Singend Sterben – zu Verdis musikalischer Gestaltung letzter Szenen «Der Landbote», 27.01.2001

Die Musik und das Schweigen des Todes

Heftige Konfrontationen mit dem Tod – der frühe Tod seiner ersten Frau und seiner beiden Kinder – gehören zu Verdis Biografie. In seinen Opern ist er mit vielen Gesichtern immer einer der Protagonisten.

«Das Schweigen des Todes war über ihn gekommen eine Woche bevor er starb» (Boito) – Verdi erlitt am Morgen des 21. Januar einen Schlaganfall – am Tag zuvor hatte er noch Besuch von Arturo Toscanini und erkundigte sich über die jüngste Uraufführung einer Oper von Pietro Mascagni. Nach Tagen der Bewusstlosigkeit starb er am 27. am frühen Morgen. In das Geheimnis dieses Schweigens zu dringen, ist für uns müssig, und wenn Arrigo Boito vom «heldenhaften Widerstand» spricht, den Verdi dem «furchtbaren Gegner» leistete, so hatte er gewiss seine Gründe, und als einer, der Verdi wie wenig andere verstanden hatte, hatte er auch das Recht, am Sterbelager des Freundes so zu empfinden. Uns bleibt das Werk, und das freilich zeugt von einem lebenslangen Kampf mit dem «furchtbaren Gegner», dem er in unzähligen Toden begegnet ist, die er in seinen Opern «verarbeitet» hat.

Abgesehen selbstverständlich von den beiden Komödien «Un giomo di regno» und «Falstaff», spielt in allen Opern Verdis der Tod eine eminente Rolle. Oft schlägt er schnell zu, manchmal nimmt er sich musikalisch reichlich Zeit. Wenn Ernani sich den Dolch ins Herz stösst, bleiben ihm immerhin noch zwanzig Adagio-Takte, um sich von Elvira zu verabschieden. Die Hinrichtung des Troubadours fällt in die Schlusstakte des Werks, so dass im kurzen Wortwechsel zwischen Azucena und Luna die schreckliche Wahrheit nur gerade noch an den Tag kommt, aber kaum mehr reflektiert werden kann. Mit Azucenas «Sei vendicata, o macdre!» und Lunas «E vivo ancor!» ist schon alles gesagt.

Das Sterben der Musik

Allerdings ist zu bedenken, dass im Gegensatz zu dieser rigorosen Kürze zuvor Leonoras Sterben im Rahmen eines breiten Concertatos erfolgt war, dass noch weiter zurück ein «Miserere»-Chor und Trauermarschrhythmik den Stimmungsgrund des ganzen Schlussaktes gelegt hatten. Auch in «La Traviata» beginnt die Sterbeszenerie eigentlich mit dem sublimen Vorspiel zum letzten Akt, und dann werden Violettas Krankheit, die deliriöse Hoffnung zu genesen, das Eintreten des Todes musikalisch ausführlich protokolliert.

Immer wieder ist in solchen Szenen das Sterben auf der Bühne auch ein Sterben der Musik. Zwar scheint sie sich mit den Gedanken und Gefühlen des Sterbenden über alles hinwegschwingen zu können, was die Realität von tödlicher Verwundung, Vergiftung oder – eher die Ausnahme in den Opemstoffen – Krankheit dem Singen an Grenzen setzt: Der Spott der Opernverächter hat hier bekanntlich den billigsten Anhaltspunkt. Aber Verdis Sterbeszenen zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie auch die dem Tod entsprechende Physiologie mit einbeziehen. Der Aufschrei des Schmerzes, die Beschleunigung oder Verlangsamung des Pulses, die abfallende, die von Pausen durchbrochene oder die abbrechende Linie, das Zurückgehen der Dynamik, eben das «morendo», die Generalpause – die musikalische Diagnostik des Todes in Verdis Opern ist vielfältig, und nur ein Teil davon gehört in das Gebiet der blossen Tonsymbolik wie etwa Glocken, Choralmelodik oder der Rhythmus des Trauermarsches, anderes dagegen ist eigentliche Tonrealität.

Zur abendländischen Musikgeschichte gehört die Erfahrung der animalischen Lebendigkeit und Hinfälligkeit des Tons genauso wie das Wissen um den unverbrüchlichen Beziehungszauber des Quintenzirkels, und Verdis Musik, noch sicher im tonalen Fundament ruhend und gleichzeitig, von gestisch-expressiven Impulsen bestimmt, bezeichnet in der Durchdringung beider Sphären wohl einen Kulminationspunkt dieser Geschichte. Die Anteile von seelischem Reflex, von physischem Realismus und, als weiterer Ebene, der musikalischen Resonanz von Betroffenheit, von Schrecken, Verzweiflung Feierlichkeit und Demut (auf der Bühne und im Publikum) sind dabei von Fall zu Fall höchst unterschiedlich und im Ganzen der Dramaturgie des jeweiligen Werks begründet.

Der schöne und der furchtbare Tod

Ganz frei von körperlichem Schmerz sterben Aida und Radames. Handlungsmässig hat das damit zu tun, dass die

SINGEND STERBEN? – ZU VERDIS MUSIKALISCHER GESTALTUNG LETZTER SZENEN

Die Musik und das Schweigen des Todes

Heftige Konfrontationen mit dem Tod – der frühe Tod seiner ersten Frau und seiner beiden Kinder – gehören zu Verdis Biografie. In seinen Opern ist er mit vielen Gesichtern immer einer der Protagonisten.

von HERBERT BÜTTIKER

«Das Schweigen des Todes war über ihn gekommen eine Woche bevor er starb» (Boito) – Verdi erlitt am Morgen des 21. Januar einen Schlaganfall – am Tag zuvor hatte er noch Besuch von Arturo Toscanini und erkundigte sich über die jüngste Uraufführung einer Oper von Pietro Mascagni. Nach Tagen der Bewusstlosigkeit starb er am 27. am frühen Morgen. In das Geheimnis dieses Schweigens zu dringen, ist für uns müssig, und wenn Arrigo Boito vom «heldenhaften Widerstand» spricht, den Verdi dem «furchtbaren Gegner» leistete, so hatte er gewiss seine Gründe, und als einer, der Verdi wie wenig andere verstanden hatte, hatte er auch das Recht, am Sterbelager des Freundes so zu empfinden. Uns bleibt das Werk, und das freilich zeugt von einem lebenslangen Kampf mit dem «furchtbaren Gegner», dem er in unzähligen Toden begegnet ist, die er in seinen Opern «verarbeitet» hat.

Abgesehen selbstverständlich von den beiden Komödien «Un giorno di regno» und «Falstaff», spielt in allen Opern Verdis der Tod eine eminente Rolle. Oft schlägt er schnell zu, manchmal nimmt er sich musikalisch reichlich Zeit. Wenn Ernani sich den Dolch ins Herz stösst, bleiben ihm immerhin noch zwanzig Adagio-Takte, um sich von Elvira zu verabschieden. Die Hinrichtung des Troubadours fällt in die Schlusstakte des Werks, so dass im kurzen Wortwechsel zwischen Azucena und Luna die schreckliche Wahrheit nur gerade noch an den Tag kommt, aber kaum mehr reflektiert werden kann. Mit Azucenas «Sei vendicata, o madre!» und Lunas «E vivo ancor!» ist schon alles gesagt.

Das Sterben der Musik

Allerdings ist zu bedenken, dass im Gegensatz zu dieser rigorosen Kürze zuvor Leonoras Sterben im Rahmen eines breiten Concertatos erfolgt war, dass noch weiter zurück ein «Miserere»-Chor und Trauermarschrhythmik den Stimmungsgrund des ganzen Schlussaktes gelegt hatten. Auch in «La Traviata» beginnt die Sterbeszenerie eigentlich mit dem sublimen Vorspiel zum letzten Akt, und dann werden Violettas Krankheit, die deliriöse Hoffnung zu genesen, das Eintreten des Todes musikalisch ausführlich protokolliert.

Immer wieder ist in solchen Szenen das Sterben auf der Bühne auch ein Sterben der Musik. Zwar scheint sie sich mit den Gedanken und Gefühlen des Sterbenden über alles hinwegschwingen zu können, was die Realität von tödlicher Verwundung, Vergiftung oder – eher die Ausnahme in den Opernstoffen – Krankheit dem Singen an Grenzen setzt: Der Spott der Opernverächter hat hier bekanntlich den billigsten Anhaltspunkt. Aber Verdis Sterbeszenen zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie auch die dem Tod entsprechende Physiologie mit einbeziehen. Der Aufschrei des Schmerzes, die Beschleunigung oder Verlangsamung des Pulses, die abfallende, die von Pausen durchbrochene oder die abbrechende Linie, das Zurückgehen der Dynamik, eben das «morendo», die Generalpause – die musikalische Diagnostik des Todes in Verdis Opern ist vielfältig, und nur ein Teil davon gehört in das Gebiet der blossen Tonsymbolik wie etwa Glocken, Choralmelodik oder der Rhythmus des Trauermarsches, anderes dagegen ist eigentliche Tonrealität.

Zur abendländischen Musikgeschichte gehört die Erfahrung der animalischen Lebendigkeit und Hinfälligkeit des Tons genauso wie das Wissen um den unverbrüchlichen Beziehungszauber des Quintenzirkels, und Verdis Musik, noch sicher im tonalen Fundament ruhend und gleichzeitig, von gestisch-expressiven Impulsen bestimmt, bezeichnet in der Durchdringung beider Sphären wohl einen Kulminationspunkt dieser Geschichte. Die Anteile von seelischem Reflex, von physischem Realismus und, als weiterer Ebene, der musikalischen Resonanz von Betroffenheit, von Schrecken, Verzweiflung Feierlichkeit und Demut (auf der Bühne und im Publikum) sind dabei von Fall zu Fall höchst unterschiedlich und im Ganzen der Dramaturgie des jeweiligen Werks begründet.

Der schöne und der furchtbare Tod

Ganz frei von körperlichem Schmerz sterben Aida und Radames. Handlungsmässig hat das damit zu tun, dass die beiden in einem unterirdischen Gewölbe eingeschlossen einen langsamen Tod sterben (die letzte Szenenanmerkung betrifft nur Aida: «Cade e muore nelle braccia di Radamès»), einen Tod, der keine Gewaltzeichen zeigt. Vorallem aber geht es um ein vollkommenes Einverständnis mit dem Tod: Nachdem Radamès nochmals versucht hat, den Stein, der das Gewölbe verschliesst, wegzuschieben, fängt Aida das Crescendo seiner Verzweiflung auf: Ihr «Tutto è finito sulla terra per noi» hat – auf dem einem Ton Des und dem Fall in die untere Oktave – etwas beruhigend Definitives. Eine Quinte tiefer erreicht die Musik dann auch sogleich in der finalen Tonart Ges-Dur die Lösung und die Leichtigkeit des «O terra addio; addio valle di pianti ...». Schopenhauer hätte an dieser Stelle seine Bewunderung von Bellinis «Norma» gewiss erneuert und auch da gerühmt, wie «die Umwandlung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik» deutlich bezeichnet wird. Aber vergessen werden Trauer und Schmerz dennoch nicht. Hineingeflochten in den Zwiegesang ist die Stimme der unglücklichen Amneris, die – unerlöst – das letzte Wort hat («pace t'imploro ...»), und mit ihr bleibt auch der Hörer zurück.

Tröstliche Ergebenheit hat besonders in all jenen Fällen nicht das letzte Wort, wo die sphärische Melodik des Sterbenden selber stirbt, abbricht wie etwa Gilda weit schwingende Phrase «lassù in ciel», die zunächst in kurze Motive zerfällt und dann in einer Wiederholung der Schlusswendung, vor der letzten Silbe und bevor sie den Grundton erreicht, in der Generalpause verstummt. Was noch folgt, gehört Rigoletto, dem Narr und Vater: fünfzehn kurze Takte des Aufbäumens im wilden Schmerz. Als Variianten wären Gildas Tod Riccardos Sterben in «Un ballo in maschera» zur Seite zu stellen oder Leonoras Tod in «La Forza del Destino», wobei hier das Orchester den Abbruch des Gesangs mit dem sich beschleunigenden chromatischen Abwärtsgang des Basses, dem Crescendo des Paukenwirbels und den synkopischen Sechzehnteln der Violinen mit unerhörter Drastik besiegelt.

Aber das Furchtbare kann auch «überstrahlt» werden: Über Simone Boccanegras Tod (herbeigeführt durch heimlich verabreichtes Gift) schwebt die Feierlichkeit eines versöhnlichen Staatsaktes, der Tod des Marchese di Posa wird von elegischem Trompetenglanz umrahmt, Don Carlo selber stirbt nicht eigentlich, sondern wird vor den Augen Elisabettas, Filippos, des Inquisitors und seiner Häscher ins Kloster «entrückt»; dagegen geht Monfortes Ermordung (in «Les Vêpres siciliennes») im musikalischen Tumult des Aufstandes so sehr unter, dass keine Note diesen Tod speziell vermerkt.

Physiologie und Transzendenz

Eine Entwicklung in der Gestaltung der Sterbeszenen von Verdis frühen zu den späten Opern, in einer Schaffenszeit von über fünfzig Jahren, ist nicht ohne weiteres fstzumachen. Am ehesten lässt sich von einer zunehmend komplexeren Durchdringung der musikalischen Ebenen des physischen Realismus und der Reflexion des Geschehens sprechen. Allerdings nimmt die Schlussszene der «Luisa Miller» mit dem Gifttod von Luisa und Rodolfo als eine der eindrücklichsten und vielschichtigsten Todesszenerien bereits 1849 die Schlussszene des «Otello» vorweg, die letzte Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Tod auf der Opernbühne. Höchste gestalterische Konzentration zeichnet sie aus, und die Musik wird mit dem Tod der Desdemona, vor allem auch mit ihrer Todesangst, und mit Otellos Selbstmord nochmals mächtig in die Realistik des Sterbens hineingezogen.

Wenn sich Otello den Dolch in die Brust stösst, ist der physische Schmerz als Aufschrei im Orchester zu hören. In acht Takten geht es dann vom ff zum ppp morendo, die Töne fallen chromatisch um über eine Oktave, und die Notenwerte verbreitern sich dabei vom Viertel bis zum Ganzton – wie ein Verbluten. Mit dem Solo des Englischhorns – eine Klagemotiv, im umfassenden Sinn Kommentar zum Drama, Ausdruck der kreatürlichen Not – kommt eine neue Ebene ins Spiel, ein Lamento, das trägt. Aber im Gegensatz zum instrumentalen Geschehen ist Otellos Deklamation, die jetzt ebenfalls wieder einsetzt, brüchig, von der physischen Erschöpfung gezeichnet, kurzatmig, von Pausen durchsetzt, der höchste Ton pianissimo. Acht Takte sind es wieder im Ganzen, dann fällt lichtes E-Dur ein, das Kussmotiv des Liebesduettes. Für wiederum acht Takte wird damit noch einmal der Schein der Transzendenz von jener Sternennacht im 1. Akt in Erinnerung gerufen. Wie dort singt Otello «un bacio ... un bacio ancora ...». Aber während im Liebesduett die Stimme an der Stelle, wo das Motiv von ihr eine irreale Tonhöhe (cis) erfordern würde, ahnungsvoll pausiert, schreibt ihr Verdi nun ein gehauchtes «Ah!» des Sterbenden vor. «Morendo» folgt, das letzte Wort in diesem Drama, Otellos abschliessendes «ancora un bacio ...». «Muore» steht über diesem Takt, und der letzte Ton fehlt; das o von «bacio» ist tonlos. Den Grundton greifen dafür die Bässe und die Pauke auf, pianissimo: Über den letzten zehn Takten der Oper liegt das Schweigen des Todes.

Bilder: Charles Osborne, «Life in the Theatre»

Bilder eines Todes: Verdi auf seinem Totenbett – Trauerzug anlässlich der Überführung des Toten in die letzte Grabstatte in der «Casa di Riposo» am 26. Februar 1901.

Bild: aus «Tutti i Libretti di Verdi»

Francesco Tamagno, der Titelheld der Uraufführung, in der Scena finale des «Otello».

beiden in einem unterirdischen Gewölbe eingeschlossen einen langsamen Tod sterben (die letzte Szenenanmerkung betrifft nur Aida: «Cade e muore nelle braccia di Radames»), einen Tod, der keine Gewaltzeichen zeigt. Vor allem aber geht es um ein vollkommenes Einverständnis mit dem Tod: Nachdem Radames nochmals versucht hat, den Stein, der das Gewölbe verschliesst, wegzuschieben, fängt Aida das Crescendo seiner Verzweiflung auf: Ihr «Tutto è finite sulla terra per noi» hat – auf dem einem Ton Des und dem Fall in die untere Oktave – etwas beruhigend Definitives. Eine Quinte tiefer erreicht die Musik dann auch sogleich Inder finalen Tonart Ges-Dur die Lösung und die Leichtigkeit des «O terra addio, addio valle di pianti...». Schopenhauer hätte an dieser Stelle seine Bewunderung von Bellinis «Norma» gewiss erneuert und auch da gerühmt, wie «die Umwandlung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik»|deutlich bezeichnet wird. Aber vergessen werden Trauer und Schmerz dennoch nicht. Hineingeflochten in den Zwiegesang ist die Stimme der unglücklichen Amneris, die – unerlöst – das letzte Wort hat («pace t'imploro…»), und mit ihr bleibt auch der Hörer zurück.

Tröstliche Ergebenheit hat besonders in all jenen Fällen nicht das letzte Wort, wo die sphärische Melodik des Sterbenden selber stirbt, abbricht wie etwa Gildas weit schwingende Phrase «lassù in ciel», die zunächst in kurze Motive zerfällt und dann in einer Wiederholung der Schlusswendung, vor der letzten Silbe und bevor sie den Grundton erreicht, in der Generalpause verstummt. Was noch folgt, gehört Rigoletto, dem Narr und Vater: fünfzehn kurze Takte des Aufbäumens im wilden Schmerz. Als Varianten wären Gildas Tod Riccardos Sterben in «Un ballo in maschera» zur Seite zu stellen oder Leonoras Tod in «La Forza del Destino», wobei hier das Orchester den Abbruch des Gesangs mit dem sich beschleunigenden chromatischen Abwärtsgang des Basses, dem Crescendo des Paukenwirbels und den synkopischen Sechzehnteln der Violinen mit unerhörter Drastik besiegelt.

Aber das Furchtbare kann auch «überstrahlt» werden: Über Simone Boccanegras Tod (herbeigeführt durch heimlich verabreichtes Gift) schwebt die Feierlichkeit eines versöhnlichen Staatsaktes, der Tod des Marchese di Posa wird von elegischem Trompetenglanz umrahmt, Don Carlo selber stirbt nicht eigentlich, sondern wird vor den Augen Elisabettas, Filippos, des Inquisitors und seiner Häscher ins Kloster «entrückt»; dagegen geht Monfortes Ermordung (in «Les Vepres siciliennes») im musikalischen Tumult des Aufstandes so sehr unter, dass keine Note diesen Tod speziell vermerkt

Physiologie und Transzendenz

Eine Entwicklung in der Gestaltung der Sterbeszenen von Verdis frühen zu den späten Opern, in einer Schaffenszeit von über fünfzig Jahren, ist nicht ohne weiteres festzumachen. Am ehesten lässt sich von einer zunehmend komplexeren Durchdringung der musikalischen Ebenen des physischen Realismus und der Reflexion des Geschehens sprechen. Allerdings nimmt die Schlussszene der «Luisa Miller» mit dem Gifttod von Luisa und Rodolfo als eine der eindrüc-lichsten und vielschichtigsten Todesszenerien bereits 1849 die Schlussszene des «Otello» vorweg, die letzte Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Tod auf der Opembühne. Höchste gestalterische Konzentration zeichnet sie aus, und die Musik wird mit dem Tod der Desdemona, vor allem auch mit ihrer Todesangst, und mit Otellos Selbstmord nochmals mächtig in die Realistik des Sterbens hineingezogen.

Wenn sich Otello den Dolch in die Brust stösst, ist der physische Schmerz als Aufschrei im Orchester zu hören. In acht Takten geht es dann vom ff zum ppp morendo, die Töne fallen chromatisch um über eine Oktave, und die Notenwerte verbreitern sich dabei vom Viertel bis zum Ganzton – wie ein Verbluten. Mit dem Solo des Englischhorns – ein Klagemotiv, im umfassenden Sinn Kommentar zum Drama, Ausdruck der kreatürlichen Not – kommt eine neue Ebene ins Spiel, ein Lamento, das trägt. Aber im Gegensatz zum instrumentalen Geschehen ist Otellos Deklamation, die jetzt ebenfalls wieder einsetzt, brüchig, von der physischen Erschöpfung gezeichnet, kurzatmig, von Pausen durchsetzt, der höchste Ton pianissimo. Acht Takte sind es wieder im Ganzen, dann fällt lichtes E-Dur ein, das Kussmotiv des Liebesduettes. Für wiederum acht Takte wird damit noch einmal der Schein der Transzendenz von jener Sternennacht im 1. Akt in Erinnerung gerufen. Wie dort singt Otello «un bacio... un bacio ancora...». Aber während im Liebesduett die Stimme an der Stelle, wo das Motiv von ihr eine irreale Tonhöhe (cis) erfordern würde, ahnungsvoll pausiert, schreibt ihr Verdi nun ein gehauchtes «Ah!» des Sterbenden vor. «Morendo» folgt, das letzte Wort in diesem Drama, Otellos abschliessendes «ancora un bacio...». «Muore» steht über diesem Takt, und der letzte Ton fehlt; das o von «bacio» ist tonlos. Den Grundton greifen dafür die Bässe und die Pauke auf, pianissimo: Über den letzten zehn Takten der Oper liegt das Schweigen des Todes.

Herbert Büttiker

Verdi auf dem Totenbett: Gemälde nach einer Fotografie von Carlo Stragliati (1868–1925), 1901
Privatsammlung