

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Die musikalische Ohnmacht des Orfeo von Antonio Sartorio

Autor: Kübler, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858799>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die musikalische Ohnmacht des Orfeo von Antonio Sartorio

Susanne Kübler

Im Prolog zu Monteverdis *Orfeo* besingt die personifizierte Musica ihre Macht, Ruhe, Zorn oder Liebe hervorzurufen. Den Beweis dieser Macht tritt mit Orpheus der ideale Protagonist an: Dem Mythos nach rührt er mit seinem Gesang nicht nur Tiere, Pflanzen und Steine, sondern auch die Götter der Unterwelt. Und er überzeugte bekanntlich nicht nur innerhalb der Handlung dieser Oper: Die Macht der neuen Musik, der neuen Gattung brauchte schon wenig später nicht mehr belegt zu werden. Das *Dramma in musica* war etabliert und hatte nach dem höfischen Publikum insbesondere die venezianische Öffentlichkeit so begeistert, dass nur eine eigentliche Massenproduktion den Bedarf an neuen Werken decken konnte. Damit entwickelten sich, selbstverständlich und auch notgedrungen, Regeln und Konventionen.

In diesem neuen Kontext scheint Orpheus nicht nur überflüssig, sondern in seiner musikalischen Einzigartigkeit geradezu fehl am Platz. Und tatsächlich machte er sich nach den frühen Werken von Peri, Caccini und Monteverdi rar auf der Opernbühne (den nächsten wirklich wichtigen Auftritt hatte er bei Gluck, als die Macht einer anderen Musik neu zu belegen war).¹ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam er nur gerade in einer einzigen Oper als Titelheld zum Zug: im *Orfeo* von Antonio Sartorio nach einem Libretto von Aurelio Aureli, der 1673 im venezianischen Teatro San Salvatore auf die Bühne kam. Aber dieser Orpheus hat mit seinem mythologischen Vorbild nur wenig gemeinsam: Zwar enthält die Oper alle zentralen Elemente des Mythos vom tödlichen Schlangenbiss über den Gang des Orpheus in die

1 Italienische Opern zum Orpheus-Stoff komponierten nach Monteverdi 1619 Stefano Landi und 1647 für eine Aufführung in Paris Luigi Rossi (nach einem Libretto von Francesco Buti). In Landis Oper spielt Orpheus' musikalische Macht keine Rolle, während in Rossis Werk diese Funktion kaum zufällig noch einmal aufgenommen wird: In der ersten explizit für Frankreich geschriebenen venezianischen Oper hatte Orpheus noch einmal eine ähnliche Aufgabe wie zu Beginn des Jahrhunderts zu erfüllen. Ellen Rosand, «L'Ovidio trasformato: «Orfeo» by Aureli and Sartorio (Venice, 1673)». In: «L'Orfeo», *partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto*. Mailand: Ricordi. 1983. S. 9–57.

Unterwelt bis zum zweiten Tod der Euridice. Aber diese Ereignisse erscheinen nicht nur in gänzlich neuer Wertung, sondern sie machen auch nur einen relativ kleinen Teil der Handlung dieser Oper aus. Daneben laufen weitere Handlungen: Orfeos Halbbruder Aristeo und seine Geliebte werden als zweites Paar eingeführt, wobei Aristeo eigentlich Euridice liebt² und damit Orfeos übermässige Eifersucht weckt. Dazu gibt es einen weiteren Bruder von Orfeo sowie Buffopartien für einen Diener und eine Amme, und schliesslich tritt in einer fast gänzlich unabhängigen Nebenhandlung der Zentaur Chirone mit seinen Schülern Achille und Ercole auf. Die inhaltlichen Veränderungen und Ergänzungen bewirken grundsätzlich zweierlei: Einerseits wird der Mythos gestört und in seiner Bedeutung teilweise geradezu ins Gegenteil verkehrt; andererseits ergibt sich gerade dadurch eine für die venezianische Oper weitgehend konventionelle Konstellation.³

Mit der Geschichte verändert sich auch die Charakterisierung des Orpheus, der vor allem als eifersüchtiger Ehemann und erst in zweiter Linie als Musiker auftritt. Das hat konkrete Auswirkungen auf Sartorios Komposition: Die musikalische Bedeutung seines Orfeo soll im folgenden am Beispiel von Klage-Arien und Lamenti gezeigt werden.

I

Das Lamento hatte innerhalb der Operntradition des 17. Jahrhunderts eine besondere Stellung: Es konnte vom Kontext isoliert werden,⁴ war musikalisch stark typisiert⁵ und erklang oft in entscheidenden Momenten des Geschehens. Die Rührung der Affekte war hier als Anliegen besonders deutlich, und die steigende Anzahl von Lamenti und Klage-Arien im allgemeinen ist ein Hinweis auf ihre Beliebtheit sowohl bei Sängerinnen und Sängern als auch beim Publikum.

2 Dieses Handlungselement ist in Vergils Darstellung des Mythos bereits vorhanden, während Ovid Aristeo nicht erwähnt.

3 Die inhaltliche Dekonstruktion und Grundsätzliches zur musikalischen Gestaltung hat Ellen Rosand in ihrem Vorwort zur Faksimileausgabe, auf das sich die vorliegende Arbeit häufig bezieht, ausführlich beschrieben: Rosand, *L'Ovidio trasformato*.

4 Schon das erste berühmte Lamento, Monteverdis *Lamento d'Arianna*, wurde vom Komponisten selbst einzeln publiziert, als Madrigal bearbeitet und mit einem geistlichen Text versehen.

5 Für die Zeit nach der Jahrhundertmitte spielte Monteverdis *Lamento della Ninfa* die massgebende Rolle. Nach diesem Vorbild etablierte sich der Typus mit einem absteigenden Tetrachord im Bass, mit Streicherbegleitung, im Dreiertakt. Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley etc: University of California Press. 1991. S. 369–386.

Dass auch Sartorio diesem Arientypus im *Orfeo* spezielle Beachtung schenkt, zeigt sich in der einzigen eigentlichen Singszene der Oper, die in einer höchst parodistischen Anlage nicht Orfeo als Protagonisten hat:⁶ An seiner Stelle singt Achille, der als Musikschüler von Chirone auftritt. Die Szene spielt – auch dies eine ironische Brechung – im Musikzimmer des Orfeo. Achille nimmt damit nicht nur die Funktion ein, die eigentlich Orfeo gebührt, sondern auch seinen Raum. Dabei erstaunt schon, dass es diesen Raum überhaupt gibt: Monteverdis Orfeo könnte man sich kaum in einem Musikzimmer vorstellen. Sartorios Protagonist beherrscht den Gesang aber offensichtlich nicht als natürliche, sondern als gelernte Kunst – ein Detail, das im späteren Verlauf der Oper bedeutsam wird. Damit steht er genau auf dem Niveau von Achille, der seine Künste allerdings im Gegensatz zu ihm erfolgreich zur Schau stellen kann: Als er zur Vorführung seines Könnens aufgefordert wird, singt er die Arie *Cupido fra le piante*, in der ein unglücklicher Liebhaber sein Schicksal beklagt. Die Klage-Arie wird damit einerseits als besonders geeignet zur Demonstration des sängerischen Könnens eingeführt, andererseits aber auch als erlernbares Genre, das nicht unbedingt auf einer echten Empfindung aufbauen muss. Achille zeigt sich als begabter Musikschüler: Er singt so überzeugend, dass seine Zuhörer seine Gefühle für echt halten.⁷

Nach dieser Vorbereitung hört man Orfeos ersten Klagegesang mit Erstauen – schon deshalb, weil er ihn im falschen Moment, nämlich bereits vor dem Tod der Euridice singt. Damit ist automatisch auch der Grund für die Klage nicht der mythologisch richtige, im Gegenteil: Orfeo hatte Euridice aus Eifersucht nicht nur gedroht, sie umzubringen, er hat ihr seinen Diener Orillo tatsächlich zu diesem Zweck nachgeschickt. Als er dann allein ist, beklagt er «con la Lira alla mano» ihre vermeintliche Untreue in einer Arie von eigenartiger musikalischer Faktur:

6 Die Szene, in der Orfeo singend die Götter der Unterwelt dazu bewegt, Euridice freizugeben, ist in dieser Oper bezeichnenderweise ausgeblendet; man erfährt erst im nachhinein von Pluto, dass sie stattgefunden hat und erfolgreich war. Es ist klar, dass damit die musikalische Macht des Orpheus schon in der dramaturgischen Anlage des Librettos – und nicht erst in der Musik – untergraben wird.

7 Dies zeigt Ercoles Reaktion auf Achilles Gesang: «Di tua canora voce soave è il suon mà con sì ardente affetto canti d'Amor ch'io del tuo Cor sospetto.»

Bsp. 1

Mit dem chromatischen Abstieg im Bass zu Beginn nimmt die Arie das charakteristischste Merkmal des Lamentos auf. Das Modell wird aber nach dieser signalartigen Verwendung am Anfang gleich und scheinbar mit einer gewissen Eile verlassen: Die Notenwerte werden kürzer, die Musik stürzt richtiggehend auf die erste Kadenz zu und damit aus dem Lamento-Bassmodell hinaus.⁸ Auch andere konventionelle Elemente des Lamentos werden unkonventionell verwendet: Die Seufzermotive auf «con voci meste» führen nach C-Dur, das mit geradezu triumphalem Gestus erreicht wird; die Basslinie dagegen scheint gerade auf diese Kadenz hin noch einmal nach a-moll auszuweichen. Und wenn sie dann einen Takt später den Übergang nach C-Dur bestätigt, führt Orfeo bereits wieder mit einem emphatischen «e piangerò» nach e-moll. Auch diese Tonalität wird im Bass nur gerade angetippt, bevor der Anfang der Arie wieder aufgenommen wird. Fließende, in den beiden Stimmen oft verschobene Modulationen prägen also dieses Stück. Um so erstaunlicher ist darum der überaus affirmative Schluss: Zweimal wiederholt Orfeo die Schlussfloskel, der Bass fügt die Kadenz erst danach an.⁹ Das kann kaum anders als ironisch verstanden werden: Der durch

8 Schon Achille hat seine Arie über einem chromatisch absteigenden Bass begonnen, der dann das Lamento-Modell ebenfalls bald verlässt. Diese Ähnlichkeit setzt die beiden Sänger noch einmal auf die gleiche Ebene.

9 Diese Schlussgestaltung ist in dieser Zeit an sich nicht unüblich; in dieser Sartorio-Oper ist sie aber die Ausnahme.

die vermeintliche Untreue beleidigte Orfeo scheint trotzig auf seinem Schmerz zu beharren – vielleicht gerade deswegen, weil seine Gefühle nicht ganz echt sind. Die Diskrepanz zwischen Text und Tonalität in dieser Arie, zuweilen auch zwischen Stimme und Bass, wecken gewisse Zweifel bezüglich der Authentizität von Orfeos Gefühlen.¹⁰ Und die Fortsetzung der Geschichte dient durchaus nicht dazu, diese Zweifel zu verringern.

Gleich anschliessend folgt jenes Ereignis, das eigentlich die Trauer des Orfeo auslösen müsste: Der Diener Orillo berichtet vom Tod der Euridice, die auf der Flucht vor Aristeos Avancen von einer Schlange gebissen worden ist. Mit diesem Botenbericht, der weder bei Vergil noch bei Ovid vorkommt,¹¹ wird wohl bewusst eine Parallele zu Monteverdis Orfeo geschaffen.¹² Aber während dort der Protagonist sofort in Klagen ausbricht, braucht dieser Orfeo umständliche Vorbereitungen dafür – was kaum erstaunt: Schliesslich hat er sich nach einem Mordversuch auf seine mythologische Aufgabe zu besinnen. Zuerst folgt ein wütendes Rezitativ, in dem Orfeo seinen Bruder verwünscht. Danach leitet ein kurzes Ritornell in F-Dur (!) eine Arie ein, in der Orfeo seine Leier beschwört und Pflanzen, Steine, Vögel und Winde dazu auffordert, seine Klagen zu hören. Das Motiv auf «ascoltate» wird dabei jeweils instrumental wiederholt, auch zu Beginn des folgenden Ritornells taucht es noch einmal auf; die Natur reagiert also auf Orfeos Gesang. Erst nach diesen Abklärungen beginnt er mit der eigentlichen Klage-Arie. Sie steht im üblichen Dreiertakt, fügt obligate Streicher zum Basso continuo, enthält chromatische Wendungen und absteigende Bassfiguren – und damit genug Elemente für die musikalische Identifikation der Arie als Lamento, auch wenn das wichtigste Kennzeichen, das Tetrachordmodell im Bass, fehlt. Auch der Text ist auf den ersten Blick nicht ungewöhnlich: «È morta Euridice, / mirar non mi lice / più i raggi del Sol. / Uccidami il duol.» Im Vergleich zur vorherigen Klage über die vermeintliche Untreue verwendet Orfeo sogar eine passende Steigerung der Metaphorik: Vorher hätte ihn die Sonne nur noch traurig sehen sollen, nun will er sich dem Licht ganz verschliessen. Nur hätte man von ihm eine weniger resignierende Haltung erwartet

10 Das ist um so bedeutsamer, als Orfeo hier, wie erwähnt, mit seiner Leier auftritt – und sich mit diesen Verschiebungen zwischen Stimme und Begleitung sozusagen selbst widerspricht.

11 Rosand, *L'Ovidio trasformato*. S. 10.

12 Der Bezug wird auch hier durch eine ironischen Verkehrung des Vorbildes geschaffen: Während bei Monteverdi die Botin unter ihrer Botschaft leidet und ihren Rückzug in die Einsamkeit ankündigt, ist Orillo – verständlicherweise, schliesslich sollte er Euridice ermorden – gänzlich unberührt vom Geschehenen und verabschiedet sich von Orfeo mit dem Satz «Contento a la capanna io torno.»

und mehr Entschlossenheit, dem Schicksal zu trotzen. Schliesslich wusste der damalige Hörer, dass der heroische Gang in die Unterwelt bevorsteht. Auf diese Idee kommt dieser Orfeo allerdings nicht, im Gegenteil: Die intensiven Gefühle haben ihn so ermüdet, dass er gleich nach der Arie einschläft.

Diese Szene ist eine der wichtigsten, aber längst nicht die einzige, in der die ironische Umkehrung des Mythos mit einer Konventionalisierung im Sinne der venezianischen Oper zusammenfällt: Die Verbindung von Lamento und Schlafszene kommt immer wieder vor.¹³ Gleichzeitig täuscht die Szene die Erwartungen des Publikums: auch solche Überraschungseffekte waren bekanntlich wichtig für den Erfolg eines Stücks.

II

In ähnlicher Art überraschend und konventionell gleichzeitig ist auch die folgende Szene: Euridice erscheint dem schlafenden Orfeo und fordert ihn auf, ihr in die Unterwelt zu folgen; damit bringt sie die Idee in die Handlung, die eigentlich er hätte haben müssen.¹⁴ Und sie tut es auffälligerweise mit einem Lamento in so reiner Ausprägung, wie es sonst in der venezianischen Oper jener Zeit kaum mehr vorkommt (Bsp. 2).¹⁵

Eine chromatische Variante des absteigenden Tetrachords ist als Ostinato-Modell im Bass streng durchgehalten, und die Gesangslinie verbindet die Abschnitte in einer Art, die direkt an die Tradition von Monteverdis *Lamento della Ninfa* anknüpft.¹⁶ Dabei gäbe es vom Text her keinen Grund für Euridice, hier einen Lamento-Tonfall anzuschlagen: Sie beklagt weder ihr Schicksal noch die enttäuschende Reaktion des Orfeo auf ihren Tod, sondern gibt ihm konkrete Anweisungen, was er zu tun habe.¹⁷ Auch dieses erste – und einzige – echte Lamento dieser Oper kann also nur im Zusammenhang mit der Umdeutung des Mythos verstanden werden.

13 Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*. S. 374.

14 Rosand, *L'Ovidio trasformato*. S. 30.

15 In der Partitur, die in der Biblioteca Marciana in Venedig liegt, gibt es zu den hier notierten Stimmen zusätzlich zwei leere Systeme für Violen.

16 Zur dieser Lamento-Tradition siehe beispielsweise Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*. S. 369–377.

17 Der Text der ganzen Arie lautet: «Se desti pietà / ne' tronchi e ne' sassi / volgendo anco i passi / nel regno del pianto / là pur il tuo canto / pietà troverà.» Gleich anschliessend wechselt Euridice die musikalische Sprache und fordert Orfeo – immer noch im Dreiertakt, aber ohne Streicherbegleitung und ohne jeglichen Lamento-Elemente – noch direkter auf, sie zu holen: «Risvegliati sù / mio sposo diletto / deh vieni t'aspetto / trà le ombre la giù.»

Se des - ti pie - tà ne' tron-chi, ne' tronchi e ne' sas - si vol -

gendo i pas-si nel reg-no del pian - to là pur il tuo can - to

Bsp. 2

Auf der musikalischen Ebene schwingt durch die anachronistische Form Nostalgie mit: nach Zeiten, in denen die Macht der Musik noch intakt und nicht von Kompromissen geschwächt war.¹⁸ Auf den Inhalt bezogen mag man das mit der Sehnsucht nach dem ursprünglichen musikalischen Helden Orfeo gleichsetzen, den es in Sartorios Oper tatsächlich nicht gibt. Jedenfalls scheint Euridice mit ihrem Lamento Orfeo zeigen zu wollen, wie eine musikalische Klage zu formulieren sei – womit auch sie ihn gewissermassen als Musikschüler behandelt. Dafür schlägt sie einen geradezu pädagogischen Ton an; mit dem ausgedehnten Melisma auf «canto» lädt sie ihn sozusagen zur direkten Imitation ein. Und zwar tut sie das hier – als ob sie an seiner Auffassungsgabe zweifeln würde – bereits zum zweiten Mal: Schon in der ariosen Einleitung zu diesem Lamento beschwört sie seinen Gesang mit einem so ausführlichen Melisma, wie es Orfeo in der ganzen Oper nie singt.¹⁹

Die Lektion ist erfolgreich: Tatsächlich gelingt Orfeo seine Klage nach Euridices zweitem Tod wesentlich besser. «Rendetemi Euridice, ombre d'Averno» singt er in stilgerechtem Dreiertakt über einem Bass, der zwar

18 Die Klage über die notwendigen Kompromisse hat gerade Aureli in Vorwörtern zu seinen Libretti immer wieder geäußert. Rosand, *L'Ovidio trasformato*. S. 19.

19 Diese Interpretation mag spitzfindig sein, denn schliesslich ist ein Melisma auf «canto» nichts anderes als der Normalfall in der Musiksprache jener Zeit. Aber der Mechanismus, mit dem diese Stelle mit Publikumserwartungen umgeht, wäre nichts Neues in dieser Oper: Einerseits wird der Mythos ironisch gebrochen, andererseits gerade damit die venezianische Konvention gewahrt.

nicht das Tetrachordmodell aufgreift, aber mit absteigenden Figuren und chromatischen Wendungen der Situation gerecht wird. Nach Euridices Vorbild begleiten die Streicher den Gesang durchgehend: ein deutlicher Bezug, denn sonst werden sie in der ganzen Oper nur im Wechsel mit der Stimme eingesetzt. Und mit der direkten Ansprache der Mächte der Unterwelt holt er gewissermaßen sogar seinen nach Euridices erstem Tod verpassten Bittgesang für das Publikum nach. Es wäre eine überzeugende Klage – wenn Orfeo seinen mythologisch abgestützten Verzicht auf die Frauen nicht unmittelbar danach in so strahlendem C-Dur formulieren würde.²⁰ Dieser abrupte Wechsel, die scheinbar so freudig gezogene Konsequenz aus der Tragödie kann nur komisch wirken. Und Orfeo nimmt hier beispielsweise mit den Wortwiederholungen («mai-mai-mai-mai io m'innamorerò») tatsächlich auch musikalisch Elemente des komischen Stils auf.

Wenn hier vom mythologischen Orpheus sowohl in der Interpretation der Handlung als auch bezüglich seines Formats als Musiker kaum mehr etwas übrig geblieben ist, so gehen die späteren Wiederaufnahmen der Oper sogar noch einen Schritt weiter. Partituren für diese Aufführungen sind zwar keine erhalten, und es scheint, dass Sartorios Musik zumindest teilweise durch eine Vertonung von Bernardo Sabadini ersetzt worden ist.²¹ Aber schon der ebenfalls veränderte Text lässt Rückschlüsse zu – gerade in der besprochenen Schlafszene. Zumindest bei den Aufführungen in Rom (1694, Teatro della Pace) und Bologna (1695, Teatro Formagliari)²² ist hier das zentrale Element des Mythos abgeschafft: Euridice stirbt gar nicht, Orfeo meint es nur und schläft auch hier nach seiner Klage ein. Sie weckt ihn aus dem Schlaf mit Aurelis Versen – nur sagt sie hier nicht mehr, sie erwarte ihn «tra le ombre la giù», sondern «nel bosco la giù». Dort treffen sich die Geliebten dann zu einem versöhnlichen Duett, das bei Aureli und Sartorio natürlich nicht vorkommt. Der Grund für die Änderung wird in den Vorwörtern zu den Libretti damit angegeben, dass man das Vergnügen des Publikums nicht mit einer traurigen Szene stören wollte.²³ Damit ist nicht nur ein weiteres zentrales Element des Mythos aus der Oper eliminiert: Orpheus'

20 Rosand, *L'Ovidio trasformato*. S. 49.

21 Rosand, *L'Ovidio trasformato*. S. 34.

22 Libretti Nr. 4909 und 6866 im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna.

23 «Non si tocca cosa alcuna della morte d'Euridice, e dell'andata d'Orfeo all'Inferno per ricuperarla, perchè questa parte di favola è aliena al proponimento dell'Autore, che non hà voluto funestar l'allegrezza degli Spettatori con questo tragico fine.» Libretto zur Aufführung im Teatro della Pace di Roma, 1694, S. 3. Die Begründung im Libretto zur Bologneser Aufführung von 1695 entspricht dieser nicht im Wortlaut, aber inhaltlich.

musikalische Künste sind für die Handlung gänzlich überflüssig geworden, da er die Götter der Unterwelt zu nichts mehr bewegen muss. Die Verwandlung des Orfeo in irgendeinen eifersüchtigen Ehemann nach gängigem venezianischem Muster ist definitiv vollzogen. Konsequenterweise betonen auch die Titel dieser Wiederaufnahmen diesen Aspekt: *Orfeo a torto geloso* ist die Oper in Rom überschrieben, *Orfeo oppure l'amore spesso inganna* in Bologna.

III

Ist dieser *Orfeo* von Aureli/Sartorio ganz einfach das Zeichen dafür, dass Orpheus und seine musikalische Macht für die venezianische Oper keine Rolle mehr spielt? Der Schluss wäre trotz allem voreilig, denn es bevölkerten damals und später andere Orpheus-Figuren die Opernbühnen Venedigs und ganz allgemein das dortige Musikleben. 1676 wurde im Teatro San Salvatore Giovanni Legrenzis *Germanico sul Reno* mit einer Handlung nach einem altrömischen Stoff aufgeführt. Im Vorwort wird das Publikum aufgefordert, nicht über den (handlungsfremden) Auftritt eines Orpheus am Ende des 2. Aktes nachzudenken, «accessorio solo introdotto per farti sentire un famoso Suonatore da Violino.»²⁴ Dass Orpheus als Violinist auftritt, ist nicht weiter erstaunlich: Durch die Umdeutung seiner Leier als Lira da braccio²⁵ wurde er schon früher regelmässig mit Streichinstrumenten in Verbindung gebracht.²⁶ Und dass Violinisten als Orpheus bezeichnet werden, kommt im 17. Jahrhundert immer wieder vor.²⁷ Aufschlussreich ist aber die Art, wie Orpheus in der Legrenzi-Oper auftritt: als Gespenst nämlich. Im Personenverzeichnis zu Beginn des Librettos²⁸ ist ein «Spettro rappresentante Orfeo, che suona» verzeichnet. Und genauer heisst es dann als Regieanweisung im

24 Zitiert nach Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*. S. 218.

25 Silke Leopold, «Lyra Orphei». In: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*. Laaber: Laaber-Verlag. 1986. S. 338.

26 In einer langen Tradition von musiktheoretischen Schriften wird Orpheus als Erfinder der Viola oder der Violine genannt. Auch der prominenteste Theoretiker in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Angelo Berardi, überliefert diese Geschichte in seiner Darstellung der Herkunft der Instrumente. Angelo Berardi, *Miscellanea Musicale*. Bologna: Giacomo Monti. 1689. S. 16.

27 Auch Berardi benutzt den Vergleich: «Arcangelo Corelli, violinista celebre, detto il Bolognese, novello Orfeo dei nostri tempi.» Berardi, *Miscellanea Musicale*. S. 45.

28 Libretto Nr. 2682 im Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna.

Text folgendermassen: «Partendo Aristeo esce da la Caverna un Fantasma, sopra d'un Mostro, che rappresenta Orfeo sonando, doppo di che appariscono molti spiriti, distruggendo con fiamme il Monte.» Immer aufwendigere Spezialeffekte gehörten essentiell zur Entwicklung der venezianischen Oper; Gespenster, Monster und Feuer waren nichts aussergewöhnliches. Die Szene hat viel mit Konventionen, nichts aber mit dem Orpheus-Mythos zu tun. Orpheus ist hier keine Opernfigur, sondern der Interpret.

Dies gilt auch bei den noch weit häufigeren Vergleichen von Sängern – und auch Sängerinnen – mit ihrem mythischen Vorgänger. Der Vergleich ist alles andere als neu: Im humanistischen Italien waren Dichter-Sänger nach Orpheus' Vorbild beliebt.²⁹ Oder dem ersten Monteverdi-Orfeo, Francesco Rasi, wurde in der Grabinschrift die Fähigkeit, Tiere und Pflanzen zu bewegen zugestanden: eine Gleichsetzung des Interpreten mit seiner Rolle.³⁰ Dennoch hat sich im späten 17. Jahrhundert einiges geändert: So findet sich der Vergleich mit Orpheus in den *Applausi*, den zu Ehren von Sängern gedruckten Sonetten, zwar regelmässig, aber ohne dass charakteristische Elemente des Mythos eine Rolle spielen würden.³¹ Er gehört damit in einen eigentlichen Kanon von mythologischen Bezügen, die zur Konvention geworden sind und auch beliebig miteinander kombiniert werden können, wie die folgenden zwei Beispiele zeigen:

- Der venezianische Intendant Giovanni Faustini lehnt die Forderungen der Sängerin Vincenza Giulia Masotti nach einem höheren Honorar mit der Begründung ab, dass es bereits genug hoch sei: «[...] se ritornassero al mondo gl'Antioni e gli'Orfei,³² et [...] volessero cantare in un Teatro, d'avantaggio non potrebbero addimare una soma così grande.»³³

29 Ludwig Finscher, *Die Musik des 15. Und 16. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch für Musikwissenschaft*, Band 3/2). Laaber: Laaber-Verlag. 1990. S. 442 ff.

30 «[...] e s'egli alzava il canto, / sorpresi all'armonia dell'aurea voce / taceano i venti, e s'arrestavan l'onde, / e chinavano i pin l'altre cime [...]». Zitiert nach Warren Kirkendale, «Zur Biographie des ersten Orfeo, Francesco Rasi». In: Monteverdi, Festschrift Hammerstein. S. 322.

31 Beispiele (vor allem aus Theatern in Rom) in Carl B. Schmidt und Lowell E. Lindgren, «A Collection of 137 Broad-sides Concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: an Annotated Catalogue». In: *Harvard Library Bulletin* 28 (1980). S. 185–229.

32 Amphion, ein Sohn des Zeus, erhielt von Hermes eine Leier und konnte für den Bau der Stadtmauer um Theben Steine anziehen. Weitere Beispiele, in denen er mit Orpheus zusammen genannt wird, zitiert Gino Stefani, *Musica Barocca: poetica e ideologia*. Mailand: Bompiani. 1987. S. 137, 157–158.

33 Zitiert nach Beth L. Glixon, «Private Lives of Public Women: Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice». In: *Music & Letters* 76 (1995). S. 525.

- In der Zeitschrift *Pallade Veneta* wird Angela Vicentina als «dolce Sirena» bezeichnet und ihre Stimme so sehr gelobt, «che non sie crede che da Orfeo sin qui habbia sentito il mondo voce più dolce». ³⁴

Gemeinsam ist Orpheus, Amphion und den Sirenen die Unwiderstehlichkeit ihrer musikalischen Künste; gemeinsam ist ihnen auch die Herkunft aus der Antike – was zumindest insofern auffällt, als die Antike in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts nicht zu den bedeutenden Quellen an Stoffen gehört. Im Gegensatz zu Orpheus haben aber weder Amphion noch die Sirenen eine Opernkarriere hinter sich: ein Zeichen dafür, dass diese Vergleiche mit dem Opern-Orfeo nichts mehr zu tun haben, sondern als konventionelles Lob im allgemeinsten Sinn verwendet werden.

Dass vor allem Sänger und Sängerinnen als Verkörperungen von Orpheus genannt werden, hat weit weniger mit dem Mythos als mit ihrer Dominanz im Musikleben zu tun. Und hier ist ein entscheidender – wohl der entscheidende – Punkt im Wandel der Funktion der Orpheus-Figur im venezianischen Opernleben: Die Zeit, in der Sartorio den *Orfeo* schrieb, war die Zeit der rasant zunehmenden Zahl von Arien, der immer rücksichtsloseren Sängerwünsche; die Löhne der Sängerinnen und Sänger stiegen ins Unermessliche, während jene der Komponisten weit dahinter zurückblieben. Daran beteiligt war natürlich auch das Publikum, das sich weit mehr für die singenden Stars (solche waren es damals längst) als für eine ausgefeilte Handlung oder individuell ausgestaltete Musik interessierte. In den zeitgenössischen Berichten werden häufig die Sänger und Sängerinnen für den Erfolg oder Misserfolg einer Oper verantwortlich gemacht. ³⁵

Dass der Sänger oder die Sängerin, seltener ein Instrumentalist, zu Orpheus wird, ist damit nur folgerichtig; die Macht der Musik ist zu dieser Zeit tatsächlich weit weniger auf der Ebene von Monteverdis *Musica* vorhanden als auf der Ebene der Interpretation. ³⁶ Dass Orpheus seine Funktion als Opernfigur mit dieser Tatsache verändert hat, zeigt die Oper von Aureli und Sartorio deutlich. Wenn der mythische Sänger für die frühen Opernkomponisten der ideale Held für den Beweis der musikalischen Macht war, so wird

³⁴ Allgemeine musikalische Zeitung, 16. März 1712, Nr. 12, Sp. 192. Im weiteren wird die Allgemeine musikalische Zeitung, wie üblich, mit AMZ abgekürzt.

³⁵ E.T.A. Hoffmann, Über alte und neue Kirchenmusik. Besprochen in drei Folgen in AMZ.

³⁶ Zitiert nach Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta: Writings on Music in Venetian Society 1650–1750*. Venedig: Edizioni fondazione Levi. 1985. S. 175.

³⁵ Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*. S. 226.

³⁶ Natürlich kommt es gelegentlich auch vor, dass ein Komponist mit Orpheus gleichgesetzt wird – beispielsweise Pallavicino in der Zeitschrift *Pallade Veneta* (Selfridge-Field, *Pallade Veneta*, S. 210.) Aber der Bezug ist auch hier in der Regel unspezifisch.

nun mit seiner Hilfe eine Kritik am Opernbetrieb formuliert. Vor diesem Hintergrund ist es Ironie des Schicksals, dass der Librettist Nicolò Beregan den Erfolg auch dieser Oper nicht der Musik, sondern den Sängerinnen und Sängern zuschrieb: «è vero che quelli di S Lucca non ostante un'opera stracciata dell'Aureli intitolata l'Orfeo per havere huomeni migliori trionferanno à confusion de S. Gio. Polisti.»³⁷

37 Zitiert nach Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*. S. 443.