

**„Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?“
Tod, Leben und Musik – zum Zeitgeist vor dem 1. Advent**

Montag 22. bis Freitag 26. November 2021

Notizen von Wolfgang Teichert

Es ist Orpheus; wenn es singt. (Rilke)



Dom mit Fährmann

Foto: Doris Schick

Es ist heikel, in der Woche nach dem Ewigkeitssonntag (im Volksmund Totensonntag genannt) für viereinhalb Tage einzutauchen in den Mythos von Orpheus, Ingeborg Bachmann zu lesen und Rilke natürlich (Sonette an Orpheus), Monteverdis Oper anzusehen (in der Nürnberger Neu-Inszenierung) und schließlich zum gegenüberliegenden Ratzeburger Dom zu pilgern, um dort...Ja was eigentlich? Davon später.

Zunächst begann nach Suppe und wieder ausgewähltestem französischen Käse unser Treffen mit **Monteverdis "L'ORFEO" in der Aufführung des Nürnberger Staatstheaters.**¹

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=wAebOkFWo9U>

Es war für uns und für den Nürnberger Intendanten Jens-Daniel Herzog das Stück der Stunde, weil hier aus einer Party innerhalb von Sekunden eine Totenklage wird – ein treffendes Gleichnis auf den Zustand der Welt vor und in der Pandemie.

Auch unsere Welt hat sich von einem Augenblick zum nächsten völlig verändert. Übervolle Flughäfen sind plötzlich leer, Urlaubsparadiese ausgestorben, Einkaufszentren wenig besucht, Theater schütter besetzt. Und genau so eine urplötzliche Schicksalswende, ja so einen Wettersturz beschreibt eben Claudio Monteverdi in seinem "L' Orfeo", mit dem die Operngeschichte am 24. Februar 1607 in Mantua eigentlich ihren Anfang nahm. Monteverdi ließ es sich nicht nehmen, seine Oper mit festlichen Fanfaren zu beginnen; schließlich feiert der titelgebende Orpheus seine Hochzeit mit Euridice, und zwar wild und üppig. Doch dann wird die Frau mitten im Party-Trubel von einer Schlange gebissen und stirbt. In Sekunden kippt die Stimmung, ein emotionaler Absturz aus dem rauschenden Event: Videosequenzen von Euridices Transport im Rettungswagen und in der Intensivstation. Vergebliche Hilfe, der Schlangenbiss war tödlich für sie. *Almerija Deli* brachte als Botin die volle Wucht des Schicksalsschlags auf die Bühne in sterilem OP-Schutzkittel. Sie berichtet von dramatischen Minuten: die Ärzte wollten Euridice „mit Luft und Liedern ins Leben zurückholen“, aber sie schlug nur einmal die Augen auf und rief nach Orfeo.

Wir sehen einen Orfeo, der vom leichtlebigen Erfolgssänger zum leidgeprüften Mann wird, der an die Chance der selbst gestellten Mission glaubt. Die Bilder werden ruhiger, lange Kamerafahrten überfliegen brennende Ölfelder und finstere Staubwolken von gewaltigen Explosionen. In der Unterwelt, bei Monteverdi nicht Hölle, sondern ersehnter Ort heimatloser Seelen, bietet das Götterpaar Proserpina und Pluto den Deal an, Euridice mitzunehmen ohne sie dabei anzusehen: ein einziger Blick verdamme sie auf ewig. Dass der Weg zurück zum Scheitern verurteilt ist, ist bekannt – das Bild der virtuellen Euridice (innig gestaltend *Julia Grüter*) beim Schreiten hinter dem durch Lärm verunsicherten Orfeo gehört zu den nachdrücklichsten Szenen der Inszenierung: wiederum Gänsehaut pur, die mit collageartigen Klangflächen und disharmonischen Assoziationen an die Schönberg-Schule noch verstärkt wird.

Inhaltlich erhebt sich schon hier die Frage: Sind alle Versuche, mit den Toten in Kontakt (und sei es durch die unsagbare Musik) zu kommen, immer vergeblich? Warum dreht sich Orpheus um?

Verschiedene antike Autoren, so **W. in der Einleitung**, haben auf die Frage verschiedene Antworten gegeben. Orpheus ist auf dem Rückweg, so **Vergil**, von einer *subita dementia* befallen, also einem plötzlichen Wahnsinn oder Blackout oder gar Demenz. Und der bedeute für beide Leid. Eurydike gibt Orpheus die Schuld daran, dass sie ein zweites Mal sterben muss.

Ovid hingegen, ein Zeitgenosse Vergils, meint Orpheus habe sich Sorgen gemacht, dass Eurydike erschöpft sei und dass sie es womöglich nicht alleine schafft, weil der Weg zurück eben so anstrengend ist. Orpheus hat Angst um sie und war sich nicht sicher, ob sie noch hinter ihm ist. Also: Orpheus dreht sich hier um, weil er Eurydike liebt, weil er sich um sie sorgt, weil er nicht will, dass ihr etwas passiert. Dass er aber ironischerweise genau dies mit seiner Liebe bewirkt, dass ihr nämlich etwas passiert, darin liege für Ovid die Tragik der Geschichte.

Auch **Seneca** betont das Tragische und das Widersprüchliche, das Orpheus Eurydike mit seiner Liebe tötet. Hier geht es allerdings weniger um die Fürsorge, die Orpheus Eurydike entgegenbringt, sondern mehr um seine Sehnsucht. Orpheus erträgt es nicht, von Eurydike getrennt zu sein. Die Sehnsucht nach ihr ist so stark, dass er die Beherrschung verliert und sich umdreht.

Man muss aber auch sagen, dass es in der modernen Forschung nicht wenige Leute gibt, die behaupten, die Frage, warum Orpheus sich umdreht, sei total unwichtig. Ihre Frage ist nicht: „Warum scheitert Orpheus?“, sondern „Muss Orpheus scheitern?“ Ist Orpheus' ganze Reise in die Unterwelt von vorne herein zum Scheitern verurteilt, weil er sich über den Tod stellt? Weil er es als Mensch wagt, das Naturgesetz, dass Menschen nun einmal sterben, in Frage zu stellen? Dass er es sich anmaßt, über Leben und Tod entscheiden zu können? Und deshalb gar nicht gewinnen kann. Wir haben uns ergänzend auf Hinderk Emrichs Überlegungen bezogen, der existentiell fragt: Was tun wir mit dem/der Anderen, wenn wir sie anblicken? Wieso ist dieser Blick gefährlich, todbringend, verboten?

Dieser Frage sind wir mit Hilfe des Essays „Blick des Orpheus“ (Maurice Blanchot (1907–2003) nachgegangen. Für ihn ist – um den Preis des Verlustes seiner „Anima“ (Eurydike) – Orpheus' Rückblick nicht irgendwie schuldhaft, sondern im Gegenteil ein extremer Moment, da sich Orpheus von sich selbst befreit und von jenen Bindungen, die sein Künstlertum behindert haben. Der verbotene Blick wird zum «inspirierten» Blick, zur Zügellosigkeit und Sorglosigkeit des unmittelbaren Erlebens. Uns gefällt diese nicht moralisierende Interpretation.

Darum wenden wir uns auch bald Rilkes Sonetten an Orpheus zu. Jochen erzählt, wie den Dichter im Februar 1922 eine Art kreativer Sturm überkam: Er schrieb innerhalb von drei Tagen den ersten Teil der Sonette an Orpheus nieder, vollendete seine Elegien und schloß die Sonette mit dem zweiten Teil ab. Dann fand er in der Schweiz seinen Ort: Muzot, ein kleines Schloß im Wallis. Hier war es wieder eine Frau, Merline², mit der er am Beginn einer leidenschaftlichen Beziehung stand, die ihn

² „Merline: Ihre Identität ist erst spät bekannt geworden. Martin Bircher: (Rainer Maria Rilke und Merline <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=lib-006:2004:47::249> abgerufen am 5.1.2022) berichtet: „Am 13. Dezember 1951 erschien «Ein Brief Rilkes an eine Berner Bildhauerin, mitgeteilt von Baladine Klossowski». Im Begleitbrief heißt es: «Hoffentlich ist es nicht zu prétentieux meinen vollen Namen unter den Titel zu setzen.» In ihrem kurzen Kommentar weist sie auf ihre nahe Freundschaft zu Rilke hin. Sei es, daß inzwischen zu viele Menschen von dem «Geheimnis» um die wahre Merline wussten, sei es, dass sie in ihrem Alter doch ihrer

beflügelt habe. „Ihre Geschenke stehen wohl in direkter Beziehung zu den Sonetten, denn sie schenkte ihm ein Bild aus dem 16. Jahrhundert von Orpheus, das direkt als Vorlage gedient haben kann für das allererste Sonett und zu Weihnachten ein weiteres Geschenk: die Ovid-Übersetzung, die er in Muzot las und in der die mythologischen Grundlagen für die Figur des Orpheus zu finden sind. Bei Rilke finden sich auch die drei Teile Ovids wieder: Orpheus spielt vor Tieren und Bäumen, was das spielerische Sein und das Verhältnis zur Natur andeutet, Orpheus und Eurydike als Liebende und das Ende, als Orpheus durch die Mänaden getötet wird. All diese Motive finden sich auch in den Sonetten wieder, wobei Rilke den Stoff seinem eigenen Bild einfügt, einpaßt, ihn dadurch auch erweitert und ihm neue Dimensionen des Wirkens eröffnet.

Und so beginnt der erste Teil mit der Vorstellung des orphischen Gesangs: „O Orpheus singt!“. Dieser Gesang nehme Bezug zu etwas, das man sprachlich kaum fassen könne und das der Mensch nicht und nie erreichen kann. Der orphische Gesang ist nicht Begehrt, nicht Werbung, sondern „Da-Sein: In Wahrheit singen [...] ist/Ein Wehn mit Gott. Ein Wind“.

Der Zyklus beginnt also mit dem mythologischen Gesang des Orpheus vor den Tieren. Die schweigen und hören. Zwar ist in ihrem Herzen Schreien, Brüllen und Röhren, und doch errichtet ihnen Orpheus einen Tempel durch seinen Gesang in ihrem Ohr. Dies Bild vom Tempel erscheint auch wieder im zweiten Sonett in Form eines Mädchens, das aus dem orphischen Gesang hervorgegangen ist und sich ein Bett in seinem Ohr macht. Sie schläft; die Welt, die Natur, alles ist dem Mädchen Schlaf: denn alles ist ohne Sinn, ohne Zweck im Schlaf. Erst aufgewacht hat man Bewußtsein, Gedanken, Wünsche, Ziele. Das zweite Sonett erschafft dann sozusagen Eurydike, das Mädchen, das für sich ist, das noch keine Frau geworden ist, also noch die innige Liebe, das innere Feuer bewahrt hat, bevor diese Fähigkeit durch das zielgerichtete Lieben verschwindet, verstummt: Sie zu einer Frau wird. Doch gerade das Mädchen-Sein ist hier noch nicht vollendet, es wird abrupt beendet durch den Tod, der sie dem ewigen Schlaf, also dem ewigen Sein überantwortet.

Wir konzentrieren uns auf das 3. Sonett, in dem die Liebe der beiden angedeutet ist. Hier treten erstmals die Menschen auf, als Gegenthema zu der reinen Liebe der beiden, als Gegensatz zu dem Gesang des Orpheus: Ihr Gesang ist durch die Liebe, durch das Begehren entstanden; ihre Liebe ist voller Endlichkeit, voller Zielgerichtetheit. Ihnen zeigt das Sonett den wahren Gesang, vergessen sollen sie den Liebesgesang, dichten und lieben sollen sie wie Orpheus, obwohl die eigene Schwere sie daran hindert. Doch sie hindert auch die beiden Liebenden des 4. Sonetts, Orpheus und Eurydike, sie lastet auch schwer auf ihren Schultern, doch müssen sie

weiblichen Eitelkeit erlag, wenn ihre Identität bezüglich ihrer großen Jugendliebe gelüftet wurde: Heute kann in aller Offenheit über Merline alias Mouky alias Baladine Klossowska gesprochen werden.“

sie nur der Erde zurückgeben. Auch die große Liebe, der Anfang aller Liebe war voller Tränen, voller Angst. Das eigene Gewicht hält sie auf dem Boden, der eigene Baum wurzelt im Boden, der Raum jedoch, die Luft ist frei von solcher Last, von solchen Fesseln. Die Liebe muß sich befreien von der Schwere der Gedanken des Bewußtseins, sie muß wieder sein. Somit bildet das dritte Sonett eine Art menschliches Zwischenspiel, es zeigt den Menschen im Vergleich zum singenden und liebenden Orpheus: „In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch./Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott/“. Der Sänger Orpheus ist Stimme eines größeren Ganzen, das durch ihn hindurchspricht.

Hier sei vorweggenommen, dass wir uns mit einer „Aufstellung“ dem wohl bedeutendsten Sonett „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir...“(Teil II,13) zuwenden. Jochen hatte vorher erläutert: „Überschreiten“ bedeute nicht nur das Hinausgehen über das feste Sein und die stete Verwandlung, sondern zugleich ein Tieferes: das „Überschreiten“ des empirischen Seins in eine höhere Ebene. Dieser Gedanke erhalte hier seine reinste Gestalt:

„Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter/ dir, wie der Winter, der eben geht./ Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,/ daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht./ Sei immer tot in Eurydike —, singender steige,/ preisender steige zurück in den reinen Bezug./ Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,/ sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug./ Sei — und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,/ den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,/ daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal./ Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen/ Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,/ zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl“ .



Im abendlichen Gegenlicht
Foto: Doris Schick

Dies sei aber vielleicht doch ein doppeltes Überschreiten, erleben wir im Gespräch aus den Rollen der Aufstellung: Einmal (so Jochen) Überschreiten aus einem niedern zu einem höhern, vom uneigentlichen zum eigentlichen Sein, aber zugleich (und das hatten wir als unheimlich erlebt) ein Überschreiten vom Leben in den Tod, also grade nicht zum Sein, sondern zum Nichts. Wenn man spielend (wie wir) dem Faden des Gedichts selbst nachzugehen versucht, so geht es aus von der Forderung, das reine „Bezogensein“ wiederherzustellen: „singender steige, preisender steige zurück in den reinen Bezug“.

Aber — und das war eben auch schockierend — dieser Bezug wirkt so, dass man (der Mensch) in ihm — und grade wenn er ihn in seiner Reinheit erfüllt — ein „Schwindender“ ist. Kann man es so sehen: Die Rückkehr in den

„reinen Bezug“ sei immer schon „Überschreiten“ in dem Sinn, daß in ihm die Kraft des vitalen Lebens (eben gerade auch Eurydike) verlorengelht. Die Schwäche im Vitalen wird hier als notwendige Begleiterscheinung des Hinüberschreitens zum eigentlichen „Sein“ gedeutet. Der Mensch kann dieses nur erreichen, indem er das „Schwinden“ des natürlichen Daseins mit Freiheit ergreift und grade der Vergänglichkeit noch ihren Sinn abzugewinnen weiß: „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir.“ Jemand bemerkt: Auch so könne man sich den Schmerz des Abschieds ersparen, indem man ihm einfach „voran“ ist. Dieser „Abschied“ aber und dies „Schwinden“ bedeute, dass man eben auch Zerbrechlichkeit bewußt auf sich nehmen soll, die notwendig mit „Überschreiten“ verbunden ist?

Wir erholen uns bei **dem Film SONG FOR MARION, einer britischen Tragikomödie** (2012, Regie u. Drehbuch: Paul Andrew Williams), die man auch als leichte Orpheusgeschichte sehen kann: Der griesgrämige Rentner Arthur schließt sich nach dem Tod seiner krebskranken Ehefrau posthum dem örtlichen Chor an. Die charmante Chorleiterin Elizabeth (Gemma Arterton) will Arthur unbedingt im Chor haben und es gelingt ihr tatsächlich Arthur für das Singen zu begeistern. Elizabeth und der gesamte Chor lassen mit ihrer Musik neue und beinahe vergessene Lebensfreude in ihm aufkommen. Er singt sozusagen weiter, wo seine Frau hat aufhören müssen.

Trotz der vielen ernsten Töne (der Kampf gegen eine tödliche Krankheit, Streitigkeiten und Entfremdung zwischen Familienmitgliedern) haben wir immer wieder herzlich gelacht. Besonders der große Auftritt von Arthur, in dem er Streit und Tod sozusagen vergessen lässt, lockt einem gern eine Träne ins Auge.

Schließlich wenden wir uns – in Erinnerung an den Arzt und Philosophen Hinderk Emrich – der Musik zu, denn die Sonette an Orpheus sind, wie alle große Sprache, eigentlich „Gesang“. Und Musik verweise, so Emrich, immer auf etwas, das sie nicht selbst ist; auf ein Gefühl oder ein Dasein, das sich dem Versuch entzieht, es definieren oder auch nur konkretisieren zu wollen, eine Welt des Unsagbaren, jenseits auch der Begriffe. Und eben darauf verweist der Orpheusmythos auch. Emrich pflegte immer und immer wieder Ingeborg Bachmanns „Was aber ist Musik“ heranzuziehen, aus dem auch der Tagungstitel entstanden war. Über Musik sagt Ingeborg Bachmann – im Hinblick auf das Märchen von Andersen „Die chinesische Nachtigall“ folgendes:

„Was aber ist Musik? Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht? Wie kommt’s, daß du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baume sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: „Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erste Mal sang!“ So dankt sie dir noch, der du zu danken

hast, denn sie vergißt es dir nie.“³

Der Kaiser also begibt sich zur Nachtigall, eine Art gleichzeitiges Anerkennungsverhältnis.

Was also gilt es für uns anzuerkennen? Unser unausdeutbares und doch andeutbares Seelenleben hat eine eigene Ausdrucksform, die man eben nicht gleich „schwarz auf weiß nach Hause tragen“ kann, auch wenn man dies gerne so hätte. Wir haben dort auf der Bäk anerkennen müssen, „ dass wir Menschen im Selbstumgang und Fremdungang mit Dingen, Menschen und uns selbst als Dasein schwimmen, d.h. dass wir nicht festgelegt werden können, weder auf unsere Physis, unsere dingliche Natur, noch auf unsere Art des Umgangs mit den Seelen und Geistern, die uns umgeben, noch nicht einmal auf uns selbst“.⁴ Es gibt eine „Gleichwertigkeit und Gleichrangigkeit des Sichtbaren im Vergleich und Verhältnis zum Unsichtbaren: der absoluten und unverbrüchlichen Gleichrangigkeit und gleichen Gültigkeit von Metaphorischem und Immanentem, zwischen Jenseitigem und Diesseitigem, von Seelischem und Physischem, von Spirituellem und Konkretem“⁵. Soweit Emrich

Wir sehen als dritten Film noch **Orfeu Negro** (1959): In seinem Film Orfeu Negro verlegte der französische Filmmacher Marcel Camus die Orpheusgeschichte ins Brasilien des 20. Jahrhunderts. Orpheus/Orfeu ist bei ihm ein schwarzer Straßenbahnschaffner in Rio de Janeiro, der in seiner Freizeit eine Sambatruppe leitet – also auch singt und tanzt. Das Mädchen Eurydike/ Euridíce kommt vom Lande nach Rio, auf der Flucht vor einem Mann, der ihr auf der heimatischen Plantage nachstellte. In Rio flieht Euridíce zu ihrer Cousine Serafina, die zu Orfeus Truppe gehört, und gerät so unmittelbar in den Trubel des Karnevals. Orfeu, ein Weiberheld und eher gegen seinen Willen mit Mira verlobt, ist überall beliebt und vermag, wie sein antiker Namensvetter, mit seinem Gesang und Tanz alle zu verzaubern; selbst die Sonne kann er mit seinem Gitarrenspiel aufgehen lassen. Es kommt wie es kommen muss: Der Sänger und die Unschuld vom Lande verlieben sich ineinander.

Doch der Verfolger, in der Maske des Todes, ist Euridíce bis nach Rio gefolgt. Sie flieht vor ihm durch den Karnevalstrubel und findet schließlich den Tod. Orfeus Suche nach der Geliebten, sein Weg in die Unterwelt, führt ihn zunächst in eine Behörde für Vermisste, einen Tempel der Bürokratie, wo alles Lebende stirbt – zu Papier geworden. Nicht im Hades, sondern in einer Candomblé-Zeremonie findet er sich mit der toten Euridíce wieder. Doch er vertraut nicht seinem Herzen allein, will sich nach dem Mädchen umdrehen und verliert es so endgültig. Als er mit der toten Euridíce in sein Viertel zurückkommt, übernimmt die vor Eifersucht rasende Mira die Rolle der Mänaden – sie erschlägt Orfeu mit einem Stein. Am Ende des Films, nach dem Tod

³ Hinderk M. Emrich: Sagen des Unsagbaren. Zur Musikalisierung des Lebens. Norderstedt. 2015. Seite 11 und Hinderk M. Emrich: Texte zu Rilke. Göttingen. Seite 11

⁴ Emrich. Text... a.a.O. Seite 13

⁵ebendort

der Liebenden, gelingt es dem Jungen Zeca, der Orfeu bewunderte, mit seinem Gitarrespiel die Sonne zum „Aufgehen zu bewegen“ – seinerseits bewundert von einer kleinen Freundin. Camus lässt den Mythos von Orpheus und Eurydike, das Spiel von Liebe und Tod, von Neuem beginnen. Der Film kam 1959 in die Kinos, also schon vor über sechsig Jahren. Das merkt man dem Film auch an, für heutige Sehgewohnheiten ist er recht gewöhnungsbedürftig. Der schwarze Orpheus ist ein Film der großen Gesten. Mitunter erinnert der Streifen an diese alten italienischen Filme, in denen die Frauen oft zu viel und zu laut reden. Das wirkt sehr theatralisch und nervt auch ein wenig. Allerdings kann man sich von der farbigen Lebendigkeit auch anstecken lassen. Die Bilder von dem Fest strahlen Lebensfreude aus, es gibt viel Tanz und Musik – Samba und Bossa Nova. Für die Musik von Tom Chobim und Luiz Bonfá wird der Film heute noch gerühmt. Breno Mello übrigens, der Darsteller des Orfeu, hatte bis dahin keine schauspielerische Erfahrung – er war ein bekannter Fußballer. Grundlage für Marcel Camus' Film ist ein Theaterstück des Brasilianers Vinícius de Moraes. Als er die griechische Vorlage der Tragödie für den brasilianischen Orfeu nahm, tat er dies eben genau als Anerkennung der Größe, der Bedeutung, und ja, der Komplexität der afrikanischen Kultur.

Der klassische griechische Mythos hingegen erfährt eine phantasievolle Transgression zu den brasilianischen Favelas - wo die Musik (des Orfeu) ein lebensnotwendiges Mittel ist, aus der Misere zu flüchten.

In einem weiteren Gesprächsgang folgen wir der Spur von Patrick Roth, einem deutsch-amerikanischen Schriftsteller. Er identifiziert sich in seinen Poetikvorlesungen⁶ mit dem Abstieg des Orpheus in die Unterwelt. Dieser Abstieg ist für ihn ein Bild des Schriftstellers, der ein Totes (*sein* Totes) sucht, um es wieder lebendig zu machen und ans Tageslicht zu führen.⁷ Und dazu muss er den Durchlass finden, der auch bei Ovid konkret genannt wird: „Es gibt“ - so lesen wir vor der ehemaligen Dompropstei mit Blick auf den See in der Nähe der Trauerweide – „eine konkrete Stelle, die benutzt werden kann. Es gibt sie in Raum und Zeit, körperlich, dreidimensional. Das heißt, dass gerade zum Unfassbaren, zum Zeitlosen – zum Tal der Schatten oder zu den Tiefen des Unbewussten – Passage nur über Vergänglich-Konkretes möglich ist.“⁸



Die Trauerweide unterhalb des Doms
am See
Foto: Doris Schick

⁶ Patrick Roth: *Ins Tal der Schatten*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main 2002

⁷ a.s.O.S.19

⁸ A.a.O.S.22

Da wir gerade in der Nähe des Doms stehen, nehmen wir dies einmal konkret wörtlich! Gibt es dort im Dom, so fragen wir, Hinweise auf solche „Durchlässe“ und Passagen? Immerhin hatten sie hier vor zwei Monaten (19. September 2021) der 850 Jahre gedacht, die der Dom hier steht.

Gerade versammeln sich dort einige Pastorinnen und Pastoren der Nordkirche zu einem Mittagsgebet. „Wir sind schon in der Adventszeit“, eröffnet uns einer von ihnen, „und nicht mehr in der Ewigkeitswoche.“

Die Geistlichen setzen sich in den Chorraum, einander gegenüber. Wir sind jetzt sozusagen das Kirchenvolk in den Bankreihen des Kirchenschiffs. Wir hören die Geistlichen eher routiniert und schnell, von einer kleinen Orgel „abgeschleppt“, singen: „Nun komm, der Heiden Heiland“, ein Adventslied Martin Luthers (1483–1546), das auf den altkirchlichen Hymnus „Veni redemptor gentium“ des Ambrosius von Mailand (339–397) zurückgeht. Für kirchenungewohnte Ohren klingt das eher befremdend fremd. „Heiden Heiland“? Dass „Redemptor“ (Heiland) viele Bedeutungen haben kann, von Unternehmer, Lieferant, Pächter, der jemanden aus der Gefangenschaft freikaufte bis hin zu einem, der erlösend in die Tiefe steigt, geht uns erst beim späteren Nachlesen auf.

Die Protagonisten dort im Dom spulen das Lied eher lustlos ab, (finden wir im Nachgespräch). Als diese dann schnell den Dom verlassen, stimmen wir, die in den Reihen Zurückgebliebenen, spontan und mehrstimmig einfach an:

„Hagios ho Theos, hagios ischyros, hagios athanatos, eleison hemas“; das sogenannte „Trisagion“, auch Trishagion, (von griechisch „tris“ „dreimal“ und hagian „heilig“). Es ist übrigens einer der ältesten christlichen Hymnen und auch heute noch fester Bestandteil der ostkirchlichen Liturgie sowohl der orthodoxen Kirche als auch der katholischen Ostkirchen und altorientalischen Kirchen. Irgendwie haben wir „Orpheus“ hier im Dom plötzlich wieder unter uns. (Orpheusekunde nennt Patrick Roth das.)

Das Domerlebnis führt uns schließlich zur Frage der Christen im Römischen Reich. Sie mussten sich der Frage stellen, wie dieser Mythos aus der vorchristlichen Antike sich zu der christlichen Offenbarung verhält. Es gab einige Vergleichspunkte. Einmal zur hebräischen Bibel, der Harfe spielende David, der Saul durch die Musik besänftigt oder die prophetische Vision eines Friedens unter den Tieren. Die Schlange, an deren Biss Eurydike stirbt, kann an die Schlange aus der biblischen Urgeschichte erinnern. Christi Gang in die Unterwelt, ausführlich dargestellt im nichtkanonischen Nikodemus-Evangelium, das noch im Mittelalter bekannt und beliebt war.

Klemens von Alexandrien, einer der frühen Kirchenväter, erwähnt auch Orpheus: „Er zähmte durch bloßen Gesang die wilden Tiere; ja sogar die Bäume, die Eichen, verpflanzte er durch seine Musik“. Beispiele für die andere Möglichkeit, die Aneignung des Orpheus-Motivs ohne Abgrenzung, finden sich in der frühchristlichen Kunst der Katakomben-Malerei. Ein Fresko in der Katakombe von Santi Marcellino e

Pietro, wohl aus dem 4. Jh., zeigt einen jugendlichen Orpheus mit seinem Musikinstrument. In der Forschung wurde es als erstes Porträt des Orpheus-Christus bezeichnet, gedeutet als eine Verschmelzung der beiden Gestalten.

Wir hören dazu das herzerreißende Klagegedicht aus der Oper von Christoph Willibald Gluck; genial in Töne umgesetzt: »Ach, ich habe sie verloren, all mein Glück ist nun dahin!« Dass es in seiner Oper ein Happy End gibt, ist der Erwartung der Zuschauer geschuldet. Doch es bleibt die Aussage: Die Begegnung mit dem Unsichtbaren, mit der Überwelt oder Unterwelt ist möglich. Man könne von dort etwas mitnehmen ins Licht des Alltags. Aber Umwenden, um das Gefundene zu halten, führe zum Verlust.

Und wir sprechen davon: Wer einen nahestehenden Menschen durch Tod verloren hat, kann diese Erfahrung manchmal auch heute machen. Im Schlaf, im Traum begegnet er dem Verstorbenen und fühlt ihn nahe. Aber dieses Gefühl zu halten, gelingt kaum – es sei denn, man lässt die Nachtbegegnung mit dem Verstorbenen innerlich frei. Dann kann sich die Nachterfahrung auch im Tageslicht einstellen. Eurydike darf folgen. Wer sich umwendet, verliert sie. Wir finden dies „Umwenden“ noch einmal in der Gartengeschichte der Maria Magdalena (Johannesevangelium 20,11-18).

Sie nämlich fragt nach dem Gottes-Sohn – er ist dort nicht im Grab. So wendet sie sich um. Da das Grab Jesu nach Westen in den Fels geschlagen war, schaut sie im Licht der aufgehenden Sonne zunächst das »nicht hier«. Dann kommt die Wende, d.h. sie wendet sich nach Osten, der Sonne zu, wie es seitdem in der christlichen Kirche weltweit geschieht. Nicht mehr im Toten, im Fels sieht sie den Verlorenen, den Christus, sondern im Lebendigen, im Garten. Die äußerliche Wendung schafft die neue Blickrichtung. Der Auferstandene ist nicht im Festen, im Historischen zu erleben, sondern im Veränderlich-Lebendigen. Im Augenblick aber, da sie beim Namen gerufen wird, wendet sie sich wieder um und vollzieht damit eine zweite Wendung. Diesmal keine äußerliche, denn sonst hätte sie wieder ins leere Grab gesehen. Diese Wendung ist Erkenntnis: »Rabbuni – Meister!« Dem Schauen des Toten und dem Erleben des Lebendigen folgt die Erkenntnis. Der eigene Name, das Bewusstwerden des Ich führt zur Erkenntnis des Christus als Auferstandenen.

Dieser Umwendeerfahrung geht, so konstatieren wir, eine persönliche kritische Lebenssituation voraus: tiefe Trauer über den Verlust des geliebten Ergänzers („Meisters“); Einsamkeit und äußere Ausweglosigkeit. Nicht dass solche Situationen zwingend notwendig wären. Aber in diesem Falle halten die Menschen es aus, sie bringen die Kraft zu »bleiben« auf und finden dadurch die Möglichkeit, sich zu wenden, sich umzuwenden, weil sie ihren eigenen Namen hören. Es ist eine Stimme, die Maria beim Namen ruft. Es ist eine Stimme, die die Wende in dieser ganzen Geschichte vollbringt. Und so liegt denn wohl auch die Faszination der Orpheus-Christusgeschichte in diesen Möglichkeiten der Perspektivwende in Biographie und Weltwahrnehmung.

Wie in jenem Gedicht von Teilnehmerin **Barbara Schirmacher** am Morgen danach,
am Abreisetag.

Novembermorgen am Ratzeburger See

Amsel zertickt letzte Träume
Der See liegt im Dunkel
Später erst klatschen Erpel die Flügel aufs Wasser
kreisen Möwen unter grauer Wolkendecke
tritt der Dom hervor aus Dämmerung und Schilf
auf seiner heiligen Insel

Wir brechen auf nach tagelangem Spiel
mit Orpheus und Eurydike
Gepackte Taschen sammeln sich am Tor
Der Stab des Hermes wartet

Der Freund malt Klangbilder in den Raum
Mutiger schwingt der Ton mit jedem Lesen
in der Enge
zwischen zusammen gerückten Tischen und Wand
zögert
der Schritt wendet und wiegt sich winkt
zurück winkt immer wieder zurück

Abschied vom Abschied
flüstert es tonlos doch einer hört hin und bewahrt es
Den Abschied lassen
ihm ade sagen
ihn dem Gott des Schmerzes anbefehlen
den spärlichen Raum zwischen Tischen und Wand
weiten
mit Jubel und Singen

Durchs Tor unter dem Ticken der Amsel
Auf festerem Grund
sich trennen
verbunden