

Iso Camartin

**»Mein Herz
öffnet
sich deiner
Stimme«**



rüffer & rub

Eine Zeitreise
gesungener
Empfindungen
in 50 Arien



Iso Camartin

**»Mein Herz
öffnet
sich deiner
Stimme«**

Eine Zeitreise
gesungener
Empfindungen
in 50 Arien

Der Autor und der Verlag bedanken sich für
die großzügige Unterstützung bei



Kulturförderung Graubünden. Amt für Kultur
Promoziun da la cultura dal Grischun. Uffizi da cultura
Promozione della cultura dei Grigioni. Ufficio della cultura

SWISSLOS

Elisabeth Jenny-Stiftung

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt
für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre
2021–2024 unterstützt.

Der Titel des Buches ist die deutsche Übersetzung
der Arie »Mon coeur s'ouvre à ta voix« aus
Camille Saint-Saëns' Oper »Samson et Dalila«.

Bildnachweis Umschlag, S. 2f., 10, 240: © Beatrix Boros | [stocksy.com](https://www.stocksy.com)
Bildnachweis Porträtfoto des Autor: © Felix Ghezzi

Erste Auflage Frühjahr 2021

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 2021 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Schrift: Arnhem

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Papier: Salzer naturweiß, 90 g/m², 1.75



ISBN: 978-3-906304-79-3

Inhalt

Die Suche nach Vollkommenheit.	11
1688 — Barocke Sphärenmusik	18
<i>Agostino Steffani, »Sfere amiche«, Niobe, Regina di Tebe</i>	
1693 — Der Preis der Liebe	23
<i>Marc-Antoine Charpentier, »Quel prix de mon amour«, Médée</i>	
1711 — Die Töne der Schmerzen	27
<i>Georg Friedrich Händel, »Lascia ch'io pianga«, Rinaldo</i>	
1721 — Sokrates auf der Opernbühne	30
<i>Georg Philipp Telemann, »Mich tröstet die Hoffnung«, Der geduldige Sokrates</i>	
1724 — Gerechter Himmel!	35
<i>Georg Friedrich Händel, »Se pietà di me non senti«, Giulio Cesare in Egitto</i>	
1731 — Lob mit gedämpften Stimmen	39
<i>Johann Sebastian Bach, »Auch mit gedämpften schwachen Stimmen«, Advents-Kantate »Schwingt freudig euch empor«, BWV 36</i>	
1748 — Verliebt ins Eigene	43
<i>Jean-Philippe Rameau, »Fatal Amour«, Pygmalion</i>	
1750 — Wie auf Rosenschritten	47
<i>Georg Friedrich Händel, »As with rosy steps«, Theodora</i>	
1767 — Todesbereitschaft	51
<i>Christoph Willibald Gluck, »Divinités du Styx«, Alceste</i>	
1775 — Hast du ein treues Herz?	56
<i>Wolfgang Amadeus Mozart, »Voi avete un cor fedele«, KV 217, Konzertarie</i>	
1784 — Die Ketten der Liebe	61
<i>Joseph Haydn, »Se pietade avete, oh numi«, Armida</i>	

1789 — Der Wahnsinn aus Liebe	65
<i>Giovanni Paisiello, »Il mio ben, quando verrà?«,</i> <i>Nina o sia la pazza per amore</i>	
1791 — Ich gehe! Aber	70
<i>Wolfgang Amadeus Mozart, »Parto«, La clemenza di Tito</i>	
1796 — »Haltet ein, Götter der Rache!«	74
<i>Ludwig van Beethoven, »Ah perfido«, Scena e aria</i>	
1814 — Die Cavatina der Aldimira	78
<i>Gioacchino Rossini, »Oggetto amabile«, Sigismondo</i>	
1823 — Täuscht sich Semiramis?	82
<i>Gioacchino Rossini, »Bel raggio lusinghier«, Semiramide</i>	
1830 — Singt ihr oder weint ihr?	86
<i>Gaetano Donizetti, »Piangete voi?«, Anna Bolena</i>	
1831 — Stimmungen einer Stimme	90
<i>Gioacchino Rossini, »Selva opaca«, Guglielmo Tell</i>	
1831 — Singen über dem Abgrund	94
<i>Vincenzo Bellini, »Ah non credea mirarti«, La Sonnambula</i>	
1835 — Passen Puritaner und Belcanto zusammen?	97
<i>Vincenzo Bellini, »Qui la voce sua soave«, I Puritani</i>	
1836 — Naturidylle mitten im Unheil	102
<i>Giacomo Meyerbeer, »Ô beau pays«, Les Huguenots</i>	
1843 — Die Frist ist um!	106
<i>Richard Wagner, »Die Frist ist um«, Der Fliegende Holländer</i>	
1846 — Warum gibt Elias auf?	111
<i>Felix Mendelssohn, »Es ist genug«, Elias</i>	
1850 — »Nie sollst du mich befragen!«	116
<i>Richard Wagner, »Lohengrins Abschied«, Lohengrin</i>	
1855 — »Oh teurer Traum, oh süße Trunkenheit!«	119
<i>Giuseppe Verdi, »Mercè, dilette amiche«, I Vespri Siciliani</i>	
1857/58 — Abschied von Jessye Norman mit Richard Wagner	124
<i>Richard Wagner, »Die Wesendonck-Lieder«</i>	
1859 — Das vergiftete Universum	128
<i>Giuseppe Verdi, »Eri tu«, Un ballo in maschera</i>	

1863 — Dido will sterben	134
<i>Hector Berlioz, »Je vais mourir«, Les Troyens</i>	
1871 — Mai più! – Nie mehr!	138
<i>Giuseppe Verdi, »O patria mia«, Aida</i>	
1876 — »Suicidio!«	143
<i>Amilcare Ponchielli, »Suicidio!«, La Gioconda</i>	
1877 — Dalila verführt auf Französisch	147
<i>Camille Saint-Saëns, »Mon cœur s'ouvre à ta voix«, Samson et Dalila</i>	
1881 — Marfa weissagt auf dem Wasserspiegel	152
<i>Modest Mussorgski, »Geheime Mächte«, Chowantschina</i>	
1882 — Wunder um eine Wunde	158
<i>Richard Wagner, »Nur eine Waffe taugt«, Parsifal</i>	
1884 — Manon nimmt Abschied vom kleinen Tisch	163
<i>Jules Massenet, »Adieu notre petite table«, Manon</i>	
1890 — Die fehlende Stimme	168
<i>Peter Tschaikowsky, »Ja vas lyublyu«, Pique Dame</i>	
1892 — Warum mich wecken?	174
<i>Jules Massenet, »Pourquoi me réveiller«, Werther</i>	
1892 — Wie weit ist weit oben?	178
<i>Alfredo Catalani, »Ebben? Ne andrò lontana«, La Wally</i>	
1896 — Auch Revolutionäre lieben	182
<i>Umberto Giordano, »Un di all'azzurro spazio«, Andrea Chénier</i>	
1899 — Die Flucht in den Traum	187
<i>Nikolai Rimski-Korsakow, »Der Traum der Marfa«, Die Zarenbraut</i>	
1900 — Wie singt der Schutzengel unserer Seele?	191
<i>Edward Elgar, »Softly and gently«, The Dream of Gerontius</i>	
1901 — Lied an den Mond	195
<i>Antonin Dvořák, »Lied an den Mond«, Rusalka</i>	
1903 — Fremdreize	199
<i>Maurice Ravel, »Asie«, Shéhérazade</i>	

1905 — Die kusslüsterne Salome	203
<i>Richard Strauss, »Ich habe seinen Mund geküsst«, Salome</i>	
1918 — Vor der siebten Türe	208
<i>Béla Bartók, »Sag mir, Blaubart ...«, Herzog Blaubarts Burg</i>	
1925 — Das Eiapopeia des Elends	212
<i>Alban Berg, »Maries Wiegenlied«, Wozzeck</i>	
1937 — Unverstellte Leidenschaft	217
<i>Alban Berg, »Lied der Lulu«, Lulu</i>	
1939 — Auf dem Feld der Toten	222
<i>Sergei Prokofjew, »Das Feld der Toten«, Alexander Newski</i>	
1945 — Der Sonderling	226
<i>Benjamin Britten, Schlusszene Peter und Chor, Peter Grimes</i>	
1957 — Gespräche im Notzustand	230
<i>Francis Poulenc, »Kämpfen, jeder auf seine Art«, Dialogues des Carmelites</i>	
1996 — Die Mysterien des Makabren	235
<i>György Ligeti, »Mysteries of the Macabre«, Le Grand Macabre</i>	
ANHANG	240
Die ausgewählten 50 Arien chronologisch	241
Personenregister	245



Die Suche nach Vollkommenheit

Vollkommenheit ist gemäß Thomas von Aquin ein Attribut Gottes. Damit ist für uns Menschen die Frage, was Vollkommenheit sei oder sein könnte, allerdings noch nicht erledigt. Die griechischen Philosophen waren – kosmisch denkend – der Ansicht, Vollkommenheit sei durchaus etwas, das mit dem menschlichen Denken verbunden sei und bleibe: Als Idee, als Zielvorstellung oder im Blick auf eine Endgestalt, die das Eine, das Ganze oder das in unserer Vorstellungskraft Unübersteigbare anpeilt. So sehr die Idee der Vollkommenheit unseren Gottesvorstellungen angemessen und für diese unverzichtbar sein mag: Auch der Mensch braucht, um sich selbst zu begreifen und vielleicht auch ertragen zu können, die Vorstellung der Perfektion. Etwas könnte so gut gemacht sein, dass man es nach eigenen Vorstellungen, Wünschen und Empfindungen für die gerade gelebte und erlebte Gegenwart so und nicht anders erfahren möchte.

Die Philosophen haben bald einmal begonnen, den Begriff der Vollkommenheit sehr differenziert und subtil zu verwenden. Das heißt in seiner theologisch-metaphysischen, in seiner ethischen und in seiner ästhetischen Bedeutung. »Perfectio« ist ein Leitziel für das Denken, für das Handeln, aber auch für das Umgestalten des bereits Bekannten. Sowohl ein antiker Weisheitslehrer, ein jüdischer Gerechter, ein christlicher Heiliger, ein muslimischer Sufi und ein Künstler – in Männer- und in Frauengestalt – leben letztlich »vollkommenheitsorientiert«. Was nichts anderes heißt als: auf der Suche nach dem in der Wahrheitsklärung überhaupt Erreichbaren, im Handeln für alle am ehesten Zumutbaren. Und gerade in unserem Schön-

heitsbedarf suchen wir nach dem Erhellendsten und dem Beglückendsten, das zu eigenen Lebzeiten auffindbar ist.

In diesem Buch geht es bei der Suche nach Vollkommenheit um unsere ästhetischen Bedürfnisse, zumal um jene, die Musik in uns auslöst. Mit der Vollkommenheit mag es sich wie mit der Wahrheit verhalten: Zu haben ist sie nie, doch auf die Suche nach ihr kann und muss man sich begeben. Gerade in ästhetischer Hinsicht ist die Suche nach Vollkommenheit für uns moderne Menschen ein schwieriger Begriff. Seit der Romantik wissen wir doch, dass das Eine, das Ganze, das Vollendete unter dem, was für Menschen möglich ist, nicht zu haben und nicht zu schaffen ist. Eine Ahnung des Ganzen gewinnen wir allenfalls im Fragment, im Torso, in Partikeln, in Bruchstücken. Doch ganz auf die Idee verzichten, etwas könnte – jedenfalls in subjektiver Hinsicht und in individueller Wahrnehmung – vollendet sein und uns auch restlos glücklich machen, gerade so wie es ist: das wollen wir auf keinen Fall. Im Reich des Schönen und der Künste gibt es Dinge, die für uns nicht nur mustergültig sind, sondern die wir genau so haben und bewahren möchten, wie sie sind und wie wir sie kennen.

Für jeden Menschen, der ein Bild, eine Statue, eine Musik, eine Theaterinszenierung oder einen Film mehr liebt als alles Vergleichbare, mehr als alles, was ihm bisher unter die Augen und in die Ohren gekommen ist, scheint die Erfahrung hinreichender Vollkommenheit geradezu eine Selbstverständlichkeit zu sein. Viele verknüpfen den Gedanken der Vollkommenheit zu Recht ebenso mit der Erfahrung einer Landschaft. Verliebte verbinden ihn – zumindest zeitweise – mit dem Wesen ihres Angebeteten. Unsere Wünsche nach Vollkommenheit sind real, auch wenn sie sich rascher, als es uns lieb ist, zu einer Illusion verwandeln. Dass etwas in dieser Welt aus eigener Sicht so perfekt wie restlos beglückend eingerichtet sein könnte, ist nicht nur ein Wunschtraum, sondern eine tief erlebbare und empfundene Realität.

Vom Philosophen Friedrich Wilhelm Schelling gibt es einen bemerkenswerten Gedanken über die Vollkommenheit. »Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dings?« – so fragt er sich einmal. Seine Antwort lautet: »Nichts anderes denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft dazuseyn!« Und an anderer Stelle schreibt er, Vollkommenheit sei dort anzutreffen, wo die Idee eines Seienden »in der abgebildeten Welt durchbricht«. Es kommt in dieser Erfahrung etwas zur Erscheinung, das das Wesen, den Kern, die Essenz des Vorhandenen offenbart. Dies mag zwar abstrakt klingen, und ist doch für den, der es erlebt, höchst konkret und erfahrungsnah. Ja, es trifft diese Person in einer Art und Weise, die sie verwandelt und neu prägt. Insofern geht es bei der Vollkommenheit nicht um spekulative Ganzheit oder um eine imaginäre ideelle Endgestalt, sondern letztlich um eine Art Wirkkraft des Gegebenen und Geschaffenen, die Körper und Seele ergreift und verwandelt.

Wer das Leben, die Natur, aber auch die Künste oder die Musik liebt, hat deshalb die Erfahrung von Schönheit bereits im Leibe und damit eine zureichende Ahnung von Lebenslust und beglückender Daseinsfreude, um sich mit der Idee von Vollkommenheit anzufreunden. Diese Idee verkörpert sich nicht in fixen Objekten, Gestalten oder Tönen, sondern in der Wirkmacht, die diese Gegebenheiten auf lebendige Wesen ausüben. Weil diese geschaffenen und errungenen Phänomene so viel unerwartete und als ein Daseinsgeschenk empfundene Lebenskraft ausströmen, dürfen wir sagen, eine Landschaft, ein Bild, ein Gedicht, eine Musik sei für uns vollkommen.

In diesem Buch geht es um Erfahrungen mit Musik. In besonderer Weise um die Kunst des Singens, des Darstellens, des Gestaltens auf der Opernbühne und im Konzertsaal. In den hier ausgewählten 50 Arien aus Opern, Oratorien und Kantaten vom 17. bis zum 20. Jahrhundert sind Schlüsselmomente musikalischer Erfahrungen und Empfindungen dargestellt, Gefühle und Leidenschaften, wie sie die Musik un-

mittelbarer und sogar universeller als jede andere Kunst für Ohrenmenschen aller Sprachen und Kulturen bereithält. Im Zentrum steht die Liebeserfahrung in ihren verschiedensten Ausprägungen und Schattierungen, so wie das Leben sie uns anbietet und musikalische Kunst sie auszuformen vermag. Als Sehnsucht und als Erfüllung, als sinnliche und als spirituelle Erfahrung, in ihren quälenden und ihren selig machenden Erscheinungsformen. In diesen Arien taucht Liebe darum auch auf als Eifersucht, Hass und Rachsucht, vor allem aber als ein das Leben durchpulsendes Glück, als Traum, als Vision und als letztlich einzige sinngebende Zukunftserwartung. Liebe ist das Grundelement heldenhafter Aufopferung ebenso wie jenes tief empfundener Zuneigung, Liebe gibt es aus zukunftsorientierter Abenteuerlust wie aus entsagender Einsicht, kurzum: Liebe ist das wichtigste Beweismittel, dass das Dasein schön sein kann und lebenswert ist.

Bereits in der Antike war bekannt, dass Musik und Tanz, Rausch und Ekstase die Grenzen menschlicher Empfindungsfähigkeiten weiten und die verborgenen Dimensionen unserer Gefühle und Affekte erwecken und mobilisieren. Vor allem weiß man seit Jahrhunderten, dass Musik und letztlich alle Künste eine eigenartige Eigenschaft und Fähigkeit haben, den Menschen zu Einkehr und Einsicht zu leiten, zu Mitleid und Empathie, zu Daseinsfreude und Lebensdankbarkeit. Das Hören von Musik hat die sonderbare Folge, uns einerseits gegen autistische Gefangenschaften zu schützen, andererseits bei vielen Menschen Schichten der Ichempfindung freizulegen, die ohne sie in unerreichbar dunkler Tiefe zu liegen scheinen. Dass Musik öffnet und befreit, ist nicht nur eine den Psychotherapeuten längst bekannte Erkenntnis. Es ist eine für viele Menschen zugängliche Alltagserfahrung.

In besonderer Weise liegt diese Erfahrung dort vor, wo das ausübende Musikinstrument die menschliche Stimme selbst ist. Natürlich berühren und bewegen uns auch Instrumentalisten in allen möglichen Verbindungen und Kombi-

nationen zutiefst und verschaffen uns das Gefühl: Schöner als so, wie wir es gerade hören, ist etwas kaum vorstellbar! Ebenso kann ein Dirigent oder eine Dirigentin uns mit ihrem Orchester das Gefühl vermitteln, bei einem Werk, das so klinge wie gerade jetzt unter ihrer Leitung, brauche die Menschheit nicht nach Verbesserungen und Alternativen zu suchen. Man darf sich innerlich zurücklehnen und denken: So soll es sein und so darf es bleiben!

Beim Einsatz menschlicher Stimmen freilich kommt etwas hinzu, das nicht in Worte zu fassen ist. Der Stimmkunst ist eine Eigenschaft inne, die gleichzeitig das vollkommene Glück der Gegenwart und die Ahnung von dessen Unhaltbarkeit und Vergänglichkeit vermittelt. E.T.A. Hoffmann, Musiker und Schriftsteller zugleich, beschreibt einmal eine solche Hörerfahrung mit den Worten: »Nie hatte ich eine Ahnung von diesen lang ausgehaltenen Tönen, von diesen Nachtigallwirbeln, von diesem Auf- und Abwogen, von diesem Steigen bis zur Stärke des Orgellautes, von diesem Sinken bis zum leisesten Hauch. Nicht einer war, den der süßeste Zauber nicht umfing, und nur leise Seufzer gingen in der tiefen Stille auf, wenn die Sängerin schwieg.« Umschreibt dies nicht einigermaßen die Hörerfahrung eines Augenblicks, in dem ein menschliches Wesen mit seiner Stimme sich so offenbart, wie jemand es noch nie erfahren hat? Um die Eigenart und um die Wirkungen der menschlichen Stimme schwebt ein Geheimnis, das mit Worten allein – selbst mit jenen der Dichter und Sprachkünstler – wohl nicht hinreichend zu klären ist.

In diesem Buch sind in chronologischer Abfolge 50 Arien ausgesucht, vom 17. Jahrhundert beginnend und bis ans Ende des 20. Jahrhunderts reichend. Absicht ist hier nicht, die Arienform in ihrer historischen Entwicklung und Ausformung zu dokumentieren. Den Fokus dieser Auswahl bildet vielmehr die Vielgestaltigkeit der Empfindungen und Gefühle, die äußerst unterschiedlichen Schattierungen von Leidenschaft, Charakter und Temperament, wie sie in den ausge-

wählten Stücken zur Ausformung und Darstellung kommen. Zorn und Wut kennen ebenso wenig nur eine Gefühlsstimmung wie Sehnsucht oder mutige Entschlossenheit. Das Geheimnis der Darstellungskunst mit der menschlichen Stimme liegt in den jeweiligen Konstellationen von Jubel und Leid, die die Protagonisten in ihren Figuren hörbar machen und zum Leuchten bringen. Das Wunder einer Offenbarung kann sich in jedem Opernhaus an jedem Abend, an dem sich der Vorhang öffnet, ereignen. Dasselbe gilt für jeden Konzertsaal, in dem eine menschliche Stimme in einem Live-Konzert mit von der Partie ist. Wir kommen jedoch dem Geheimnis der stimmlichen und der darstellerischen Vollkommenheit auch erstaunlich nahe, indem wir uns jenen Glücksmomenten nähern, die die Ton- und Bildtechniker im Verlauf des 20. und des 21. Jahrhunderts festgehalten und vor der »Furie des Verschwindens« gerettet haben.

Seit Januar 2016 erscheint im elektronischen »Journal21« eine Kolumne unter dem Titel »Arie des Monats«, in der ich einer breiten Öffentlichkeit Impulse zu geben versuche, sich den Schätzen der Musik, zumal der Opern- und der Gesangskunst zuzuwenden. Dort wurden die Beiträge in journalistischer Form präsentiert, in kurzen Textsegmenten und mit Zwischentiteln versehen. In diesem Buch liegen die ersten 50 Beiträge dieses weiterlaufenden Projektes in essayistisch überarbeiteter Gestalt vor. In der vorliegenden Form sehe ich diese Texte als Impulsgeber zum Musikhören und zur Erkundung des Geheimnisses stimmlicher Schönheit. Wer Musik liebt, wird alternative Interpretationen der hier ausgesuchten Arien suchen und finden, um den eigenen Vorstellungen von Vollkommenheit vokaler Kunst in Frauen- und in Männerstimmen möglichst nahe zu kommen.

Was zu bedenken bleibt: Vom Text eines gedruckten Buchs gelangt man lesend nicht »per Klick« in ein elektronisches Medium. Da heutzutage aber die meisten von uns über einen Zugang zum Internet verfügen, sollte es ein Leichtes sein, die

hier besprochenen Arien zu hören, die allesamt auf YouTube zu finden sind: Dazu gibt man den Arientitel sowie den Namen der jeweiligen Interpretin oder des Interpreten ein – und man ist dabei, hörend und oft auch szenisch sehend und miterlebend. Wer ein Smartphone besitzt, kann am Ende des jeweiligen Kapitels den QR-Code scannen und gelangt zur besprochenen Arie. Da unsere elektronische Medienwelt so schnell und volatil ist, kann es leicht geschehen, dass ein YouTube-Eintrag von einem Tag auf den anderen aus rechtlichen und künstlerischen Gründen gelöscht werden kann. Dies ist bedauerlich, aber nicht tragisch. Man geht ins Netz, gibt auf YouTube den Namen der Arie ein und findet mit Sicherheit sogleich eine reiche Fülle von alternativen Aufnahmen, welche die Hörenden ebenso beglücken können.

Jede Arie, die uns bewegt, kann man als einen »Schatz en miniature« ansehen, einen Schatz mit der besonderen Eigenschaft, uns in einen anderen Zustand zu versetzen. Denn jede große Arie hat das Potenzial, uns die magische Kraft der Verwandlung durch Musik und den niemals restlos erklärbaren Zauber einer schönen Stimme erleben zu lassen.

Zürich, im Februar 2021

Dalila verführt auf Französisch

Religiöse Figuren auf der Opernbühne: Das ist heikel, wenn auch kein absolutes Tabu. Man hat für religionsgebundene Themen im Musiktheater eine Zwischenform gefunden: das Oratorium, womit zumal biblische Stoffe Eingang nicht nur in Kirchen, sondern ebenso in die Konzertsäle erhielten.

Als Nebenschauplatz in der Oper sind Kirchen sowie deren Riten und Eigenheiten zwar sehr beliebt. Was wären die »Cavalleria rusticana« ohne die Ostermesse, »Boris Godunow« ohne die Kirchenglocken und die russische Sakralmusik, und was wäre – um nur noch eine der vielen möglichen »kirchenaffinen« Opern zu nennen – der erste Akt von Puccinis »Tosca« ohne Kirche, Sakristan, Ministranten und Seitenaltar von Sant' Andrea della Valle in Rom? Nebenschauplätze zwar, aber von höchster ästhetischer Bedeutung und Wirkung.

Was an Grenzen stoßen kann auf der Opernbühne, ist beispielsweise die direkte Darstellung des letzten Abendmahles, der Kreuzigung oder der Auferstehung Christi. Die Produktion einer »Matthäuspassion« als Ballettfassung im Opernhaus verletzt bei manchen bereits die religiösen Gefühle, auch wenn traditionelle Passionsspiele seit Jahrhunderten oder Verfilmungen der Leidensgeschichte Christi spätestens im 20. Jahrhundert zur Normalität der »Kunstfreiheit« gehören.

Dabei ist das Alte und das Neue Testament eine unerschöpfliche Quelle für dramatische Stoffe in individueller und gesellschaftlicher Betrachtung. Im Opernbereich hat dies vor allem die Barockzeit entdeckt und praktiziert. Doch als die Kirchen streng und die Theater hoch entwickelt sinnlich wurden, begann das Publikum – und dies vor allem auf Anleitung der

Zensurbehörden in Kirche und Staat – scharf zu unterscheiden. Was gehört wohin? Der große Georg Friedrich Händel erfuhr es in London. Die Oper kam ideologisch in die Krise, kirchliche Kreise wetterten gegen zu offenkundige Sinnlichkeit auf Theaterbühnen. Musik aber wollte man um jeden Preis hören. Wenn also Opern in den Augen der Puritaner des Teufels waren, hörte man sich halt die Freuden und Leiden der Menschheit in den »Oratorien« an. Vergessen wir nicht: ein Oratorium ist ursprünglich ein nichtliturgischer Saal, in dem man sich zum Gebet und zur Erfahrung von Höherem und Schönerem, als der Alltag bot, einfand.

Die »Samson-und-Dalila«-Geschichte aus dem 16. Kapitel des »Buchs der Richter« ist für Bibelkundige so etwas wie ein Krimi aus dem 11. Jahrhundert. Die Israeliten, wankelmütig geworden in ihrem Glauben an den einen Gott, geraten unter die Herrschaft der Philister, die einen Gott mit Namen Dagon anbeten. Sie leiden unter ihrer neuen Knechtschaft in Judäa. Es konnte doch nicht Sinn und Zweck ihres Auszugs aus Ägypten sein, im neuen ihnen verheißenen Land wiederum zu Knechten von anderen zu werden!

Einer, der auf Anleitung der Propheten gegen die Philister rebellierte und als auserwählter Richter den Aufstand gegen sie wagte und sie vertrieb, war Simson – in den späteren Übersetzungen meist Samson genannt. Er war bärenstark, unbezwingbar, und das Geheimnis seiner Stärke lag in den sieben Locken seiner Haarpracht. Samson verlor seine Kräfte, als er sich von Dalila verführen ließ und ihr das Geheimnis seiner Stärke verriet. In einer Liebesnacht schnitt sie ihm die Haarlocken ab, Samson konnte von den Philistern überwältigt werden, er wurde gefesselt, man stach ihm die Augen aus, und er musste in einer Mühle Sklavendienste leisten.

Eine erste berühmte Vertonung dieser Geschichte ist Händels Oratorium »Samson«, uraufgeführt 1743 im Theater Covent Garden in London. Die Vorlage für dieses Werk war John Miltons Barocktragödie »Samson Agonistes« (etwa: Samson,

der Kampfestüchtige) aus dem Jahr 1671. Bei Händels Version des Stoffes liegt Samson von Anfang an blind in Ketten und hadert mit sich und dem Schicksal, dass er durch ein Weib verführt werden konnte. Die Israeliten machen Pläne, wie sie Samson aus der Gefangenschaft der Philister wieder befreien könnten. Dieser wird in die Halle eines Tempelsaals gebracht, wo ein Fest zu Ehren des Philistergottes stattfinden soll und bei dem die Anwesenden den gefangenen starken Mann der Israeliten verlachen und verhöhnen wollen. Der Gott der Israeliten verleiht ihm jedoch nochmals die alte Kraft: Samson schiebt die zwei tragenden Säulen des Tempels auseinander und begräbt 3000 Philister und sich selbst unter den Tempeltrümmern.

Als Camille Saint-Saëns (1835–1921) den Stoff 1868 ebenfalls aufgriff, nunmehr jedoch für eine Oper im Sinne und im Stil der französischen romantischen Tradition, brauchte es einen langen Weg, um dieses Meisterwerk bei den Franzosen heimisch werden zu lassen. Es vergingen neun Jahre, bis das Werk zur Uraufführung kam, dies nicht in Paris, sondern in der Direktionszeit von Franz Liszt am Weimarer Hoftheater, und – wie zu jener Zeit üblich – nicht in französischer, sondern in deutscher Sprache. Erst 1890 konnte man das Werk in Paris in der Originalsprache hören. Diese Pariser Erstaufführung wurde allerdings für Saint-Saëns zum durchschlagenden Erfolg. Von den 13 Opernwerken des Komponisten ist »Samson et Dalila« das einzige, das sich im Repertoire der großen Opernhäuser der Welt bis heute zu halten vermochte.

Es erstaunt nicht, dass sich von Händel zu Saint-Saëns eine interessante Verschiebung ergab. Anstelle der heilsgeschichtlichen Aspekte des Stoffes kam nun dessen erotisches Potenzial zum Vorschein. Nicht mehr die Chöre der Israeliten und der Philister in ihren Anrufungen des wahren Gottes stehen im Zentrum des Werkes, so schön der Organist und Komponist Saint-Saëns auch diese einzubinden verstand. Angel- und Drehpunkt des Werkes ist auch nicht mehr Sam-

son, der zu Fall gekommene Held der Israeliten. Im Zentrum dieser Oper steht die Figur der Verführerin Dalila, für die der Komponist und sein Librettist Ferdinand Lemaire in allen drei Akten geradezu Paradeszenen musikalischer Darstellung von unwiderstehlicher Leidenschaft und sexueller Gier schufen.

Das bekannteste Stück des Werkes ist bis heute mit Sicherheit die Verführungsarie der Dalila aus dem 2. Akt der Oper, die mit der Anfangszeile beginnt: »Mon cœur s'ouvre à ta voix« – »Mein Herz öffnet sich deiner Stimme.« Wir sind im Garten von Dalilas Haus im Tal Sorek. Samson ist ihrem Zauber verfallen, sie dagegen nur darauf aus, den Helden wieder zum Knecht zu machen. Wenn wir moralische Falschheit in der Opernwelt suchen: Bei den Männern wäre dies in ihrer stärksten Verkörperung vermutlich Verdis Jago aus »Otello«, bei den Frauen ist es gewiss die Dalila von Saint-Saëns. Eine falsche Schlange, wie sie nicht verführerischer auftreten könnte!

Wie umgarnt man den Partner musikalisch? Dafür gibt es kaum ein geeigneteres Beispiel als diese Arie der Dalila. Ihr Herz öffne sich der Stimme des Geliebten wie die Blumen den Küssen der Morgenröte. Um ihre Tränen zu trocknen wolle sie, dass er immer zu ihr zurückkehre, seine Liebesschwüre wiederhole, die ihr ganzes Glück bedeuten würden. Die zwei Schlüsselworte von Dalilas Verführungsgesang lauten: »tendresse« – »Zärtlichkeit« – und »ivresse« – »Liebestrunkenheit«. Ihr Herz schwanke wie ein Ährenfeld in der sanften Brise. Kein Pfeil fliege so schnell in sein Ziel, wie Dalilas Herz in die Arme von Samson. »Ach sei zärtlich zu mir, mach mich trunken vor Glück!«, fleht sie.

Über den musikalisch beseligenden Liebestaumel dieser Musik soll der Wiener Musikkritiker Julius Korngold bewundernd gespottet haben: »Eine Musik, die auf der Zunge zergeht – feinste Himbeercreme in Des – und die doch auch die Linie der Empfindung überzeugend nachzeichnet.« Das muss erst einmal jemandem einfallen: diese chromatischen Abstiege der Holzbläser, diese liebkosend-zarten Streicherpassagen,

diese einschmeichelnden Harfenklänge, die Soloklarinette zwischen den zwei Strophen, alles höchst präzise im Dienste erotischer Umgarnung! Da braucht sich ein Komponist nicht zu verstecken, wenn ihm solche Verrückung und solche Verzauberung gelingen. Ein Mann, selbst ein Kriegsheld, müsste aus Holz sein, würde er bei solcher Musik nicht schwach und liebeswillig.

Kaum eine große Mezzosopranistin des 20. Jahrhunderts hat es unversucht gelassen, diese Musik mit dem gerade von ihrer Stimme ausgehenden Zauber der Nachwelt zu hinterlassen. Die Anzahl der Einspielungen dieser Verführungsmusik ist Legion. Hier wird die geradezu als »Liebesdroge« komponierte Arie der Dalila von der großen amerikanischen Diva Jessye Norman gesungen – mit umwerfender Ausdruckskraft in einer Aufnahme aus dem Jahr 1987.



Arie | »Mon cœur s'ouvre à ta voix«
Oper | »Samson et Dalila«
Komponist | Camille Saint-Saëns
Interpretin | Jessye Norman
Rolle | Dalila