

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Wissenschaftlicher Beirat:

Rudolph Angermüller, Stiftung Mozarteum, Salzburg

Peter Dusek, ORF, Wien

Gernot Gruber, Universität Wien

Jürgen Kühnel, Universität Siegen

Franz Viktor Spechtler, Universität Salzburg

Pramod Talgeri, J. Nehru University New Delhi



Verlag Mueller-Speiser
Anif/Salzburg 2003

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

54

Band I

Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater

Vorträge und Gespräche
des Salzburger Symposions 2001

herausgegeben von

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller,
Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler



Verlag Mueller-Speiser
Anif/Salzburg 2003

perpessus ictus huc et huc dubius ruit
animamque fessus vix reluctantem
exprimit.

352 Ti. sed ede certas viscerum nobis
notas.

345 Ti. Utrum citatus vulnere angusto
micat

an lentus altis irrigat plagas cruor?

MA. Genitor. quid hoc est? non levi motu,
ut solent,

agitata trepidant exta, sed totas manus

quatiant novusque prosilit venis cruor.

cor marcet aegrum penitus ac mersum
latet

liventque venae; magna pars fibris abest

et felle nigro tabidum spumat iecur,

384 OEDIPUS Quid ista sacri signa terrifici
ferant,

exprome; voces aure non timida hauriam:

solent suprema facere securos mala.

520 CREO Odere reges dicta, quae dici
iubent.

527 OE. Imperia solvit qui tacet iussus
loqui.

523 CR. Tacere liceat. ulla libertas minor

a rege petitur?

und stürzt schwankend hier- und dorthin und
preßt erschöpft sein Leben aus, das sich
kaum noch wehrt.

Ti. Aber melde uns deutliche Zeichen der
Eingeweide.

Ti. Spritzt aus enger Wunde rasch das Blut

oder netzt es träge tiefe Wunden?

MA. Vater, was ist das? Nicht leicht

pulsierend, wie gewöhnlich,

zittern und regen sich die Eingeweide,

sondern sie schlagen

mir die Hände ganz zurück und neuartiges

Blut spritzt aus den Adern.

Das Herz welkt krank dahin und verbirgt

sich tief innen,

und die Adern sind bläulich-blaß, ein großer

Teil der Eingeweide fehlt überhaupt,

und von schwarzem Gallensaft schäumt sich

zersetzend die Leber.

OE. Was diese Zeichen des schrecklichen

Opfers bringen,

sag an! Ganz ohne Angst leih ich deinen

Worten mein Ohr:

Äußerstes Übel macht uns furchtlos.

CR. Es hassen Könige Worte, die zu sagen

sie befehlen.

OE. Die Macht löst auf, wer schweigt,

obwohl zur Red' befohlen.

CR. Schweigen sei erlaubt. Kann man um

irgendeine

kleinere Freiheit einen König bitten?

Ein Italiener in Paris

Luigi Rossis *Orfeo* (1647) und die Opernstudien Romain Rollands

Hermann Jung (Mannheim)

I.

Nichts ist beständiger als Wechsel und Wandel – diese lapidare Sentenz trifft im europäischen Kulturraum in besonderer Weise auf die Mythenerzählungen und ihre Rezeption durch die Jahrhunderte zu, nicht zuletzt auch auf den Mythos von Orpheus und seine Metamorphosen in Literatur, Kunst und Musik. Aus der Schriftlosigkeit des Erzählens und der Vielfalt mündlicher Weitergabe wird seine Person und sein Schicksal in Verbindung mit Eurydike erst wenige Jahrzehnte vor der christlichen Zeitrechnung bei Vergil und Ovid in einer dichterischen, freilich synkretistischen Form fixiert. Aus diesen zwei literarischen Quellen, zu denen noch einige wenige – auch schriftliche – Belege hinzutreten, speist sich sein Fortleben. Dabei werden seit der griechischen und römischen Antike auch die reichhaltigen bildnerischen Darstellungen eine wesentliche Rolle spielen.¹

Unser Augenmerk sei auf eine vergleichsweise kurze Etappe der Orpheus-Rezeption gerichtet, auf das Musiktheater in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der der Mythos einige für die Zukunft relevante Wandlungen erfährt. Dies betrifft sowohl die Libretti als auch die Musik selbst und eröffnet im politischen wie im nationalen Kontext einige bemerkenswerte Aspekte im Hinblick auf das Symposion-Thema. Zunächst geht es um die Wandlungen des Mythos von Orpheus und Eurydike bis zum Auftritt des mythischen Sängers auf der Opernbühne um 1600, sodann um die gesellschaftlichen und politischen Implikationen der literarischen und musikalischen Ausgestaltung, die einen ersten Höhepunkt im *Orfeo* von Luigi Rossi im Paris des Jahres 1647 erreichen. Rezeptionsphänomene im Politischen um die Mitte des 19. Jahrhundert in Frankreich und des Nationalen am Beginn des 20. Jahrhunderts durch die wissenschaftlich orientierten Schriften Romain Rollands werden abschließend angesprochen.

¹ Vgl. dazu die neueren Publikationen von Wolfgang Storch (Hrsg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Leipzig: Reclam, 1997; Jörg Döring: *Ovids Orpheus*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 2. Aufl. 1997; Heinz Hofmann (Hrsg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen: Attempto, 1999. – Der Verf. bereitet eine größere Studie zum Orpheus-Mythos vor.

II.

Der Ursprung des Orpheusmythos wie bei einer Vielzahl von Mythen generell liegt in der Erklärung von Unerklärlichem, von den die Menschen umtreibenden Wirkkräften von Liebe und Tod, von einem wie auch immer gearteten Jenseits und den Möglichkeiten einer Wiedergeburt.² Die Macht der Musik durch vernehmbares Singen und Musizieren, als Kunst von göttlicher Herkunft und als Geschenk an die Menschen, personifiziert sich in einem Sänger und Kitharoden aus Thrakien. Ihm fehlt zwar eine genealogische Verbindung zur griechischen Götter- und Heroenwelt; seine Gottähnlichkeit, wohl erst im Hellenismus durch eine Mutter (die Muse Kalliope) und einen Vater (den Gott Apoll) dokumentiert, zeigt sich vor allem durch seine musikalisch-magischen Kräfte, die auf die belebte und unbelebte Natur wie auf seine Mitmenschen wirken. Sein Name ist schon früh in Verbindung mit der Argonautensage belegt, während der von Eurydike als seiner Gattin und damit auch die tragische Entwicklung dieser Verbindung erst wesentlich später auftauchen.

In drei Funktionen sieht die Antike die Gestalt des Orpheus:³ Zum einen als ‚Person des Mythos‘, in der Macht seines Singens und Musizierens. Von einer Fahrt in den Hades, um seine tote Gattin in die Welt der Lebenden zurückzuholen, kehrt er unverrichteter Dinge zurück, wendet sich dem Apollo-Kult zu und wird dafür von den Anhängerinnen des Dionysos getötet. Zum zweiten wird Orpheus zum Dichter gekürt, Schriften mystischen Inhalts und Geheimlehren führt man auf ihn zurück. Damit wird er drittens als ‚Kultur- und Religionsstifter‘ angesehen, der einen nur wenig organisierten Geheimbund, die sogenannten Orphiker, um sich schart. In diesem Sinne nennt ihn Aristophanes in seiner Komödie *Die Frösche* in einem Atemzug mit großen Dichtern der Vergangenheit:

Orpheus hat uns in heilige Mysterien eingeweiht und uns die Scheu vor blutigen Opfern gelehrt, Musaios brachte uns die Heilkunst und Orakel. Vom Pflügen und Säen und Ernten berichtet uns Hesiod; der göttliche Sänger Homer erwarb sich höchste Ehre dadurch, dass er uns lehrte und beschrieb die Aufstellung der Heere, die Kraft der Helden und die Waffen der Männer.⁴

Durch Spätantike und Mittelalter hindurch bis ins beginnende 17. Jahrhundert bleibt die Orpheusgestalt in diesen Funktionen im Gedächtnis der Zeit, ja sie gewinnt noch eine ganze Reihe weiterer Deutungen und Umdeutungen hinzu,

² Horst Goerges: Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater, S. 24. In: Attila Csampai / Dietmar Holland (Hrsg.): Claudio Monteverdi, Orfeo. Christoph Willibald Gluck: Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1988.

³ Vgl. Heinz Hofmann: Orpheus, S. 160-165. In: H. H. (Hrsg.): Antike Mythen in der europäischen Tradition.

⁴ Zitiert nach Hofmann: Orpheus. Ebenda, S. 163.

auf die hier nicht im Detail eingegangen werden kann. Einige seien jedoch zumindest erwähnt wie die Parallelisierungen von Orpheus und Christus oder von Orpheus und David, die ihren Niederschlag in exegetischen Schriften sowie in christlichen Kunstäußerungen gefunden haben, insbesondere auf Mosaiken, in Malereien oder Grabplastiken.⁵ Orpheus verkörpert weiterhin die Macht der Musik, jetzt freilich auch im Negativen als eine die Sinne betörenden Klanglichkeit. Auch Eurydike wird durch den Vergleich mit dem Sündenfall Evas in einem anderen Licht gezeigt. Im *Ovide moralisé* des beginnenden 14. Jahrhunderts heißt es:

[Orpheus] beschloß, selbst in die Unterwelt hinabzusteigen. So gewann er seine Gattin, d.h. die menschliche Natur, wieder zurück und entrückte sie aus dem Reich der Finsternis, um sie in das Reich des Himmels einzuführen.⁶

Mit Angelo Polizianos Drama *Favola d'Orfeo* findet der Mythos erstmals den Weg auf die Bühne. In diesem um 1480 in Mantua zu einem höfischen Fest aufgeführten Stück zeigen sich für das spätere Musiktheater richtungsweisende Ansätze. Zum einen bilden sich hier die tragenden inhaltlichen Elemente einer Realisierung auf der Bühne heraus, etwa die Trauergesänge des Orpheus und eines Chores um den Verlust Eurydikes, Orpheus' Gang in den Hades oder die wilden Gesänge der Bacchantinnen. Zum anderen verlagert sich das Geschehen in die pastorale Welt der Hirten. Zudem spricht die lockere Reihung von gesprochenen Texten und Musikeinlagen bereits der späteren Strukturierung der eigens für eine Vertonung konzipierten Libretti von Ottavio Rinuccini und Alessandro Striggio. Und nicht zuletzt bedingt der Aufführungsanlass bei Hofe eine positive Wendung des Mythos nach dem Tod des Orpheus. Ein vom Gefolge des Dionysos inszeniertes Trinkgelage als Abschluss des Dramas mündet wiederum in die reale wie fiktive Feststimmung des Beginns.⁷

III.

Bei den Versuchen einer Orientierung zwischen Antike und Neuzeit, einmal bei Marsilio Ficino und der Florentiner Akademie am Ende des 15. Jahrhunderts, zum anderen bei der Camerata Fiorentina etwa hundert Jahre später, wird der

⁵ Vgl. hierzu in knapper Zusammenfassung die beiden jüngsten Lexika-Artikel *Orpheus* (Alexander Becker, Britta Schilling-Wang, Kara Kusan-Windweh). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 7, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1997, Sp. 1099-1108; *Orpheus* (Warren Anderson, Thomas J. Mathiesen, Robert Anderson). In: The New Grove dictionary of music and musicians. Second edition. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, p. 752-753.

⁶ Zitiert nach Hofmann: Orpheus (Anm. 3), S. 175.

⁷ Vgl. Hofmann: Orpheus (Anm. 3), S. 177.

Orpheusmythos wiederum zum zentralen Ereignis. Als theologischen Dichter preist ihn Ficino und verbindet seine Musik mit der der Spärenharmonie. Ficino steht zudem in Kontakt mit dem bereits erwähnten Dichter Poliziano. Auch die gelehrten Dispute der Camerata Fiorentina über Sprache, Dichtung, Musik und Kultur des alten Griechenland und ihre Erneuerung münden mit dem Sujet von Orpheus und Eurydike in einen neuen Ursprung, den des abendfüllenden Musiktheaters, der späteren Oper. Hier wird zum ersten Mal eine dauerhafte Verbindung zwischen den im Mythos beschworenen Zauberkraften des Singens und Spielens, zwischen dem Gesang als „Medium der menschlichen Sehnsucht und Liebeskraft“⁸ und dem Menschen auf der Bühne hergestellt, der mit und durch den Gesang sein „Denken, Reden und Handeln“⁹ offenbart. Orpheus, der Vergöttlichte, Gottähnliche, zeigt sich durch seine tragische Geschichte einem mitleidenden Publikum als Mensch:

So konnte sich niemand an einem singenden Orpheus auf der Bühne stören. Ebenso wenig am Transzendenzcharakter der Oper: jener Szene, in der Orpheus singend die Geister der Unterwelt bezwingt. Das wirkte nun wie „Natur“.¹⁰

Damit war der Boden bereitet, um Gestalt und Geschick des Orpheus aus den Geheimbünden und mystischen Lehren ins öffentliche, ins politische Bewusstsein zu heben und zugleich nationale Prägungen zu erleben.

Die erste durchgängige Vertonung stammt bekanntermaßen von Jacopo Peri aus dem Jahre 1600. Die Wandlungen des Mythos, die sein Textdichter Rinuccini vornimmt, sucht dieser durch „die Freiheiten der antiken Dichter gegenüber der Überlieferung“¹¹ zu rechtfertigen. Zudem setzt die Staatsaktion einer geschlossenen höfischen Gesellschaft, in die das Werk eingebettet ist, unverrückbare Zeichen. Venus, die Liebesgöttin, lenkt Orpheus' Wege; sie spendet ihm nach dem Tod Eurydikes Trost und weist ihn in die Unterwelt. Die Liebe zu seiner Gattin lässt ihn das Verbot des Zurückschauens missachten, die Liebe triumphiert schließlich über den bei Ovid grausam endenden Mythos. Ein anderer Schluss als die glückliche Zusammenführung des mythischen Paares anlässlich der politisch bedeutsamen Hochzeit Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich am 6. Oktober 1600 wäre auch nach den Konventionen der Zeit schlechterdings nicht möglich gewesen.

⁸ Siehe Anm. 2.

⁹ Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution. Kassel / Basel: Bärenreiter, S. 23.

¹⁰ Ebenda, S. 24.

¹¹ Albert Gier: Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikliterarischen Gattung. Frankfurt a.M.: Insel Taschenbuch, 2000 [1. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998], S. 77.

Während bei Rinuccini die pastorale Welt als Tragikomödie in offener Reihung der Szenen vorgestellt wird und die gering instrumentierte Musik zum „recitar cantando“ der Sänger nach den Vorstellungen der Camerata sich im Hintergrund hält, bisweilen gar wie eine Zugabe zur Sprachdeklamation wirkt, ändert sich dieses Verhältnis bei *L'Orfeo* von Striggio und Claudio Monteverdi 1607 in Mantua beträchtlich. Albert Gier hat von Seiten der Literaturwissenschaft mit Recht darauf hingewiesen, dass die Anlage der frühen italienischen Libretti einer nichtaristotelischen, offenen Dramenform folgt, die Zeitstruktur kein Kontinuum mehr darstellt. Arienartige, musiklyrische Gebilde nehmen sich der Affektdarstellung, die prosaisch orientierten Rezitativpassagen überwiegend dem Handlungsfortgang an. „In dieser unvollkommenen, der launischen Fortuna unterworfenen Welt kann kein Zustand von Dauer sein. Die Musik aber vermag, so scheint es, den flüchtigen Augenblick festzuhalten.“ Das musikalische Drama ist in der Lage, „Zeitlichkeit darzustellen“. Texte zur Vertonung sollen „Affekte ausdrücken“; „die äußeren Vorgänge, die Affekte auslösen, entziehen sich [...] musikdramatischer Gestaltung“.¹²

Auch Striggio und Monteverdi sahen sich vor das Problem gestellt, für einen festlichen Anlass im Fürstenhaus der Gonzaga die Orpheus-Vorlage entsprechend abzuändern. Eine zuerst vorgesehene Schlusszene nach antikem Vorbild, die nicht erhalten ist, wurde gleichsam im Stil einer Ovidschen Metamorphose umgearbeitet. Der Gott Apollo zeigt menschliches Mitleid mit seinem Sohn, er erhöht ihn zum Gott als Sternbild am Firmament. Eine solche Verstärkung, die ihn zugleich das Ebenbild Eurydikes schauen lässt, ist vermutlich schon im Hellenismus mit der Orpheussage verbunden worden.¹³

Ob Monteverdi nun als Komponist den Mythos nur als „Mittel zum Zweck“ ansieht, um „Orpheus einmal im Zustand höchsten Glücks, dann tiefster Verzweiflung zu zeigen“, wie Gier meint,¹⁴ sei dahingestellt. Entscheidender scheint doch, dass ein Komponist hier erstmals auf der Bühne allein durch seine Vertonung die unterschiedlichsten Affektlagen, vom höfischen Publikum nachvollziehbar, darzustellen vermag. Die Macht der Musik wirkt durch die Mittel der Musik.¹⁵

Während die Libretti von Rinuccini und Striggio noch in mancherlei Hinsicht einem Antikenverständnis der Renaissance verhaftet sind, macht uns Stefano Landis *La morte d'Orfeo* von 1619 bereits mit barocken Elementen bekannt. Das pastorale Milieu durchdringt jetzt das gesamte Werk als fünftaktiges Schäferspiel, ein Phänomen, das sich übrigens auch in den Gemälden der Zeit

¹² Ebenda, S. 79.

¹³ Vgl. dazu auch Hofmann: Orpheus (Anm. 3), S. 161.

¹⁴ Gier: Das Libretto (Anm. 11), S. 81.

¹⁵ Katrin Deufert: Orpheus und die Anfänge eines Musiktheaters in der Renaissance. In: Storch (Hrsg.): Mythos Orpheus (Anm. 1), S. 277.

zu diesem mythologischen Sujet zeigt, so bei Jan Roos, François Perrier oder Nicolas Poussin.¹⁶ Als barock erweisen sich zudem die Beschränkung auf einen Teil des Mythos sowie unterschiedliche Erweiterungen.¹⁷ Nach dem Tod des Orpheus durch die Bacchantinnen steht der Sänger erneut vor dem Fährmann Charon, der sich seiner Bitte, in die Unterwelt eingelassen zu werden, ein zweites Mal widersetzt. Zuvor war es im Götterhimmel zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Apollo und Bacchus um Orpheus' Verhalten gekommen. Während sein Vater den Rückzug aus dem aktiven Leben begrüßt, fordert der verschmähte Bacchus und dessen Diener seinen Tod. Auch die herbeigeeilte Kalliope vermag den Racheakt an ihrem Sohn nicht mehr zu verhindern.

Um nun nicht völlig in die antike Tragik zu verfallen, wählte Landi trotz des durch einen Botenbericht verkündeten Todes von Orpheus einen versöhnlichen, ja komödienhaften Schluss seiner *Tragicomedia pastorale*. Charon, der polternde, weinselige Fährmann, lässt Orpheus aus dem vergessenmachenden Fluss Lethe trinken, nachdem er ihn überzeugt hat, dass auch Eurydike sich seiner nicht mehr erinnert. Ein Terzett von Merkur, Orpheus und Charon und ein Trinklied des Charon im Charakter eines Tanzes beenden das Werk.

Die literarische Fortspinnung der Sage, die umfangreiche Erweiterung des mythischen Erzählkerns durch Haupt- und Nebenfiguren als Götter und allegorische Protagonisten, die Reihung von Chor- und Ensembleszenen in vielfältigen Varianten und nicht zuletzt die komödienhaften Passagen weisen bei Landi auf einen Typus der Opermentwicklung hin, der zukünftig in Rom gepflegt werden wird.

IV.

Der Einfluss der noch jungen italienischen Oper auf die Bühnenkunst in Frankreich ging von diesem in Rom erreichten Standard aus. Dass jetzt die Adels- und Herrscherhäuser und deren Politik einen weit stärkeren Zugriff auf diese höfische Gattung, auf Form und Inhalt der Werke geltend machen würden, lag gewissermaßen in der Luft. Die politisch initiierte Aufführung von Luigi Rossis *Orfeo* 1647 in Paris, die Veränderungen des Mythos und die national geprägten Reaktionen in Frankreich auf den römischen Opernimport dürfen als Musterbeispiel einer gezielten Annäherung gelten.

¹⁶ Vgl. den Ausstellungskatalog: Les Métamorphoses d'Orphée. Éditions Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Musée Communal d'Ixelles. Bruxelles 1995.

¹⁷ Vgl. hierzu Hermann Jung: Orpheus in Frankreich. Marc-Antoine Charpentiers „La descente d'Orphée aux Enfers“ (1686/88) und die Tradition des Mythos. In: Music, poetry – tone, word. Kongressbericht SLOVENSKI glasbeni dnevi (2000: Ljubljana), Ljubljana 2001, S. 246-253.

Schlüsselfigur in diesem Kräfte- und Ränkespiel war Kardinal Mazarin, eigentlich Giulio Mazarini, ein in den Abruzzen geborener Italiener, der als Jesuit in den 30er Jahren an der Französischen Gesandtschaft in Rom tätig war, 1639 nach Paris ging und 1643 als Nachfolger Richelieus erster Minister wurde. Im gleichen Jahr übernahm Mazarin für den noch minderjährigen König Ludwig XIV. auch die Regierungsgeschäfte.

Romain Rolland, der französische Schriftsteller und Musikhistoriker, hat sich um die Wende zum 20. Jahrhundert auf Grund von Quellenstudien intensiv mit Mazarin und seinen musikbezogenen Aktivitäten beschäftigt. Er machte diese engen Verflechtungen zwischen Musik und Politik erstmals 1901 in *Notes sur l'„Orfeo“* beim Internationalen Musikhistorischen Kongress in Solemnnes publik. Der Beitrag erschien im gleichen Jahr in der *Revue musicale* und 1908 in seiner Aufsatzsammlung *Musiciens d'autrefois*.¹⁸

Mit den beiden römischen Adelsfamilien der Colonna und der Barberini verband Mazarin schon früh eine enge Freundschaft. Die ersten Opernversuche in Rom wurden von jenen Adelshäusern unter Papst Urban VIII. gefördert. Der Kardinal pflegte Kontakte mit Sängerinnen und Sängern und vermittelte Musiker aus Rom nach Frankreich. Die Macht der Musik war für ihn zugleich politisches Kalkül.

Ein erster Versuch im Jahre 1645, die italienische Oper in Paris einzuführen, scheiterte jedoch. Ein Wechsel des römischen Pontifikats zu Innozenz X. veranlassten die Fürsten Barberini, fluchtartig Italien zu verlassen; sie fanden in Paris unter dem Schutz Mazarins eine vorläufige neue Heimat. Mit ihnen kamen auch der Komponist Luigi Rossi und der Librettist Francesco Buti nach Frankreich. Atto Melani, Komponist und Kastrat-Sänger – Rolland bezeichnet ihn auch als „Geheimagenten“ Mazarins¹⁹ – reiste im Januar 1647 nach Paris, wo „man eine sehr schöne Komödie, unter dem Titel *Orfeo*, einstudierte, deren Text von Signor Buti und deren Musik von Signor Luigi sei [...]“.²⁰

Das französische Musiktheater steckte in diesen ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts noch in den Anfängen, war vom Ballett und vom Sprechtheater bestimmt. Die italienische Pastorale und die Mythenthematik wurden ab der Jahrhundertmitte zu wichtigen Anknüpfungspunkten zwischen den beiden Ländern. Der Musik gestand man in Frankreich zunächst nur eine Ergänzungs-

¹⁸ Eine Neuauflage der Studie in deutscher Übersetzung: *Die erste Opernaufführung in Paris: Der „Orfeo“ von Luigi Rossi* erschien in dem Sammelband: Musiker von Ehedem. München: Georg Müller, 1927. Nach ihm wird im Folgenden zitiert.

Zu Rollands musikschriftstellerischer Tätigkeit vgl. Hermann Fähnrich: Romain Rolland als Musikwissenschaftler. In: *Die Musikforschung* 9 (1956), S. 34-45.

¹⁹ Rolland: *Die erste Opernaufführung in Paris* (Anm. 18), S. 82.

²⁰ Ebenda, S. 90.

funktion zum gesprochenen Schauspiel zu. Das Visuelle hatte Vorrang vor dem Klang als unmittelbarem Ausdruck von Gefühlen und Stimmungen.²¹

Die Ankündigung von Anfang 1647 einer durchkomponierten, abendfüllenden italienischen Oper als ‚schöne Komödie‘ hatte eine geradezu bahnbrechende Wirkung. Da ist zunächst Butis Libretto. Der Orpheus-Mythos bleibt zwar in seinem Kern erhalten, er wird jetzt freilich eingebettet in einen größeren Handlungsrahmen. Der erbitterte Streit im Götterhimmel zwischen Juno und Venus um den richtigen Gatten für Eurydike teilt das gesamte himmlische und irdische Personal in zwei Lager. Venus steht dem Bacchus-Sohn Aristeus bei, der aus Liebe zu Eurydike gar in den Tod gehen will. Juno und Apollo auf der anderen Seite, zu der sich auch Amor bekennt, überwachen und verteidigen das Treueversprechen von Orpheus und Eurydike. Nach Eurydikes Tod durch den Schlangengiß bittet Orpheus zu Beginn des dritten Aktes die Parzen in einem affektstarken Lamento, ihn in die Unterwelt zu führen. Die beiden Kontrahenten Orpheus und Aristeus finden sich dann im Hades wieder. Eurydike bedroht jetzt als Geist Aristeus mit einer Schlange. Der Nebenbuhler wird durch diesen Schock fortan als Wahnsinniger sein Leben fristen, während Orpheus gemäß dem Mythos durch den Bruch des Verbots, sich nach Eurydike umzuschauen, ein zweites Mal seine Gattin verliert. Wieder in die Welt der Lebenden zurückgekehrt, entbrennt der Lagerstreit aufs Neue. Als Rache für den Tod des Aristeus fordert Bacchus auch Orpheus' Tod. Der Sänger, zum Sterben bereit, erregt jetzt durch die Macht seiner Musik in einem weiteren großen Lamento die Natur und die wilden Tiere zum Mitleiden an seinem Schicksal.

Zwei dem Mythos fremde Elemente treten bei dieser Version Butis in den Vordergrund: Motive der Eifersucht und der Intrige, die auch in den allegorischen Figuren von ‚Sospetto‘ (Verdacht) und ‚Gelosia‘ (Neid) ihren Niederschlag finden, und das Komische in Figuren und Situationen wie ‚Momo‘, ‚Satiro‘ oder ‚Venus‘ in Gestalt einer alten Frau (II,1), die Eurydike auffordert, Orpheus zu verlassen. Die Rezeption des Mythos erreicht hier über die Komödie als Zusammenwirken von Heiterkeit und Ernst hinaus die Grenze zur Parodie.

Entscheidendes geschieht freilich auch auf der politischen Ebene. Der den drei Akten vorausgehende Prolog berichtet von einer siegreichen Schlacht der französischen Armee, die als Symbol des endgültigen Sieges über das Böse gefeiert wird. Die Siegesgöttin ‚Vittoria‘ schließt in ihren hymnischen Gesang die Königin Anna von Österreich und damit auch den noch minderjährigen Ludwig XIV. mit ein und führt zugleich Orpheus' Sieg über die Unterwelt als leuchtendes Vorbild an.

²¹ Vgl. Gier: Das Libretto (Anm. 11), S. 96, 98.

VITTORIA

[...]
 Seguo guerriera anch'io queste bandiere.
 Anzi, quei Gigli d'Oro
 Che lampeggiano in loro
 Son caratteri miei che dicon chiaro:
 „Ceda al Franco Monarca ogni riparo“.

[...]
 Ma son propitii fati
 Ch'a voi si chiari vanti
 Versano ogn'hor beati
 Della Grand'ANNA sol gli occhi stellanti.

[...]
 E perché voi prefissi
 Dover, con pregio eterno,
 Vincere infin gli abissi,
 Vinca Orfeo per augurio hoggi l'inferno!

E del fido Amatore
 Alle note canore
 Pietade impari la Tartarea sede:
 Tanto può l'armonia d'Amor e Fedel!

Der Schluss der Oper nimmt die politischen Zeitbezüge wieder auf und bindet sie eng an Orpheus' Schicksal. Er geht singend in den Tod, und Jupiter verwandelt angesichts solcher überirdischer Selbstlosigkeit den Sänger, seine Leier und Eurydike zu Sternbildern.

In der epilogartigen Schlusszene [III, 10] wird dem Publikum diese bereits bei Monteverdi eingeführte Metamorphose durch Merkur noch zusätzlich gedeutet:

MERCURIO

Ma che queste menzogne
 Misteriose e belle
 Cedano al ver.
 Mortali, udite:
 Già fuor d'ogni periglio,
 Altro non è d'Orfeo la Cetra altera
 Che della Gallia invitta il Regio Giglio.

VICTORIA

[...]
 Auch ich folge streitend diesen Fahnen;
 ja, diese goldenen Lilien,
 die auf ihnen schimmern,
 sind Zeichen von mir, die verkünden:
 „Es soll vor Frankreichs Herrscher jede
 Festung fallen!“

[...]
 Jedoch die günstigen Schicksalsfeen,
 die euch mit so hellem Ruhmesglanz
 stets überschütten, Glückliche, das sind
 allein der großen ANNA Augensterne:

[...]
 Und da es euch bestimmt ist,
 zu eurem ewigen Lohn endlich
 die Abgründe der Hölle zu besiegen,
 besiege heut' als gutes Omen Orpheus die
 Unterwelt!

Und von dem treuen Liebenden
 soll durch seiner Töne Klang
 der Thron des Tartarus Erbarmen lernen:
 soviel vermag die Harmonie von Liebe und
 Treue.²²

MERKUR

Doch damit diese Fabeln,
 so mysteriös und schön wie sie sind,
 nun der Wahrheit die Ehre geben,
 höret, Sterbliche:
 schon über jede Gefahr erhaben,
 ist des Orpheus stolze Leier nichts anderes
 als des unbesiegten Galliens Königslilie.

²² Die Texte sind dem booklet zur CD-Einspielung der Oper bei harmonia mundi (HMC 901358.60) mit Les Arts Florissants unter William Christie, 1991, entnommen.

Durch das mythische Paar, durch die Verstärkung der Leier als Symbol irdischer und himmlischer Harmonie und zugleich als Instrument der Vorhersehung für ein von Glück gesegnetes Frankreich kann man dem Osterfest 1647, dem Fest der Auferstehung, getrost entgegensehen.

Welche Konsequenzen zieht nun Luigi Rossi aus diesem wahrhaft handlungsreichen, bunt barocken Mythenspektakel mit politischem Hintergrund für seine Vertonung?

Dem Komponisten war es vorrangig um eine enge Verbindung von Text und Musik zu tun. Er sucht das Hauptproblem der ausgedehnten, reinen Rezitativpartien, die das Publikum langweilen, dadurch zu lösen, dass er zum einen die musikalische Prosodie häufig in periodisch gegliederte, tanzartige Ariosi übergehen lässt, zum anderen mit Chören, Gesangsoli und -ensembles zu größeren Szenen zusammenführt. Dies gewährleistet musikalischen Abwechslungsreichtum in Kompositionsstruktur und Klanglichkeit und wirkt einer bloßen Reihung von Musiknummern entgegen.

Bei den variablen Formen der Arien nimmt Rossi große musikalisch-künstlerische Freiheiten für sich in Anspruch. Gesang und Musik sind ja die Urelemente des Orpheusmythos im Milieu der Pastorale. Eine ganze Reihe von Arien und liedartigen Gebilden werden auch durch die Handlungssituation als tatsächlicher Gesang begründet. Die zweite Szene des ersten Aktes beendet beispielsweise eine ‚Aria‘ des Endimione: Der Vater Euridices kündigt das Gesangsstück selbst als ‚Lied‘ an, das er aus Spaß zum Abschied vom Brautpaar anstimmen möchte:

ENDIMIONE

(Aria)

Udite, amanti, udite:

Amore sol brama

Che sempre sperì

Un cor che ben ama,

Né si tema del fato unqua il rigore:

Si stancano le stelle, e vince Amore!

ENDYMION

(Arie)

Hört, ihr Liebenden, hört:

Amor begehrt nur,

es möge stets hoffen

ein Herz, das recht liebt,

und die Strenge des Schicksals nicht fürchten:

Schicksalssterne ermüden, und Amor siegt!

Endimione bezieht sich hier auf eine in der ersten Szene ebenfalls als ‚Lied‘ angekündigtes Terzett, auf das er jetzt gleichsam antwortet. Solche Realität des Singens von scheinbar zitartartigen Liedern und der Kunstgesang auf der Bühne verschmelzen hier zu einer Einheit.

V.

Abschließend sei noch auf die Reaktionen eingegangen, die Rossis *Orfeo* in Paris auslöste, und auf seine Rezeption im 18. und 19. Jahrhundert. Romain Rolland berichtet aus den zeitgenössischen Quellen, dass die Uraufführung im Palais Royale am 2. März 1647 und einige Wiederholungen bis Mai 1648 mit einer „Schilderhebung gegen das italienische Theater“ einherging. Die puritanische Opposition hatte es freilich schwer, moralische oder ästhetische Bedenken gegen das Werk ins Feld zu führen. So verlegte man sich auf andere Kritikpunkte wie die überdimensionale Dauer der Oper von mehr als sechs Stunden; sie sei außerdem „zu schön“ und habe vor allem zu viel gekostet.²³

Die französische Adelspartei, die Fronde, prangerte neben den maßlosen, überflüssigen Kosten der Aufführung auch die Kunstform der italienischen Oper und die italienischen Akteure als ihrem Nationalstolz abträglich an. Im Bürgerkrieg dieser Jahre wurden die meisten Mitwirkenden und die italienischen Adelsfamilien verfolgt und aus Frankreich vertrieben. Rossi selbst kehrte bereits Ende 1647 nach Rom zurück und starb dort sechs Jahre später.

Der Erfolg seines *Orfeo* in Paris blieb dennoch unumstritten. Für unseren wichtigen Gewährsmann Rolland, der auch das Werk selbst ausführlich würdigt, liegen die kritischen Einwände zunächst beim Libretto Butis. Die Dichtung sei „ein Sammelsurium fremder Erfindungen“, der „schöne antike Stoff ist durch eine Menge lächerlicher Zwischenfälle verwirrt worden“, ein „Theater für die reiche und unruhige Plebs, keins für eine intellektuelle Aristokratie“. Obwohl das Libretto die musikalische Entfaltung Rossis behindert habe, sei der Musiker in der melodischen Ausgestaltung der Arien freier geworden. Die beschreibenden und nachahmenden Wirkungen mancher Passagen hält Rolland für „unpassend“. In die Zukunft weisende Originalität konstatiert er bei den ersten Triosätzen Rossis noch vor Lully und „einigen Sätzen von ergreifender Einfachheit, die schon die gewaltige Stimme Glucks vorauskündigen“.²⁴

Rolland missfällt offensichtlich die Ausweitung und Umdeutung des Orpheusmythos ins Komödienhafte sowie die politische Frontstellung gegen diesen italienischen Operntypus. Die von ihm herangezogenen Quellen preisen Rossis geglätteten melodischen Stil. Seine Lieder seien auch weiterhin von den berühmten Sängern Frankreichs gesungen worden; in England gab es noch um 1675 gedruckte Sammlungen italienischer Lieder, die auch Arien von Rossi enthielten.

²³ Rolland: Die erste Opernaufführung in Paris (Anm. 18), Kap. IV (*Die Orfeo-Aufführung in Paris und die religiöse und politische Opposition gegen die Oper*), bes. S. 105-11; Zitate S. 105 und S. 111.

²⁴ Ebenda, Kap. V (*Der Orfeo*), S. 115-125; Zitate S. 115, S. 117 und S. 125.

Warum der Komponist und sein *Orfeo* in Frankreich so schnell vergessen war, kann sich Rolland kaum erklären, am ehesten noch durch die Eifersucht und Konkurrenz eines Lully oder Cambert. Rossi „schien aus Neigung ein halber Franzose geworden zu sein, vielleicht sogar ein wenig zu viel.“²⁵ Er soll in Rom laut verkündet haben, „was er schon in Paris gesagt hatte, daß man, um eine Musik wohlklingend auszudrücken, aus dem Munde der Franzosen die italienischen Arien hören müßte.“²⁶ So kommen Rollands musikhistorische Studien zu Rossis *Orfeo* und seinem politischen Umfeld einer gezielten Rehabilitierung des „ersten Begründers der Oper in Frankreich“²⁷ gleich.

Antike Sujets, der Orpheusmythos und das pastorale Milieu: Sie haben ab der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich Fuß gefasst und bestimmen das Musiktheater bis ins 20. Jahrhundert. Ist es das Vergnügen an Metamorphosen des antiken Mythos, an Einbindung von Politischem als hymnische Bejahung des Staates oder als kritische, auch parodistische Distanzierung, dass die Geschichte von Orpheus und Eurydike in Paris ein weiteres Mal ins Rampenlicht rückt?

Die Parallelen von Luigi Rossis *Orfeo* von 1647 und Jacques Offenbachs *Orphée aux enfers* von 1859 sind so frappant, dass sie einer eigenen Untersuchung bedürften. Bei Offenbach wird das Komödienthafte und Parodistische als respektlose Persiflage mit deutlichen politischen Untertönen auf die Spitze getrieben. Der antike Mythos gerät zur Zeitsatire, zum Spiegelbild der aktuellen Pariser Gesellschaft um die Jahrhundertmitte und der damaligen politischen Realität im Königreich.²⁸ Der Götterolymp ergeht sich in Langeweile und ausgiebigen kulinarischen Gelagen. Eheverdrossenheit herrscht überall, selbst bei den hehren mythischen Protagonisten. Orpheus hat als Komponist und Violinvirtuose zugleich den Posten eines Direktors des Konservatoriums in Theben inne und wäre seine Gemahlin lieber heute als morgen los. Eurydike wird eine Sonderrolle inmitten den sie umschwärmenden göttlichen und menschlichen Liebhabern zuteil. Aristeus, der Bienenzüchter, verkörpert zugleich den Unterweltsbeherrscher Pluto. Die Biene fungiert übrigens auch als Wappentier der Bonapartes.²⁹ Damit werden die vielfachen, oft versteckten Anspielungen auf Kaiser Napoleon III. evident, etwa auf seine Erotomanie. Und nicht zuletzt schaffen Offenbach und seine Textdichter Crémieux und Halévy mit *Orpheus in der Unterwelt* ein für die Folgezeit wirkungsmächtiges neues Genre des Musiktheaters: die Operette.

²⁵ Ebenda, S. 127.

²⁶ Ebenda, S. 128.

²⁷ Ebenda, S. 130.

²⁸ Vgl. auch das Nachwort von Henning Mehnert zur Textausgabe von Jacques Offenbach, *Orpheus in der Unterwelt*. Stuttgart: Reclam, 2001, S. 111-121.

²⁹ Ebenda, S. 114.

China-Mythen im italienischen Opernlibretto des Settecento

Kii-Ming Lo (Taipei / Taiwan)

Obwohl die Geschichte der christlichen Kirche in China sich bis in das 7. Jahrhundert zurückverfolgen lässt,¹ blieb das europäische Wissen über China bis zum 13. Jahrhundert rudimentär. Für das frühe Mittelalter hatte der Name China lediglich ein Land am Rande des bewohnten Erdkreises bedeutet. Erst die Reiseberichte Marco Polos konfrontierten Europa gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit konkreten Informationen über China, doch die Kurzlebigkeit der einheitlichen Mongolenherrschaft über Mittelasien sollte die Zugangswege schon bald nach Marco Polos Rückkehr nach Europa unpassierbar machen. Für Jahrhunderte führte der Zugang zu China über die arabische Welt; wie der im Vergleich zum Werk Marco Polos ungleich praktischer gehaltene Reisebericht von Ibn Battutta belegt, beschränkte sich dessen Interesse vor allem auf den Handelskontakt.² Erst nach der Entdeckung Amerikas durch Cristóbal Colón 1492 und des Seeweges um Afrika durch Vasco da Gama 1497 entstand im Europa des 16. Jahrhunderts der kaufmännische Unternehmertegeist, der einen lebhaften Handelsverkehr mit „Außereuropa“ beförderte. Im Zusammenhang mit der Ausdehnung der portugiesischen Handelsrouten gen Osten wurde China von portugiesischen Seefahrern gleichsam „wiederentdeckt“.

Die Präsenz außereuropäischer Länder in der europäischen Operngeschichte beginnt mit der Darstellung der Entdeckung und Conquista Lateinamerikas; // *Colombo o vero L'India scoperta* (Roma 1690) von Cardinal Pietro Ottoboni und Bernardo Pasquini bildete die erste Oper über die Entdeckung Amerikas.³ Im Gegensatz dazu entstanden innerhalb der das Musiktheater des 18. Jahrhun-

¹ Vgl. Jacques Gernet: Christus kam bis nach China. Eine erste Begegnung und ihr Scheitern. Aus dem Französischen: *Chine et Christianisme, action et réaction*. Paris 1982. Übertragen von Christine Mäder-Virágh. Zürich / München 1984.

² Siehe Muhammad Ibn'Abdallah Ibn Battutta: *Reisen ans Ende der Welt. 1325-1353*. Hrsg. von H. D. Leicht. Tübingen / Basel 1975; sowie: *Il libro di Marco Polo detto Milione*. A cura di Daniele Ponchiroli. Torino 1981.

³ Jürgen Machder: The Representation of the 'Discovery' on the Opera Stage. In: Carol E. Robertson (Hrsg.): *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*. Washington 1992, S. 257-287; Ulrike Feld: *Ottoboni/Pasquini, „Il Colombo ovvero L'India scoperta“*. Edition und musikalisch-dramatische Analyse. Magisterarbeit FU Berlin, 1996.