

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2000)

Heft: 31: Eros & Literatur = Éros & littérature

Artikel: Der Augenblick der Wahrheit : Liebesduette in der Oper

Autor: Fricke, Harald

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006474>

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: 02.05.2026

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

Harald Fricke

Der Augenblick der Wahrheit

Liebesduette in der Oper

Sie werden sich hundert neue Namen geben und einander alle wieder abnehmen [...].

Rainer Maria Rilke: *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* ¹

Schon Sokrates war skeptisch gegen unsere Zunft. Im ironischsten aller Dialoge Platons lässt er einen Homer-Experten der Werkimmanenten Schule, den Rhapsoden Ion, mit seiner Behauptung auflaufen, als ausgefuchster Kenner aller diesbezüglichen Verse Homers sei der Literat auch in Sachen der Heilkunst, der Seefahrt oder der Kriegführung besonders kompetent:

Sokrates: Aber jenes dünkt dich, wer nur ein guter Rhapsode ist, sei auch ein guter Heerführer?

Ion: Gar sehr.

Sokrates: Nun bist du doch unter den Hellenen der beste Rhapsode?

Ion: Bei weitem, Sokrates.

Sokrates: Bist du etwa auch, o Ion, der beste Heerführer unter den Hellenen?

Ion: Wisse nur, Sokrates, daß ich auch das aus dem Homeros gelernt habe. ²

Das Beispiel sollte uns wohl warnen vor allzu direkten thematologischen Zugängen zur Literatur. Zu glauben, dass Dichter besser *lieben* oder mehr von der Liebe *verstehen* als andere Sterbliche, das wäre Unsinn. Und gar zu meinen, dass

1 Rainer Maria Rilke, *Werke*, hg. v. Ernst Zinn u.a., Frankfurt, Insel, 1980, Bd. 3.1, p. 103.

2 Ion 11, 541a5-b3 (Schleiermachers Übersetzung, zit. n. Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Reinbek, Rowohlt, 1957, S. 109).

wir Literaturwissenschaftler privilegierte Sachkennerinnen oder -kenner in der realen *ars amandi* seien, das wäre nun wirklich Anmassung.

Fachleute sind wir doch allenfalls für die bescheidenere Frage: Wie *reden* literarische Figuren von der Liebe? Oder gegebenenfalls: Wie sprechen oder singen sie – im Homeros und seither – *bei* der Liebe?

Ein ganz kleines Detail aus dieser eingeschränkten Fragestellung möchte ich nun heute behandeln. Und ein winziger Ausschnitt ist das, was ich hier vorbringe, natürlich auch im Hinblick auf den *theoretischen* Rahmen einer komparatistischen Ästhetik, aus dem es stammt³. Ich betone dies nur, um wenigstens anzudeuten: Es *gibt* ihn durchaus, diesen theoretischen Rahmen – aber im Rahmen eines kurzen Vortrags muss ich ihn im folgenden schlechterdings unerwähnt lassen.

Mein thematischer Ausschnitt begrenzt sich im Folgenden strikt auf die Sprache der Liebe in der Oper, noch genauer: auf die herausgehobene Rolle des gesungenen *Namens* im Liebesduett. Denn zumal im ersten Bekenntnis einer Liebe auf dem Musiktheater zeigt sich ein *Grundzug* der Kunstgattung *Oper* in zugespitzter Weise.

Wie kaum eine andere künstlerische Form nämlich kann das Musiktheater uns die ästhetische Erfahrung von etwas ermöglichen, was man den magisch angehaltenen Moment, den *Augenblick der Wahrheit* nennen könnte. Natürlich denkt jeder Opern-Liebhaber dabei an jenes unvergessliche Bekenntnis "Die Wahrheit! – Die Wahrheit! / Sei sie auch Verbrechen!", mit dem sich Pamina in Mozarts *Zauberflöte* zum kantisch-absoluten Lügenverbot der Aufklärung bekennt:

Papageno: Oh wär' ich eine Maus,
Wie wollt' ich mich verstecken –
Wär' ich so klein wie Schnecken,
So kröch' ich in mein Haus!
zitternd Mein Kind,
Was werden wir nun sprechen?

3 Harald Fricke, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München, C.H. Beck, 2000; aufbauend auf: Harald Fricke, *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München, C.H. Beck, 1981.

Pamina: Die Wahrheit – Die Wahrheit!
Sei sie auch Verbrechen! – ⁴

Wenn, im Sinne eines solchen Ethos der Wahrheit, beispielsweise Bellinis *Norma* den Scheiterhaufen für eine sündig liebende Priesterin errichten lässt – und wenn sie dann nicht, wie wir erwarten, ihre erotische Rivalin Adalgisa öffentlich anklagt, sondern mit gehauchtem „...Son io!“ sich selbst als Sünderin enthüllt;

oder wenn der bis dahin diensteifrige Kerkergehilfe *Fidelio* sich mit dem Aufschrei „Töt’ erst sein Weib!“ als Ehefrau und Retterin des politischen Mordopfers Florestan demaskiert;

wenn nach den Hunden auf dem Hofe endlich auch die trauernde *Elektra* ihren totgeglaubten Bruder mit dem Aufschrei der Anagnorisis als „Orest!!!“ erkennt;

oder wenn Puccinis blutrünstige Prinzessin *Turandot* den todbringend geheimen, aus Liebe dennoch von ihm selbst preisgegebenen Namen des Prinzen Kalaf vor allem Volk triumphal aufdeckt – aber mit den Worten „Il suo nome è ... *Amor*“ –

dann sind all solche ‘Augenblicke der Wahrheit’ Herzstücke jener *Ästhetik der Gänsehaut*, um deren Wiederholbarkeit willen die Melomanen aller Länder immer wieder in dieselbe Oper gehen.

Das hat natürlich mit jener Kategorie der *suddenness* oder *soudaineté* zu tun, mit der ästhetischen ‘Plötzlichkeit’, in der nicht erst Edmund Burke oder Boileau-Despréaux eine wesentliche Bedingung des *Sublimen* erkannten⁵; diese ästheti-

4 Wolfgang Amadeus Mozart / Emanuel Schikaneder, *Die Zauberflöte*, hg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart, Reclam, 1991, S. 33. (Auf Wunsch der Herausgeber gebe ich jeweils auch die für den Zürcher Vortrag verwendeten bzw. empfohlenen Musik-Aufnahmen an – hier: CD-Gesamteinspielung unter Nikolaus Harnoncourt mit Barbara Bonney und Anton Scharinger, Zürich, 1987, TELDEC 242 716-2, Hamburg, Teldec, 1988.)

5 Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), II. 18; Nicholas Boileau-Despréaux, „Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours, traduit du Grec de Longin“, *Œuvres complètes*, hg. v. Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, S. 331-440, hier S. 338.

sche Grenz-Erfahrung wurde vielmehr – bereits 2'000 Jahre vor Karl-Heinz Bohrer⁶ – in der klassischen Schrift *Über das Erhabene* des hellenistischen Pseudo-Longinus als “wie ein plötzlich zuckender Blitz” (*δίκην σκηπτου̃*) in den Hörer fahrend analysiert⁷.

Das gegen alle Widerstände plötzlich durchbrechende *Liebesgeständnis* – das ist zwar nur eine unter den Formen dieses ‘Augenblicks der Wahrheit’ in der Oper; aber gewiss die intensivste. Beiseite lasse ich deshalb die entfernt hierher gehörigen Augenblicke der *schrecklichen* Wahrheit – etwa in Verdis *Il Trovatore* oder Halévys *La Juive* durch Enthüllung der soeben hingerichteten Person als Bruder oder Tochter des Blutrichters selbst. An dieser Stelle sollen die wenigen herausgegriffenen Beispiele auf das Tagungsthema, somit auf den angesprochenen Fall des *erotischen Namensanrufs* und seiner beschwörenden Wiederholung beschränkt bleiben.

Aber warum gerade diese Fokussierung auf Namen? Weil mir hier eine Besonderheit der *gesungenen* Liebesbekundung zu liegen scheint. Wenig Auffälliges findet man dort hingegen zu allfälligen Versionen des “I love you” – während z.B. Roland Barthes in seinen *Fragments d'un discours amoureux* den vielfältigen Variationen und kreativen Umschreibungsstrategien des “Je t'aime” ein ganzes Kapitel widmete⁸.

Der bekannte Schweizer Anglist Ernst Leisi hat 1978 ein amüsanter Buch veröffentlicht über *Paar und Sprache: Linguistische Aspekte der Zweierbeziehung*. Darin hebt er speziell auf den ‘Privatcode’ der Liebenden in Gestalt von ‘neuen Namen’ ab – und zwar gerade von zahllos *vielen*, abwechselnd nebeneinander gebrauchten erotischen Übernamen. Aus sei-

6 Kein Hinweis auf Longinus findet sich in Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981.

7 Longinus, *Vom Erhabenen*, übers. und hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart, Reclam, 1988, S. 7 (= cap. 1.3, S. 179r).

8 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, du Seuil, 1977, S. 175-184 (dt.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, aus dem Franz. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt, Suhrkamp, 1986⁵, S. 136-145).

ner reichen Kollektion führe ich hier nur spasseshalber ein paar besonders helvetische an: ⁹

[FÜR DIE PARTNERIN:] Büseli, Zuckermüsli, Schäggli, Chäferli, Schnügerli, Crèmeschnittli, Schläckstängeli...

[FÜR DEN PARTNER:] Schadibu, Surimutz, Manunggel, Chaibli, Igeli, Hedgehogli...

Aus der literarischen Welt kennen wir solche sprachlichen Intim-Codes beispielsweise von Kurt Tucholsky: nicht allein aus seinen erotischen Romanen, sondern ebenso aus seinem inzwischen komplett publizierten Briefwechsel mit Mary Gerold – sprachlich hochabweichend in den Anreden, bis hin zum Geschlechtertausch¹⁰ der Pronomina¹¹.

Nichts von alledem aber im Reich der Oper. Nicht der privatsprachliche Intim-Code persönlichster *Kosenamen* begegnet uns hier¹², sondern die magische Nennung des ‘Wahren Namens’. So entlädt sich die lange durch Schweigegebot verhüllte Liebe des Hohen Paares in der *Zauberflöte* endlich in der einfachen Korrespondenz von “Tamino mein!... Pamina mein!” – sprachlich denkbar schlicht, musikalisch geradezu atemraubend schön:

Pamina: Tamino mein! o welch ein Glück!

Tamino: Pamina mein! o welch ein Glück! ¹³

9 Ernst Leisi, *Paar und Sprache. Linguistische Aspekte der Zweierbeziehung*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1978.

10 Ähnlich nannte Russell seine dritte Frau Patricia Spence nur “Peter”; vgl. Bertrand Russell, *Autobiographie*. Aus dem Engl. von Julia Kirchner, 3 Bde., Frankfurt, Suhrkamp, 1972-1974, Bd. 2, S. 292 und 296f.

11 Kurt Tucholsky, *Unser ungelebtes Leben: Briefe an Mary*, hg. v. Fritz J. Raddatz, Reinbek, Rowohlt, 1983. Vgl. auch Kurt Tucholsky, *Briefe aus dem Schweigen (1932-1935). Briefe an Nuuna*, hg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Gustav Huonker, Reinbek, Rowohlt, 1977.

12 Einzige andeutend ‘sprachnaturalistische’ Ausnahme scheint das Getändel (“Marie Theres’! – Octavian! – Bichette! – Quinquin’!”) im 1. Akt des *Rosenkavaliers* zu sein.

13 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, Libretto von Emanuel Schikaneder, hg. v. Hans-Albrecht Koch, Stuttgart, Reclam, 1991, S. 61. (CD-Highlights unter Armin Jordan mit Luba Orgonasova und Gösta Winbergh, Lausanne 1991, ERATO 0630 12049-2, Paris, Erato, 1995.)

Beim komisch-niedereren Paar Papageno und Papagena spiegelt sich dies später (ähnlich wie die Selbstmord-Vorbereitungen Paminas in denen des lebensmüd verliebten Vogelfängers) in einem Duettino der endlich vereinten Vogelmenschen, das von Anfang bis Ende über selig stotternde Wiederholungen der beiden Namen kaum hinausgelangt:

Papageno: Pa - - pa-pa - [...] - pa-pa-gena!
Papagena: Pa - - pa-pa - [...] - pa-pa-geno! ¹⁴

Aber auch wenn das heroische Ehepaar in Beethovens *Fidelio* sich endlich, erst halb befreit, in den Armen liegt, dann drängt sich ihnen vor allem der geliebte Name des anderen, in musikalischen Variationen und gemeinsamem Ritardando, über die Lippen:

Florestan: Du bist's!
Leonore: Ich bin's!
Florestan: O himmlisches Entzücken!
Leonore: Du bist's!
Florestan: Ich bin's!
Leonore: O himmlisches Entzücken!
Florestan: Leonore!
Leonore: Florestan!
Florestan: O Leonore!
Leonore: Florestan, – Florestan! ¹⁵

Vor allen anderen ist *Giuseppe Verdi* ein Meister in der Kunst, den flüchtigen Augenblick der *durchbrechenden* Wahrheit, des *gegen* alle gesellschaftlichen und politischen Konventionen triumphierenden Liebesgeständnisses musikalisch anzuhalten: mit dem Opern-eigenen Kunstgriff des Ensemble-Gesangs, mit einem Liebesduett. (Oder, im Finale des *Don Carlos*, sogar mit einem überirdisch schönen Duett des ge-

¹⁴ Ebd., S. 67. (CD-Highlights unter Bernard Haitink mit Corry van Beckum und Jan Derksen, Hilversum 1958, Movieplay GLH 812, Brüssel, Movieplay, 1997.)

¹⁵ Musikalischer Textverlauf nach dem Klavierauszug: *Fidelio*, hg. v. Kurt Soldan, London u.a., Peters, 1961, S. 156. (CD-Gesamteinspielung unter Michael Halász mit Inga Nielsen und Gösta Winbergh, Budapest 1998, Naxos 8.660070-71, München, Naxos, 1999.)

meinsam erkämpften Liebes-*Verzichts*.) Die *dargestellte* Zeit steht während eines solchen, harmonisch zur Deckung gebrachten Zwiegesangs minutenlang still, obwohl die *darstellende* Zeit, das Tempo der Musik, meist immer stürmischer vorwärts drängt.

Einen knappen Überblick über solche Besonderheiten der Dramaturgie des Opernlibrettos¹⁶ gegenüber dem Sprechdrama habe ich bereits an anderer Stelle zusammengestellt¹⁷. Damit es hier aber nicht allein bei der thesenhaften Abstraktheit dieser Differenz-Punkte (1)-(6) bleibt, erläutere ich sie im Folgenden jeweils kurz an demselben, allbekanntem Kontrast-Beispiel: an Shakespeares tragischem Schauspiel *Othello, the Moore of Venice* und seiner Adaptation in der italienischen Oper *Otello* von Verdi und seinem komponierenden Textdichter Arrigo Boito.

Überblick: Musiktheater vs. Sprechtheater

(1) *Verknappung*: Nicht nur verlangt die Oper wegen der langsameren 'Sprechgeschwindigkeit' des singenden Darstellers einschneidende Textkürzungen, sondern auch eine strenge Konzentration auf eine geringe (also gegenüber dem zugrundeliegenden Schauspiel fast immer: verringerte) Zahl von Personen, Auftritten, Szenen und Bühnenbildern.

In diesem Sinne verzichtet etwa die Oper *Otello* komplett auf Shakespeares 1. Akt, der in Venedig spielt und der mit der erfolgreichen Werbung des schwarzen Feldherrn um die weisse Aristokratin Desdemona eine ganz andere Handlungseinheit darbietet als die spätere Eifersuchts-tragödie auf Zypern. Dementsprechend fallen Personen wie Desdemo-

16 Vgl. dazu Harald Fricke / Stefan Bodo Würffel, "Oper", *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar hg. v. Harald Fricke, Bd. 2, Berlin, de Gruyter, 2000, S. 749-754; Christoph Nieder, "Libretto", *op.cit.*, S. 417-420; Albert Gier, *Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

17 Harald Fricke, "Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper", *Oper und Operntext*, hg. von Jens Malte Fischer, Heidelberg, Winter, 1985, S. 95-115.

nas Vater, ihr Onkel und der Doge von Venedig ganz weg: Bei Boito und Verdi bleibt nur übrig, was mit dem Fortgang der tragischen Haupthandlung zu tun hat.

(2) *Sinnfällige Verdeutlichung*: In der Oper kommt nur das 'über die Rampe', was dem Zuschauer unmittelbar zu Ohren und Augen gebracht, also nicht bloss verbal mitgeteilt wird.

So spielt in Verdis *Otello* auch das sichtbare Dingsymbol 'il fazzoletto', das ominöse Taschentuch Desdemonas, das Jago dem nichtsahnenden Cassio in die Hände spielt, eine weit grössere Rolle als die verbalen Zweideutigkeiten und Einflüsterungen des Intriganten bei Shakespeare. (Und Jagos berüchtigte 'Traumerzählung' ["Era la notte"] ist nur scheinbar ein Gegenbeispiel – dies erlogene Geschehen ist ja eben nur verbal vorgespiegelt und kann insofern gar nicht sinnfällig gezeigt werden.)

(3) *Stillgestellte Handlungssituationen*: Das ganz andersartige fiktionale Zeitgerüst der Oper pendelt ständig zwischen starker Zeitraffung und extremer Zeitdehnung – bis hin zum dramatischen 'Standfoto'; hier kann sich zum Beispiel eine Schrecksekunde in ihrem sängerisch-musikalischen Ausdruck über mehrere Minuten erstrecken.

Für Verdis *Otello* hat Boito gleich mehrere solche Augenblicke des Nunc stans, des 'standing Now' hinzuerfunden: Otellos drei Monologe ["Ora e per sempre addio" – "Dio, mi potevi" – "Niun mi tema"], das Schwurduett ["Si, per ciel marmoreo giuro"] – und ganz neu etwa Jagos diabolisches 'Credo', eingefügt zwischen Cassios Abgang und Otellos Auftritt, der ihn dann gleichwohl noch weggehen sieht. (Und natürlich gibt es am Ende des 1. Aktes ein wundervolles Liebesduett – hier allerdings für einmal in der eher atypischen Variante eines glücklichen Ehepaars, das sich seine vermeintlich unerschütterliche Liebe gegenseitig durch Erzählung ihrer eigenen Geschichte bekräftigt.)

(4) *Lyrische Singanlässe*: Zumal bei solcherart stillstehender Aktion bietet die Opernarie Gelegenheit zu lyrischer Selbstausprache des singenden Ich. Denn der Text einer Arie ist – darin durchaus unterschieden vom Monolog im Schauspiel – ein potentiell selbständiges Gedicht; es hat noch dazu meist strengeren als bloss metrischen Strukturgesetzen zu genügen und muss dem Komponisten die Möglichkeit zu variierender Wiederholung innerhalb der musikalischen Material-Entwicklung bieten.

Im durchkomponierten Musikdrama *Otello* schreibt der späte Verdi nun freilich keine 'Arien' mehr, überhaupt keine abgeschlossenen 'Nummern' (Jagos 'Credo' bleibt rezitativisch, Desdemonas 'Lied von der Weide' bleibt unterbrochene *parola scenica*; selbst ihr anschliessendes 'Ave Maria' ist innerfiktional komponierte Rollenprosa, expressiver Seelengesang "in der Stunde unseres Todes".) Aber selbst in Otellos verzweifelter Monolog bleibt die Tradition der 3teiligen italienischen Soloszene aus *Recitativo accompagnato*, *Cavatina* und abgesetzter *Cabaletta* (bekannt von Bellini, Donizetti oder dem jungen Verdi) in Schwundstufen noch immer erkennbar:¹⁸

Die einleitend gestammelten Satzketten Otellos umspielen über Stütz-Akkorden der tiefen Streicher rezitativisch jeweils einen einzigen Ton. ["Dio! mi potevi scagliar tutti i mali / della miseria, della vergogna, / far de' miei baldi trofei trionfali / una maceria, una menzogna..."] Daraus aber erhebt sich im Mittelteil ein weitgespannter, arios-elegischer Melodiebogen wie die Schwundstufe einer *Cavatina* ["Ma, – o pianto, o duol! – / m' han rapito il miraggio / dov' io, giulivo, l' anima acqueto!"], die kadenzartig in einer variierten Wiederholung der letzten Zeilen endet. Nach altgewohnter Weise dialogisch intermittiert durch den Cassio ankündigenden Jago, geht das Ganze dann in die abschliessende Steigerung der "Dannazione!" über, in deren Racheschwur sich noch immer *Cabaletta* auf *Vendetta* reimt. ["Ah! Dannazione! / Pria confessi il delitto / e poscia muoia! / Confession! confession! / La prova! [...] Cielo! O gioia!"]

(5) *Gleichzeitigkeit*: Ganz neu gegenüber den Wechselreden des Dramas ist die opernspezifische Möglichkeit, die Akteure auf der Bühne in Ensembles oder auch als Chor musikalisch zusammenzuführen. So lassen sich ihre übereinstimmenden oder kontrastierenden Stimmungen simultan, in verbaler wie emotionaler Gleichzeitigkeit, zum Ausdruck bringen. Dabei ist die dramaturgische Funktion des fiktionsintern agierenden, mitteilungsfreudigen Opernchors von ganz eigener Art: deutlich verschieden einerseits von der des fiktionsextern kommentierenden Chores antiker Tragödien, andererseits von der gehobenen Statisterie der *dramatis persona* 'Volk' im Schauspiel der Neuzeit.

18 Empfohlene Aufnahme: Unübertroffen bis heute die – allerdings deutsch gesungene – Einzelaufnahme von Lauritz Melchior, Hamburg 1930; italienisch am differenziertesten Francesco Merli, Mailand 1933 – beide zugänglich u.a. auf der CD: *Otello*. Les Grandes Pages. Interprétations Historiques. *Music Memoria* 30219, Paris, Virgin, 1989.

Bei Verdi zeigt sich diese Simultaneität des Verschiedenartigen besonders im grossen Concertato-Finale des 3. *Otello*-Aktes [“A terra!...“]. Wenigstens vier verschiedene Gefühlslagen werden hier musikalisch integriert – der rachebehebend vor sich hin brütende Otello, die gedemütigt zu Boden geschmetterte Desdemona, der fassungslose Gesandte Lodovico samt Gefolgsleuten und Chor – und dagegen der triumphierende Jago, der mit seinen szenischen Einwüfen den harmonischen Aufschwüngen des Ensembles fern bleibt. (Jago ist eben nichts heilig – nicht einmal die traditionelle Opernform der italienischen Preghiera.)

(6) *Implizitheit*: Gleichfalls eine Besonderheit der Oper ist die – gattungsgeschichtlich in unterschiedlicher Weise und Intensität genutzte – Möglichkeit des Verschweigens im Text. Dafür tritt dann die Musik als zweite, unabhängige Ausdrucksebene neben diejenige der Sprache: Sie kann mehr, ja zuweilen etwas ganz anderes sagen als der Wortlaut des Textbuches.

Ein grandioses Beispiel im *Otello* dafür liefert uns Desdemonas Abschied von ihrer Vertrauten Emilia. Der blossе Wortlaut des Librettos enthält da nicht mehr als ein gefasst sein wollendes “Buona notte. Emilia, addio!” Aber im Moment ihres Abgangs bricht, mit den Mitteln allein der Musik, Desdemonas ganze Todesfurcht unüberhörbar aus ihrem Innersten hervor¹⁹.



Unter den *Liebesduetten* Verdis wohl am schärfsten herausprofiliert finden wir die Konstellation des Ensemble-Gesangs als eines stillstehenden *Augenblicks der Wahrheit* – im Sinne von (3) und (5) – im 2. Akt seiner Oper *Un Ballo in Maschera*. Amelia ist gerade deshalb mutterseelenallein um Mitternacht an den ‘grauenvollen Ort’ des Galgenbergs gewandert, um mit dem dort wachsenden Zauberkraut ihre verheimlichte Liebe zu Riccardo aktiv zu bekämpfen – also zum engsten Freund ihres eigenen Ehemannes. Und wenn genau dieser heimlich geliebte Riccardo sie nun dort überrascht und durch sein tenorales Liebeswerben schliesslich all ihre moralischen Skrupel über den Haufen singt, dann entspricht dem

19 Empfohlene Aufnahme zu (5) und (6): CD-Gesamteinspielung unter Georg Solti mit Kiri te Kanawa und Luciano Pavarotti, Chicago / New York 1991, DECCA 433 669-2, London, DECCA, 1991.

musikalisch überwältigenden Moment ihres Bekenntnisses auf der *sprachlichen* Ebene wiederum nicht viel mehr als “Va, Riccardo... Ebben: sì, t’amo! – M’ami, Amelia!... Amelia, tu m’ami!” – nichts anderes als eine Beglaubigung durch den beschwörenden Anruf der geliebten *Namen* also:

Riccardo: Di’ che m’ami...
Amelia: Va, Riccardo!
Riccardo: Un sol detto...
Amelia: Ebben – sì , t’amo...
Riccardo: M’ami, Amelia!
Amelia: Ma tu, nobile,
 Me difendi dal mio cor!
Riccardo: M’ami, Amelia! ²⁰

Anders scheint es zunächst bei *Roméo et Juliette* zuzugehen, Charles Gounods unterschätzter Vertonung von Shakespeares Tragödie. Er übernimmt aus dem Schauspiel nämlich in seine lyrische Oper das berühmte Namensgespräch “What’s in a name?” – mitsamt dem beiderseitigen Wunsch der Namens-Auslöschung:

Juliette: O Roméo, pourquoi ce nom est-il le tien?
 Abjure-le, ce nom fatal qui nous sépare,
 Ou j’abjure le mien. [...]
 N’es-tu pas Roméo?
Roméo: Non! je ne veux plus l’être
 Si ce nom détesté me sépare de toi! ²¹

Nichtsdestoweniger werden beide Vornamen dann fortwährend als liebevolle Anredeformen gebraucht. Doch im grossen Liebes- und Abschiedsduett nach Roméos Verbannung, wie

20 Giuseppe Verdi / Salvatore Cammarano, *Un Ballo in Maschera*, zit. n. der Libretto-Beilage der CD-Gesamteinspielung unter Georg Solti, DECCA 410 210-2, London, DECCA, 1985, S. 128-131. (Verwendete Aufnahme: CD-Mitschnitt unter Francesco Molinari-Pradelli mit Gré Brouwenstijn und Giuseppe Zampieri, Amsterdam 25.6.1958, Globe GLO 5109, Castricum, Posthuma, 1993.)

21 Charles Gounod / Jules Barbier und Michel Carré, *Roméo et Juliette*, zit. n. der Libretto-Beilage der CD-Gesamteinspielung unter Michel Plasse, Toulouse 1983, EMI 173 2058, Paris, Pathé Marconi, 1984, S. 30 f. (Daraus auch die Musikbeispiele mit Catherine Malfitano und Alfredo Kraus.)

später erneut in der Todesszene, reimt sich – als Schlagreim, Endreim, Kehrreim – *Juliette* immer wieder auf *L'alouette*: die vielzitierte Lerche als Inbegriff jenes *Tags*, jener schmerzhaft hellen Welt der gesellschaftlichen Zwänge und der konventionellen Namen, der Roméo & Juliette – nicht anders als Tristan & Isolde – in die Ewige Nacht der Liebe entfliehen wollen:

<i>Roméo:</i>	Ah! vienne donc la mort! je reste!
<i>Juliette:</i>	Ah! tu dis vrai: c'est le jour! Fuis, Il faut quitter ta Juliette!
<i>Roméo:</i>	Non! non, ce n'est pas le jour! Ce n'est pas l'alouette! C'est le doux rossignol, Confident de l'amour!
<i>Juliette:</i>	C'est l'alouette, hélas! Messagère du jour! ²²

Zum musikalisch wirkungsvollen Namensanruf gehören freilich dafür geeignete, klangvolle Opern-Namen wie eben "Romeo und Julia", "Tamino und Pamina", "Leonore und Florestan" – während das mit 'John and Ann', 'Pierre et Jeanne' oder 'Urs und Ruth' weniger leicht gelingen dürfte.

Und auch nicht mit allegorisch-überindividuellen Figurennamen wie etwa mit der "Umana Fragilità", die in Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* personifiziert auftritt: die 'Menschliche Schwachheit' kann man arios beklagen, aber nicht im Liebesduett emphatisch-erotisch begehren.

Doch selbst das moderne Musiktheater, die Literaturoper des 20. Jahrhunderts, hat die Möglichkeiten der namensgeleiteten Liebesszene zu grandiosen Wirkungen zu führen gewusst. Ich wähle (zum Komparatistentag der Schweiz) natürlich ein eidgenössisches Beispiel, Othmar Schoecks Vertonung des gekürzten Original-Textes von Kleists *Penthesilea*, komponiert im Jahre 1925.

Gewiss erinnern Sie sich: Achill hat sich hier *eblichen* Herzens in die von ihm besiegte Amazonenkönigin verliebt. Er beglaubigt dies nicht allein durch seine Bereitschaft, sich ihr in erneutem Zweikampf waffenlos gefangen zu geben,

22 Ebd., S. 40 f. bzw. 46 f.

sondern auch durch den charakteristisch *liebestrunkenen* Umgang mit ihrem *Namen*:

Achilles: Unbegreifliche, wer bist du? [...]
Penthesilea: Ich bin die Königin der Amazonen.
 Otrere war die grosse Mutter mir,
 Und mich begrüsst das Volk: *Penthesilea*.
Achilles: Penthesilea –!
Penthesilea: Ja, so sagt' ich dir.
Achilles: Mein Schwan singt noch im Tod: Penthesilea. ²³

Hingegen nimmt Penthesilea den *Namen* des Achill, selbst im auskomponierten Zwiegesang eines veritablen Liebesduetts, nicht ein einziges Mal in den Mund. Er bleibt für sie (wie schon bei Kleist) immer nur der "Pelide"²⁴ oder "süßner Nerëidensohn"²⁵ und verdient äusserstenfalls die vertrautere Anrede "Freund"²⁶.

Wie Liebe und erotisches Jagdfieber hier verteilt sind, zeigt sich denn auch erneut bei Achills grausamem Tode. Er stirbt, wie sein unwissend-prophetisch angerufener Schwan, mit ihrem *Namen* auf den Lippen, während sie erneut nicht mehr als die männliche Jagdbeute wahrzunehmen vermag – als Liebes-*Objekt*, nicht als liebendes und *namentlich* geliebtes *Subjekt*:

Achilles: Penthesilea, meine Braut! Was tust du?!
 Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?!
Penthesilea: Ha! Sein Geweih verrät den Hirsch! Triumph!! ²⁷

23 Othmar Schoeck, *Penthesilea*, Libretto, Zürich, Hüni, 1927, S. 19. (Verwendete Aufnahme: Eigener Mitschnitt der DRS-Übertragung einer Produktion der Luzerner Festwochen vom 15.8.1999 unter Mario Venzago mit Yvonne Naef und James Johnson. – Im Handel erhältlich als CD-Gesamteinspielung unter Gerd Albrecht mit Helga Dernesch und Theo Adam, Salzburg 1982, ORFEO C 36 941 B, München, Orfeo, 1984.)

24 Heinrich v. Kleist, *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, hg. v. Roland Reuss u.a., Basel, Stroemfeld / Roter Stern, 1992, Bd. 1. 5, S. 113 ff.; neben "Pelide" (v. 1758, 1793, 2186) auch "Peleide" (v. 1994; selbst in der Troja-Otrere-Erzählung v. 2138 nur so!).

25 Ebd., v. 1749; auch "Neridensohn" (v. 1853, 1910, 2280, 2308), "Nerëidensohn" (v. 1887).

26 Ebd. v. 1861, 1864f., 2093.

27 Schoeck, *op.cit.*, S. 29.

Von diesem zentralen Indiz der rituellen Namenverwendung in Liebesszenen anderer Opern fällt erhellendes Licht auch auf verschiedene erotische Konstellationen bei Richard Wagner. Im 1. Akt der *Walküre* etwa erweist sich in diesem Lichte die wechselseitige Namensenthüllung bei Sieglinde und Siegmund als eine vollkommene Erfüllung dessen, was Liebe verlangt: Für die versprengten Zwillinge wird dieser Augenblick der *Wahrheit* zugleich zum biblischen Augenblick der erotischen *Erkenntnis*.

Deshalb ist der erste Akt der *Walküre* ganz von einer *Anagnorisis*, von der allmählichen Namenentdeckung und dem darauf beruhenden Wiedererkennen der früh getrennten Zwillinge Siegmund und Sieglinde beherrscht. Auf Siegmunds Frage nach ihrem Namen stellt sich Sieglinde charakteristischerweise zunächst nur als "Hundings Eigen" vor: als namenloses Gut ihres aufgezwungenen Ehemannes. Ebenso gibt sich Siegmund ihr zunächst nicht mit seinem wahren, noch auch nur mit seinem landläufigen Namen zu erkennen. Er verleiht sich statt dessen *selber* einen – aus seinem Lebensschicksal motivierten – Kriegsnamen und fügt als Mittel bewusster Irreführung noch einen falschen Vatersnamen hinzu:

Sieglinde: Gast, wer du bist, wüßt' ich gern.
Siegmund: Friedmund darf ich nicht heißen;
 Frohwalt möcht' ich wohl sein:
 doch Wehwalt muß ich mich nennen.
 Wolfe, der war mein Vater. ²⁸

Erst später 'erkennen' (auch im biblischen Sinne) die beiden einander allmählich im Wechsel von Frage und Antwort, in dem der schliesslich preisgegebene Name des *Vaters* auch die wechselseitige Enthüllung ihrer beider *wahren Namen* – und nicht nur dieser – herbeiführt:

Siegmund: Nenne mich du,
 wie du liebst, daß ich heiße:
 den Namen nehm' ich von dir!
Sieglinde: Doch nanntest du Wolfe den Vater?

28 Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften*, hg. von Dieter Borchmeyer, 10 Bde., Frankfurt, Insel, 1983, Bd. 3, S. 80 f.

Siegmond: Ein Wolf war er feigen Füchsen!
Doch dem so stolz
strahlte das Auge,
wie, Herrliche, hehr dir es strahlt,
der war – Wälse genannt.

Sieglinde: *außer sich* War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich
sein Schwert in den Stamm –
so laß mich dich heißen,
wie ich dich liebe:
Siegmond –
so nenn' ich dich!

Siegmond: Siegmund heiß' ich,
und Siegmund bin ich [...]

Sieglinde: Bist du Siegmund,
den ich hier sehe –
Sieglinde bin ich,
die dich ersehnt:
die eigne Schwester
gewannst du zueins mit dem Schwert! ²⁹

In Wagners *Lohengrin* hingegen *kann* Elsa ihren 'Schwanenritter ohne Ausweispapiere' gar nicht wirklich lieben, ohne ihn zu 'erkennen' und bei seinem *Namen* nennen zu dürfen.

Wie aber steht es mit dem berühmtesten aller Beispiele, mit Wagners *Tristan und Isolde*? Im rund 38 Minuten währenden Zwiesgespräch des 2. Aktes werden die *Namen* der beiden Liebenden nicht weniger als 24 mal genannt. Und der emotionale, poetische und musikalische Gipfelpunkt dieses schon im Umfang unvergleichlichen Liebesduetts ist die Überlagerung von Todesmetaphorik und identitätsvernichtendem Namentausch. Er wird erst tief sinnig erörtert und schliesslich – "namenlos in Lieb' umfassen" – ekstatisch vollzogen:

Tristan: Tristan du,
ich Isolde,
nicht mehr Tristan!

29 Ebd. Bd. 3, S. 93-95. (CD-Gesamteinspielung unter Karl Böhm mit Leonie Rysanek und James King, Bayreuth 1967, Philips 412 478-2, Hamburg, Phonogram, 1973 – mit dem berühmt-berüchtigten, nach Interviews der Sängerin 'absolut gefühlsechten' Orgasmus-Schrei der Rysanek.)

Isolde: Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde!

Beide: Ohne Nennen, ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Brust
höchste Liebeslust! ³⁰

Am Schluss von Wagners 'Handlung in drei Aufzügen', in 'Isoldes Liebestod', kehren die *musikalischen* Abläufe des zitierten Liebesduetts aus dem zweiten fast unverändert wieder. Aber nun sind aus Isoldes Worten die *Namen* – die mit sechsfacher Nennung noch ihren voraufgehenden Klagemonolog nach Tristans Tod durchgehend bestimmten – vollständig *verschwunden*. Sie sind – 'ohne Nennen, ohne Trennen', 'nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde', 'namenlos in Lieb umfängen' – durch blosse Pronomina ersetzt:

Isolde: Mild und leise
wie *er* lächelt,
wie das Auge
hold *er* öffnet –
seht *ibr's*, Freunde?
Säht *ibr's* nicht? [...]
Höre *ich* nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise [...]
mild versöhnend
aus *ihm* tönend,
in *mich* dringet,
auf sich schwinget,
hold erhallend
um *mich* klinget?

³⁰ Ebd., Bd. 4, S. 53; unvollständiger Text nach der Partitur ergänzt. (CD-Gesamteinspielung unter Carlos Kleiber mit Margaret Price und René Kollo, Dresden 1980, DGG 413 315-2, Hamburg, Polydor, 1986.)

[...] unbewußt – ,
höchste Lust! ³¹

Daraus bleibt uns zu lernen: Das Liebesduett ist nur der *eine* 'Augenblick der Wahrheit' in der Oper. Ihr anderer ist *der Tod*.

31 Ebd., Bd. 4, S. 83 f. (Herv. d. V.). (CD-Mitschnitt unter Carlos Kleiber mit Caterina Ligendza, Wien 7.10.1973, Exclusive EX02T18/20, o.O., Exclusive, 1992.)

Abstract

This article throws an eye on some common traits of love duets in opera (*Die Zauberflöte*, *Fidelio*, *Un Ballo in Maschera*, *Penthesilea*, *Roméo et Juliette*, *Die Walküre*, *Tristan und Isolde*). While lovers normally tend to invent most intimate nick-names for each other, opera lovers in all these cases just speak out, cry out, sing out their *true names*. From this detail we learn what the aim of opera is: to show, and to make artistically repeatable, the magic *moment of truth* in love.