

raummäßigen Spiegelbild zum Langhaus, kommt dann wieder das Meßbare, Rationale, zu seinem Recht. Sogar das steifste Bauschema des deutschen Barock, das der braven Vorarlberger, gleitet in St. Gallen auf einen Augenblick ins Ekstatische hinein, und gerade dies Innehalten, dies Bremsenwollen, wird zum Element räumlicher Phantastik.

Diese große Kirche ist aber noch nicht alles. Zum Largo und Maestoso der geistlichen Anlage, zu ihrem in Form und Tempo gegliederten Reichtum fügt sich ein lebhaft bewegtes Finale: die berühmte Stiftsbibliothek.

An Größe, an Pracht wetteifert sie nicht mit den Bibliotheken der barocken Donaustifte von Melk bis Klosterneuburg; aber ihre verführende Intimität ist unvergleichlich. Die zierlich und üppig geschweifte Kurve der in der Höhe umlaufenden Galerie bestimmt den Eindruck zusammen mit den tragenden Säulen, deren Häupter in die Nuancen des Holzbraunen weiß und golden hineinspielen. Was ist allein das Licht in dieser Bibliothek! Die Ga-

lerie ist fast ungeschützt; aus Öffnungen, nicht aus Schranken, nicht aus Balustern scheint das Geländer zu bestehen; mit Freimut, ja als Wagnis ist es gebildet. Über dem anmutigen Schwung und Reichtum dieser doch so geistlichen Bibliothek spannt sich in der losen und wie mit Laune spielenden Art des Rokoko eine liebenswürdige Stuckdecke mit rosa, seegrünen, lila und champagnerfarbenen Tönen.

Unten aber, in den Vitrinen, liegen die uralten Codices aus karolingischer und romanischen Zeit, mit sorgsam geschnitzten Elfenbeindeckeln, mit edlen Buchmalereien, mit frühmittelalterlicher Handschrift auf blutfarbenem Purpurpergament. Die Vorstellung von der großen Sankt Gallener Gelehrten- schule des ausgehenden ersten Jahrtausends wird noch einmal gegenwärtige Wirklichkeit. Hier kehrt St. Gallen vom barock-beschwingten Ende zum tiefen und schweren, schier unheimlich eindeutigen Ursprung zurück — und es ist gut, den Tag dieses Ausflugs mit dem Ernst dieser Erscheinung zu beschließen.

*Gesendet am 19. April*

Reinhard Raffalt

## BAROCK Beschreibung eines Lebensstils

Kürzlich saß ich in einem Südtiroler Gasthaus, das den schönen Namen „zum Elefanten“ trägt, in der abendlichen Wirtsstube und freute mich an einem neuen Wein, dessen wohltätige Wirkung sehr gut zu der Szene paßte, die ich Ihnen erzählen will. Es öffnete sich die Tür, und herein kam ein Ehe-

paar mittleren Alters mit einem etwa zwanzigjährigen Sohn — offenbar aus Norddeutschland. Sie setzten sich zu Tisch und studierten die Speisekarte. Der Kellner, eine herrliche Mischung aus Neugier und Verschmitztheit, hatte sofort begriffen, daß es Durchreisende waren, ohne nähere Kenntnis örtlicher

Verhältnisse. Also lenkte er die Aufmerksamkeit seiner Gäste sanft auf ein Gericht, das als Elefanten-Platte — in Klammern „zwei Personen“ — aufgeführt war. Befragt, was man darunter verstehe, sagte er: no ja, bisserl was von allem, Fleisch und Wurst und Kraut — es ist sehr zu empfehlen. Man bestellte also — für drei Personen. Nach einer Viertelstunde riß der Kellner die Tür auf — und herein kam der Koch — aber man konnte ihn kaum erkennen. Denn er wurde fast verdeckt durch eine Platte, wie ich sie nie gesehen hatte. Das war ein Gebirge, in dem die Felsen aus Fleisch und die Abhänge aus Kraut bestanden. Schweinebauch, durchwachsener Speck, Kalbsripplerl und Ochsenzunge türmten sich in mehreren Schichten übereinander, umgeben von anmutigen Kartoffel-Siedlungen und drapiert mit einem Kranz kleiner Würste, der sich in heiteren Schnörkeln bis zum Gipfel hinaufzog, wo das Fähnchen mit dem Preis triumphierend aufgepflanzt war. Es hätte für sieben Personen gereicht. Die Gäste aus dem Norden waren sprachlos. Endlich sagte der Mann ein einziges Wort: Barock. Und er sprach die Wahrheit.

Barock, das ist nicht nur ein künstlerischer Stil, mit gewaltigem Geschnörkel, Fruchtgirlanden, gewundenen Säulen, wehenden Faltenwürfen und einem Rausch von Gold — Barock, das ist das Gefühl für das Leben in seiner Fülle und in seinem unerschöpflichen Überfluß, für das Leben, das immerfort und zur gleichen Zeit vergeht und wieder aufersteht, voller Überraschungen, Täuschungen, Verwandlungen, aber unbesiegbar wie die Sonne. Allenthalben haben wir in unseren Landschaften am nördlichen Alpenrand bedeutsame Spuren, die uns

beweisen, daß der Barock nicht tot ist, denn alles was aus Freude an der eigenen Lebenskraft getan wird, mündet in dem großen Gefühl von der Herrlichkeit dieses Lebens, das man mit dem Wort Barock unzulänglich bezeichnet.

Es liegt im Wesen des Barock, daß man ihn nicht erklären kann. Wer ihn begreifen will, muß ihn erleben. Verzeihen Sie mir also, wenn ich heute darauf verzichte, Sie zu informieren, sondern statt dessen versuche, Ihnen ein kleines Barock-Erlebnis anzubieten. Ich lade Sie also, ohne mich weiter bei Theorien aufzuhalten, für heute abend ins Theater ein. Wir werden miteinander eine Oper hören, die von einem ganzen Zeitalter geschrieben worden ist. Sie beginnt in Mantua, im Jahre 1605 und endet 1762 in Wien, umfaßt also jene hundertfünfzig Jahre, in denen das Gefühl für die Unbesiegbarkeit des Lebens die Daseinsform der Menschen bestimmt hat.

Unser Theater ist nicht groß. Aber es ist herrlich ausgestattet mit Posaunen-Engeln, Wappen und Kronen. Die Logen haben rotseidene Tapeten, und im Parkett sind keine Stuhlreihen, damit man herumgehen und sich unterhalten kann, während auf der Bühne die Sänger und Tänzer die weniger schönen Partien des Werkes zu Gehör bringen. Die Logen haben wir alle besetzt, nur die Mittelloge nicht — denn in die gehört der Fürst, ohne den es im Barock nicht geht. Er glänzt heute abend leider durch Abwesenheit, und so machen wir ihm nur eine geistige Reverenz.

Schon beginnt man — mit Trompeten- und Posaunen-Schall — aber lassen wir uns noch nicht stören — kein Mensch im Barock fühlt sich verpflichtet, der Musik zuzuhören, bevor die Handlung nicht begonnen hat.

## ORPHEUS

Ja, aber welche Handlung wird die Oper denn haben? Ganz genau weiß ich das auch nicht. Im Barock muß man ein gewisses Maß an Überraschung stets mit einrechnen. Soviel ist sicher: was jetzt erklingt, ist der Anfang der Oper Orfeo von Claudio Monteverdi — dem größten italienischen Barock-Meister, dessen nähere Absichten wir gleich erfahren werden.

Jetzt hebt sich der Vorhang. Unglaublich, was auf der Bühne zu sehen ist. Eine Berglandschaft mit grünen Wiesen und klaren Wasserfällen, täuschend der Wirklichkeit angenähert. In der Ferne sind Hirten sehr malerisch aufgestellt, auch ein Faun fehlt nicht, der sich gerade räkelnd aus dem Gras erhebt — es ist offenbar früher Morgen. Noch ist die Bühne leer — aber sie bleibt es nicht. Denn schon tritt eine Dame auf in silberbesticktem Gewand und einem Kopfsputz aus weißen Straußenfedern. Sie hat eine Leier in der Hand, tritt an die Rampe und beginnt den Prolog.

Sie sei die Musik, sagt sie, unseretwegen vom Parnass herbeigeeilt, weil der Ruhm unserer Taten schon durch alle Welt gedungen sei, obwohl er sein Ziel noch lange nicht erreicht habe. Das glaubt natürlich kein Mensch, aber es ist doch reizend, so etwas Großartiges von sich zu hören.

Sie sei die Musik, sagt sie, und habe große Macht: denn ihre süßen Klänge hätten noch jedes verstörte Herz beruhigt — und auch ein Gemüt, das schon zu Eis erstarrt ist, getraue sie sich, neu zu entflammen, wobei sie es erst mit edlem Zorn versuchen wolle, und wenn das nichts nützt, mit der Liebe.

Nun nennt sie ihren Helden: Orpheus will sie besingen, den schönen Säng-

er aus dem Reich der Sage, der so ergreifend sang, daß selbst die wilden Tiere ihm zu Füßen lagen. Und selbst die Unterwelt hat seinen Sanges-Klagen nicht widerstehen können.

Und nun bittet sie, daß nicht nur wir schön still sind, sondern auch die Vögel, die Quellen und die Winde dem Schicksal von Orpheus andächtig lauschen. Ein wenig weit hergeholt für unseren Geschmack? Vielleicht. Aber der Sänger Orpheus, den uns die Musik hier ankündigt, ist ja im Barock gar keine Sagenfigur aus der Vorzeit — er ist ein gegenwärtiges Wesen, dem wir, weil es der Natur mehr angehört als wir, gnädig erlauben, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen.

Wir erfahren jetzt durch einen Hirten, daß der arme Orpheus krank war vor Liebeskummer. Er schmachtete in den Hainen Arkadiens — unter Arkadien sind mehr oder weniger die Alpen zu verstehen — weil er seine Eurydike nicht bekam, ein sehr schönes und offenbar etwas capriziöses Hirtenmädchen, das ihn trotz seiner Singerei nicht mochte. Aber wer das Herz der wilden Tiere erweicht, dem gibt schließlich auch eine Frau nach — und so hat Eurydike Orpheus endlich doch erhört. Das ist der Anlaß für ein Freudenfest, an dem sich die ganze belebte Natur beteiligt. Nicht nur die Hirten und Hirtinnen, sondern auch die halbgöttlichen Wesen, die in Quellen wohnen, die Nymphen. Alle sind froh, daß des Orpheus nimmer endende Klagen endlich aufhören werden und singen vorsorglich einen Hymnus an den Gott der Liebe, dessen Obhut sie dieses Paar empfehlen.

Lassen wir die Nymphen und die Hirten nun ihr großes Fest entfalten, es wird eine Weile dauern, bis die Handlung fortschreitet. Denn wenn

man im Barock ein Fest feiert, ist es weder auf der Bühne noch in Wirklichkeit schnell zu Ende zu bringen. Dabei fragen wir uns: woher haben die Leute die Ausdauer genommen, alle Augenblicke ein anderes Fest zu feiern — alles mit riesenhaften Ausgaben verbunden, Paraden, Ballette, Gala-Banketts, Wasserspiele, Feuerwerke —

## UNSTERBLICHKEIT

Ach, das hätte ich nicht sagen sollen — nun sind wir schon mitten drin, in einem solchen Feuerwerk. Es wird in Wien abgebrannt. Man feiert einen großen Sieg — den Sieg, den der Prinz Eugen von Savoyen für Kaiser und Reich vor Belgrad gegen die Türken errang. Ja, die Türken, die gehören auch zum Barock — aber noch mehr ist es der Sieg über sie. Und das Feiern von Festen ist immer mit einem Siege verbunden — entweder mit einem militärischen, dann feiert man den Feldherrn, und die Überwindung der Feindesgefahr. Oder mit einem geistlichen, dann feiert man den Heiligen und die Überwindung der Sündengefahr. Und einen echten Sieg kann nur ein ganzes Volk feiern, denn mit dem Siege ist der Ruhm verbunden, und der ist im Barock etwas ganz anderes als die Publicity bei uns. Am Ruhme hängt nicht nur der glorreiche Ruf, den ein Mensch durch seine Taten in der Welt erwirbt, am Ruhme hängt die Unsterblichkeit. Und die Unsterblichkeit hat die Menschen damals sehr beschäftigt, so sehr, daß sie immerfort nach Abbildern menschlicher Unsterblichkeit auf der Suche waren. So holten sie die Heiligen vom Himmel herunter und bevölkerten mit ihnen die Altäre und Plafonds ihrer Kirchen — und so holten sie die antiken Götter und Heroen aus dem Altertum herauf und bevöl-

kerten mit ihnen die Natur, die Gärten und Schlösser und die Theater. Womit wir wieder bei Orpheus wären.

Dem ist inzwischen etwas Entsetzliches zugestoßen. Eine Botin, schreckverstört, berichtet ihm, daß Eurydike an einem Schlangenbiß zugrunde ging: „noch einmal regte sie die matten Lider, rief, Orpheus, dich mit Namen — und starb in diesem Arm.“

Aber das ist ja gar nicht mehr derselbe Orpheus. Nein, dieser Orpheus hat die Bühne erst hundertfünfzig Jahre nach Monteverdi betreten — es ist der Orpheus des Ritters Christoph Willibald von Gluck, des Bauernsohnes aus der Oberpfalz, der in Wien das Ende des Barock-Zeitalters einleiten sollte. Dieser Orpheus klagt nicht mehr, er trauert. Und seine Trauer ist ohne Leidenschaft, nur sanft und empfindsam — nicht mehr das widerspruchsvolle menschliche Herz, nur noch das reine Gefühl spricht sich hier aus.

## EURYDIKE

Eurydike ist tot. Würde es sich nicht nur um eine Hirtin handeln, sondern um einen Fürsten oder einen Feldherrn, dann würden jetzt auf der Bühne ungläubliche Dinge geschehen. Man würde den Raum in Schwarz und Silber tauchen, Bündel von Waffen und Fahnen würden hereingetragen, Pagen mit Ordenskissen würden folgen, und schließlich käme mit großem Pomp auf einem schwarzverhüllten Triumphwagen der Tod hereingefahren, die Sense ausgeholt zum weiten Schwung über uns alle — ein Trauermarsch würde erklingen.

Warum so viel Prunk um den Tod? Weil er zum Leben gehört. Weil der Tod der absolute Höhepunkt des Lebens ist. Er ist das Tor, das den Ruhm

in Unsterblichkeit verwandelt. Und der ihn stirbt, der Mensch, wird mit den höchsten Ehren bedacht, wie wenn er auf dem Schlachtfelde gefallen wäre. Ein bißchen kriegerisch, das alles — zugegeben. Aber besser zuviel Aufhebens vom Sterben gemacht, als zu wenig — sonst könnte man ja auch vom Leben kein Aufhebens machen, und dann gäbe es keinen Barock. Denn im Barock ist nichts selbsterklärend, weder die Leidenschaften des menschlichen Herzens, noch die Größe der menschlichen Leistung, weder der Himmel, noch die Hölle. Dort befindet sich jetzt Eurydike. Natürlich nicht in der christlichen Hölle — denn sie ist ja eine heidnische Sagengestalt, und außer ein paar Capricen gegenüber dem schmachthenden Orpheus hat sie bestimmt nichts angerichtet in ihrem arkadischen Dasein. Sie ist in der Unterwelt. Ein Ort der Trauer, der Nacht, des Vergessens, ein Schattenreich, in dem der düstere Pluto herrscht. Die Bühne verwandelt sich in das nächtliche Bild einer verlassenen Stadt, die geisterhaft aus dem stehenden Wasser morastiger Kanäle aufsteigt. Hin und wieder der Seufzer einer abgeschiedenen Seele, sonst nichts. Aber Orpheus' Klage, oben im irdischen Bereich, ist so verzehrend, daß ein Hauch von ihr auch noch hier unten zu vernehmen ist.

Nur hat Orpheus' Stimme sich verwandelt. Sie ist zum klagenden Geigenton geworden, den der Venezianer Antonio Vivaldi über der starren Architektur der Bühne seufzend dahinschweben läßt.

Überlassen wir Eurydike ihrem Schattenleben und Orpheus seiner Trauer, denn der erste Akt unserer Oper ist vorbei, also gibt es eine Pause.

## BALLADE

Jetzt tritt ein Herr vor den Vorhang, er kündigt uns an, daß er aus Paris die neuesten Chansons mitgebracht habe, — wer glaubt, im Barock hätte es keine Schlager gegeben, der irrt sich. —

Eine Ballade. Der König hat sich in eine Dame verliebt. Jetzt hat der König den Marquis gefragt, wer die schöne Dame ist, und der Unglücksrabe hat gesagt: meine Frau. Der König wird dem Marquis zum Marschall von Frankreich machen.

Aber die Königin schickt der Dame einen schönen Blumenstrauß. Und wie sie daran gerochen hat, ist sie tot umgefallen. Die Welt ist wieder in Ordnung. Amüsant? Vielleicht. Aber eher gefährlich. Wenn der König von Frankreich zuläßt, daß so etwas gesungen wird, dann kann man es sich nur auf eine einzige Weise erklären: er weiß noch nicht, daß in fünfzig oder sechzig Jahren die Französische Revolution ausbrechen wird. Nein, er kann es noch nicht wissen. Er hat zuviel damit zu tun, Schlösser zu bauen, die bis nach Österreich hinüber den Blick der kultivierten Menschen auf sich ziehen. Und in diesen Schlössern läßt er ganz vorzügliche Musik machen.

## LEBENSGEFÜHL

Der Orfeo von Monteverdi — der kommt aus Italien. Unser heutiger Abend ist aber doch dem alpenländischen Barock gewidmet. Warum also so viel Französisches und Italienisches? Wir gewöhnen uns heute erst langsam wieder an den Gedanken, daß es nicht gut ist für uns, ohne Frankreich und Italien zu leben. Damals aber im Barock, hat bei uns niemand ohne Frankreich und Italien leben wollen. Das Angebot aus diesen Ländern war zu vortäuschend — und wir selber vertrau-

ten unserer schöpferischen Kraft, mit den Ideen aus Frankreich und Italien etwas Besonderes anfangen zu können. Aus dem Süden kam das Gesetz der strengen Ordnung aller Lebensvielfalt, aus Frankreich eine Art pompöser Eleganz. Beides nahmen wir mit der Unbefangenheit unserer Gefühle auf und fügten es unserer Landschaft ein. Der Barock, der ursprünglich der Stil der Fürsten und Höfe war, wurde bei uns zur Ausdrucksform für alles, was wir uns unter dem Dasein vorstellten.

Diesen glücklichen Prozeß haben mehrere Umstände gefördert. Ich nenne einen weniger bekannten. Ein Jahrtausend vor dem Barock entstanden in unseren Landschaften große Klöster — zumeist reichsunmittelbare Abteien, die im damaligen Zustand des Landes als die religiösen und geistigen Bildungszentren gelten konnten. Durch den Fleiß, die Kultur, die Frömmigkeit und die Phantasie ihrer Mönche wurden diese Klöster im Laufe der Jahrhunderte reich und mächtig, ihre Äbte von den Kaisern vielfach gefürstet. Im ganzen bildeten sie eine nicht unproblematische, aber höchst fruchtbare Garantie für die Aufrechterhaltung von Recht und Sitte. Und sie waren ein wirksames Bollwerk gegen die Neigung zur Barbarei, die sich in unseren Landschaften nicht immer unterdrücken ließ. Diese Abteien feierten im Jahrhundert zwischen 1650 und 1750 größtenteils ihr tausendjähriges Bestehen. Ergriffen von der Welle barocken Ausdruckswillens beschloß man allenthalben, diese Tausendjahrfeiern nicht nur zu großartigen Festen zu machen, man nahm sie auch zum Anlaß, um der schöpferischen Klosterkultur ein neues Denkmal zu setzen — indem man baute. Und man baute neue Kirchen, neue Prälaten, kleine Lustschlösser

für den Abt und seine Gäste, Bibliotheken als Monumente klösterlicher Gelehrsamkeit, Festsäle und Prunkstiegen für den stets erhofften Besuch des Kaisers. Kurz und gut, sehr oft ganze neue Abteien.

Bei diesen Vorhaben kam ein Problem zutage, auf das der Barock anderswo kaum in solcher Bedeutung gestoßen war. Der neue Stil mußte der Landschaft eingefügt werden. In den Ebenen Frankreichs und den sanften Tälern Italiens hatte man sich im Barock den Luxus geleistet, die Natur umzugestalten, indem man sie durch eine riesige abgezielte Planung dem selbstherrlichen Gesetz des Fürstenhofes unterwarf. In der Alpenlandschaft war dies nur bedingt möglich, denn die Berge lassen sich nicht auf barocke Weise zurechtrücken. Also mußte der Stil nachgeben. Und das war ein Segen. Denn was dabei herauskam, war nach außen eine großzügige Einfachheit der Architektur, nach innen aber ein Prunk, der weder mit pompöser Eleganz, noch mit streng geordneter Vielfalt zu definieren, also weder französisch, noch italienisch, sondern alpenländisch ist. Unsere Vorfahren münzten das uralte Bedürfnis nach einem Leben in der Klarheit südlichen Lichtes auf eine geniale Weise um und vereinigten es mit ihrem Streben nach Leichtigkeit des Daseinsgefühls. Der Himmel, die Heimat der Engel und Heiligen, wurde zum Ort des Glückes. Und damit das glaubwürdig war, suchte man dem andächtigen Kirchenbesucher die Illusion zu geben, er sei schon in den Himmel versetzt. Da nun das christliche Paradies auf diese Weise vergeben war, nahmen die Fürsten, die die Konkurrenz der Heiligen auch im Barock gefürchtet haben, ihrerseits das heidnische Paradies in Anspruch:

sie zeigten sich als Mitglieder des antiken Götterhimmels, des Olymp. Und mit dem Olymp zog natürlich auch die Vorstellung jener von Schmerz befreiten Landschaft in die Gemüter ein, die Arkadien heißt, von Nymphen, Hirten und Faunen bevölkert ist und dem Orpheus die Kulisse gibt. Dieses Arkadien wiederum konnte nicht nur eine Traumlandschaft sein. Denn wenn ein Fürst sich als Jupiter, Apollo oder Herkules fühlt, muß er seinen Kavalieren schließlich die Möglichkeit geben, sich ihrerseits in irgend einer Form antikisch zu fühlen. Und die Rolle der Hofdamen als Nymphen war schließlich auch nicht zu verachten. So näherte sich das Traumland Arkadien ganz von selber den Gefilden unserer alpenländischen Landschaft immer mehr an. Und wenn in unseren weiten Wäldern die Hörner der Jagdgesellschaften erklangen, dann war es nicht schwer, sich vorzustellen, daß Diana, die Göttin der Jagd, das barocke Arkadien durchschweife, das unsere Heimat ist.

#### GOTTESGNADENTUM

Daß diese alten griechisch-römischen Götter in unseren Ländern mehr waren als nur eine Märchenphantasie, kann ich Ihnen mit einem Schriftstück beweisen, das von keinem Geringeren stammt als von Kaiser Ferdinand III., aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Er hatte eines Tages die Idee, das Haus Habsburg in seiner Glorie von einem Maler darstellen zu lassen, wählte dazu den berühmten Rubens-Schüler Sandrart und formulierte seinen Auftrag an den Künstler auf folgende Weise:

„Jupiter, auf dem Adler sitzend, auf der Erden, in der Rechten einen Olivenzweig, in der Linken sein Fulmen — also seinen Blitz — haltend, und mit Lorbeer gekrönt — das könnte mein Conterfey sein. Aus dem Himmel die zwei verstorbenen Kaiserinnen als Juno und Ceres, die eine Reichtümer, die andere Fruchtbarkeit

ihm offerierend. Die Königin von Spanien als Minerva, die Streitausrüstung und Kunst ihm offerierend. Bellona, die jetzt regierende römische Kaiserin, die militärischen Instrumente ihm unter die Füße werfend. Erzherzog Leopold Wilhelm in forma Martis — in der Gestalt des Mars — auch die Instrumenta bellicosa — die Kriegswerkzeuge — untergebend. Der römische König in forma Appollinis — in der Gestalt des Apollo — mit den musikalischen Instrumenten. Mein kleiner Sohn in forma Amoris — in der Gestalt des Amor — doch bekleideter, den Köcher und Bogen anpräsentierend.“

Kein schlechtes Programm. Wir entnehmen daraus zunächst, daß sich die Lebensvorstellung dieses Herrschers auf fünf wesentliche Dinge richtete: Reichtum, Fruchtbarkeit, Krieg, Kunst und Liebe. Wenn man es genau nimmt, lauter Dinge, in denen der Mensch Glück braucht. Und Glück ist bekanntlich eine Sache höherer Mächte. Nun werden Sie fragen: wie vereinbart sich denn dieses heidnische Brimborium mit der Religion? Der Kaiser ist doch ein Gesalbter, der bei seiner Krönung unter der Krone die Mitra trägt. Wie kann der Träger eines so geheiligten Amtes gleichzeitig als Jupiter auftreten? Die Erklärung ist einfach:

Man sah damals in der Person des Fürsten den natürlichen Herrn seiner Länder, von Gottes Gnaden eingesetzt, den durch ewigen Ratschluß ausgewählten Herrscher. Seiner Heiligung dienten Gottesdienste, Zeremonien und Gebete. Er hatte also eine bestimmte, in den geistlichen Bereich hinübergreifende Aufgabe. Daneben mußte er regieren, sein Land verteidigen, Gesetze geben und für die Wohlfahrt seiner Untertanen sorgen. Er brauchte Reichtum, Fruchtbarkeit, Kriegsglück, Kunst und Liebe. Folglich mußte er sich der Welt als ein Mensch darstellen, der nicht nur Gottes Werkzeug, sondern auch ein Günstling des Glückes ist. In der Maske von Jupiter oder Herkules, Apoll oder Mars wurde

der Herrscher zu einem Wesen, das nicht nur vom Himmel auserwählt, sondern auch von der Natur mit ungewöhnlichen Kräften ausgestattet war. Wie sich das mit dem Christentum vereinigen läßt? Durch eine echt barocke Auffassung vom Verhältnis zwischen Christlichem und Heidnischem: Christus ist nicht nur in die Welt gekommen, er ist auch in den Olymp eingezogen — und die alten Götter haben sich ihm unterworfen. Also kann das Haupt der Christenheit, der Kaiser, Macht und Symbole des Götterkönigs Jupiter getrost für sich in Anspruch nehmen. Und er tut es nicht nur auf Gemälden, er tut es vor allem im Theater. Auch in unserem Theater von heute abend, wie wir gleich sehen werden.

#### OLYMP

Jetzt ist die Pause vorbei, der Vorhang hebt sich wieder, und von der Bühne herunter ins Parkett strömen ganze Scharen von Tänzern. Sie teilen sich in zwei Gruppen, die grüngekleideten sind offenbar das Gefolge des Meeressgottes Neptun, die rosaroten dagegen das Gefolge der Venus. Schon kommt die Göttin selbst in einem großen Wagen angefahren, der von Amoretten umspielt ist. Und dieser Wagen, es ist nicht zu glauben, fährt plötzlich von der Bühne in den Himmel auf, die Wolken teilen sich und wir sehen den Olymp, wo Jupiter in wallender Allongeperücke auf dem Thron sitzt. Nun wird auch klar, was das Ganze bedeutet. Venus holt sich vom Göttervater die Erlaubnis, Orpheus in die Unterwelt zu schicken, um dem Herrn des Schattenreiches, Pluto, seine geliebte Eurydike wieder zu entreißen. Aber das Erscheinen der Liebesgöttin im Olymp hat noch etwas anderes bewirkt. Plötzlich tritt die majestätische

Juno auf, dann kommt auch noch die bewaffnete Minerva einher — und beide fangen an, sich mit Venus zu streiten. Wir werden belehrt, daß es um den berühmten goldenen Apfel geht, den alle drei gerne hätten, weil sein Besitz das Zeichen dafür ist, die Schönste zu sein. Über den Streit gerät Jupiter in Zorn, befiehlt seinem Adler, den Apfel herbeizubringen, der majestätische Vogel erhebt sich in die Lüfte (das ist alles buchstäblich zu sehen) und kehrt sogleich mit dem goldenen Apfel im Schnabel zu seinem Herrn zurück. Und nun fällt Jupiter sein Urteil: keine der drei Göttinnen bekommt das begehrte Symbol, denn es gibt eine Frau, die ihnen an Vorzügen weit überlegen ist, die einzige dieser Auszeichnung würdige Dame: die Kaiserin. Jupiter befiehlt, das Gemach des Schicksals zu öffnen, ein barocker Tempel von unendlicher Tiefe tut sich auf, wir erkennen auf seinem Altar das Bild der Kaiserin, von einer Heerschar glorreicher Nachkommen umgeben. Und nun sehen auch die streitenden Göttinnen ihren Irrtum ein und huldigen mit dem ganzen Olymp neidlos den Tugenden der irdischen Herrscherin, die an Großartigkeit die Juno übertrifft, an Klugheit die Minerva und an Schönheit die Venus. Und Jupiter schüttelt seine falschen Locken, steht vom Throne auf und ruft dem Publikum die Worte des Kaiser Augustus zu: plaudite, gentes, klatscht Beifall, ihr Völker.

#### SCHATTENREICH

Das war die Huldigung, und sie mußte sein, damit wir alle wissen, was von den antiken Göttern und Heroen zu halten ist. Die Bühne hat sich wieder verwandelt, Nacht ist über sie gesunken, wir befinden uns im Orkus, in der

Unterwelt, am Ufer des Flusses Acheron, dessen graue Fluten das Reich der Schatten von der übrigen Welt trennen. Bis hierher ist Orpheus vorgedrungen, und in der fahlen Düsternis wartet er auf die Ankunft eines Schiffes, das langsam über den Höllenfluß näher kommt. Es ist eine Barke mit schwarzem Segel und einer einzigen, furchterregenden Gestalt an Bord. Charon, der Fährmann der Unterwelt, ein schwarzer Riese von bedrohlichem Aussehen, steigt ans Land. Er weiß schon, was Orpheus will, und er findet es nicht gut.

Dieser Eintritt in die Unterwelt, in das Jenseits, hat im kaiserlichen Zeremoniell des Wiener Hofes eine seltsam-düstere Parallele. Es ist überliefert, daß sich bei der Bestattung der Mitglieder des Kaiserhauses in der Kapuziner-Gruft im Barock-Zeitalter folgende Szene abspielte. Nach der Einsegnung in der Kirche wurde der Sarg von Mönchen in die Gruft hinuntergetragen, deren schweres Bronceter verschlossen blieb. Mit mächtiger Gebärde klopfte der Zeremoniar an das Tor, und wenig später vernahm man von innen eine furchtbare Stimme: Wer begehrt Einlaß? Worauf der Zeremoniar etwa sagte: Seine Majestät, Leopold I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Erzherzog von Österreich, König von Böhmen, König von Ungarn, Graf von Habsburg, und so weiter, alle Titel. Darauf die Stimme: den kenne ich nicht. Nun klopfte der Zeremoniar ein zweites Mal, und wieder fragt die Stimme: Wer begehrt Einlaß? Die Antwort ist: Seine Majestät, Leopold I., unser Kaiser und Herr. Darauf die Stimme: den kenne ich nicht. Der Zeremoniar klopfte zum dritten Mal. Wieder tönt es aus der Gruft: Wer begehrt Einlaß? Der Zeremoniar

sagt nur noch: Leopold, ein armer Sünder. Sogleich öffnet sich die Tür.

#### WELTTHEATER

Dieses in spanischen Ernst eingebettete Zeremoniell, ist das auch noch Theater — Theater mit dem Tod? Ja, und wir verstehen es erst, wenn wir dahinter die Idee des Weltspiels erkennen — in dem wir die Spieler sind. Ein uralter Gedanke, der uns schon in den Betrachtungen des römischen Kaisers Marcus Aurelius begegnet. Diese Betrachtungen sind vor 1800 Jahren in der Nähe von Wien im römischen Feldlager niedergeschrieben und enden mit den Worten:

„Mein Freund, du bist in dieser großen Stadt Bürger gewesen, was liegt daran, ob fünf oder dreißig Jahre. Was den Gesetzen gemäß ist, ist für niemand hart. Was ist es denn Schreckliches, wenn ein Prätor einen Schauspieler von der Bühne ruft und entläßt? ‚Aber ich habe doch erst drei Akte gespielt, und nicht fünf?‘ — ‚Mein Freund, im Leben sind drei Akte manchmal schon ein ganzes Stück.‘ So scheid denn freundlich von hier, auch er, der dich entläßt, ist freundlich.“

Aus dem barocken Spanien tönen, beinahe als natürliche Fortsetzung dieser antiken Gedanken, die Verse des Dichters Francisco Gomez de Quevedo zu uns herüber:

Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist,  
Und diese ganze Welt die große Bühne,  
Und sich im Augenblick die Szenen wandeln  
Und alle wir dabei als Spieler handeln.  
Vergiß auch nicht, daß Gott das ganze Spiel  
Und seinen weitgedehnten Gegenstand  
In Akte ordnete und selbst erfand.  
Die Texte und die Rollen auszuteilen,  
Wie lang, wie hoch sich unsere Handlungspannt,  
Liegt in des einz'gen Dramaturgen Hand.

#### NACHT UND TRAUM

Orpheus ist inzwischen vor den Thron der Unterwelt getreten und hat seine Stimme erschallen lassen vor dem Herrn des Schattenreiches, dem großen Pluto. Wir sehen auf der Bühne das innerste Höllentor, das die Form eines aufgerissenen Drachenschlundes hat —

und in der Tiefe dieses starren Rachens glüht im düsteren Glanz des Goldes Plutos erhabene Gestalt. Er ist der Gott der Unterwelt und der Gott des Reichums in einer Person. Unbewegt hört er Orpheus bewegte Klage. Und was kein Gold der Welt vermöchte, vermag die Kunst des Sängers: sein Herz wird weich, er läßt sich rühren, er gibt Eurydike frei — Orpheus darf mit ihr zum Leben zurückkehren — allerdings unter einer Bedingung: er muß auf Plutos Wort vertrauen — er darf sich nicht nach der ihm Folgenden umwenden, bis die Oberwelt erreicht ist. Denn Pluto ist ein König, und er verlangt, wie jeder Herrscher des Barock, daß man seinen Worten blinden Glauben schenkt. Deshalb unterschreibt ein König einen politischen Vertrag niemals selbst — das läßt er seine Minister machen. Und die machen es dann auch so geschickt, daß innerhalb von zwanzig Jahren zwei Reiche sich siebenmal ihrer ewigen Bundesgenossenschaft versichern und dazwischen sechsmal miteinander im Kriege liegen. Und niemals ein König, nur ein Minister konnte im Barock das Wort sagen: „Wenn ich jetzt auf die Welt sehe, wie sie und ich leben — wir haben alle den Verstand verloren und unterscheiden uns in nichts von den Heiden und Türken, ausgenommen in einigen Äußerlichkeiten.“

Da haben wir alles mögliche beieinander: das Gold, das aus der Unterwelt kommt und des Teufels ist, das man aber haben muß, selbst wenn die Alchimisten es mit Hilfe des sagenhaften Steines der Weisen künstlich herstellen müßten. Und die unantastbare Fürstenehre, an der zu zweifeln nicht erlaubt ist. Schließlich noch den Krieg, der ein paar Jahrzehnte vor dem Hochbarock einen großen Teil unserer Länder so verwüstet hat, daß in manchen

Städten nur noch vierzig Prozent der Einwohner am Leben waren. Und die Minister, die zwischen den mörderischen Feldzügen auf Konferenzen zusammenkamen, sich die ausgesuchtesten Komplimente machten und manchmal bis zum letzten Augenblick selbst nicht wußten, gegen wen sie im nächsten Frühjahr ihre Kanonen richten würden.

Auch das gehört zum Barock: es geht nie so weiter, wie man sich ursprünglich gedacht hat — immer lauern irgendwo Überraschungen und Verwandlungen, deren Sinn man erst viel später erkennt, vielleicht erst am Schluß des Schauspiels. Es ist, wie im Leben auch: die Logik des Geschickes zeigt sich nicht sofort. Die Wechselfälle, die uns zustoßen, sind nicht sogleich erklärbar — man muß daran glauben, daß sie einen Sinn haben, und manchmal einen ganz anderen, als wir vermuten. Genau wie die Träume, die uns zur Nachtzeit überfallen — und die im Barock von tiefer Bedeutung sind, weil sie uns die Flucht der Zeit und die Hinfalligkeit sicheren Besitzes vor Augen führen. Aus dem barocken England und aus Shakespeares Mund kommen zu uns die Verse von der traumhaften Verwandlung des Lebens:

Wie dieses Scheines lock'rer Bau, so werden  
Die wolkenhohen Türme, stolze Burgen,  
Erhab'ne Tempel, selbst der große Ball,  
Ja alles, was dran Anteil hat, zerfließen,  
Und wie dies leere Schaugepräng erlaßt,  
Spurlos vergeh'n. Wir sind aus solchem Stoff,  
Wie der zu Träumen; dieses kleine Leben  
Umfaßt ein Schlaf . . .

#### UNTERTANEN

Draußen in der Stadt, da beginnt jetzt die Nacht, die Bürger werden nach Hause geschickt, denn die Feste der Fürsten feiern sich besser, wenn man weiß, daß der Rest der Untertanen schläft. Nur in der einen oder anderen

versteckten Taverne finden ein paar Zecher kein Ende. Einer von ihnen hat im Jahr 1718 den Grund dafür sehr einleuchtend aufgeschrieben:

Du angenehmes Glas,  
Du wunderschöner Wein,  
Du mußt doch lebenslang  
mein einzig Labsal sein.  
Wer etwas Liebstes hat,  
der küßt es gar zu gern,  
deswegen ist mein Mund  
von Dir auch selten fern,  
damit er Dich fein oft  
im platten Glase küßt,  
weil du ihm bis in' Tod  
sein Allerliebstes bist.

Ja, der Wein — der war im Barock natürlich nicht schlechter als heute, eher besser. In den gewaltigen Kellereien der Klöster sorgten erfahrene Mönche dafür, daß in den Gemütern der großen und der kleinen Leute die Erinnerung an die Hochzeit zu Kanaan nicht verblaßte — denn schließlich hatte es doch eine ernstzunehmende Bedeutung, daß das erste Wunder unseres Herrn auf dieser Welt die Verwandlung von Wasser in Wein gewesen ist. Und wo der Wein geehrt und geliebt wird, ist der Gesang nicht weit.

Wir können also ganz beruhigt sein: die Bürger haben ihren Frieden. Soweit sie sich nicht schon die Nachtmütze über die Ohren gezogen haben, sitzen sie beim Wein, oder machen Musik. Ein paar von ihnen schimpfen vielleicht auch noch verstohlen auf die hohen Steuern und auf das kostspielige Schaugepränge, das die Fürsten an ihren Höfen und in ihren Theatern veranstalten. Aber Revolution machen sie nicht — dazu ist die Zeit noch lange nicht reif. Noch ist man überzeugt, daß der Fürst für den Lauf der Welt eine ebenso notwendige Persönlichkeit ist, wie der Bischof für das Heil der Seelen.

Und man beruhigt sich leicht in dem Gedanken, daß über allen Fürsten noch

der Kaiser thront, die personifizierte Sonne aller zeitlichen Gnaden.

Als die Stände von Niederösterreich dem Kaiser Joseph I. ihre Huldigung darbrachten, geschah es mit folgenden Worten: „Des Himmelsfürsten Licht erstarrt ob dem allerhöchsten, niemals gesehnen Glanze. Der Erdkreis wird zu klein zum Schauplatz solcher Werke, wobei die getreuesten, gehorsamsten Stände meinen, den Gipfel des Glückes erstiegen zu haben, daß sie sich zu Eurer Majestät Füßen legen dürfen. Die vorigen goldenen Zeiten sind gegen diese — eiserne, da uns die Sonne einer lebendigen Glückseligkeit vor Augen schwebt.“

#### H E R R S C H E R

Solche Formulierungen setzen ein ungeheueres Distanzgefühl voraus, und der Hof, dem damals zweitausend Personen angehörten, tat das Seine, um durch ein phantastisches Zeremoniell dieses Untertanen-Gefühl zu fördern. So speiste der Kaiser zum Beispiel viermal im Jahr öffentlich, wobei ihm 48 Gerichte aufgetragen wurden und jeder Teller, der auf den Tisch kam, vorher durch die Hände von 24 Personen wandern mußte. 400 Personen waren in Wien mit der Wartung des kaiserlichen Marstalls beschäftigt, in dem bis zu zweitausendzweihundert Pferde standen. Die Hofküche verbrauchte in einem Jahr allein für Petersilie 4000 Gulden. Für den Schlaftrunk der Kaiserin-Witwe Amalie brauchte man täglich zwölf Kannen Ungarwein. Und glauben Sie bitte nicht, daß das etwa in Bayern anders gewesen wäre. Der bayerische Kurfürst Max Emanuel hatte immerhin 1400 Jagdpferde und schenkte bei der Verlobung seines Sohnes mit der österreichischen Erzherzogin Amalie seiner künftigen Schwiegertochter ein Porträt ihres Bräutigams, das mit Diamanten im heutigen Geldwert von etwa drei Millionen Mark eingefaßt war. Auch dachte er sich ganz raffinierte Galanterien aus. So gab es bei dem berühmten Damenkaroussell in

Fürstenried ganz beachtliche Preise, etwa ein Stückl Butter — und zur Erleichterung des Verzehrs ein goldenes Besteck. Oder ein Körbl Kopfsalat, und darin sorgsam versteckt eine goldene Repetier-Uhr, oder ein Käseleibl, zusammen mit einem Arbeitsbeutel, in dem eine massiv goldene Schreibtafel war. Schließlich ein Dutzend Tauben, mit einem großen goldenen Necessaire. Das alles mußten die Bürger bezahlen — und sie sahen noch nicht einmal etwas davon. Also mußte man ihnen hin und wieder die Möglichkeit geben, wenigstens von ferne zuzusehen, was die hohen Herrschaften mit dem Geld des Landes trieben.

Eine der großartigsten Schaustellungen dieser Art fiel dem Kurfürsten Karl Albert ein — er war der Sohn Max Emanuels und wurde später Kaiser Karl VII. — als er den Plan faßte, sich in der herrlichen Abtei Melk in Niederösterreich mit seiner Schwiegermutter, der Kaiserin-Witwe, zu treffen. Das Kloster Melk liegt bekanntlich an der Donau, und das veranlaßte den Kurfürsten, den Wasserweg zu nehmen. In Wasserburg am Inn baute man eine Flotte von 27 Prunkschiffen, und die waren fast noch zu wenig, denn der Kurfürst und seine Familie nahmen wirklich nur das notwendigste Gefolge mit, nämlich 216 Personen. Man konstruierte also mehrere Leib-Schiffe, dann ein Tafelzimmerschiff, ein Damenschiff, und darüber hinaus Minister-, Kavalier-, Beichtväter-, Tafeldecker-, Hofküchen-, Nebenküchen-, Mundbäcker-, Hofkeller-Schiffe und noch einige mehr. Selbstverständlich wurde auf die Ausstattung derjenigen Schiffe, die für die Allerhöchsten Herrschaften bestimmt waren, der größte Prunk verwendet, die Gemächer wurden mit Tapeten von Damast und Brokat ausge-

schlagen und mit den erlesensten Möbeln der Hof-Intendantur eingerichtet. Für die Schiffsleute hatte man sich eine eigene, weißblaue Uniform ausgedacht — außerdem wurde natürlich das Theater mitgenommen, denn das war für die Schwiegermama die eigentliche Überraschung, und für die Benediktiner-Mönche von Melk das Gastgeschenk, da der Kurfürst es, samt zwölf schwervergoldeten Kronleuchtern in dem Saale zurückließ, worin man es für eine einzige Vorstellung aufgeschlagen hatte. Diese Vorstellung bestand in der Oper „Athalie“, in der vier Damen und sechs Kavaliers mitwirkten, während der Kurfürst und seine Familie die Musik bestritten. Karl Albert blies die Flöte, die Kurfürstin übernahm die Alt-Partie, der Kurprinz spielte Geige, Prinzessin Therese das Cembalo, Prinzessin Marie die Harfe und Prinzessin Maria Antonia sang Sopran. Womit wir wieder beim Theater wären.

#### D E R Z W E I F E L

Wir erinnern uns: Orpheus hat Pluto, dem Herrscher der Unterwelt, so herzerreißend vorgesungen, daß dieser ihm seine Eurydike wieder mitgab — allerdings unter der Bedingung, Orpheus dürfe sich auf dem Weg in die Oberwelt nicht nach ihr umwenden. Das war zweifellos viel gefordert, aber schließlich kann Pluto, der ein König ist, für eine so ungewöhnliche Gnade auch den Beweis verlangen, daß seinem königlichen Wort bedingungslos gefolgt wird. Orpheus hat sich das auch sehr ernsthaft vorgenommen, und zwischen aufgeregten Furien und Schatten ist er unverdrossen aufwärts gestiegen, ohne umzuschauen. Wenn der Weg nur nicht so lang wäre! Und je länger er unterwegs ist, um so mehr streiten in

ihm Glauben und Zweifel. Nur solange er an Plutos Ehrenhaftigkeit glaubt, ist er sicher. Sobald er zweifelt, braucht er Gewißheit. Und das ist nicht nur Orpheus' persönlicher Zwiespalt, das ist das geschichtliche Problem des Barockzeitalters. Der Glaube verleiht Sicherheit, der Zweifel braucht Beweise.

Die ganze Welt des Barock in unseren Ländern setzt den Glauben voraus. Den Glauben an eine festgefügte Ordnung der Dinge, die im Himmel ihre Krönung findet, und selbst in der Hölle noch Geltung hat. Die Natur des Menschen ist gut, aber die Anfechtungen des Bösen sind notwendig, damit der Mensch sein Heil erkennt. Die Weltgeschichte ist ein Prozeß, dessen Resultat erst am jüngsten Tage sichtbar wird. Aber jeder einzelne Mensch erleidet in seiner Seele die Erschütterungen, die dieser Prozeß hervorruft. Der Kampf zwischen Licht und Finsternis wird auf der Tenne der Persönlichkeit ausgetragen, und der Mensch kann sich nur auf die richtige Seite schlagen, wenn er an den endgültigen Sieg des Guten glaubt. Das Gute aber ist gleichbedeutend mit Ordnung, ebenso wie das Böse gleichbedeutend mit dem Chaos ist.

Und für die Anerkennung der Ordnung hat der Mensch zwei Pfänder: das Evangelium und die barocke Lebensform. In beiden waltet der Gedanke der väterlichen Macht, denn der Vater im Himmel und der Landesvater regieren nach demselben Prinzip. Wenn wir dies bedenken, wird uns gar nicht mehr merkwürdig vorkommen, was jetzt auf der Bühne geschieht. Das Licht des Tages ist Orpheus von Ferne schon sichtbar, da hält er es nicht mehr aus. Der Zweifel hat über den Glauben gesiegt, er fühlt sich betrogen, weil er die Anwesenheit seiner Eurydike nicht spürt — also wendet er sich um. Da ist sie —

demutsvoll ihm folgend — und er begreift, daß er sie jetzt für immer verloren hat.

#### DIE EWIGEN GESETZE

Und nun teilt sich unsere Bühne in zwei Hälften — auf der einen Seite geht die Handlung weiter, wie Monteverdi sie 1605 zu Ende führt, auf der anderen sehen wir den Schluß der Oper von Gluck — und im Unterschied der beiden Auffassungen desselben Stoffes wird uns deutlich, was den Barock von späteren Zeitaltern unterscheidet.

Wenden wir uns zunächst dem Orpheus von Gluck zu.

Der Ritter Gluck empfindet diesen Punkt der Handlung als ungerecht. Schließlich ist es doch menschlich, daß Orpheus der Versuchung erliegt. Kann man ihn dafür verantwortlich machen? Kann man ihn büßen lassen, daß er einen Befehl, dessen Einhaltung über seine Kraft ging, schließlich mißachtete? Orpheus folgt doch, indem er sich nach Eurydike umwendet, einem höheren Gesetz — dem Gesetz der Liebe — also ist er entschuldbar. Und nicht nur das: er muß belohnt werden, weil treue Liebe immer belohnt werden muß, auch wenn sie irrt. Also erscheint auf der Bühne der Gott Amor. Und er deutet das ganze Geschehen um, in eine Prüfung, die nun bestanden ist, weil die Liebe über alles Gesetz gesiegt hat. Orpheus kann seine Eurydike behalten, obwohl er Plutos Gebot übertrat.

Hier siegt das Gefühl über das Gesetz, der Mensch wird zum Maßstab für die Welt, die Reinheit des Empfindens empfängt ihren Lohn, obwohl dabei ein Vertrag gebrochen werden muß. Das ist zwar rührend, aber es ist ebenso sehr das Ende des Barock wie der Anfang der französischen Revolution. Vergleichen wir es mit Monteverdi — dann

werden wir es gleich sehen. Auch bei Monteverdi geht die Sache gut aus: Orpheus wird in den Olymp aufgenommen, er wird ein Unsterblicher, der an der Tafel der Götter sitzen darf und durch den Genuß von Nektar und Ambrosia dem irdischen Leid entrückt wird. Aber mit dieser Erhöhung geben die Götter seiner Kunst die Ehre, nicht seinem Verhalten. Denn Eurydike muß zurück in das Reich der Tiefe — und Pluto bleibt sein Recht. Orpheus kann die Geliebte vergessen, behalten darf er sie nicht.

Damit haben wir den entscheidenden Augenblick unserer Oper erreicht. Und wir sehen: im Barock muß die Welt in Ordnung bleiben — auch wenn sie sich in das Gewand vorzeitlicher Sagen kleidet. Nicht das Einzelwesen steht im Mittelpunkt des Geschehens, sondern das Universum, das sich nach ewigen Gesetzen bewegt, deren Wirkung der einzelne in seinem Schicksal, in seinem Glauben und in seinen Gefühlen verspürt. Der Barock will das Ganze. Das Leben ist zu groß, um überblickbar zu sein. Aber man kann seinen Sinn ahnen — wenn man daran glaubt, daß das Leben einen Sinn hat. Es ist wie in der Musik. Sie beginnt mit einem Thema, breitet es aus, variiert es, geht durch Dissonanzen und Trugschlüsse hindurch und bekommt erst im Schlußakkord ihren Sinn, weil wir ihre ganze tönende Gestalt erst ahnen können, wenn sie schon verklungen ist.

#### THEMA UND VARIATION

Nun ist also Pause. Aber keine Angst, für Abwechslung ist gesorgt. Schon stimmt das Orchester eine vergnügliche Zwischenaktmusik an, und damit auch unser Auge noch seinen Spaß hat, kommen ein paar reizende Tänzerinnen ins Parkett, um uns mit den Genüssen des

Landlebens bekannt zu machen, das man damals gerade entdeckt hat.

Und jetzt treten drei Gestalten auf, die eine neue Welt repräsentieren: ein Neger in phantastischem Kopfputz, eine Schale mit goldenen Früchten in den Händen, dann ein Türke in feuerrotem Prunkgewand, der drei weiße Sklaven in die Freiheit entläßt, schließlich ein Chinese, in tiefblauer Seide, mit dem Weisheitsbuch und dem Zauberstab in der Hand.

Was das bedeutet? Das symbolisiert die Entdeckung des braven Wilden, des tugendhaften Barbaren und des weisen Mannes aus dem Fernen Osten. Und dies wiederum heißt: die Menschheit wäre von allem Zwang und Elend erlöst, wenn sich alle Welt davon überzeugen ließe, daß die Menschen zum Gutes-tun keine Vorschriften brauchen, weil sie durch ihre Natur von selbst dazu veranlaßt werden, und daß es keine Verständigungsschwierigkeiten mehr gäbe, wenn alle Welt auf dem Lande lebte und französisch spräche. Immerhin ist es doch ein Fortschritt, daß man sich inzwischen geeinigt hat, die Kriege nur in der guten Jahreszeit zu führen und in der schlechten damit aufzuhören. Ein Fortschritt auch, daß man seinen Feind auf dem Schlachtfeld zwar totschießt, sonst aber mit ausgesuchten Komplimenten überhäuft. Schließlich ein Fortschritt, daß man nicht mehr gezwungen ist, an das Wunder zu glauben, weil man ja inzwischen weiß, daß die Gelehrten die Elektrizität entdeckt haben, womit die Welt so gut wie erklärbar geworden ist.

Ein bißchen Atheismus, ein bißchen Frivolität, ein bißchen Spott, ein bißchen Arroganz — Welch entzückende Mischung anstelle dieses ewigen faden Barock mit seinem erdrückenden Pomp.

Ja, man kann diese Ideen sehr rei-

zend finden, auch bestechend. Ob sie weniger kostspielig sind, ist eine andere Frage. In Frankreich haben sie am Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine große Zahl von — Köpfen gekostet.

Seltsam, daß hier, mitten in der festgefühten Weltordnung des Barock solche Dinge überhaupt zugelassen werden. Den Erbfeind der Christenheit, den Türken, macht man zum braven Mann — was würde denn der Prinz Eugen dazu sagen? Und den Wilden aus dem afrikanischen Busch macht man zum Maßstab der Moral — was soll die Kaiserin Maria Theresia dazu sagen? Und schließlich kommt auch noch der Chinese daher, der Weisheit seit dreitausend Jahren gepachtet hat, ohne ein Christ zu sein. Was soll der Papst dazu sagen? In Frankreich ist das alles böse ausgegangen — bei uns hat man sich gesagt: es kommt auf die Balance an. Solange wir nicht vergessen, daß das Leben vom Himmel durch die Welt zur Hölle reicht, können wir es uns leisten, die Natur schön, den Menschen gut, und das Dasein freudenreich zu finden. Solange wir die Fürsten regieren lassen, ob sie geistlich oder weltlich sind, können wir es uns erlauben, die Elektrizität zwar als eine Sensation, aber nicht als eine Revolution zu empfinden. Solange wir die Wirklichkeit als Schauspiel nehmen und im Theater eine höhere Wahrheit erleben, können wir dem Menschen das Recht lassen, sein Schicksal beklagenswert zu finden. Denn seine Phantasie wird ihm die Möglichkeit geben, die Ungerechtigkeiten dieser Welt mit Kunst und Vertrauen auszugleichen, und der Tod wird ihm die Sicherheit verleihen, in der anderen, besseren Welt mit jedem Fürsten gleichgestellt zu sein. Die Balance, das Gleichgewicht zwischen der bewegten Ordnung der Welt und dem Glücks-

anspruch des einzelnen Menschen für einen Augenblick der Geschichte hergestellt und gehalten zu haben — das macht den Barock in unseren Ländern zu einer unsterblichen Lebensform. Und deshalb hebt sich der Vorhang unserer Bühne jetzt zum letzten Mal, um den Triumph dieser Tat in Bild und Sinnbild zu feiern.

Aufs neue öffnet sich der Himmel. Über den Horizont gleitet der Wagen der Sonne herauf und bleibt im Zenith stehen. Der Sonnengott Apoll bietet ihn der Göttin des Sieges zum Throne an, die uns aus der Mitte des strahlenschießenden Sonnenballes die letzte Arie unserer Oper zusingt: Victoria, victoria.

Und nun gerät alles in Bewegung — Pluto und seine Furien steigen aus der Unterwelt herauf, Orpheus schlägt seine Leier, Venus und die Götter des Olymp erscheinen auf Wolken, die von Engeln und Amoretten getragen werden, die Elemente treten hinzu, das Feuer auf einem Wagen, von Salamandern gezogen, das Meer, von Delphinen und Tritonen aufgewühlt, die Luft in der geflügelten Gestalt der vier Winde, und unten die uralte, riesige Mutter Erde, dazu die Milchstraße mit ihren tausend Sonnen und schließlich das eine, unfaßbare Licht, das alles Leben bewegt und den göttlichen Sinn der Welt bestätigt. Wir fühlen uns fortgetragen von den Wogen der Musik und klatschen Beifall, wenn der Vorhang fällt.

Und auf dem Weg zu uns nach Hause, zu unserer heutigen, von Träumen nicht mehr heimgesuchten Wirklichkeit begleitet uns noch, als ferner Nachklang des alpenländischen Barock, der Ruf des Nachwächters, der mit den zeitlosen Worten endet: . . . und lobet Gott den Herrn, und unsre Liebe Frau.

*Gesendet am 22. April*