

ORPHEUS UND DIE OPER

Die Oper hat in ihrer 400-jährigen Geschichte viele Wandlungen erlebt. Oft im Zentrum des Geschehens: der mythische Sänger Orpheus

Was ist eigentlich das Wichtigste an einer Oper – die Musik oder der Text? (Dass es durchaus ohne Kostüme oder ein aufwendiges Bühnenbild geht, beweist ja schon der heutige Abend.) Tatsächlich entbrannte in der Geschichte der Gattung um genau diese Frage gleich mehrfach Streit. Eine zentrale Rolle spielte dabei oft Orpheus, der berühmte Sänger der griechischen Mythologie, ohne den schon die Geburt der Oper nicht denkbar ist.

DER URSPRUNG DER OPER

Die Oper entstand gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Zuge der aufkommenden Antikenbegeisterung, die schließlich die Renaissance einläutete. Zu dieser »Wiedergeburt« zählte auch die Wiederbelebung von kulturellen Errungenschaften der griechischen und römischen Antike wie dem Theater, bei dem man davon ausging, dass Teile der dramatischen Darbietung singend vorgetragen wurden. Und genau diese Form der antiken Tragödie wollte nun eine kleine Gruppe von Musikern und Theoretikern, die sich ab 1573 in Florenz traf und daher als »Florentiner Camerata« in die Musikgeschichte einging, wieder auf die Bühne bringen.

Da die Theaterkultur der Antike jedoch nur sehr fragmentarisch und ihre Musik überhaupt nicht überliefert war, machte sich die Camerata daran, neue Werke in einem Stil zu schaffen, der ihrer Meinung nach dem antiken Drama entsprach. Zum wichtigsten Kriterium wurde dabei die Textverständlichkeit: Man entwickelte eine neue Art des Sprechgesangs, der sich von der damals vorherrschenden, aber schwer zu verstehenden Mehrstimmigkeit abwandte und lediglich von stützenden Akkorden begleitet wurde.

Auch was die Wahl des Stoffes betraf, stand die Antike Pate. In der Gestalt des Orpheus fand sich die ideale Figur, um die theoretischen Überlegungen praktisch zu verwirklichen. Denn der

sagenhafte Sänger und Dichter lieferte die Begründung ja quasi gleich mit, den dramatischen Text (wieder) singend vorzutragen. Sowohl Jacopo Peri als auch Giulio Caccini griffen 1600 in ihren *Euridice*-Opern nach einem Libretto von Ottavio Rinuccini darauf zurück – sie gelten heute als die ersten Musiktheaterwerke der Neuzeit.

Doch aus ihrer dem Text untergeordneten Rolle wurde die Musik bald befreit. Einen entscheidenden Anteil daran hatte Claudio Monteverdi, der 1606 eine eigene musikalische Umsetzung der Orpheus-Sage in Angriff nahm. Was seinen *L'Orfeo* von den Werken seiner Kollegen unterscheidet, ist das Gleichgewicht der Künste, die gelungene Symbiose von Text und Gesang. Heute gilt das Werk als erste »richtige« Oper der Musikgeschichte.

WEG VOM BAROCKEN SCHWULST

Rund 150 Jahre später war das Verhältnis zwischen Text und Musik jedoch gekippt, die Musik hatte sich gewissermaßen in den Vordergrund gedrängelt. Die Oper ähnelte einem Schaulaufen der besten Sängerinnen und Sänger, die sich mit immer waghalsigeren Koloraturen vor allem selbst in Szene setzten. Das gefiel nicht jedem. Womit wir bei Christoph Willibald Gluck angelangt sind, der als großer Opernreformer in die Musikgeschichte eingehen sollte. Seine Mission lautete: die Gattung vom barocken Schwulst befreien und ihr wieder echte Emotionen einhauchen.

Gluck wurde 1714 als erstes von neun Kindern im bayerischen Erasbach südlich von Nürnberg geboren. Seine zu Schulzeiten aufkeimende Leidenschaft für die Musik versuchte der Vater, von Beruf Förster, zu unterdrücken, da sein Sohn dieselbe Laufbahn einschlagen sollte. Daraufhin floh der 16-Jährige aus seinem Elternhaus und schrieb sich in Prag an der Universität ein, bevor er über Wien nach Mailand weiterreiste. Dort wurde er fünf Jahre lang von dem seinerzeit berühmten Komponisten Giovanni Battista Sammartini unterrichtet und war als Orchestermusiker tätig. Bald feierte er erste Erfolge als Opernkomponist, wobei es sich dabei noch um konventionelle Werke vom Typus der italienischen Opera seria, also um »ernste« Opern, handelte.

Ab 1750 ließ sich Gluck endgültig in Wien nieder und begann, sich von dieser Operntradition abzuwenden, an der ihn vor allem zwei Dinge störten: die starren Formen, die die Handlung in eine endlose Abfolge von Rezitativen und Arien zwängten, und die plumpe Effekthascherei der Koloraturen.



Christoph Willibald Gluck

Stattdessen lautete sein Appell, »die Musik gänzlich rein zu halten von all den Missbräuchen durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger. Schluss mit den kalten Schönheiten der Konvention, an denen die Tonsetzer festzuhalten sich verpflichtet fühlten. Die wahre Aufgabe der Musik ist, der Dichtung zu dienen!« Gluck stieß damit (erneut) eine grundsätzliche ästhetische Debatte darüber an, ob die Gattung Oper eher der Musik oder dem Drama verpflichtet sein sollte. Seine Haltung dazu war eindeutig: Text und Inhalt sollten wieder mehr Gewicht bekommen, und die Musik »auf ihr wahres Amt« zurückgeführt werden, nämlich »dem Drama in seinem Ausdruck und seinen wechselnden Bildern zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnützen und überflüssigen Schmuck erstarren zu lassen«.

In dem Literaten Ranieri de' Calzabigi fand Gluck 1761 seinen künstlerischen Gegenpol: »Er ermöglichte es mir, die Quellen meiner Kunst zu entwickeln. Seine Werke sind angefüllt mit glücklichen Situationen, schrecklichen und pathetischen Zügen, die dem Komponisten das Mittel an die Hand geben, große Leidenschaften darzustellen und eine anrührende Musik zu schaffen.«

Das passende Libretto zur gemeinsamen Reformoper brachte der Dichter gleich mit: In *Orfeo ed Euridice* formte Calzabigi aus der verworrenen mythologischen Welt ein geradliniges Bühnengeschehen. Um die angestrebte Verständlichkeit realisieren zu können, befreite er die Handlung von sämtlichen Nebensträngen und Intrigen, so dass als singende Personen nur Orpheus, Eurydike und Amor übrigblieben. Ein Gegengewicht bildet der Chor in wechselnden Kostümen als Nymphen, Hirten oder Geister der Unterwelt.

BITTE MIT HAPPY END

So ganz konnte sich Calzabigi allerdings nicht von der Tradition lösen. Diese erforderte nämlich ein »lieto fine«, also ein Happy End. Doch bekanntlich scheitert Orpheus mit seiner Rettungsaktion, weil er sich nicht an das Gebot der Götter hält und sich nach Eurydike umdreht. Ein tragisches Ende aber war für Calzabigi und seine Zeitgenossen undenkbar. Und so nahm der Dichter einen starken Eingriff vor, der gleichzeitig eine Neudeutung des Mythos bedeutet: Wer aus Liebe das Gebot der Götter verfehlt, erfüllt damit das Gesetz der Liebe und kann gerettet werden. Entsprechend ist es der Gott Amor, der auf dem Höhepunkt der Tragödie als typisches Beispiel eines »deus ex machina« erscheint und für das glückliche Ende sorgt.

Gluck wiederum kleidete das Libretto in klare, aber wirkungsvolle Musik, die »stets einfach und natürlich nach größtem Ausdruck und der Verstärkung der Deklamation der Dichtung« strebt, wie er selbst erklärte. Auf effekthascherische Koloraturen verzichtete er fast gänzlich, statt-

dessen herrschen einfache und liedhafte Melodien vor. Das berühmteste Beispiel dürfte Orpheus' Verlust-Arie sein mit dem berühmten ersten Vers »Ach, ich habe sie verloren«, wie es in der deutsche Fassung heißt. Sie steht tatsächlich im heiteren Dur und ist ein echter Ohrwurm, den jeder nachsingen kann (wenn auch nicht ansatzweise so schön wie am heutigen Abend Jakub Józef Orliński). Ebenfalls neu ist die durchgängige Begleitung der Rezitative durch das Orchester, das sogenannte *Accompagnato*. Es gibt dem Komponisten erheblich mehr tonmalerische Ausdrucksmöglichkeiten an die Hand als das alte *Secco*-Rezitativ mit Cembalo und treibt die Handlung deutlich stärker voran.

Doch Gluck kann auch dramatisch, wie etwa die eindrucksvolle und sehr bildlich angelegte Furienszene zu Beginn des zweiten Aktes beweist: Das Höllenfeuer züngelt, der dreiköpfige Kerberus heult und die Furien tanzen den Reigen der Verdammten, als Orpheus in den Orkus hinabsteigt. Doch er lässt sich nicht entmutigen und stimmt seinen einschmeichelnden Gesang an, während er sich selbst auf der Leier begleitet – imitiert durch die Orchesterharfe. Unterbrochen wird sein Flehen von harten »Nein«-Rufen der Furien, zu denen Gluck die Anweisung gab, der Chor solle sie Orpheus »regelrecht entgegenschleudern«.

1762 wurde die Oper im Wiener Burgtheater zum ersten Mal gespielt. Zwölf Jahre später brachte Gluck in Paris eine französischsprachige Version auf die Bühne, in der er seine Reformbestrebungen zugunsten des dort vorherrschenden Publikumsgeschmack selbst torpedierte und eine große Koloratur-Arie sowie Ballett-Szenen integrierte. Dennoch gilt *Orfeo ed Euridice* als »die« Reformoper schlechthin und ist heute die meistgespielte Oper aus der Zeit vor Mozart. Die deutsche Fassung mit dem wohl berühmtesten »Ach« der Musikgeschichte wurde allerdings erst nach Glucks Tod angefertigt.

Aufgrund der relativen Kürze der Oper waren konzertante Aufführungen von Beginn an keine Seltenheit. Thomas Hengelbrock und seine Ensembles befinden sich heute also in bester Tradition.

Über 60 Orpheus-Opern listet allein das Fachlexikon »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«. Hier die bekanntesten:

Jacopo Peri:
L'Euridice (1600)

Giulio Caccini:
L'Euridice (1600)

Stefano Landi:
La Morte d'Orfeo (1619)

Georg Philipp Telemann:
Orpheus und Eurydike (1734)

Christoph Willibald Gluck:
Orfeo ed Euridice (1762)
Orphée et Euridice (1774)

Joseph Haydn:
L'Anima del filosofo ossia
Orfeo ed Euridice (1791)

Jaques Offenbach:
Orphée aux enfers (1858)

Darius Milhaud:
Les Malheurs d'Orphée (1926)

Philip Glass:
Orphée (1993)

Titelblatt der Partitur der französischen Fassung

