

Musik – stärker als der Tod.

Das dialektische Potential der Musik in Monteverdis »Orfeo«

Dietrich Korsch

Ob man Monteverdis *Orfeo* als erste Oper bezeichnen soll, darüber gehen die Meinungen auseinander. Dass seine *Favola in musica* eine Schlüsselstellung in der Geschichte der abendländischen Musik einnimmt, ist nicht zweifelhaft. Wie so oft in epochalen Kunstwerken, verbinden sich in diesem Meisterwerk unterschiedliche, teils widersprüchliche Momente, und eben das macht seinen Rang aus. Was dabei als Resultat vorscheint, ist die ungeheure Macht der Musik, die sich auf sich selbst bezieht – und es ist diese Erfahrung, die in der Geschichte weitreichende Folgen zeitigt.

Über die Entstehung des Werks sind wir gut informiert, und auch seine musikalische Gestalt ist tiefgehend erforscht. Der *Orfeo* wurde 1607 in Mantua nach einem Libretto Alessandro Striggiolos zum ersten Mal aufgeführt, als Monteverdi am Hof der Gonzagas tätig war. Dass die *Euridice* Jacopo Peris, im Jahr 1600 (auf ein Libretto von Ottavio Rinuccini) in Florenz aufgeführt, einen Bezugspunkt bildet, also Anregung gibt, aber auch bemerkenswerte Unterscheidungen provoziert, ist aner-

kannt. Wie Peris Stück, so steht auch Monteverdis *Favola* an einem historischen Ort, an dem das Schauspiel, das ja stets auch von Musik begleitet wurde, in das übergeht, was wir jetzt Oper nennen, also in ein Drama, in dem nicht gesprochen, sondern gesungen wird. Daraus ergeben sich, wie die Einleitung in diesen Band bemerkte, interessante Verschiebungen von Sinnstrukturen zwischen Text und Musik. Dabei ist es für Monteverdi eigentümlich, einerseits die Sprachformen durchzuhalten, also einem Text kontinuierlich zu folgen, diese andererseits jedoch in musikalische Gestaltungen einzuweben, die dem Text nicht nur emotionale Tiefe verleihen, sondern ihn auch kritisch kommentieren. Der Spannungsreichtum dieses Geflechts reflektiert sich auch in der Geschichte selbst, die erzählt wird. Wird die Handlung dem Text nach moralisch gewendet, so überschreitet die Musik diese eher schlichte Auflösung in erstaunlicher, irritierender Freiheit, wie wir sehen werden. Dieser Überschritt deutet sich an, indem der Prolog, anders als bei Peri, in Monteverdis Stück der *Musica* anvertraut wird, die damit die Herrin des Geschehens ist. Und auch die Auflösung am Ende ist alles andere als eindeutig – die heutigen Inszenierungen versuchen, dieses Problem irgendwie zu verarbeiten –, sofern nämlich Orpheus mit Apoll in den Himmel fährt, die Musik aber auf der Erde bleibt. Dass zwischen Anfang und Ende eine wahrhafte Transformation der Musik – und eine Veränderung der Welt – geschieht, das soll im Folgenden bei einem kommentierenden Durchgang durch den *Orfeo* gezeigt werden, der besonders auf die dramatischen Übergänge, die Krisen und ihre Bearbeitungen, achtet.

Für eine solche Betrachtung spricht die Auszeichnung des Werks als *Favola in musica*. Fabeln – oder Märchen, wie man den italienischen Ausdruck auch übersetzen könnte – wollen bekanntlich in der einzelnen Erzählung etwas Allgemeines

zum Vorschein bringen. Orpheus ist ja, seinem Herkommen nach, eine mythologische Gestalt, ein Halbgott (*semideo*). Exemplarisch wird seine Geschichte freilich dann, wenn der menschliche Anteil besonders betont wird, und das ist im *Orfeo* der Fall. Dass die Fabel, das Märchen, nun *in musica* stattfindet, besagt von vornherein zweierlei. Einmal wird Orpheus, der Poet, zum Musiker gemacht: Musik ist die Vervollkommnung der Poesie. Sodann wird die Logik der Handlung der Logik der Musik eingeschrieben und damit eingeordnet: Musik bringt auch das Drama zu seinem Endpunkt. Die vorhin angedeuteten Widersprüche zwischen Handlung und Musik gehören zum Thema des Stücks selbst hinzu, auch und gerade dann, wenn sie nicht aufgelöst werden. In ihnen steckt ein Entfaltungspotential, von dem die Geschichte noch zehren wird. Im *Orfeo* werden wir dem vorwärtsdrängenden Impuls Schritt für Schritt begegnen.

Die Handlung des *Orfeo* ist rasch erzählt; man sieht auch nicht viel von ihr auf der Bühne, vieles wird durch Erzählung vergegenwärtigt. Nach dem Prolog der *Musica* erleben wir im ersten Akt das glückliche Wiedersehen und die Vereinigung von Orpheus und Eurydike in einem heiteren Hirten-Umfeld. Der zweite Akt ist gekennzeichnet von der furchtbaren Botschaft, dass Eurydike nach einem Schlangenbiss verstorben ist, sowie dem Entschluss des Orpheus, ihr als Lebender in die Unterwelt zu folgen. Im dritten Akt gelingt es Orpheus tatsächlich, Charon, den Wächter der Unterwelt am Todesfluss Acheron, zu überwinden. Dieser Einsatz wird im vierten Akt von Proserpina, der Frau des Unterwelt-Herrschers Pluto, zum Anlass ihrer Bitte genommen, Eurydike dem Gatten zurückzugeben und sie in die Welt zurückkehren zu lassen. Beide dürfen sich auf den Weg machen, doch verstößt Orpheus gegen das Gebot, sich nicht zu Eurydike zurückzuwenden und sie anzusehen, so dass

diese im Hades zurückbleiben muss. Der fünfte Akt schließlich zeigt Orpheus in die hiesige Welt zurückgekehrt, in der er aber von Apoll, seinem Vater, aufgesucht und in den Himmel mitgenommen wird, während seine Musik auf der Erde bleibt.

Soviel als Überblick. Dabei ist der Geschichte ein zwiefaches Muster unterlegt. Einmal dient eine quasi platonische Tugendlehre als Beurteilungsmaßstab. Das Glück des Paares Orpheus und Eurydike wird durch Eurydikes Tod tief beeinträchtigt. Dass sich Orpheus in den Hades aufmacht, ist zwar schon gegen die an sich strikte Weltentrennung, verlangt gerade deshalb jedoch besondere Disziplin. Die bringt der Sänger allerdings nicht auf, indem er sich zu seiner Nymphe zurückwendet; da dominiert der Affekt – in diesem Fall: Furcht vor den Furien und vorweggenommener Zorn gegen sie – über die rationale Konsequenz, dem Gebot Plutos zu folgen. Das wird, dem Gesetz der Affektbeherrschung entsprechend, sanktioniert. Daher kommt Orpheus erneut klagend auf die Erde zurück, und nur die himmlische Intervention des *Deus ex machina* kann ihn davon schließlich gnädig befreien. So gelesen, dient das Stück der moralischen Ermahnung, gerade indem es die Situation des erforderlichen Gehorsams ins Extrem treibt. Insbesondere der Chor ist es, der diese Sichtweise einnimmt; er steht für das sittlich Allgemeine, dem sich die Individuen unterzuordnen haben. Der andere Maßstab ist die Musik. Die ist ja gerade für die Affekte zuständig, sie bewegt das lebhaftere Innere, und was sie lehrt, wird nur über die affektive Verwandlung rezipierbar. Doch weil die Logik der Musik in ihrem Affektbezug von eigener Art ist, kann man keineswegs davon ausgehen, dass die beiden Beurteilungsmaßstäbe übereinkommen; und das ist auch, wie wir sehen werden, nicht der Fall. Vielmehr ist das Dasein auf der Erde umstritten und bleibt umkämpft, darum für die Bühne bestens geeignet.

Was daher im Durchgang durch diese Geschichte von irdisch-glücklichem Dasein, Abstieg und Aufstieg und erneutem, verwandeltem Dasein auf der Erde geschieht, das ist hochdramatisch, und Monteverdis Musik ist dessen nicht nur Zeuge, sondern die eigentlich treibende Kraft der Veränderung.

Die Eigentümlichkeit dieser Veränderung kann man sich vorab deutlicher machen, wenn man die Abgrenzungen, die Monteverdis Werk vollzieht, herausstellt. Natürlich liegt als erster Vergleichspunkt die Christus-Geschichte nahe; die Analogie Orpheus-Christus ist auch nicht ungewöhnlich. Die Ähnlichkeit besteht dabei vor allem in den Motiven von Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt. Darin wird, wenn nicht eine Überwindung, so doch mindestens eine Relativierung des Todes erreicht. Doch damit endet der Vergleich auch schon. Denn nicht Orpheus ist gestorben (schon gar nicht hingerichtet worden), sondern Eurydike. Und sie wird eben nicht aus dem Hades befreit, sondern muss auf ewig dort bleiben, von anderen Toten ganz zu schweigen. Darum ist die Auferstehung auch nur ein Rückweg, und Orpheus bedarf selbst der Himmelfahrt, um den irdischen Beschränkungen entnommen zu werden. Immerhin: Für einen – auch – christlich geschulten Rezipientenkreis stellt sich die Analogie zu Christus unvermeidlich her, und sie ist mit dem Thema „Erlösung“ verbunden, auch wenn Orpheus eben nicht Christus ist.

Die andere Abgrenzung, die sich nahelegt, ist die zu anderen Fassungen der Orpheus-Geschichte. Ins Auge fällt zunächst der andere Schluss. Denn in den klassischen Versionen des Mythos wird Orpheus von den Bacchantinnen, denen er nicht mehr zu Willen sein mag, getötet und zerrissen – sein Geschick bleibt tragisch, und die Poesie muss es mit dieser Tragik aufnehmen. Dagegen steht die – einigermaßen unproblematische – Himmelfahrt im *Orfeo*, die einfach ein Hintersichlassen

der weltlichen Einschränkungen bedeutet. Was es dann heißt, dass die Musik aber auf der Erde bleibt, das wird uns später noch beschäftigen. Ein markanter Unterschied zu Peris Oper besteht darin, dass es die *Musica* ist und nicht die *Tragedia*, der der Prolog anvertraut ist; hier wird gewissermaßen die Überschrift über das Ganze verändert. Und ein zweiter Unterschied zu Peri ist bemerkenswert. Denn dort ist die Hadesfahrt des Orpheus sozusagen ein Ausflug in die Unterwelt, der gelingt; die beiden Liebenden werden wieder auf der Erde vereint, die Gefahr ist überwunden. Auch das ist ein Sieg der Musik, aber doch ohne die dramatische, ja dialektische Wendung, die Monteverdis *Orfeo* durchmachen muss.

Erlösung, das ist das eine Thema, das durch die unvermeidlichen Assoziationen der Geschichte aufgerufen wird; die gesteigerte Dramatik der Musik das andere; und beide müssen sich zusammen behaupten. Wie das geschieht, dem wollen wir jetzt in sechs Schritten nachgehen.

1. »La Musica« – die Herrin des Stücks, selbst dem Geschick unterworfen

Kaum gibt es eine Melodie, die dem Empfinden so schmeichelt wie das Ritornell, das die fünf Strophen des Prologs einleitet, verbindet und beendet. Wenn *La Musica* auftritt, ist das Ohr schon aufs Angenehmste vorbereitet, aufs Empfänglichste gestimmt. Dass die *Musica* vom Parnass herabkommt, kann man sozusagen hören, geradezu himmlische Klänge umschweben sie. In die Niederungen kommt sie als Herrin der Affekte; sie kann das Herz ruhigstellen, aber auch in die Extreme von Liebe und Zorn treiben. Das vermag sie, weil sie über die klangvollen Harmonien der Himmelsleier (*l'armonia sonora de le rote del ciel*) verfügt. Aber

nun kommt etwas Neues, nämlich die Geschichte von Orpheus, zur Sprache und zum Klingen. Er kommt nicht nur, wie die *Musica* selbst, in die irdischen Niederungen, sondern er vermag Tiere zu bezwingen, ja *l'inferno* zu überwinden. Wenn davon erzählt wird, muss alles schweigen. Denn hier geschieht das Unerhörte, signalisiert die *Musica*; mit dem *Orfeo* geht die himmlische Musik über sich selbst hinaus, wird zur irdischen Musik. Sie wird weiter die Affekte bewegen und bestimmen, sie bleibt ja der himmlischen Herkunft der Musik verbunden; aber sie wird auf tiefere Affekte treffen und es mit ihnen aufnehmen müssen. Das kann die *Musica* gar nicht selbst. Dazu braucht es den göttergleichen Menschen (*semideo*), denn nur der bekommt es mit dem Tod zu tun.

So schön, himmlisch schön, die Vor- und Zwischenspiele des Prologs sind: Was sich in den Strophen der *Musica* andeutet, ist eine Geschichte, die der Musik selbst widerfährt; sie ist ihr in ihrem Resultat ausgesetzt.

2. Der »locus amoenus« als Ort irdischen Glücks unter himmlischen Sphären

Es ist nicht zu übersehen, dass die Hirtenszenen des ersten Aktes sich der Figur des *locus amoenus* bedienen, an dem Heiterkeit und Liebe zu Hause sind. Doch ist das nicht naiv zu verstehen. Denn dass nun die Hochzeit des Orpheus mit der Nymphe Eurydike gefeiert wird, hat eine Vorgeschichte. Es ist die Geschichte des anfänglichen Entbrennens der Liebe des Orpheus, dem freilich eine Phase des Entbehrens und Sehnsens folgt, durchaus schmerzbesetzt und mit schwerem Herzen ertragen, eines Sehnsens, das bei der Geliebten selbst eine Resonanz der Sehnsucht auslöst. Ihr folgend, hat Eurydike sich gewinnen lassen, und die Hochzeit kann beginnen.

Der dramaturgische Aufbau ist schlüssig. Die Hirten und Nymphen, der Chor also, bereitet die Stimmung vor, dann wird Orpheus selbst um ein Lied gebeten, das die Situation in Worte und Töne fasst. Die Aufforderung des Hirten zielt auf eine Übertragung der bereits in der Natur mächtigen Stimme des Orpheus auf die Situation der Liebenden. Doch was dann in dessen Lied an die Sonne (*Rosa del ciel*) laut wird, geht über die naturbezwingende Macht der Musik hinaus. Denn nun sind es die menschlichen Regungen von Entbrennen und Sehnen hin zu Begegnung und Glück, die in der Musik einen Ort finden – in der Steigerung von *felice – più felice – felicissimo*, die den Weg vom Entbrennen über das Sehnen hin zum Glück begleiten. Das Lied des Orpheus, von den Hirten angeregt, ruft denn auch nach der Antwort Eurydikes, und in ihr kommt die Einheit der Liebenden zur Darstellung.

Harmonie, die die Distanz überwindet: das ist der Eindruck dieser heiteren Szene am *locus amoenus*. Spannung gibt es, aber sie mündet ins Glück. Es ist die himmlische Harmonie, in der naturbezwingenden Musik präfiguriert, die sich nun auch auf die einander begehrenden und liebenden Menschen ausdehnt und sie einbezieht.

Darum ist es konsequent, dafür nicht nur den Himmel zu rühmen, der solches möglich macht, sondern auch eine Lehre daraus zu ziehen: dass es sich so immer wieder verhalten wird. Nach den Wolken kommt die Sonne, nach dem Frost des Winters kommen die Blumen des Frühlings. Und die Musik, die Orpheus laut werden lässt, ist dafür ein Unterpfand. Ein himmlischer Segen über der vergänglichen Welt. Die sittliche Einstellung, nämlich auf die Überwindung des Leids zu warten, ist die Quintessenz aus der Musik, die alles begleitet und umfasst.

Die Musik hat das dargestellt. Man könnte versuchen, die Harmonien des ersten Aktes als Exempel einer solchen Sphärenmusik zu interpretieren.

3. Eurydikes Tod als Katastrophe himmlischer Sphärenmusik

Der *locus amoenus* Striggios und Monteverdis ist ein angenehmer und ausgeglichener Ort, aber kein naives Idyll. Das wird im ersten Teil des zweiten Aktes deutlich, der das Resultat zu Anschauung und Gehör bringt, welches am Ende des ersten Aktes erreicht wurde. Orpheus lebt sein Glück gerade in der erinnerten Überwindung des Sehnsuchts-Leids nach Eurydike; sein Leben wird erst vollkommen durch den überwundenen Schmerz. Genau insofern ist Eurydike die Erfüllung seines Glücks. Die Topoi des *locus amoenus* werden kräftig zitiert: schattenspendende Buchen, grüne Ufer, Pan und die Nymphen. Das alles bewegt sich in einer rhythmischen, belebenden Musik von tänzerischem Charakter.

Dann erfolgt der Einbruch: Die Botin Silvia bringt die Nachricht von Eurydikes Tod – von einer Schlange auf dem Feld gebissen. Leise ergeht diese Botschaft, aber durch die Tonartübergänge aufs Höchste ergreifend und verstörend. Silke Leopold hat das meisterlich analysiert und zusammengestellt.¹ Das Unglück stellt sich in dem Aufeinanderstoßen von einander fremden Tonarten dar, in dem Auf- und Absteigen der Tonhöhen, die den Sterbeprozess der Eurydike, wiewohl nur erzählt, klanglich gegenwärtig werden lassen. Dissonanzen subtiler Art durchziehen den Bericht, die Zuhörer und Zuschauer können gar nicht anders, als ergriffen zu werden. Damit bricht der *locus amoenus* zusammen, der seine Konstitution doch der Präsenz der Eurydike, dem überwundenen Leid der Sehnsucht, verdankte. Bemerkenswert ist, dass auch die Lieder, die Eurydikes Gefährtinnen sangen, um sie vor dem eintretenden Tod zu bewahren, nichts halfen: die

1 Silke Leopold, Claudio Monteverdi. Biographie, Stuttgart 2017, 106–110.

bekannte und gebrauchte Musik versagt vor dem Tod. „Schmähliche Sterne, niederträchtiger Himmel“ (*stelle ingiuriose, cielo avaro*), klagen die hilflosen Hirten.

Es ist darum nicht verwunderlich, dass auch Orpheus sich nicht mehr zu helfen weiß. Wenn sein Leben von Eurydike abhängt, hat es nun keinen Sinn mehr. Er sagt der Welt Adieu und verabschiedet sich auch von der Sonne als dem Gestirn des Lebens, die er doch im ersten Akt so lobend besungen hatte. Der Tod ist die absolute Herausforderung, an der bis jetzt alle Lebenden scheiterten. Das gilt so wie für Orpheus auch für die Botin und die Hirten. Der Tod der Einen, die für das Gelingen des Ganzen einstand, entzieht dem Ganzen den Boden. Dass Orpheus seiner Geliebten folgen will, ist daher konsequent. Lieber ein Leben im Hades als ein sinnloses, nichtiges Leben, könnte man sagen. Auffällig ist, dass an dieser Stelle überhaupt nicht von der Idee die Rede ist, man könne Eurydike von den Toten zurückholen; vielmehr muss man annehmen, dass Orpheus einfach ihre Nähe im Hades sucht. An dieser Stelle, bevor eine Sinfonia den Akt beschließt, erklingt allerdings abermals das Eingangsritornell – ein zarter, aber unüberhörbarer Verweis auf die Macht der *Musica*, die im Prolog laut wurde.

4. Die betörende Macht der Musik an den Toren der Unterwelt

Orpheus sucht Eurydike, sein Leben, in der Welt der Toten. Das ist schon widersprüchlich genug. Aber noch nicht ausreichend für die gesuchte Dramatik. Denn der Weg in die Unterwelt ist markiert durch das Ende der Hoffnung und den Wächter des Totenreichs. „Lasst alle Hoffnung fahren!“ Das Dante-Zitat wird hier regelrecht verkörpert, indem *La Speranza* auftritt und sich

dann doch wieder verabschieden muss. Nein, was Menschen an Hoffnung mobilisieren können, endet an der Schwelle des Todes. „Welches Gut bleibt mir noch, wenn auch du entfliehst, süßeste Hoffnung?“ (*Qual bene or più m'avanza se fuggi tu, dolcissima Speranza?*), sind die Abschiedsworte des Orpheus, bevor er auf den unerbittlichen Charon trifft.

Die Begegnung mit Charon freilich, ganz gegen das erwartete Scheitern, wird zur entscheidenden Herausforderung dessen, was Orpheus allein übrigbleibt, nämlich die Musik. Die Musik gewinnt in dieser Konstellation, die es nie zuvor gab, ihren eigentlichen Rang, ihre letzte Macht. Das kann man hören – vor allem in des Orpheus Gesang „Mächtiger Geist und furchtbare Gottheit“ (*possente spirito e formidabil nume*). Auf der Textebene trifft Orpheus auf den unnachgiebigen Wächter des Acheron, der sich nicht noch einmal hereinlegen lassen will, nachdem er früher einmal Herakles übergesetzt hatte, was ihm eine harte Strafe einbrachte. Mit Überredung ist Charon nicht zu bezwingen. Des Orpheus Argument, freilich, ist schön: Da sein Herz ja Eurydike gehört, ist er selbst ohne sie ein Toter. Allerdings ist dieses Argument auch dialektisch verstrahlt – denn er will ja in den Hades, um sein Leben wiederzugewinnen. Doch der Weg ist versperrt. Was bleibt, ist die ohnmächtige Bitte – und die Musik.

Die kommt in diesem Lied in einer ersten Funktion zur Wirkung. Langsam und bedächtig anhebend, steigert sich die Stimme des Orpheus in Modulationen, ja Koloraturen hinein, immer kunstvoller, ja künstlicher, und die instrumentale Begleitung steht dem nicht nach – weder in den schnellen Läufen noch in der ausgreifenden Instrumentierung, die Streicher, Bläser und Harfe einschließt und wirken lässt.

Noch immer jedoch scheint der Erfolg verwehrt, bis hinein in den tiefsten Basston des ganzen Stücks verweigert sich Charon der Bitte; sein Wächteramt lässt sich nicht unterlaufen. Da setzt

die zweite Version der Musik ein, eine schlichte Monodie auf D, die später eine Oktave tiefer abfällt und dort zur Ruhe kommt; dieser Ruhepunkt ist die Voraussetzung für die flehentliche, an Schlichtheit in ihrer dreimaligen Wiederholung nicht mehr zu überbietende Bitte: *Rendetemi il mio ben, Tartarei numi* – gebt mir meine Geliebte wieder, ihr Götter des Tartarus. Da ist Charon eingeschlafen – nicht sein Geist, sein Körper hat sich der Musik gefügt. Von den lebhaften Koloraturen beansprucht, kommt das Gehör zur Ruhe am Ende der absteigenden Tonreihe, so dass de facto der Bitte nicht mehr widerstanden werden kann. Die Sinfonia, die diesen Handlungsstrang abschließt, ist dieselbe, die am Ende des zweiten Aktes erklang: die Musik wusste schon, was Orpheus erst erfahren musste.

Wie wenig überzeugend ist dann der Schlusschor des dritten Aktes! Hier kommt abermals die bloß moralische Betrachtung zum Zug: Der Mensch als Kulturwesen vermag eben alles, und die menschliche Technik kennt keine Grenzen. Ja, Musik machen „kann“ der Mensch – aber nur dann wird Musik zu dem, was sie ist, wenn sie über die Grenzen des Menschlichen hinausführt. Die Sinfonia zuvor hat die platte Weisheit des Chores schon im vorhinein dementiert. In der Begegnung mit Charon ist ihr eine Macht zugewachsen, deren Ausmaß erst noch weiterer Erfahrung bedarf. Davon erzählt der vierte Akt.

5. Musik als Wende vom Tod zum Leben

Jetzt sind wir im Hades angekommen, und es ist nicht überflüssig, sich auf das Personal zu besinnen, das wir da antreffen. Die Erinnerung an die Personen und ihre Geschichte macht nämlich deutlich, wie tiefreichend das ist, was wir hören und sehen. Proserpina, die römische Gestalt der griechischen Persephone,

ist die Tochter von Zeus und Ceres, eine Lieblingstochter des Göttervaters, darf man sagen, die auch Kore genannt wird. Pluto, der Herrscher der Unterwelt, hatte sie, mit stillschweigender Zustimmung des Zeus, in den Hades entführt und sich mit ihr vermählt. Ceres, Göttin der Fruchtbarkeit, verweigerte darauf den Früchten des Feldes das Wachstum, und damit Menschen und Tiere nicht Hungers stürben, erlaubte Zeus seiner Tochter, für ein halbes Jahr den Hades zu verlassen und auf die Erde zurückzukehren. Ohne Proserpina also kein natürliches Leben auf Erden, kann man sagen. Deutlich sieht man: Hier handelt es sich um eine naturbezogene Mythologie. Die eleusinischen Mysterien feierten diesen Rhythmus der Natur in orgiastischen Riten.

Es ist also alles andere als zufällig, dass sich gerade die naturverbundene Proserpina, die ja etwas von der regelmäßigen Rückkehr auf die Erde weiß, von der Liebesgeschichte des Paares Orpheus und Eurydike anregen lässt. Sie spürt: Hier ist mehr als Natur, hier wird etwas anderes als Sphärenklänge laut. Sie empfindet, an sich selbst, eine stärkere Macht als die des natürlichen Rhythmus, den sie kennt. Darum erbittet sie auch das nach natürlichem Gesetz Unmögliche von Pluto. Nicht etwa den Eingang des Orpheus in die Unterwelt und in die Gemeinschaft mit seiner Frau, nein, sie bittet um die Rückkehr der beiden Liebenden auf die Erde. Warum das? Weil sie empfunden hat, dass hier, in des Orpheus Musik, mehr als Natur laut geworden ist, Liebe, die ihre natürliche Beschaffenheit übersteigt. Darum soll das Übernatürliche einer Rückkehr auf die Erde ins Werk gesetzt werden.

Pluto, der hartherzig scheint, lässt sich nun von dem Mitleid seiner Frau berühren; auch das ist ganz außerordentlich. Und er hat, überdies, verstanden, dass die Liebe des getrennten Paares nicht im Hades ihre Erfüllung finden kann. Nein, der erlösende Blick ist der Erde vorbehalten, das »Aug' in Auge« findet, wenn

überhaupt und dann verändert, am *locus amoenus* statt – und muss dafür aufbewahrt werden. Es ist, so betrachtet, keine moralische Prüfung, kein Test der Selbstbeherrschung, was Orpheus für die Rückkehr auferlegt wird. Der zweite Geist der Unterwelt, der das so kommentiert, hat, im moralischen Bewertungsschema befangen, das (noch) nicht verstanden.

Bevor es aber an den Aufstieg aus dem Hades geht, darf die große Wende nicht übersehen werden, die sich durch die Bitte der Proserpina und die außerordentliche Milde des Pluto, mit der er ihr entspricht, im Totenreich ereignet. Denn es ist diese – durch die Kraft der Musik sich vollziehende – Willenseinheit der beiden Unterweltgottheiten, die den alten Zwist zwischen Erde und Hades, die Zerrissenheit der Persephone, beendet. Sie will, nun von Pluto verstanden, im Hades bleiben, und sie kann es auch, weil ihr nichts mehr fehlt; Licht und Leben, sie sind durch die Musik, die ja nie mehr vergessen werden kann, auch in der Dunkelheit, auch im Tode präsent. Aber – braucht die Erde nicht die Wiederkehr der Proserpina, um überleben zu können? Nein, denn sie kann jetzt ihrerseits von der Macht der Musik zehren, die durch Orpheus zu ihr kommt. Darauf ist gleich noch einzugehen.

Erst einmal bleiben wir beim Aufstieg. Wenn Orpheus dabei seine allmächtige Leier (*mia cetra onnipotente*) preist, so hat er im strengen Sinn Recht. Sie hat sich als allmächtig erwiesen, nicht nur, weil ihm und der Geliebten der Wiederaufstieg erlaubt wird, sondern auch deshalb, weil, wie wir sahen, die Verhältnisse der Unterwelt sich verändert haben. Insofern findet tatsächlich eine Erlösung aller Verstorbenen statt; es realisiert sich auf eigenartige Weise der christliche Erlösungsgedanke.

Doch ist der Weg ja nicht vollendet, und die zweite Katastrophe (nach Eurydikes Tod) steht noch bevor: die Blickwendung des Orpheus. Zunächst freilich geht alles stetig voran. Die Melodie

klings zuversichtlich, ja siegesgewiss, und der fortschreitende Bass gibt dem Weg seinen Schwung. Dann stockt der Gesang, der Bass verharret, der Zweifel regt sich. Die Phantasie des Liebenden, der alles sucht, verwirrt sich in Sorgen und Ängsten. Woran zweifelt Orpheus? Was kommt ihm in die Quere? Nicht mangelnde Beharrlichkeit, kein Schwanken seiner Gefühle, keine Bedrohung seiner Vernunft – nein, es ist das Mehr-Wollen als die Musik zu geben vermag. Mehr gibt es aber nicht. Jeder Versuch, die Macht der Musik zu steigern, fällt von ihr ab. Der Blick, der besitzen, beschützen und kontrollieren will – jedenfalls auf dieser Wegstrecke –, er zerstört die Magie der Musik, unterläuft sie durch die Absicht, selbst das Heft in die Hand zu nehmen. Diese Verwirrung ist musikalisch sprechend dargestellt. Wie der gehende, zuversichtliche Rhythmus stockt. Wie die Bedenken laut werden. Wie der Schreck der Angst in die Glieder fährt und alles, für einen Moment, rasend schnell wird – um Orpheus dann plötzlich zu stoppen, die Kehrtwendung: Pause. Was jetzt stattfindet, ist die klassische Widersprucheinheit. Gesehen wird der liebende Blick Eurydikens – aber gesungen wird in einem erschreckten und erschreckenden Tonartwechsel. Auf einmal: tiefste, höllische Dunkelheit statt leuchtenden Lichts.

Orpheus, der Sänger, geriet selbst in Konflikt mit seiner Musik. Er konnte ihr nicht trauen. Er hatte das Verbot des Pluto im Sinn, nicht die siegreiche Macht seiner Leier. Wo das Vertrauen, das Sich-Überlassen an die Bewegung der Musik, schwindet, bleibt nur die Finsternis. Aber: Kann man der Musik so weit trauen?

Zwei Erfahrungen schließen sich an, mit denen der Akt endet. Eurydike, die Arme: Sie konnte nichts tun, hat nichts getan. Nicht gerufen, Orpheus nicht berührt, um ihm Sicherheit zu geben. Sie war, muss man sagen, der Musik ausgeliefert und ihrer Macht. Nun muss sie zurück in den Hades – und bekommt keine zwei-

te Chance mehr, ihn zu verlassen. Doch auf wen wird sie dort treffen? Auf alle Fälle auf Proserpina, die den Hades gar nicht mehr verlassen will, weil die Musik sie von der übernatürlichen Liebe überzeugt hat. Mindestens das wird sie trösten. Ja, auch Eurydike ist nicht verloren.

Orpheus, der Getriebene: Am eigenen Leib erfährt er – jetzt! – dass da eine verborgene Macht am Werke ist (*occulto poter*), die ihm die Selbstbestimmung raubt. Umkehren, aus Scham oder um der Nähe zur Geliebten willen – das geht nicht mehr. Er muss weiter, gegen seinen Willen. Warum? Weil er von der Musik, die ihm aufgegeben ist, vorangetrieben wird. Er muss sie auf die Erde bringen, mit den Erfahrungen, die er gemacht, mit der Wirkkraft, die sie auf dem Weg durch den Hades gewonnen hat. Auch wenn er das Licht nicht mehr meint lieben zu können – von der Musik kann er nicht lassen.

»Orpheus besiegte die Hölle und wurde dann von seiner Leidenschaft besiegt.« (*Orfeo vinse l'Inferno e vinto poi fu dagli affetti suoi.*) So sieht es der rationalisierende Chor. Nein, er hat gar nichts besiegt, und was nun die Oberherrschaft auch über ihn gewonnen hat, das ist die Macht, die auch die Hölle bezwang. Warum diese moralisierende Engführung? Weil auf der Ebene des herkömmlichen Dramas kein anderer Effekt erreichbar ist als der durch den Appell vermittelte. Implizit befehlen und gehorchen – statt über das Hören zu bezwingen: diese Alternative steckt selbst, unaufgelöst, im *Orfeo*. Dieser Zwiespalt wird sich auch im letzten Akt wiederholen und uns, Hörer und Miterlebende, selbst mitten hineinstellen. Jedoch, bevor der Akt vollends schließt, ertönt noch einmal das Ritornell des Prologs. Es hat uns bis hierher begleitet – und auf einmal erklingt es als Verheißung. Alle Wandlungen hat es mitgemacht – und gewinnt immer neue Tiefe.

6. Die Himmelfahrt des Orpheus und die Herrschaft der Musik auf Erden

Orpheus ist zurück, ungewollt, doch getrieben. Er findet sich wieder am *locus amoenus* vor, der, äußerlich unverändert, doch ganz anders auf ihn wirkt. Denn nun werden Wälder und Berge die Adressaten seiner Klage und sind nicht die Empfänger seines Freudengesangs. Die Musik kehrt in die Natur zurück, vor lauter Schmerz. Der Nachklang dieser naturgebundenen Musik ist das Echo, das nur die letzten Silben einer Zeile wiederholt und zurückgibt – und Orpheus damit in der Klage festhält. Eine lebendige Antwort sähe anders aus; die Klage des Orpheus findet keinen Widerhall, er selbst keinen Trost.

Das bringt ihn aber auf eine andere Bahn, nämlich die abwesende Eurydike zu besingen. Die Erinnerung an sie wird zu ihrem Lob, das Lied zur Vergegenwärtigung. Eurydike wird, in ihrem Geschick, zum Inbegriff der Musik selbst. Das rechtfertigt die in manchen Inszenierungen zu beobachtende Personidentität von *Musica* und Eurydike. Eurydike stand ein für den Gewinn der Sphärenmusik am Anfang; nun hat sie auch die unendliche Vertiefung der Musik als Macht über die Unterwelt bewirkt. Denn nur durch die Suche nach ihr hat sich die Geschichte so begeben, wie sie erzählt wurde. Man darf sagen: Im jetzigen Lied des Orpheus ist Eurydike auf eine Weise präsent, die nicht mehr widerrufen werden kann. Es versteht sich von selbst, dass sie eine ganz andere Faszination auslöst, als es allen anderen Frauen möglich wäre. Der alte Schluss der Fabel, nach dem Orpheus von den Bacchantinnen, die sich seiner bemächtigen wollen und denen er sich entzieht, orgiastisch zerrissen wird, wäre ein möglicher, aber deutlich unterkomplexer Ausgang des Ganzen.

Da, wo nun Eurydike so besungen wird, dass ihr Lied nie mehr vergeht, kommt Apoll auf die Erde, der Vater des Orpheus, um

ihn von der Erde in den Himmel zu holen. Diese Figur des *Deus ex machina* irritiert, scheint doch die Auflösung allzu schlicht. Immerhin gibt es drei Gründe, sein Auftreten für motiviert zu halten. Erstens wird Orpheus den irdischen Anfechtungen und Qualen enthoben. Damit entspricht die rettende Hand Apolls der moralisierenden Erwartung des Chors, dass die Menschen aus dem Leid der Welt erlöst werden müssten – am besten durch Himmelfahrt. Die geliebte Leier des Orpheus klingt dann freilich nicht mehr, sondern wird als Sternzeichen anschaulich, wenngleich in unerreichbare Ferne gerückt. Zweitens muss, damit verbunden, die Geschichte des Orpheus als eine moralische Narration zu Ende gebracht werden. Das kann am besten und am einfachsten durch den *Deus ex machina* geschehen. Indem aber die theatralische Handlung so ihr Ende findet, fällt der Blick auf das dritte Motiv, nämlich die Bedeutung der Musik freizugeben. Orpheus hat sein Werk vollbracht. Er hat die Musik, für die ja auch Apoll im Himmel zuständig ist, auf neue Weise auf der Erde heimisch gemacht. Da er seine Mission erfüllt hat, darf er wieder zurück in den Himmel. In seiner Person und in seiner Geschichte hat er der Macht der Musik zum Siege verholfen. Das ist mehr durch ihn hindurch geschehen, als dass es seine geplante Tat war. Nun wird der Anfänger dieser Musik der irdischen Sinnlichkeit entzogen – und es bleibt die Musik zurück, mit ihrer Macht, die Himmel und Erde und Hölle durchwirkt.

Der Chor der Nymphen und Hirten nimmt den ersten dieser Gesichtspunkte in den Blick; Orpheus wird gewissermaßen als Person zum Abschied zugewinkt. Aber das geschieht eben im Gesang, und also ist man ihn und die Musik nicht losgeworden. Darin steckt das letzte dialektische Moment des *Orfeo*: Die Musik, die sich durch die Geschichte des Orpheus – und speziell: dieser *Favola in musica* – bedient hat, ist nun selbständig geworden. Von unendlicher Ausdehnung, hat sie es zugleich mit

dem tiefsten Gegensatz, mit Leben und Tod aufgenommen. Sie braucht keinen göttlichen Beistand mehr, keine transzendente Absicherung, sie kann für sich stehen – und die Figuren der Götter, hießen sie Apoll, Proserpina, Pluto, oder den Halbgott Orpheus, herbeizitiert, aber auch hinter sich lassen.

Dabei muss sie als Musik nicht einmal vollkommen sein. Die Moresca, der Tanz ganz am Ende der Oper, ist Bauern- oder Hirtenmusik. Es reicht, wenn sie diese schlichte Gestalt angenommen hat, um zu tun, was sie soll. Sie ist entlastet von den Ansprüchen, den Sphärenklängen entsprechen zu müssen. Ja, sie ist mehr als diese; gerade in ihrer rauhen und fröhlichen Form ist sie Ausdruck und Inbegriff der ihr eigenen Funktion. Das ist natürlich ironisch gemeint, denn Monteverdi sah sich durchaus dazu berufen, die Kunst der Musik voranzubringen. Doch auf einem Niveau, das, um es paradox zu sagen, seine Absolutheit schon hinter sich hat. Gerade darum ist die Musik der Selbststeigerung fähig, und insbesondere in den nächsten Jahrhunderten in der Gestalt der Oper.