

Repertoirekunde

Christoph Willibald Gluck und die Reformoper *Orfeo ed Euridice* und *Orphée et Euridice*

geboren am 2. Juli 1714 in Erasbach bei Berching in der Oberpfalz; gestorben am 15. November 1787 in Wien. Gluck war ein deutscher Komponist der Vorklassik. Er gilt als einer der bedeutendsten Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

1737 gelangte er nach Mailand, wo er eine Stelle in einem Orchester antrat und dort Betrieb und Wesen der Oper kennenlernte. Er wurde von Giovanni Battista Sammartini zum Komponisten ausgebildet. Sammartini war einer der progressivsten italienischen Instrumentalkomponisten.

In Italien feierte Gluck bald Opernerfolge. Bei seinem ersten nachgewiesenen Auftritt als Komponist war er bereits 27 Jahre alt. Er schrieb nicht weniger als 8 italienische Opern, bei denen es sich um konventionelle Opere serie handelt, die mehrheitlich Libretti von Pietro Metastasio nutzten.

Gluck begann nun weite Reisen durch Europa. Zusammen mit Georg Christian von Lobkowitz war er in London. Dort wurde am 7. Januar 1746 *Caduta de' giganti*, am 4. März *Artamene* aufgeführt, die jedoch beide wenig Erfolg hatten. Er lernte Händel kennen und hörte dessen Oratorien. Die Kunst vertiefter Menschendarstellung erfuhr er hier und nutzte sie später in seinen Reformopern.

Danach scheint er sich erst der Wandertruppe von Pietro Mingotti, dann der von Giovanni Locatelli angeschlossen zu haben, und seine drei Wanderjahre begannen. Solche wandernden Operngruppen traten in Städten ohne festes Opernhaus auf. Sie führten ihn bis 1752 durch halb Europa.

Auf einer dieser Reisen wurde Gluck in Rom vom Papst zum Ritter des Ordens vom Goldenen Sporn ernannt. (Die Verleihung des Ordens erfolgte vorwiegend an Künstler und Architekten, die damit für ihre Verdienste um die Katholische Kirche geehrt werden sollten. Verbunden war damit eine Ernennung zum Päpstlichen Hofpfalzgrafen, was jedoch eine bloße Titularehrung war. Mozart bekam später als Vierzehnjähriger ebenfalls diesen Titel, machte aber im Gegensatz zum "Ritter von Gluck" niemals Gebrauch davon.)

1752 schon wurde Gluck in Wien zum kaiserlichen Hofkomponisten berufen. In Wien komponierte er zunächst zahllose Einlagen für Buffo-Opern, welche auf französische Vorlagen zurückgingen. Durch die Beschäftigung mit der Opéra comique erwarb Gluck sich Treffsicherheit im volkstümlichen Ausdruck und ein Gespür für jene Knappheit, die zum Ideal seiner späteren Reformopern wurde. Charakteristisch für die Opéra comique waren schnelle Stimmungs- und Szenenwechsel und kurze liedhafte Gesänge von einfacher Art. Der französische Einfluss ist auf die späteren Neuerungen Glucks war entscheidend. In den französischen Opern gab es keine langen Dacapo-Arien, keine Kastraten, keine Stimmvirtuosität, keinen virtuosen Zierrat in austauschbaren Arien, Rezitative gingen in

kurze liedhafte *Airs* über, das Wort und seine Deklamation war wesentlich.

Gluck hatte das Glück, auf wichtige Anreger zu einer Opernreform zu treffen. Da war der Intendant und Hauptverantwortliche für das Wiener Theaterleben, Graf Giacomo Durazzo, dann der Ballettmeister Gasparo Angiolini und schließlich der Librettist Ranieri de Calzabigi. Etwas ganz Neues schaffen, die alte überlebte *Opera seria* und auch die Klischees der *Opera buffa* überwinden, das war es!

1761 fand am Wiener Burgtheater die vielbeachtete Aufführung des Balletts *Don Juan ou Le festin de Pierre* statt, zu dem Angiolini die Choreographie schuf. Angiolini hatte eine belebte Tanzdarstellung vor Augen. Damit setzte er sich gegen die vorgegebene höfische Ballett-Tradition ab, mit ihren Masken und der daraus resultierenden Typik und Starrheit. Er schuf ein Handlungsballett nach Molières Komödie *Dom Juan ou le Festin de pierre*.

Die Ballettmusik Glucks war wie eine Vorübung zu *Orfeo ed Euridice*. Der Furientanz in *Orfeo ed Euridice* stand bereits am Schluss des *Don Juan*, dort, wo der Akteur für seine Missetaten in die Unterwelt und ewige Verdammnis gestoßen wird.

1762 kam *Orfeo ed Euridice* zur Uraufführung. Der Librettist Calzabigi bezog sich mit seinen wirkungsästhetischen Forderungen auf die französischen Enzyklopädisten, besonders auf Denis Diderots *Discours de la Poésie dramatique* (1758). Dessen Motto war: "Wahrhaftigkeit", "Natur" und die "alten griechischen Schriftsteller". Calzabigis wichtigste Forderung war die Wiedereinsetzung der Herrschaft des Wortes über die Musik. "Prima la parola, dopo la musica". Der alte Streit über die Vorherrschaft des Wortes oder der Musik, der in Richard Strauss' *Capriccio* schließlich mit einem Unentschieden und einem Miteinander beider Künste endet. Die Dichtung soll nach Wahrheit und Bedeutung streben, die Musik müsse dem nachahmend folgen.

Derartige Überlegungen ähneln denen der *Camerata Fiorentina* um das Jahr 1600, als die ersten Opern entstanden. Primat des Wortes, Natürlichkeit durch Simplizität, durch große einfache Empfindungen sowie der Rückgriff auf das antike Theater sind starke Analogien. Die Reformen oder Revolutionen der Oper entpuppen sich zugleich auch als Restaurationen. Monteverdi wie Gluck waren besonnene und eher konservative Menschen. Mit den Traditionen brachen sie nur bedingt und im Besonderen, nicht im Allgemeinen.

Zur Opernreform gehörte auch die Forderung Calzabigis, dass die Ouvertüre einen Bezug zur nachfolgenden Handlung haben müsse. Dem hatte Gluck in *Orfeo ed Euridice* noch nicht entsprochen. Den Gegensatz zwischen Arien und den handlungstreibenden *Secco*-Rezitativen überwand Gluck mit streicherbegleitenden *Accompagnato*-Rezitativen sowie einer vorantreibenden Handlung im 2. und noch mehr im 3. Akt. Der Chor bekam, wie in der französischen Oper, eine wichtige Rolle zugewiesen. Das komplizierte Intrigendrama Metastasios wurde ersetzt durch nur noch zwei Hauptpersonen, Nebenhandlungen wurden fortgelassen. Einfachheit und Natürlichkeit im Rahmen des "vernünftig Natürlichen" war die theaterästhetische Devise.

Konventionell war der Schluss, das *lieto fine* mit Amor als *Deus ex machina*. Undenkbar wäre

im Wien des Jahres 1762 ein tragischer Schluss gewesen. Zumal das Werk unter Leitung des Komponisten anlässlich des Namenstages Kaiser Franz I. und in Anwesenheit des Hofes uraufgeführt wurde. Das Publikum kannte ohnehin die griechischen Mythen und die *Metarmorphosen* des Ovid. Das war Schullektüre im Griechisch- und Lateinunterricht.

Konventionell war auch die Besetzung des Orfeo mit einem Altkastraten (mit Gaetano Guadagni).

Das Publikum der Uraufführung war zunächst verstört über den Traditionsbruch mit der Opera seria. Wien war eine Hochburg der italienischen Oper. Es wurde einiges Aufsehen erregt und die Fachwelt diskutierte intensiv über das neuartige Stück. Übersetzungen erschienen noch im selben Jahr ins Deutsche und Französische.

Orfeo ed Euridice wurde in den Folgejahren an vielen Aufführungsorten Europas gegeben, oft in Kombination mit Einaktern oder als Pasticcio. So sang der Uraufführungs-Orfeo Gaetano Guadagni das Stück 1771 in London als abendfüllendes Pasticcio. Die zusätzlichen Arien komponierte unter anderem Johann Christian Bach (der sogenannte Mailänder oder Londoner Bach). Diese Fassung verbreitete sich über die Bühnen Europas, da die kürzere Originalfassung nicht abendfüllend war.

Gluck ging nach Paris. Die französische Oper stand seinen Neuerungen in vielem näher als die italienisch geprägte Opernkultur Wiens. Ermutigt zu diesem Schritt wurde Gluck vom Marquis du Rollet, dem Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien. Außerdem war da die junge Dauphine Marie Antoinette, die Tochter Maria Teresias und ehemalige Schülerin Glucks in Wien, seit 1770 Gemahlin von Louis XVI und seit Mai 1774 Königin. Sie unterstützte Gluck rückhaltlos. Du Rollet befürwortete ein sehr ähnliches Reformprogramm wie das von Calzabigi und Gluck gegen die von Quinault beherrschte Tragédie lyrique. Du Rollet strich aus der französischen Oper alle Nebenhandlungen, Divertissements und das "Le merveilleux". Auch er forderte eine direkte, Emotionen freisetzende Sprache. Mit Hinweis auf Euripides wurde der Chor direkt ins Drama integriert.

Im April 1774 wurde Glucks erste Pariser Reformoper *Iphigénie en Aulide* (Libretto von du Roullet nach Jean Racine) an der *Académie Royale de Musique* uraufgeführt. Der Auftrag knüpfte sich an die Bedingung, für Paris insgesamt 6 Reformopern zu schreiben. Novitäten waren gefragt, die alte Opera seria kam auf den Prüfstand.

Aus Zeitdruck arbeitete Gluck seine Wiener Orfeo-Oper für die französischen Verhältnisse um. Die Uraufführung von *Orphée et Euridice* fand im selben Jahr im August statt. Jean-Jacques Rousseau schwärmte und nannte das Werk epochemachend. Er revidierte seine Ansichten, dass die französische Sprache nicht musikfähig sei und die italienische Buffo-Oper die einzig vernünftige Oper. Auch Voltaire bekehrte sich zur französischen Oper. So machte der deutsche Komponist die französische Musik nach Lully und Rameau opern- und bühnenfähig.

Gluck musste also umkomponieren und an die Pariser Verhältnisse anpassen. Die Titelpartie sang ein Tenor, denn Kastraten sangen niemals in der französischen Oper. Man muss sich

einen Tenor mit hoher *tessitura* denken, zum Beispiel einen Juan Diego Flóres unserer Tage. Die Partitur ist reichhaltiger instrumentiert als die Wiener, die unvermeidlichen Ballettmusiken kommen hinzu.

Auch in der französischen Fassung steht das *lieto fine* sowie das zweimalige Herniedersteigen Amors als Tribut an die barocke Tradition des italienischen und französischen Musiktheaters. Die Figur des Amor ist denkbar undramatisch, hellt allerdings die vormals als düster empfundene Geschichte auf. Die Höllenfahrt des Orfeo/Orphée steht überdies in der französischen Tradition des "Le merveilleux" und kann sich auf eine bedeutende Ahnenreihe von Helden- und Höllenfahrten berufen (Herakles, Theseus, Aeneas).

Dem Reformgedanken entgegen stehen auch die Dacapo-Arien, die der Euridice und die des Orphée in der französischen Fassung. "L'espoir renaît dans mon âme" ("Amour viens rendre à mon âme") ist eine groß angelegte, virtuose Opera seria-Arie.

Der vermeintliche Rückgriff auf die griechische Antike war - wie bereits bei der *Camerata Fiorentina* - ein historisches - jedoch überaus produktives - Missverständnis. Der deutsche Klassizismus jener "edlen Einfalt und stillen Größe" erscheint zeitbedingt als bürgerliche Sehnsucht nach Einfachheit, Klarheit, Empfindsamkeit und Sentiment. In den Trauerchören des 1. Aktes Orfeo/Orphée leuchtet das musikalisch auf.

"So recht Winckelmann und Lessing hatten, die rokokoverzierten Amoretten, die anakreontischen Bacchus-Bilder zurückzuweisen, die im Frankreich der 'Régence' durch die Parks wie über die Bühnen geisterten, sowenig war das von ihnen beschworene Griechenland das eines Phidias oder Praxiteles. Sie bewunderten in Rom und Neapel nur die hellenistischen Ausläufer der großen griechischen Kunst, und weder Gluck noch Lessing, weder Winckelmann noch Goethe oder Schiller sahen je Athen, Delphi oder Mykene." (Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, Band 1, S.297, Bärenreiter Verlag Kassel etc. 1988)

Noch im 18. Jahrhundert führten die zwei bestehenden Werkfassungen zu dem Bestreben, die Qualitäten beider Fassungen zu einer Mischfassung zu vereinen. So blieb es im 19. Jahrhundert.

1854 dirigierte Franz Liszt am Weimarer Hoftheater eine von ihm eingerichtete Fassung von *Orfeo ed Euridice*, zu der er eine neue Ouvertüre schrieb. Das Werk veröffentlichte er als Nummer 4 seiner zwölf Symphonischen Dichtungen, bekannt unter dem Namen *Orpheus*.

1859 bearbeitete Hector Berlioz im Auftrag des Direktors am Pariser *Théâtre Lyrique* Glucks Orphée. Er erstellte eine solide praktische Bühnenfassung, korrigierte Ungereimtheiten in den Orchesterstimmen (Gluck war leider sehr nachlässig mit seinen Partituren und korrigierte nicht die Fehler und Unstimmigkeiten). Berlioz schuf eine Mischfassung in der alle für die Pariser Fassung eingefügten Arien und Ensembles Verwendung fanden. Er besetzte die Orphée-Partie mit einer Altstimme statt mit einem Tenor und konnte somit Glucks Musik untransponiert darbieten. Für den Erfolg der Oper Glucks im 19. Jahrhundert

spielte diese Mischfassung eine entscheidende Rolle. Es war die Fassung, die überall bis mindestens in die 1960er Jahre gegeben wurde.

Den Orphée sang 1859 die berühmte Altistin (und Komponistin) Pauline Viardot-García. Die Arie "Amour viens rendre à mon âme" wird bis in unsere Gegenwart gerne mit ihrer hinzukomponierten hochvirtuosen Kadenz gesungen. Das Ende der Arie "J'ai perdu mon Euridice" mit dem insistierend wiederholten Drehmotiv in hoher Lage ist eine effektvolle Steigerung und Zutat von Berlioz. Die Arienbearbeitung wurde auch ins Italienische rückübersetzt. Da nun die Arie so oft aus alten Notenausgaben gesungen wird, hören wir häufiger Berlioz als den originalen Schluss von Gluck, wie er in der Bärenreiter-Ausgabe steht.

1963 erschien im Rahmen der Gesamtausgabe Glucks die Wiener Fassung quellenkritisch aufbereitet von Anna Amalie Abert.

1967 veröffentlichte Ludwig Finscher im Rahmen der Gesamtausgabe die Pariser Fassung.

Die Gesamtausgabe Glucks erscheint im Bärenreiter Verlag - so auch die Klavierauszüge der Opern.

Glucks große Leistung war weniger die eines Opernreformators. Vielmehr hat er die europäischen Hauptformen der ersten Oper des 18. Jahrhunderts zusammengefasst, die Opera seria und die Tragédie lyrique. Glucks Werk überstand das Ende des Ancien régime. Weber, Berlioz und Wagner bezogen sich auf ihn. Die Opern Lullys und Rameaus dagegen waren in den stürmischen Zeitläufen im Übergang zum 19. Jahrhundert untergegangen.

Literatur und Literaturempfehlungen:

Wikipedia-Artikel "Christoph Willibald Gluck" und "Orfeo ed Euridice"

Orfeo. Monteverdi und Gluck. Texte, Materialien, Kommentare. Herausgegeben von Attila Csampai und Dietmar Holland. rororo/Ricordi, Reinbek bei Hamburg 1988

Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene, Band 1, Bärenreiter Kassel etc. 1988, 6. Auflage 2013

Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Herausgegeben von Wolfgang Storch. Reclam Verlag Leipzig, 1997

Peter Gülke, Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten. Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 98, Heinrichshofen, Wilhelmshafen 1984

Ranieri de' Calzabigi

geboren 1714 in Livorno; gestorben 1795 in Neapel; er war ein italienischer Dichter und Librettist.

Er war auch einer jener abenteuerlichen Literaten, welche typisch fürs 18. Jahrhundert waren (Lorenzo da Ponte, Casanova, Cagliostro).

1743 trat er in die Dienste eines Ministeriums in Neapel, wo er auch seine Tätigkeit als Librettist begann. Wegen seiner Verwicklung in einen Giftmordprozess musste er die Stadt jedoch verlassen.

Sein eigentliches Betätigungsfeld waren die Finanzen. Er begab sich nach Paris, wo er im Jahre 1750 Giacomo Casanova kennenlernte, mit dem er Freundschaft schloss. Zusammen mit seinem Bruder Giovanni Antonio Calzabigi und Casanova gründete er unter dem Schutz von Madame Pompadour eine Lotterie. Sie führten 1757 das Genuesische Lotto, eine Variante des Zahlenlottos, in Paris ein. Casanova beteiligte sich nur als passiver „receveur particulier“ (Privatkollekteur) an ihrer *Loterie de l'École Royale Militaire*.

Später soll er auch in Brüssel wieder zusammen mit seinem Bruder eine Zahlenlotterie eingeführt haben. Der Bruder führte schließlich in Preußen das Lottospiel ein. Nach dem Siebenjährigen Krieg waren die Kassen leer, so dass Friedrich II. gerne das Staatsmonopol auf diese Spieleinnahmen erhob.

Aus der Pariser Zeit stammt das heroisch-komische Gedicht *La Lullade*, das die Karriere Jean-Baptiste Lullys parodiert und voll von reichen Anspielungen auf die ästhetischen und kulturellen Aspekte des Pariser Buffonistenstreits ist.

Nachdem Ranieri de' Calzabigi Frankreich verlassen hatte, ging er nach Wien. Hier wurde er Geheimrat bei der Niederländischen Rechnungskammer, für die er auf die Idee kam, den Verkauf von Tabak einem staatlichen Monopol zu unterstellen.

Durch Vermittlung des Grafen Giacomo Durazzo, des Intendanten des Wiener Hoftheaters, lernte Calzabigi Christoph Willibald Gluck und Gasparo Angiolini kennen. Für Gluck schrieb er drei Opernlibretti:

- Orfeo ed Euridice (1762)
- Alceste (1767)
- Paride ed Elena (1770)

Er wurde zur treibenden Kraft der sogenannten Gluck'schen Opernreform. Im **Vorwort zur Oper Alceste** formulierte Calzabigi für den Unterzeichner Gluck die Grundlagen ihrer Reform der Opera seria:

Als ich mich daran machte, die "Alceste" in Musik zu setzen, nahm ich mir vor, sie von all den Mißbräuchen freizuhalten, die, eingeführt teils durch die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger, teils durch die allzu große Gefälligkeit des Komponisten, die italienische Oper schon so lange Zeit entstellen und das prächtigste und schönste Schauspiel in das lächerlichste und langweiligste verkehren. Ich war

darauf bedacht, die Musik wieder zu ihrer wahren Aufgabe zurückzuführen, nämlich der Dichtung in ihrem Ausdruck der Empfindungen und dem Reiz der Situationen zu dienen (servire alla Poesia per l'espressione, e per le situazione della Favola), ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnütze und überflüssige Verzierungen abzukühlen. Ferner war ich der Meinung, die Musik müsse für die Poesie da sein, was in einer sorgfältigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben und die wohlverteilten Gegensätze von Licht und Schatten bewirken, die dazu beitragen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu entstellen.

Ich wollte also weder einen Darsteller in der größten Hitze des Dialogs unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, noch wollte ich ihn mitten im Wort auf einem gutliegenden Vokal festhalten, oder ihm Gelegenheit geben, in einer längeren Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zu Schau zu stellen, oder ihm durch ein Orchesterzwischenstück eine Atempause für eine Kadenz zu liefern. Ich hielt es nicht für notwendig, über den zweiten Teil einer Arie, den vielleicht leidenschaftlichsten und wichtigsten, schnell hinwegzugehen, um die Gelegenheit zu haben, die Worte des ersten Teils nach der Regel viermal zu wiederholen, um die Arie dort zu beenden, wo sie vielleicht dem Sinn nach nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu geben, zu zeigen, daß er in der Lage ist, eine Passage auf diese oder jene Art willkürlich zu verändern. Kurz, ich habe mich bemüht, alle jene Mißbräuche zu verbannen, gegen die sich der gute Geschmack und die Vernunft seit so langer Zeit vergebens aufgelehnt haben.

Ich bin der Meinung, daß die Ouvertüre (la Sinfonia) die Zuschauer auf die darzustellende Handlung vorbereiten und sozusagen ihren Inhalt zusammenfassen soll und daß das Orchester nach Maßgabe des Interesses und des Affektes behandelt werden muß, ohne daß der Dialog einen einschneidenden Unterschied zwischen Arie und Rezitativ zuläßt, ohne daß ein Satz sinnwidrig zerschnitten wird, ohne die Gewalt und die Glut der Handlung unzeitig zu unterbrechen.

Ich war ferner der Ansicht, daß meine größte Anstrengung sich darauf beschränken müsse, eine schöne Einfachheit (bella semplicità) zu erreichen

Dies sind meine Grundsätze. Glücklicherweise kam zu meiner Verwunderung das Textbuch meinem Vorhaben entgegen. In ihm hat der gefeierte Autor - in seinem Kopf eine neue Vorstellung des Dramatischen - an die Stelle der zierlichen Beschreibung, der überflüssigen Vergleiche, der sinnreichen und frostigen Moralsprüche, die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immerfort wechselndes Schauspiel gesetzt. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt und die allgemeine Billigung einer so erlauchten Stadt [Wien] hat deutlich gezeigt, daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit (semplicità, verità et la naturalezza) in den großen Ursprüngen des Schönen und in allen Äußerungen der Kunst sind.

Als Folge eines Skandals musste Calzabigi auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia Wien verlassen. 1774 hielt er sich in Pisa und 1780 in Neapel auf, wo er seine letzten beiden Libretti Elfrida (1792) und Elvira (1794) schrieb, die beide von Giovanni Paisiello vertont wurden, und er bis zu seinem Tod aktiv am literarischen Leben der Stadt teilnahm.

Rainer Maria Rilke

Orpheus. Eurydike. Hermes

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes.

Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener große graue blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
erschien des einen Weges blasser Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt.
Und dieses einen Weges kamen sie.

Voran der schlanke Mann im blauen Mantel,
der stumm und ungeduldig vor sich aussah.
Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg
in großen Bissen; seine Hände hingen

schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.

Und seine Sinne waren wie entzweit:

Indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief,
umkehrte, kam und immer wieder weit
und wartend an der nächsten Wendung stand, -
blieb sein Gehör wie ein Geruch zurück.

Manchmal erschien es ihm als reichte es
bis an das Gehen jener beiden andern,
die folgen sollten diesen ganzen Aufstieg.

Dann wieder wars nur seines Steigens Nachklang
und seines Mantels Wind was hinter ihm war.

Er aber sagte sich, sie kämen doch;
sagte es laut und hörte sich verhallen.

Sie kämen doch, nur wärens zwei
die furchtbar leise gingen. Dürfte er
sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun
nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes,
das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen,
die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn:

Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft,
die Reisehaube über hellen Augen,

den schlanken Stab hertragend vor dem Leibe
und flügelschlagend an den Fußgelenken;
und seiner linken Hand gegeben: sie.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier;
und daß um diese Klage-Welt, ganz so
wie um die andre Erde, eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen - :
Diese So-geliebte.

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Sie war in sich, wie Eine hoher Hoffnung,
und dachte nicht des Mannes der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.

Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.

Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,

der also neu war, daß sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unendlich leise, leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

(1904)

Aus: Neue Gedichte (veröffentlicht 1905)

Auguste Rodin, Orphée et Eurydice (1893)

Metropolitan Museum of Art, New York City





