, glaubte man, habe die antike Tragödie geklungen. Monteverdi war fasziniert, aber er war nicht ganz zufrieden. Wenn schon Musik in der Tragödie, dann wollte er auf die Fülle der musikalischen Ausdrucksformen nicht verzichten.

Als Hofkapellmeister in den Diensten des kunstsinnigen Herzogs zu Mantua war er mit allen musikalischen Gattungen bestens vertraut. Der kleine, quicklebendige Hof der Gonzaga war seit Generationen ein Parnass. Andrea Mantegna (1431 – 1506) hatte den Palazzo Ducale mit wunderbaren Fresken geschmückt. Später hatte Peter Paul Rubens (1577 – 1640) hier seine ersten



PD Dr. Ulrike Kienzle, Privatdozentin für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt

Hauptwerke geschaffen. Der frankoflämische Komponist Giaches de Wert (1535 – 1596) besorgte zu seinem Tod 1595 die geistliche Musik an der Hofkirche Santa Barbara und schuf nebenbei zum Ergötzen des Herzogs zauberhafte Madrigale mit kunstvoll virtuos und rhetorisch plastischen Textausdeutungen. Sogar Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594) hatte sich dazu hinreißen lassen, einige Messen für die Hofkirche zu komponieren. Maler und Musiker, Schauspieler und Philosophen, Alchimisten und Astrologen bildeten hier einen erlauchten und kunstsinnigen Kreis.

Monteverdi wirkte seit 1590 hier, zuerst als Violaspieler, dann als Cantore, schließlich als Hofkapellmeister. Er hatte alle Hände voll zu tun. Der musikbegeisterte Herzog beschäftigte zu Zeiten mehr als vierzig Musiker. Sie mussten Streich-, Zupf- und Blasinstrumente spielen, singen, trommeln und komponieren – und dies, wann immer es dem Herzog gefiel, bei Tag oder bei Nacht, Sommers wie Winters, im Freien oder im Saal – mitunter sogar auf kriegerischen Feldzügen, Hochzeits- oder Baderreisen. Musik war überall und jeden Tag gefordert: Fanfaren, um die Gäste zu begrüßen, Tanz- und Tafelmusik, Prozessionen, Turnierspiele und Pferdeballerette, Intermedien und Feuerwerksmusik im Freien, geistliche Werke für die Kirche, Konzerte mit Instrumental- und Vokalensembles in den herzoglichen Gemächern und anderes mehr.

Von den Gelegenheitskompositionen, die Monteverdi stets ebenso pünktlich zu liefern hatte wie der Bäcker seine Brötchen, ist nichts erhalten. Berühmt war er dagegen für seine kunstvollen Madrigale, mehrstimmige Vokalkompositionen auf weltliche Texte voller gesuchter Symbole und Anspielungen in einer aus Schäfern, Nymphen und mythologischen Figuren kunstvoll stilisierten bukolischen Staffage.

II. Revolution der Tonsprache

Monteverdis musikalische Sprache war revolutionär – beinahe ebenso umwälzend wie die neuen astronomischen Erkenntnisse, die in den Akademien und an den Universitäten diskutiert und von der Kirche vehement mit Feuer und Schwert verfolgt wurden. Seine Musik passte perfekt in eine Zeit, in der buchstäblich alles ins Wanken geriet – nicht nur die Kunst, sondern auch und vor allem das Bild von der Welt.

Die Zeit um 1600 war eine politisch unsichere Epoche. Ausländische Mächte zankten sich um die fruchtbarsten Landstriche Italiens. Eine neue, blutige Art der Kriegsführung, die Verwüstung ganzer Landstriche, Pest und Epidemien verbreiteten Angst und Schrecken. Dazu kam das Zerbrechen der religiösen Ordnung. Die Reformation hatte die Christenheit in Katholiken und Protestanten gespalten, wobei letztere sich wiederum untereinander unerbittlich verfolgten. Die verheerendsten Religionskriege standen noch aus; sie warfen jedoch ihre unruhigen Schatten schon voraus.

Der Mensch der Renaissance hatte zunächst selbstbewusst und freizügig auf diese Herausforderungen reagiert. Mit neu erwachtem Interesse studierte er die Quellen der Antike und suchte Halt in der Ebenmäßigkeit und zeitlos gültigen Schönheit der Kunstwerke und philosophischen Konzepte der griechischen und römischen Überlieferung. Mit zunehmender Lust an der Übersteigerung entstand der Manierismus, die Freude an verrästeltem „Sprach-Alchemie“ (Gustav René Hocke), an grotesken Übertreibungen und labyrinthischen Verirrungen.

Dazu kam die Faszination durch das Fremde. Seemänner, Kaufleute und Entdecker brachten fast täglich Fundstücke aus den entlegensten Teilen der Welt mit nach Hause, die bislang auf keiner Karte verzeichnet waren: dunkelhäutige Menschen, sonderbare Tiere und Pflanzen; Indianer, Elefanten, Nashörner. Nicht zu vergessen die naturwissenschaftlichen Entdeckungen: Mikroskop und Fernrohr erlaubten neuartige Einblicke in unvorstellbare Dimensionen des Größten wie des Kleinsten. Unter jedem Staubkorn wimmelte eine Welt, und die unermesslichen Sterne schienen plötzlich zum Greifen nah. Die Welt, wie sie den Menschen vor Augen lag, explodierte und implodierte gleichzeitig in alle Richtungen. Was das Verstörendste war: Sonne, Mond und Sterne drehten sich nicht um die Erde, wie zuverlässige Berechnungen ergaben. Die Sonne war vielmehr das leuchtende Zentralgestirn, um das die Planeten ihre Bahnen zogen. Der Mensch fühlte sich aus dem Zentrum des Universums herauskatapultiert an die Peripherie. Noch war das heliozentrische Weltbild des Nikolaus Kopernikus heftig umstritten, vor allem in kirchlichen Kreisen, denn es stellte alte Glaubensgewissheiten in Frage und widersprach dem Wortlaut der Bibel.

Claudio Monteverdi war Zeitgenosse von Galileo Galilei (1564 – 1642), dessen astronomische Beobachtungen auf dem kopernikanischen Weltbild beruhten; sein Vater gehörte zur *Florentiner Camerata*. Er war Zeitgenosse von Johannes Kepler (1571 – 1630), der das heliozentrische Weltbild bestätigte und die Harmonie der Sphären berechnete, aber auch Horoskope stellte. Und er war Zeitgenosse des Naturphilosophen Giordano Bruno (1571 – 1630), der am Wendepunkt des neuen Jahrhunderts in Rom auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde, weil er die Unendlichkeit des Weltraums und die göttliche Einheit von Geist und Materie postuliert hatte.

All dies ging auch an der Musik nicht spurlos vorüber. Monteverdi stand an der Schwelle zwischen zwei Zeitaltern; musikalisch gesprochen: zwischen modaler Harmonik und Dur-Moll-Tonalität, zwischen Polyphonie und Monodie, zwischen *prima pratica* und *seconda pratica*, und er wies die entscheidenden Wege in die Zukunft.

Aus demselben Jahr 1600, in dem Giordano Bruno von der Kirche exekutiert wurde, stammt die berühmte musiktheoretische Kontroverse zwischen Claudio Monteverdi und dem Bologneser Mönch und Musiktheoretiker Giovanni Artusi (um 1540 – 1630). Der hatte in seinem Traktat *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* die kompositionstechnischen Grenzüberschreitungen in den Madrigalen seines jüngeren Kollegen scharf gegeföhelt. Monteverdi ließ Dissonanzen frei und ohne Vorbereitungen auf schweren Takteilen einsetzen, und er verzichtete nicht selten auf eine regelkonforme Auflösung. Er bevorzugte herbe Querstände und chromatische Reibungen. Das beleidigte nicht nur Artusis Ohr, sondern auch seinen Verstand. Da kenne einer die Regeln nicht, höhnte er.

Monteverdi machte sich gar nicht erst die Mühe, seinen Gegner mit Argumenten zu widerlegen. Im Vorwort zu seinem fünften Madrigalbuch von 1605 stellte er ganz einfach fest, dass Artusi eben die *prima pratica*, also die „erste Praxis“ verfolge, er dagegen die *seconda pratica*, die „zweite Praxis“. Die *prima pratica* ziele auf die Vollkommenheit des Tonsatzes. Der *seconda pratica* sei dagegen an der Intensität des Ausdrucks gelegen und dürfe sich deshalb einige Regelverstöße leisten, wenn sie vom Text her begründet seien. Ein Streit unter Gelehrten, sollte man meinen. Doch führt er uns, wenn wir genau hinschauen, mitten in das Dilemma dieser Zeit der geistesgeschichtlichen Umbrüche. Wir können die kosmologischen Theorien mit den musiktheoretischen Kontroversen synchronisieren.

Die *prima pratica*, vertreten durch den Kanoniker Artusi, einen Mann der Kirche, entspricht dem kosmologischen Modell des Ptolemaios, in dem die Himmelskörper in vollkommenen Kreisbahnen um die Erde schweben – eine prästabilisierte Harmonie, die von Gott als dem unbewegten Bewegter erschaffen und in ihrem ewigen Gleichmaß erhalten wurde. Sie sucht die vollkommene Schönheit einer naturgesetzlich gegebenen Ordnung. Unterhalb des Mondes, in der sublunaren Welt, ist alles veränderlich und wechselvoll. Hier – und nur hier – entsteht auch der Schmerz. Deshalb sind Dissonanzen in dieser Musik durchaus erlaubt, aber sie müssen schrittweise und gezielt vorbereitet und sogleich wieder in Wohlklang aufgelöst werden, um die Vollkommenheit der Ordnung nicht zu stören und den Blick des Menschen himmelwärts zu lenken. In der Nachahmung göttlicher Vollkommenheit der Intervallproportionen schenkt uns der Komponist ein tönendes Abbild der ewigen Himmelsharmonie.

Die *seconda pratica* dagegen wendet sich vom Himmel ab und dem Menschen zu. Sie antwortet auf die Herausforderung des heliozentrischen Weltbilds, das den Menschen vom Mittelpunkt an die Peripherie versetzt. Auf sich allein gestellt beginnt er, sich selbst zu erforschen. Die menschlichen Leidenschaften werden zum Objekt dieser Erkundung. Die *seconda pratica* folgt dem Gesetz des Ausdrucks. Sie nimmt den Text, den sie vertont, beim Wort. Ist von Grausamkeit die Rede, so muss es im Ohr des Hörers weh tun. Monteverdi wollte mit seiner Musik die Zuhörer zum Weinen bringen. Und das gelang ihm. An die Stelle der Darstellung tritt das Mitleiden.

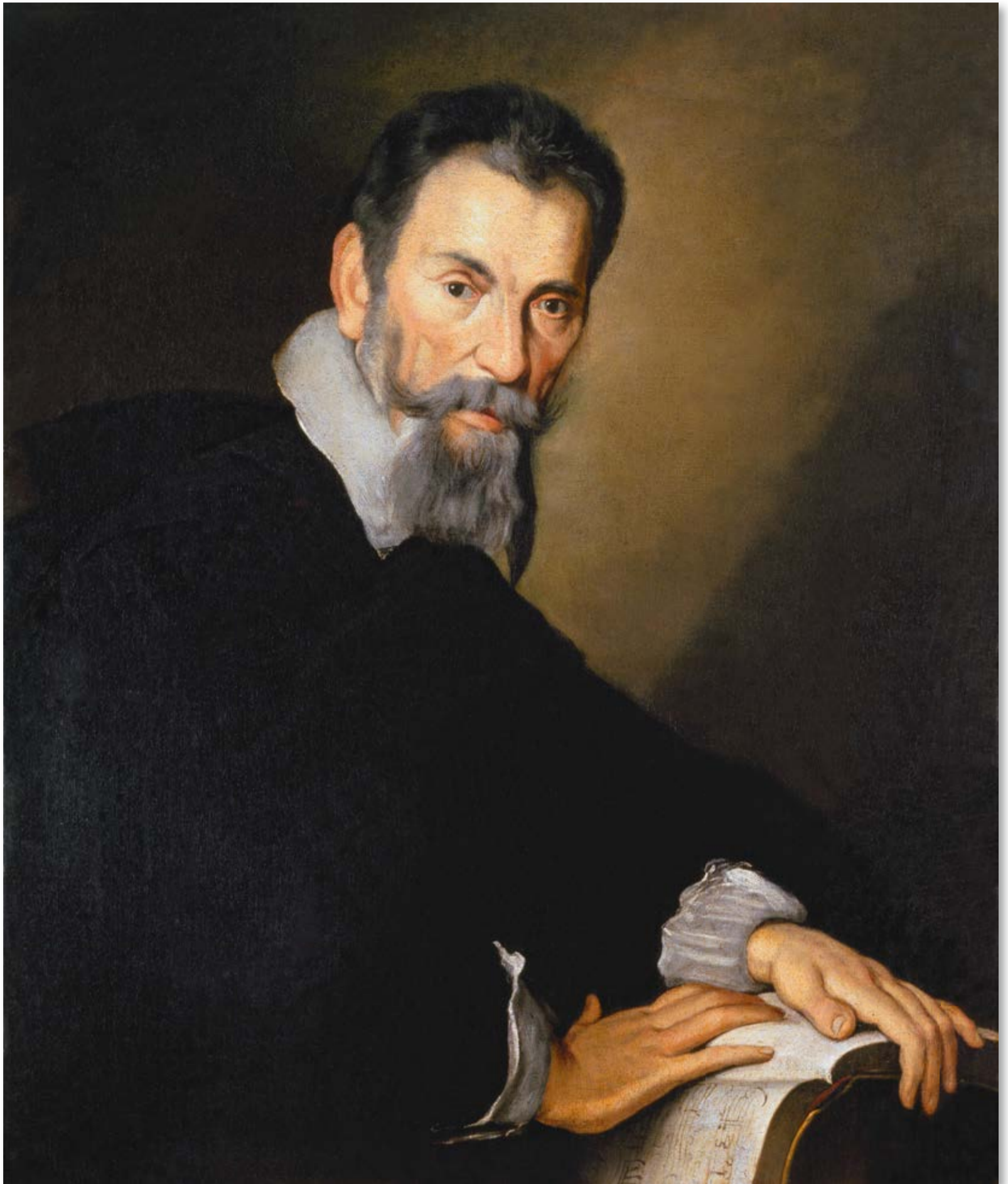


Bild: akg-images

Claudio Monteverdis musikalische Sprache war revolutionär – er wollte mit seiner Musik die Zuhörer regelrecht zum Weinen bringen.

Das Madrigal mit seinen bukolischen Hirtenklagen wird für Monteverdi zum Experimentierfeld seiner neuen Ausdruckskunst. Doch das genügt ihm nicht. Als er die ersten Versuche der *Florentiner Camerata* einer Wiedererweckung der antiken Tragödie aus dem Geist des instrumentalbegleiteten Sologesangs zur Kenntnis nimmt, begreift er sofort, welches Potenzial in der neuen Ausdrucksform steckt. Aber er will seine expressive Tonsprache in den Dienst

des Dramas stellen und dem neuen Menschen dieser von Umbrüchen erschütterten Zeit eine Stimme geben. Und er will die Macht der Musik ins rechte Licht rücken.

Gemeinsam mit seinem Freund Alessandro Striggio entwirft er eine *Favola in musica*, eine in Musik gesetzte Erzählung fürs Theater. Ihr Protagonist ist, nicht anders als bei Ottavio Rinuccini und Jacopo Peri, der halb göttliche und in seiner leidenschaftlichen Liebe

zu Eurydike doch so unmittelbar menschlich anrührende Sänger Orpheus, Sohn des Apollon und der Muse Kalliope, der mit seinem Gesang die wilden Tiere besänftigt und die Götter der Unterwelt bezwingt, der den Tod überwindet und das Übermenschliche vollbringt – und der doch, buchstäblich um eines einzigen Augenblickes willen, alles wieder verliert. In Orpheus erkennt Claudio Monteverdi den Prototyp des neuen Menschen, der seine Leiden-

schaften lebt und bereit ist, dafür an den Toren des Todes zu rütteln.

III. Die Geburtsstunde der modernen Oper

Am Abend des 24. Februar 1607 sind die Räumlichkeiten im Palazzo Ducale schnell überfüllt. Staunend drängen sich Gäste um die winzige Kulisse und das überraschend große Instrumentalensemble. Siebenunddreißig Instrumente

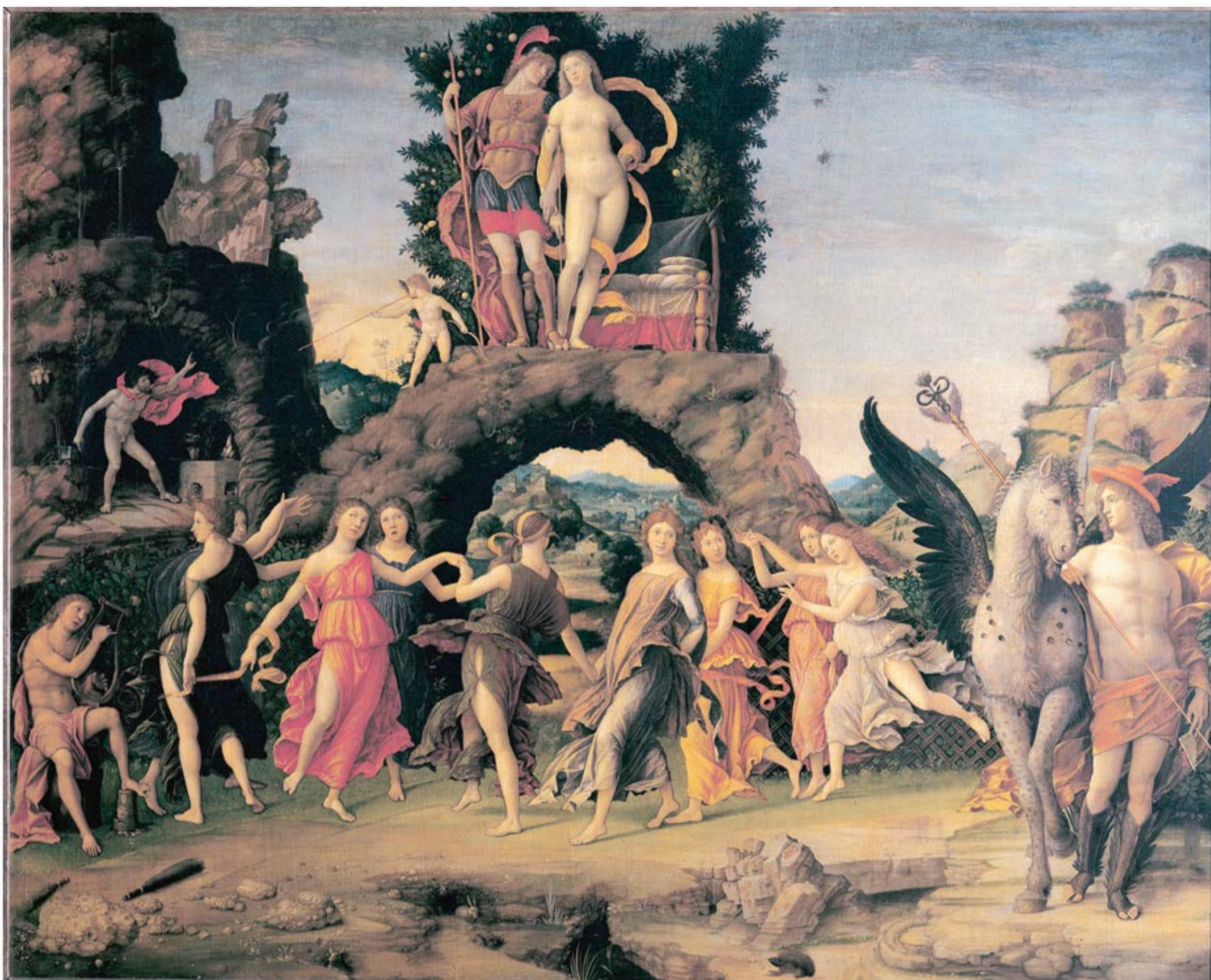


Foto: akg-images / MPortfolio / Electa

Der Hof zu Mantua war seit Generationen ein Symbol für Kunst, Musik und Literatur: ein sog. Parnass. Das gleichnamige Bild von Andrea Mantegna

(1431–1506) schmückte also nicht ohne Grund den dortigen Palazzo Ducale.

schreibt die Partitur vor. Zwei Cembali sind dabei, zwei Truhenorgeln (*Organi di legno*, also Flötenorgeln mit hölzernen Pfeifen), ein Regal, zwei Theorben (*Chitarroni*), eine große Anzahl von reich differenzierten Streichern (von den extrem hohen *Violini piccoli alla francese* bis zum tiefen Violone), Doppelharfe, Blockflöten, vier Posaunen und zwei Zinken, nicht zu vergessen die Trompeten für die Toccata zu Beginn.

Monteverdi hat die Verteilung der Instrumente in der Partitur nicht immer eindeutig bestimmt; den Interpreten bleibt genügend Freiheit. Doch an der Grundidee ist nicht zu rütteln: Streicher und Flöten, Chitarrone, Lauten, Harfe und Cembali begleiten die Musik des Lebens, die Lieder und Tänze der Hirten. Das schnarrende Regal, die groben Zinken und die schauerlich tönenden Posaunen symbolisieren das Totenreich. In der Unterwelt, heißt es in der Partitur, haben Streicher, Orgeln und Cembali zu schweigen.

Zu dem klanglich so vielfältigen Instrumentalensemble kommen ein Chor und eine nicht unbeträchtliche Anzahl an Solisten. Die Zahl der Zuhörer übersteigt wohl kaum die der Ausführenden.

Doch was sie zu hören bekommen, verändert die Musikgeschichte für immer. Es ist, wie wir heute wissen, die Geburtsstunde der modernen Oper.

Die Toccata mit der berühmten Gonzaga-Fanfara zu Beginn lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bühne und gibt gleichsam die Visitenkarte des Gastgebers ab. Nur hier kommen die Trompeten zum Einsatz. Die Spieler sind nicht Musiker, sondern Offiziere, sie gehören zum Hof, nicht zum Orchester, wie Nikolaus Harnoncourt schreibt. Dreimal erklingt die Fanfare; danach folgt ein sanftes Orchesterritornell, das uns sofort in eine andere Welt entführt. Kann es einen größeren Gegensatz geben? Hier der herrische Ton der Gonzagas, aggressiv und behauptend, eine Demonstration von Macht. Dort die abwärts gerichteten, pastosen Klänge. Mit dem ersten Ritornell wird gleichsam ein Bühnenprospekt hochgezogen, und wir wissen sofort, wo wir sind.

Alessandro Striggio und Claudio Monteverdi haben die Handlung des *Orfeo* nach Arkadien verlegt, in jene idyllische Traumwelt eines längst vergangenen goldenen Zeitalters, in der die Sonne mild und freundlich über die Hirten

und ihre Herden scheint, in der die Schäferinnen anmutige Blumenkränze flechten und unter schattigen Bäumen ruhen. Das zarte *Ritornello* ist ihr „*klingendes Bühnenbild*“ (Nikolaus Harnoncourt). In seiner melancholischen Färbung mag es die Sanftheit der bukolischen Idylle demonstrieren, aber auch an die vergangenen Liebesleiden des *Orfeo* erinnern, der lange Zeit vergeblich um Euridice geworben hatte und nun sein Glück kaum zu fassen weiß.

Wenn der göttliche Sänger zum ersten Mal seine Stimme erhebt, wendet er sich zuerst der Sonne zu – und damit indirekt auch seinem Vater Apollon, dem Sonnengott. „*Rosa del ciel*“ – „*Rose des Himmels, Leben der Erde und würdige Schöpfung dessen, der das Universum lenkt, Sonne, die du alles umschließt und alles erblickst, wenn du zwischen den Gestirnen deine Kreise ziehst, sag mir, ob du je einen fröhlicheren und glücklicheren Liebenden gesehen hast?*“

Über einem zwölftaktigen Orgelpunkt auf G, dem Sonnenton (*sol*), erhebt sich zunächst ein schlichter rezitativischer und dennoch erhabener Sprechgesang. Was als feierlicher Hym-

nus mit aufwärts gerichteten Blicken beginnt, wendet sich jedoch alsbald abwärts und nach innen, der eigenen Seele zu. Der Mensch des neuen Zeitalters reflektiert vor allem über sich selbst. Wenn er die Sonne zum Zeugen des eigenen Glücks anruft, wird der Bass durch harmonische Schritte belebt; der Tonsatz wird kleinteiliger, lebendiger, individueller.

Striggios Text ist reich an Symbolen, die uns über das Weltbild seiner Dichtung Auskunft geben. „*Rosa del ciel*“ ist zweifellos eine Anspielung auf Dante. Dessen *Divina Commedia*, entstanden zwischen 1307 und 1321, breitet, ähnlich wie Monteverdis *Orfeo*, das Gefüge der Welt vor dem Leser aus; es geht von der Erde hinab zur Hölle und von dort steil aufwärts über die Sphären der Himmelskörper bis zum Empyreum. Engel und selige Geister umschweben dort den Sitz der Gottheit; ihre verklärten Gestalten bilden aus Flügeln und Leibern eine tausendblättrige „*Himmelsrose*“. Was hat dieses Gedankengut der christlichen Mystik in einem bukolischen Schäferspiel um den antiken *Orpheus* verloren? Es ist zunächst einmal eine Analogie, ein assoziatives Spiel,

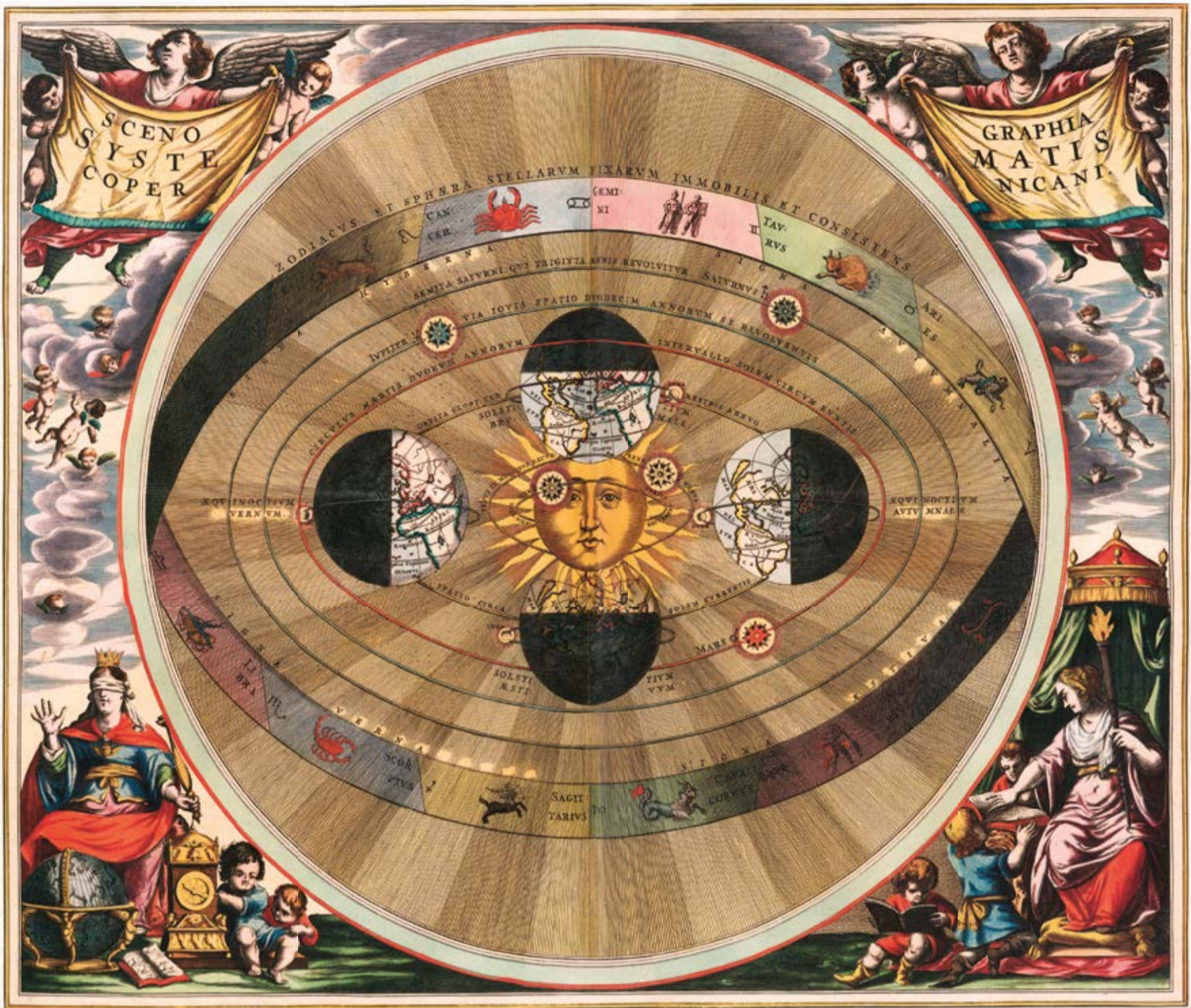


Bild: ak-images / historic maps

Die Einsicht des Nikolaus Kopernikus (1473–1543), dass nicht die Erde, sondern die Sonne das leuchtende Zentralgestirn bildet, um das die

Planeten ihre Bahn ziehen, war ein echter Schock für das Selbstverständnis der damaligen Menschen.

das eine tiefere, theologische Dimension eröffnet.

IV. Fließende Grenzen zwischen Antike und Christentum

In der Zeit des Manierismus, zwischen Renaissance und Barock, waren die Grenzen fließend, auch die zwischen Antike und Christentum. Die mythologischen und religiösen Bilder wurden als Symbole verstanden, die untereinander in Beziehung gesetzt wurden. So, wie Orpheus als Vorläufer Christi gedeutet werden konnte, stand der Sonnengott Apollon stellvertretend für den „der das Universum lenkt“. Das musste noch nicht einmal ketzerisch sein, im Gegenteil. Auf diese Weise holte man die Welt der Antike in die christliche Erlösungstheologie.

Von dem barocken Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher (1602–1680) stammt das Werk *Ars magna lucis* (1665). Eine Tafel zeigt den Sonnengott Apollon als „unbewegten Bewegter“ mit dem Attribut des göttlichen Auges über dem Firmament des Himmels; unter ihm ziehen in gleichmäßigen Sphären die neuen Musen ihre

Bahnen. Ganz unten sehen Sie die Erde. Eine Schlange ringelt sich vom Schwanz aus abwärts, es ist der ägyptische Uroboros, ein Sinnbild der Lebenskraft. Ihre drei Köpfe symbolisieren die drei Dimensionen des Raumes und der Zeit. Beachten Sie, dass die Schlange abwärts stürzt, vom Himmel auf die Erde. Das Modell folgt der Vision des Neupythagoräers Martianus Capella aus dem 5. Jahrhundert nach Christus. Urania, die höchste der Musen, regiert die Sternenkunde; Thalia, die unterste, das Theater.

Wenn Orfeo in seinem Hymnus die Sonne „zwischen den Gestirnen“ ihre „Kreise“ ziehen lässt, dann beschwört Striggio ausdrücklich das geozentrische Modell des Ptolemäos. Mehr noch: Auch die Sonne ist, wie Orfeo sagt, eine „Schöpfung“ dessen, „der das Universum lenkt“. An ihn, den „unbewegten Bewegter“ jenseits der himmlischen Sphären, wendet sich Orfeo interessanterweise jedoch nicht, nur an sein leuchtendes Geschöpf. Das Spiel mit Licht und Schatten wird in Dichtung und Musik des Orfeo immer wieder konkret auf die seelischen Prozesse und emotionalen Exzesse des Protagonisten bezogen. Orfeo holt gleichsam das Licht

vom Himmel auf die Erde, wenn er ihren Abglanz in den „luci serene“, den „heiteren Lichtern“ in den Augen der Geliebten wiederfindet. Deshalb, so dürfen wir schließen, ist sein Glück vergänglich und wandelbar, wie alles in den irdischen Gefilden, die unterhalb des Mondes gelegen sind.

Seine ausgelassenen Gefährten meinen sogar, die Sonne selbst möge ihre Tänze bewundern, weil sie „viel lieblicher sind als jene, mit denen die Sterne bei dunkler Nacht am Himmel den Mond umtanzen“. Das ist, wenngleich dem Übermut der Freude geschuldet, zweifellos eine Blasphemie, denn sie kehrt die Ordnung der Welt um und lässt die ewigen Sterne nach der vergänglichen Pfeife der Menschen tanzen. Wir dürfen deshalb in diesen Versen, die aufgrund ihrer lebhaften, in Tänzen und Ritornellen festlich bewegten Musik leicht überlesen werden, den wahren Grund für das kommende Unglück vermuten.

Mit archaischer Wucht fährt die Nachricht vom Tode Euridices wie mit steinerner Faust in die Freude der Feiern. „Ahi, caso acerbo“ – „Weh, grausames Verhängnis!“ klagt die Botin.

Das ist ein dramatisch inszeniertes *Memento Mori*, ein Symbol der *Vanitas*, wie sie uns auf den barocken Stillleben begegnet, wenn inmitten üppiger Fruchtkörbe die Sanduhr rinnt oder ein Totenschädel seine leeren Augenhöhlen auf uns richtet. Wer weiß, hat nicht Apollon selbst die Schlange vom Himmel auf die Erde geschickt, um den allzu übermütigen Sohn zu strafen? Die sinnliche Liebe und der Sündenfall, Euridice als Präfiguration der Eva – solche traditionellen Dimensionen der Deutung legt der Text nahe. Für Monteverdi jedoch spielt das alles keine Rolle. Ihm geht es um das Leiden der Menschen. Er holt die Geschichte ganz nah zu uns heran.

Denn nun geht es los mit schneidenden Dissonanzen und herben Querständen, mit chromatischen Schmerzenslauten und zerreißenen Totenklangen. Ein Sextakkord auf cis schneidet scharf in den arglosen C-Dur-Dreiklang der Hirten wie ein Messer in rosiges Fleisch. Die Schilderung von Euridices Tod gehört zu den expressiven Höhepunkten nicht nur dieser Oper, sondern der Geschichte der Gattung überhaupt. Nach einem langen Orgelpunkt auf d-Moll, der Todestonart noch in Mozarts *Requiem*



Foto: akq-images

„Der Lautenspieler“ (um 1594/95) von Caravaggio steht sinnbildlich für die prima pratica, die gängige Musikpraxis des Mittelalters. Sie zweckt auf

vollkommene Schönheit und Harmonie aus einer naturgesetzlich gegebenen Ordnung hin ab.

und im *Don Giovanni*, bewegt sich die Harmonik zunehmend auf schwankenden Akkorden, so als würde den Anwesenden der Boden unter den Füßen weggezogen. Es gibt keinen Halt, sondern nur Fassungslosigkeit und Entsetzen. Orfeo stimmt eine ergreifende Totenklage an. Nur die Theorbe und die sanft tönende Flötenorgel mit ihren weich angeblasenen Holzpfeifen begleiten seinen traurigen Gesang. Es sind hauchzarte Klänge der Innigkeit. „Du bist tot, mein Leben, und ich atme noch? Du bist von mir gegangen, um niemals zurückzukehren, und ich muß bleiben?“ Die Wörter „respiro“ und „rimango“ – „ich atme“ und „ich bleibe“ – führen mühsam, gleichsam gegen die Schwerkraft, nach oben ins Leben, doch der Sog des Todes zieht Orfeo in die Tiefe.

Er könnte sich an die Sonne wenden, an die Himmelsrose, an den Lenker des Universums. Doch der ist offenbar ein *Deus absconditus*, ein abwesender, abstrakter Gott der Dichter und der Philosophen. Orfeo muss die Geister der Unterwelt selbst beschwören und mit menschlichen Mitteln das Übermenschliche wagen: „Ich werde durch die

Macht meiner Lieder in die tiefsten Abgründe gelangen“ – das ist sein Entschluss. Zu dem Wort „abissi“ („Abgründe“), fällt der Bass von c nach f, und die Melodiestimme sinkt auf den tiefsten Ton c hinunter. „Wenn ich das Herz des Königs der Unterwelt bezwungen habe“, bekundet Orfeo, „werde ich dich zum Licht der Sterne führen“. Zum Licht der Sterne, nicht zum Strahlen der Sonne, wohlgerichtet. „Leb wohl, Erde! Leb wohl, Himmel und Sonne! Leb wohl!“ sind seine letzten Worte.

Von nun an ist eine nächtliche Szenerie über Arkadien ausgebreitet. „Heute hat ein grausamer Sturm die beiden hellsten Lichter unserer Wälder ausgelöscht“, klagen die Hirten. Monteverdi taucht seine Partitur in ein geheimnisvolles *Chiaroscuro*, wie wir es aus den Gemälden von Caravaggio oder aus Adam Elshimers *Brand von Troja* kennen. Immer wiederholt sich in den Chören der schreckliche Beginn des Botenberichts: „*Ahi caso acerbo*“, „Weh, grausames Verhängnis“. Wie eine unfreiwillige Erinnerung brennt sich die Spur des Schreckens in ihre Seelen ein. Das orphische Ritornell des Anfangs wird im Klagegesang der Hirten mit einem Flor

der Tränen umhüllt. Der Vorhang der Trauer senkt sich über der Szene.

Orfeo ist ein Mann der Tat. Während sich die Hirten in ihrem Schmerz ergehen, hat er sich längst auf seinen einsamen Weg gemacht, den Weg in die Tiefe, auf dem ihm keiner zu folgen vermag. Die italienische Literatur kennt einen anderen unerschrockenen Wanderer, der Monteverdis Orfeo schon vor-

Orfeo muss die Geister der Unterwelt selbst beschwören und mit menschlichen Mitteln das Übermenschliche wagen.

ausgegangen ist: wiederum ist es Dante Alighieri, an den wir uns erinnern. Doch Orfeo hat keinen Vergil an seiner Seite. Das einzige, was ihn begleitet, sind seine Lieder und seine Hoffnung. „Von dir geleitet, Göttin Hoffnung, die du das einzige Gut des trauernden Sterblichen bist“, so wendet sich Orfeo zu Beginn

des dritten Aktes dankbar an seine Begleiterin, „bin ich nunmehr in jene traurigen und düsteren Reiche gelangt, die noch kein Sonnenstrahl jemals erreichte“.

Der Strahl der Hoffnung ersetzt das Licht der Sonne. Die „glücklichen Lichter“ in den Augen der Geliebten wiederzusehen, wiegt den Verlust auf. Orfeos Stimme ist dunkel und umschattet, aber gefasst; die Harmonien bewegen sich in Molltonarten, aber sie schreiten sicher und fest.

Die Schrecknisse der Unterwelt, welche die Hoffnung ihm schildert, sind auch in Dantes *Inferno* genau beschrieben: der dunkle Sumpf, das schwarze Moor, das Land der Tränen und der Schmerzen. Nur sein großes Herz und sein schöner Gesang können ihm nun helfen, sagt die Hoffnung zu Orfeo, und dazu lichtet sich die Harmonie für einen Augenblick auf. Doch dann verlässt sie ihn, an jenes Gesetz erinnernd, das der Pforte von Dantes *Inferno* eingeschrieben ist: „*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*“ – „Lasst alle Hoffnung zurück, die ihr hier eintretet“. Zweimal sagt sie das, das erste Mal auf der Quinte eines d-Moll-Akkords verharrend,



Bild: akq-images / Rabatti & Domingie

Dante Alighieri breitet in seiner *Divina Commedia* (1321), hier in einer Darstellung aus dem 15. Jahrhundert, das Gefüge der Wirklichkeit, nämlich

Himmel, Erde und Hölle, vor dem Leser aus – eine offenkundige Parallele zu Monteverdis *Orfeo*.

das zweite Mal, dringlicher, in einer Rückung aufwärts nach e-Moll. Orfeo schreit auf: „*Wohin, ach wohin gehst du, einziger süßer Trost meines Herzens*“, sehnsüchtig sich umschauend, doch da ist sie schon verschwunden, und er bleibt allein. In diesem Augenblick ändert sich die musikalische Klangfarbe grundlegend. Nur eine Fermate auf dem letzten a-Moll-Akkord des Wortes „*speranza*“ ist geblieben – und schon befinden wir uns in einer anderen Welt. Der Fährmann Charon steht da, groß und dunkel, der Wächter über das Totenreich, der die nackten Seelen ins Land der Schrecken übersetzt. Er singt, und es schaudert uns. „*Caronte canta al suono del regale*“, heißt es in der Partitur.

Das Regal ist eine tragbare kleine Orgel in Form eines schmalen Kastens, der mit einer Windlade und Zungenpfeifen bestückt ist. Es klingt schnarrend und befremdlich. Nikolaus Harnoncourt spricht von der „*herrlich aggressiven, Häßlichkeit*“ seines Klangs. Als Begleitinstrument der tiefen Blechbläser in der Kirchen- und Theatermusik erfreute sich das Regal seit dem späten Mittelalter einer gewissen Beliebtheit. Gemein-

sam mit Zink und Posaune staffiert es die musikalische Kulisse der infernalischen Gestalten aus. Den Einsatz dieses ungewohnten Klangs hat sich Monteverdi für genau diesen Moment ausgespart. Er erinnert an die klappernden Skelette der Totentänze, an die Teufels- und Geistererscheinungen im Theater, an das *Dies Irae* der Totenmesse.

V. Von der Exposition bis zur Katastrophe

Die klassische Dramaturgie der fünfaktigen Tragödie führt über Exposition und Steigerung zum Höhepunkt, um mit einer Peripetie der Katastrophe zuzueilen. In Monteverdis *Orfeo* führt der Spannungsbogen steil in die Tiefe. Der Höhepunkt liegt ganz unten, in den finsternen Abgründen des *Inferno*. Und er liegt nicht in einer Tat, sondern in einem Gesang. Doch zuvor hält das Drama für einen Augenblick inne. Ein retardierendes Moment schiebt sich dazwischen. Ein Instrumentalstück erklingt. Auch die Unterwelt hat ihr „*klingendes Bühnenbild*“ in Gestalt einer feierlichen Sinfonia, die immer wieder erklingt: zu Beginn, aber auch an die-

sem entscheidenden Wendepunkt. Man kann sich vorstellen, wie die Zuhörer des Jahres 1609 den Atem anhielten: hier die funkelnden Augen des schrecklichen Caronte mit seinen Drohgebärden zu schnarrenden Regalklängen, dort der von seiner Hoffnung verlassene Orfeo am anderen Ende des Acheron.

Der Topos des mehrstimmigen Posaunenklangs in tiefer Lage, den Nikolaus Harnoncourt für seine Aufnahme wählt, kommt aus der geistlichen Musik. Er erbt sich fort, über den Gesang der Geharnischten in Mozarts *Zauberflöte* bis hin zur Todverkündigung in Wagners *Walküre*. Hier, in der Urszene der europäischen Operngeschichte, ist alles schon angelegt.

Orfeo mag seine Hoffnung verloren haben, seine Musik hat ihn jedoch nicht verlassen. Er stimmt einen Gesang an: „*Possente spirito*“ – „*Mächtiger Geist und furchtbare Gottheit*“. Er zollt dem Fährmann Reverenz, erweist ihm Ehre, zieht in ins Vertrauen und erzählt ihm seine Geschichte. Einfach und schlicht, ohne etwas zu verbergen, aber in höchstem Maße kunstvoll, in sechs Terzinen (zu jeweils drei Versen). Er schenkt dem Fährmann seine schönsten Koloraturen.

Dieser Gesang, unerschrocken, sensibel und authentisch, ist der eigentliche Höhepunkt des Dramas. Es ist die Heldentat des Sängers, der furchtlos die wilden Tiere zähmte. Ein Bittgesang, getragen von den weichen Klängen der Flötenorgel und der zart gezupften Theorbe wie in der vorangegangenen Totenklage, dazu sanft umflossen von den Figurationen zweier obligater Violinen.

Wieso, möchten wir fragen, spielt Orpheus nicht, wie die mythische Tradition es will, sein angestammtes Zupfinstrument, die Leier? Hermes hatte sie einst aus einem Schildkrötenpanzer gebaut und seinem Bruder Apollon geschenkt, als Sühne für stibitzte Rinderherden. Apollon wiederum hatte sie seinem Sohn Orpheus vermacht, der damit Wunderdinge vollbrachte. Mit der manchmal fünf-, oft auch siebensaitigen Lyra (die als tönendes Symbol der sieben Himmelsphären gedeutet wird), ist Orpheus vielfach abgebildet, so auf einer rotfigurigen Vase des sogenannten Orpheusmalers aus der Zeit um 440 v. Chr., aber auch auf zahlreichen römischen Mosaiken.

Doch für die Wahl der obligaten Violinen im *Orfeo* gibt es gute Gründe.

Erstens war Monteverdi selbst ein Virtuose auf dem Streichinstrument; womöglich wollte er sich selbst mit dem unsterblichen Sänger identifizieren. Schwerer wiegt ein zweites Argument. Auf vielen Orpheus-Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts sind Apollon und sein Sohn Orpheus nicht mit der Lyra, sondern mit einem Streichinstrument abgebildet. Das prominenteste Beispiel ist Raffaels Darstellung des Parnassus in der vatikanischen *Stanza della Segnatura* (1510). Es zeigt Apollon singend und musizierend im Kreis der Musen. Er blickt zum Himmel auf und begleitet seinen Gesang mit einem Lauteninstrument, das er wie eine Violine linksseitig auf seine Schulter gelegt hat und mit einem Bogenstrich zum Klingen bringt. Das gleiche Instrument begegnet uns auf dem (offensichtlich von Raffael inspirierten) Sebastian Vranx zugeschriebenen Gemälde *Orpheus und die Tiere* (Rom, um 1595), auf dem Geschöpfe aller möglichen und unmöglichen Erdteile (einschließlich Affe, Löwe, Strauss und Einhorn) sich ein Stelldichein geben. Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anführen. Auch die Holzschnitte von Matthäus Merian und anderer Künstler bilden Orpheus mit der Lira da braccio ab.

Bei dem apollinischen Instrument handelt es sich, auch wenn das auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen mag, ebenfalls um eine Lyra, genauer gesagt: um eine *Lira da braccio*. Aufgrund ihres flachen Steges erzeugt sie

Der Mensch ist Herr über die Schöpfung, wenn er sich nur selbst beherrscht.

bei jedem Bogenstrich vierstimmige Akkorde, darunter auch liegende Bordunklänge. Dass Apollon und Orpheus auf den Darstellungen des Barock zu diesem Instrument ihre Gesänge anstimmen, entspricht einer seinerzeit vielgeübten italienischen Musizierpraxis. Seit dem 15. Jahrhundert wurde die Rezitation der großen Versepen mit der *Lira da braccio* improvisierend begleitet. Mit der Wahl der beiden obligaten Violinen holt Monteverdi den antiken Sänger Orpheus aus den verblassten Zeiten der Antike in seine eigene Gegenwart.

Die musikalische Gestaltung der Szene ist ganz darauf bedacht, den göttlichen Sänger in Szene zu setzen. Der Generalbass beschränkt sich auf wenige Klänge, zumeist ganztaktige Harmonien, die von den Spielern harmonisch frei ausgestaltet werden dürfen. Von Strophe zu Strophe steigert sich die Intensität des Ausdrucks und der Ornamentik. Die gesungenen Strophen werden durch Instrumentalritornelle voneinander abgesetzt, die jeweils unterschiedliche Klangfarben in den Vordergrund rücken: zunächst die beiden Violinen, sodann (wenn vom Totenreich die Rede ist) zwei Zinken (*Cornetti*) und schließlich die Doppelharfe.

Der Zink ist eine Art Grifflochhorn aus Holz oder Elfenbein, mit dem sich die menschliche Stimme trefflich imitieren lässt, aber auch ein typisches Instrument der Unterwelt. Er wird wie eine Trompete geblasen und hat einen charakteristischen, obertonreichen, mitunter leicht nasalen Klang, der dem schnarrenden Regal zweifellos nähersteht als die Violine. Auf diese Weise, so möchte man vermuten, macht sich Orfeo dem seelenlosen Fährmann vertraut, er möchte verwandte Saiten in seiner mitleidlosen Seele berühren.

In der dritten Strophe wird die Doppelharfe zum ersten und einzigen Mal solistisch eingesetzt; sie korrespondiert

mit den „heiteren Lichtern“ der Augen der Geliebten, nach der Orfeo sich sehnt. Sie ist das Instrument der Engel und erinnert an Dantes *Paradiso*, das der Liebende an Euridices Seite zu finden hofft.

Die Singstimme ist in zwei Varianten notiert: klar und kunstlos die eine, reich verziert die andere. Die erste Version enthält den Kern der kompositorischen Invention. Er stellt das Gerüst dar, über dem ein erfahrener Sänger normalerweise seine eigenen Koloraturen improvisiert. Doch genau das wollte Monteverdi diesmal verhindern, deshalb legt er in der zweiten Version alle Verzierungen fest.

„Du sollst dich nicht fürchten“, beruhigt Orpheus den Fährmann, „denn ich habe nur die süßen Saiten meiner goldenen Leier als Waffe“. Mit dem Instrument in der Hand schläfert er den geschmeichelten Caronte ein und setzt eigenhändig das Boot über den Fluss. „Nichts unternimmt der Mensch vergeblich“, resümiert der Chor der Geister – im feierlichen Motetten-Stil einer *Sinfonia sacrae* –, „noch kann die Natur ihn überlisten“. Der Mensch ist Herr über die Schöpfung, wenn er sich nur selbst beherrscht.

VI. Das Unglück nimmt seinen Lauf

Auf einmal scheint alles ganz leicht. Orfeo muss kein zweites Mal um Euridice bitten, die liebliche Proserpina hat seinen Gesang aus der Ferne belauscht. Gern gibt Pluto sie nicht frei, da „ein strenges, unabänderliches Schicksal deinen Wünschen, geliebte Gattin, im Wege steht“. Und so stellt er die bekannte Bedingung: „bevor sein Fuß nicht diese Abgründe verlassen hat, darf er seinen verlangenden Blick nicht nach ihr wenden, denn durch nur einen einzigen Blick wird sie für immer verloren sein“. Es geht um Selbstbeherrschung. Eine Kleinigkeit, sollte man meinen, für einen, der den Schrecknissen der Hölle getrotzt hat. Orfeo hält sich mit Zweifeln gar nicht erst auf. „Welche Ehre ist deiner würdig, meine allmächtige Leier?“ fragt er übermütig zu einem fröhlichen Lied. Wieder erklingen die beiden Violinen; es treten noch Blockflöten hinzu. „Du wirst deinen Platz unter den schönsten Sternbildern finden, und zu deinem Klang werden die Sterne ihren langsamen und schnellen Reigen tanzen.“

„Halt ein!“ möchten wir dem Sänger zurufen, der im Begriff ist, sich neuerlich an die Stelle Gottes zu setzen. Denn nur dem, der „das Universum lenkt“, gehorcht der Reigen der Gestirne. Wiederum stehen wir vor einem theologischen Problem. Und so kommt es, wie es kommen muss, das Unglück nimmt seinen Lauf. Denn nicht der Zweifel, ob Euridice ihm auch wirklich folge (ein zutiefst anrührendes und menschlich verständliches Zagen), lässt Orfeo den verbotenen Blick wagen, sondern vielmehr seine trotzige Überheblichkeit: „Vielleicht sind die Götter des Hades von Neid erfüllt und verweigern mir das vollkommene Glück, euch anzusehen ihr glücklichen, fröhlichen Augen“, mutmaßt er, und setzt bewusst alles aufs Spiel: „Was Pluto verbietet, befiehlt die Liebe. Einem so mächtigen Gott, der Menschen und Götter besiegt, muß auch ich gehorchen“. Und er wendet sich um.

Amor vincit omnia lautet der Titel eines 1602 entstandenen Gemäldes von Caravaggio. Frech und mit spöttischer Verachtung lacht uns der Knabe mitten ins Gesicht. Seine Flügel sind dunkel wie die Schwingen der Geister der Unterwelt, der Hintergrund des Gemäldes ist finster, nur die Gestalt des Siegers ist in helles Licht getaucht. Ein infernalisches Szenario. Die Sehne seines Bogens

ist gerissen. Zu seinen Füßen liegen Musikinstrumente umhergestreut, darunter eine Violine und eine Laute, wie sie aus dem Instrumentarium des Orfeo stammen könnten. Der Himmelsglobus hinter seinem rechten Oberschenkel ist kaum noch zu sehen. Kunst und Wissenschaft, Tugend und Erkenntnis sind

Je tiefer die Trauer, desto entschiedener fordert sich das Leben wieder ein.

nichtig. „Alles besiegt Amor; so wollen denn auch wir uns Amor fügen!“ So heißt es in den *Bucolica* des Vergil, auf die sich sowohl Caravaggios Gemälde als auch Striggios Libretto beziehen. Ein Text, den alle kennen, die der Uraufführung des Orfeo lauschen. Ein geistreiches Spiel mit Zitat, ein augenzwinkerndes Wiedererkennen.

Doch die Musik spricht eine andere Sprache als der Text. Mit welcher Zartheit und Trauer hat Monteverdi die Begegnung der Blicke, die unwiederbringlich letzte, inszeniert! Auch hier möchten wir uns an Richard Wagner erinnern, an *Tristan und Isolde* insbesondere, wo das Aufeinandertreffen der Blicke den Beginn der Liebe ebenso markiert wie ihr Ende. Für einen Augenblick steht die Zeit still. Die Geisterstimme mit dem schnarrenden Regal fährt dazwischen; Euridices Stimme erklingt schon aus der anderen Welt, von ätherischen Harfenklängen umflossen. Moralisch zieht der Chor der Geister sein Fazit: „Orpheus besiegte die Hölle und wurde von seiner Leidenschaft besiegt. Ewigen Ruhm aber verdient nur der, der sich selbst besiegt.“ Das klingt vernünftig, aber unser Herz ist bei den Liebenden.

Ebenso wie Wagners Tristan wird auch Orfeo aus dem Reich des Todes vom Sog einer „geheimnisvollen Macht“ dem „verhaßten Licht“ wieder entgegengeschleudert. Die Zinken, Posaunen und Regale schweigen jetzt, sagt die Partitur, und die Instrumente der Hirtenwelt treten wieder in Erscheinung, mit demselben Ritornell, das wir zu Beginn des Werkes gehört haben, genauso unschuldig und naiv wie zu Beginn die Sonne scheint auf die heitere Landschaft – aber die Welt des Menschen ist von Dunkelheit und Trauer überbeschattet. Das kennen wir alle: Wir haben Katastrophen erlebt, die unser Leben für immer verwandeln. Wir haben schwere Verluste erlitten. Wir kehren von einer Reise zurück – innerlich oder äußerlich verwandelt. Aber die Welt, die wir zurückließen – das Haus, die Freunde, die Familie – haben sich nicht verändert.

VII. Das Sternbild der Lyra

Werfen wir noch einen Blick auf den Schluss. Wie soll das Drama enden? In der Mythologie wird Orpheus von den Mänaden, den wilden, blutrünstigen Bacchantinnen, zerrissen; nach manchen Versionen treibt sein abgeschlagener Kopf, noch immer Lieder singend, in den Wellen des Flusses Hebros, bis er bei Lesbos an Land gespült wird; erst als Apollon ihm zu schweigen gebietet, verstummen seine schauerlichen Gesänge.

Auch im Libretto der Uraufführung ist von den wilden Bacchantinnen die Rede, die Orfeo wütend verfolgen. Nicht jedoch in der Partitur. Apollon, der Sonnengott, nimmt sich der Sache an. Auf einer Wolke schwebt er herab – ein immer wieder gern bestaunter Effekt der barocken Theatermaschinerie – und tröstet den Untröstlichen mit einer

väterlichen Ermahnung. „Es ist niemals der Rat eines weisen Herzens gewesen, der eigenen Leidenschaft zu dienen“, macht er ihm klar. „Noch weißt du nicht, daß hier unten“ – damit meint er die sublunare Welt der Vergänglichkeit – „Heiterkeit und Unglück nichts bedeuten“. Und Orpheus lenkt ein wie ein gehorsames Kind. „Ich wäre der unwürdige Sohn eines so großen Vaters, wenn ich deinen weisen Rat nicht befolgen würde“, bemerkt er bescheiden. Und wird zu den Sternen entrückt.

„Siam cantando al cielo“ – „Singend steigen wir zum Himmel empor, wo die wahre Tugend den ihr gebührenden Preis erhält: Freude und Frieden.“ Wir hören die wolkige Himmelfahrt der beiden in scharfen Punktierungen und bebenden Koloraturen. Der Chor stimmt eine fröhliche Weise an. Wir reiben uns etwas verwundert die Augen. Wäre die andere Lösung denkbar gewesen? In seiner Totenklage hatte Orfeo gelobt, die Abgründe der Hölle mit Euridice zu teilen, sollte das Rettungswerk misslingen. Auch in Dantes *Inferno* bleiben die Liebenden, wenn sie sich versündigt haben, zusammen; denken wir an Paolo und Francesca da Rimini. Nicht so Orfeo. In der Sonne und in den Sternen soll er fortan das verlorene Ebenbild der geliebten Augen Euridices erkennen – eine kosmologische Lektion.

Das Sternbild Leier, das allabendlich am sommerlichen Nachthimmel aufsteigt, erinnert an den göttlichen Sänger. Sein hellster Stern ist die Wega. Arabische Astronomen sahen in ihm einen herabstürzenden Adler. Erinnern wir uns noch einmal an das Bild aus der *Ars magna lucis* von Athanasius Kircher. Hier ist es die Schlange, die sich erdwärts windet. Urania, die Sternenkunde, steht von den neun Musen dem apollinischen Sonnengott am nächsten. Zu ihr wird nun auch Orpheus aus der irdischen Welt des Theaters entrückt. Im Licht des damaligen Symbolverständnisses war dies ein naheliegender und vollauf befriedigender Abschluss.

Kein Grund zu trauern also! Was aber wird aus Euridice? Sie muss auf ewig in den dunklen Verliesen der Unterwelt schmachten. Von den Anwesenden wird sie bald vergessen. Wie um alle Zweifel vom Tisch zu wischen, beendet Monteverdi sein Werk mit einer *Moresca*. Das ist ein wilder Tanz, dessen Name sich von den *moriscos*, den in Spanien lebenden Mauren, ableitet. Schräg und exzentrisch geht es dabei zu. Allerlei Sprünge und akrobatische Verdrehungen sind angesagt, ein lustiges und ausgelassenes Treiben, entfesselt und karnevalesk.

Je tiefer die Trauer, desto entschiedener fordert sich das Leben wieder ein. Das kennen wir von Beerdigungsfeiern. Die *Accademia degli Inaghiti* (die Gesellschaft der „Verrückten, Vernarrten, Verliebten“), die das Spektakel veranstaltet hatte, wollte sich am Schluss noch einmal so richtig austoben. Und schließlich ist der Mohrentanz auch eine ferne Reminiszenz an die Bacchantinnen, die mit ihren ekstatischen Festen blutige Spuren zogen. Wir jedoch schauen zum Himmel und erkennen im ewigen Abbild der Sterne den traurigen Hirten und seine Verklärung. □

Hinweis:

Alle zitierten Übersetzungen des Textes stammen von Ursula Jürgens-Hasenmeyer nach Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.): Claudio Monteverdi: Orfeo; Christoph Willibald Gluck: Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1980