

KONNOTATIONEN DES HEILIGEN IN DER ERÖFFNENDEN STURMSZENE VON GIUSEPPE VERDI'S *OTELLO*

LETIȚIA GOIA¹
CORNELIA CUTEANU²

SUMMARY. Focusing on Giuseppe Verdi's adaptation of Shakespeare's *Othello*, this paper discusses the usage of the four natural elements – Earth, Air, Water, Fire – and their sacred connotations in the opening storm of *Otello*. It is common for composers to express key thematic points in the overture or the first scene of an opera and to develop them throughout the entire piece. In adapting William Shakespeare's play, Verdi chose the tempest in the second act as a starting point for his opera. Thus, *The great contention of the sea and skies (Othello, II.1.91)* acquires powerful acoustic and visual effects in Verdi's storm, mirroring Othello's troubled heart: *Flashes! Crashes! Whirlpools! Howling winds and thunder's mighty roar! Air and water shake together, shaken is the ocean-floor! (Otello, I.1.12-15)*. Both the opera libretto and the orchestral accompaniment are expressive of the forces of nature which reflect, metaphorically, instances from Othello's journey through life. Wind, fire, sea, thunder, rocks, lightning, flames – all contribute to offering an insight into what is about to happen. The musical accompaniment is a powerful tool in conveying spirituality, while Shakespeare's lines resonate in the libretto to the same purpose.

Keywords: *Otello*, Verdi, *Othello*, Shakespeare, Sacred.

Traditioneller Weise beginnen die Oper mit der Ouvertüre, eine instrumentelle Einführung der Bühnenentfaltung mit dem Ziel des Schaffens eines akkustischen Rahmens, der das Publikum auf die Aufführung vorbereitet. Die Ouvertüre hat sich als Gattung erst am Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich, in den Werken von Lully, kristallisiert. Ursprünglich gab es keinen Zusammenhang zwischen den musikalischen Inhalten der Ouvertüre und der Oper. Mit der Zeit aber erschien die Notwendigkeit eines

¹ PhD Student, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Letters; Teaching Assistant, The University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca, letigoia@gmail.com

² PhD Associate Professor, Gheorghe Dima Music Academy, Cluj-Napoca, E-mail: cuteanucornelia@gmail.com

thematischen Zusammenhanges zwischen dem einführenden musikalischen Teil und den danach folgenden Teilen des Werkes. Die Erfüllung dieser Notwendigkeit erschien erst im 18. Jahrhundert in den Werken von Gluck, wo die Ouvertüre schon eine bestimmtere Rolle spielte, nämlich die Einführung des Publikums in der musikalischen Stimmung des lyrischen Werkes, indem einige Themen oder Motive vorgespielt werden, die später wiederaufgenommen, vertieft und entwickelt werden.

Die Verstärkung der thematischen Einheit des Werkes hat zur Änderungen der Struktur der klassischen Ouvertüre geführt, wobei jeder Komponist die wichtigsten Themen des Werkes unterschiedlicherweise exponiert. In diesem Sinne, beginnend mit dem 19. Jahrhundert, haben einige Komponisten die Ouvertüre verkürzt (die vorher beträchtliche Länge nahm) und zuletzt wurde sie durch ein Präludium oder eine Einführung ersetzt, wodurch eine tatsächliche Verbindung mit dem eigentlichen Bühnenwerk erreicht wurde. Am häufigsten wurde eine freie Form benutzt, die einige von den essentiellen Motiven der Oper exponiert und diese in den ersten Akt oder eben in die erste Szene integriert.³

Verdi ergreift die gleiche Methode, um die klassische Ouvertüre in seinen letzten zwei Opern – *Othello* und *Falstaff* – zu ersetzen, und dadurch sich von einer Tradition, die ihre Rolle nicht mehr erfüllt hat, abzulösen.

Die Sturmszene, die *Othello* eröffnet, ist organisch mit dem Rest der Oper verbunden und repräsentiert einen Schlüssel für die Entwicklung der darauffolgenden Ereignisse. Der vorliegende Artikel argumentiert, dass die Hauptthemen der Oper sowohl auf der textuellen wie auch auf der musikalischen Ebene schon als Quintessenz auf die ersten Seiten der Oper erscheinen. Genauer formuliert, schon von Anfang an ist das Heilige anwesend, die im Textbuch und in der musikalischen Begleitung im ganzen Oper nachvollziehbar ist. In *Othello* sind die Leitmotive durch die thematische Entwicklung der Ereignisse stufenweise konturiert und sind nur selten – nur in den Szenen mit dramatischem Höhepunkt – ganzheitlich dargestellt.

Verdi schafft in der Sturmszene eine bemerkenswerte Einheit der Intonation kombiniert mit einem Reichtum der musikalischen Bilder und dadurch übernimmt sie die Rolle des Prologes der Oper (da *Othello* keine Ouvertüre hat). Der wunderbare Orchestersatz, indem die Klangfarben meisterhaft individualisiert sind und die prägnantesten dynamischen Kontraste erscheinen, wiedergibt einen Sturm, der sich nicht an der Beschreibung einer Landschaft beschränkt, wie in der Sturmszene von *Rigoletto*, sondern der hier

³ Vgl. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale (Wörterbuch der musikalischen Formen und Gattungen)*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, S. 349; Brunel, Pierre und Wolff, Stefanie (Hrsg.), *L'Opera*, Edition Bordas, Milano, 1987, S. 129.

eine grössere Bedeutung hat, nämlich die Einführung des Publikums ins Drama und die Darstellung der ersten kurzen aber extrem expressiven Charakterisierungen von Jago und Otello.⁴

Das Heilige wird beginnend mit den ersten Momenten der Oper durch verschiedene Formen ausgedrückt. Darunter kommen zur Schein auch die Welt bildenden vier Elemente: das Feuer, die Erde, die Luft und das Wasser⁵. Wie es in der Partitur zu bemerken ist, sind die vier Elemente sowohl auf textueller als auch auf musikalischer Ebene dargestellt. Aus kosmologischer Perspektive beinhalten diese Elemente die Essenz des menschlichen Wesens und seines Lebensraumes und verkörpern die vier Energietypen (physische, emotionale, mentale und spirituelle). In der Bibel wimmeln zahlreiche solche Bilder, in dem die Elemente zu finden sind⁶, und Mircea Eliade analysiert deren Einfluss folgenderweise: „Für die christlichen Apologeten waren die Symbole voll von Botschaften; sie zeigten das Heilige im Gewand der kosmischen Rhythmen. Die Offenbarung durch den Glauben zerstörte die vorchristlichen Symbolbedeutungen nicht, sie fügte ihnen nur eine neue Geltung hinzu. Gewiß überstrahlte für den Christen diese neue Geltung die anderen; sie allein gab dem Symbol seinen Sinn und verwandelte es in Offenbarung. Die Auferstehung Christi war wichtiger als die kosmischen Zeichen, die im kosmischen Leben lesbar waren. [...] die neue Geltung war in bestimmter Weise von der Struktur des Symbolismus selbst bedingt, und sogar mehr, das Symbol des Wassers wartet auf die Erfüllung seiner tiefen Sinne durch die von Christentum gebrachten neue Werte.“⁷

Im gleichen Sinne, meint Wunenberger, dass „Im Generell der Mond und die Sonne, die Zyklen der Pflanzenwelt oder die vier Elemente (Wasser, Luft, Erde, Feuer) bilden die Axen der Hierophanie. Die unzugängliche himmlische Regionen bekommen die Superiorität der sn. „was grundsätzlich Anderes.“⁸

⁴ Vgl. Solovţova, Liubov, *Giuseppe Verdi*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960, S. 310.

⁵ s. Mircea, Ioan, *Dicţionar al Noului Testament (Wörterbuch des Neuen Testaments)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1995, S. 184.

⁶ Zum Beispiel einige Verse aus dem Alten Testament – Jesaja 45,8 : „Träufelt, ihr Himmel, von oben, und ihr Wolken, regnet Gerechtigkeit! Die Erde tue sich auf und bringe Heil, und Gerechtigkeit wachse mit auf! Ich, der HERR, habe es geschaffen“. Hesekiel 1,4: „Und ich sah, und siehe, es kam ein ungestümer Wind von Norden her, eine mächtige Wolke und loderndes Feuer, und Glanz war rings um sie her, und mitten im Feuer war es wie blinkendes Kupfer“, Hesekiel: „Wie der Regenbogen steht in den Wolken, wenn es geregnet hat, so glänzte es ringsumher. So war die Herrlichkeit des HERRN anzusehen.“ Abgerufen von <https://wordproject.org/bibles/de/index.htm>, am 09.12.2016.

⁷ Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane: vom Wesen des Religiösen*, Rohwolt Verlag, 1957, S.80.

⁸ Wunenburger, Jean-Jacques, *Sacral (Das Heilige)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, S. 46.

Julian Budden⁹ beschreibt die Anfangszene der Oper als „unglaublich von allen Sichtspunkten gesehen“. Diese Charakteristik wird durch die besonders tollkühne Harmonie und durch die besonders lebendigen Beschreibungen verwirklicht. In der Tönenlandschaft wimmeln energiegelvolle und extrem suggestive, starke Nuancen. Die Anwesenheit der Trompetten, der Schlaginstrumente und der Pauken bringt eine zusätzliche Stärke, die die natürlicher Weise entstandene Stimmung des Sturmes, akustisch wiederherstellt. Das Wasser, der Wind, das Feuer, die Donner und die Blitze haben alle eine instrumentelle Korespondenz, die Verdi sehr genau ausgewählt hat, und dadurch die entstandene Stimmung der Einführung dem kommenden Konflikten gemäß wird. Wie auch der übertragener Sinn des Wortes „Sturm“, laut DEX¹⁰, deutet „innerer Kampf, seelische Störung“ an. Verdi hat genau diesen Moment vom zweiten Akt von Shakespeares Werk gewählt, um seine Oper zu beginnen. *Der schrecklichen Kampf der Himmel und Wässer* (Othello, II. Akt, 1,91.) von Shakespeare bekommt starke akustische und visuelle Effekte bei Verdi.

Durch spezifische musikalische Mittel werden die Worte des Dramaturges schwerwiegender, das Toben der Natur lebhafter, die Erlebnisse tiefer und deuten den inneren Kampf von Otello an. Ähnlicher Weise erscheint in der Bibel, wo die Entfesselung der großen Gewässer, die auf den Menschen wartenden Proben ankündigt, ist gleichzeitig Symbol der großen Katastrophen.¹¹ Der Aufstand der Natur kündigt den inneren Sturm an, der in der Seele von Otello stattfinden wird. Inmitten vom Paradigma des menschlichen Daseins, gefangen zwischen Gut und Böse, Otello kommt bis zur Grenze der Abgrund, indem er zwischen der teuflischen Welt von Jago und der himmlischen Liebe von Desdemona schwankt. „Das Wasser ist nicht nur eine Kraft des Lebens. Das Wasser des Meeres ruft durch ihre ständige Aufregung die dämonische Unruhe und durch ihre Traurigkeit die Trostlosigkeit der Hölle vor.“¹²

Das chromatische Milieu der musikalischen Einführung der Oper *Otello* ist durch Instabilität der Harmonie, durch plötzliche Tonwechsel, einen Hurrikan der Laute und melodischer Motive charakterisiert, die sich erst dann zu klären beginnen, wenn das Schiff des Herzogs gegen die Wellen schlägt und die Hoffnung der Rettung am Horizont erscheint. Bei Shakespeare sagt Montano: „Mir scheint, der Wind blies überlaut ans Ufer / Nie traf so voller

⁹ s. Budden, Julian, *The Operas of Verdi. 3 From Don Carlos to Falstaff*, Clarendon Press, Oxford, 1992, S. 332.

¹⁰ Dictionar Explicativ al Limbi Romane (DEX) – Akademisches Wörterbuch der Rumänischen Sprache, <https://dexonline.ro/definitie/furtuna>, abgerufen am 9.12.2016.

¹¹ siehe *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1969, S. 378 [tr.n].

¹² *Vocabulaire de Théologie Biblique*, Cerf, Paris, 1988, S. 305.

Sturm die Außenwerke / Wenns ebenso rumort hat auf der See, / Welch eichner Kiel, wenn Berge niederfluten, / Bleibt festgefügt? Was werden wir noch hören?“¹³ (II,1,5-7). Bei Verdi kündigen männliche Stimmen an „Ein Schiff! Eine Flagge!“, und Montano erkennt sie: „Es ist der geflügelte Löwe!“¹⁴

Das Licht des Blitzes, was sich gegen den geflügelten Löwen richtet, kündigt das kommende Unglück über Otello an. Dieses Motiv wird am Ende des dritten Aktes bekräftigt, als Jago spottend über gefallenen Otello sagt: „Ecco il Leone.“ Wenn in seinen Siegen Otello mit einem geflügelten Löwen verglichen wird, betont die Anmerkung vom Ende des dritten Aktes seinen Untergang.

Im Wörterbuch der Symbole erscheint der Löwe, dem Adler ähnlich, als ein tierisches Symbol der Autorität, das oft in der Heraldik vorkommt, und in der Fabeln als König der Tiere erscheint. In der christlichen Symbolistik erscheint der Löwe in zwei entgegengesetzten Haltungen, einerseits als Machtsymbol des Stammes von Juda, andererseits als Symbol des gierigen Satans vor dem nur Gott selbst uns hütten kann.¹⁵ Eine detailliertere Erklärung finden wir im *Dictionnaire des Symboles*, demnach der Löwe das Symbol des Richters und des heilenden Christus ist, wessen Buch oder Pergamen er trägt. Es ist bekannt, dass der Löwe auch als Symbol des Evangelisten Mark steht. „Der Löwe von Juda“ kommt in zahlreichen Versen der Bibel vor, beginnend mit der Genesis 49, 9-10 („Juda ist ein junger Löwe. Du bist hoch gekommen, mein Sohn, durch große Siege. Er ist niedergekniet und hat sich gelagert wie ein Löwe und wie eine Löwin; wer will sich wider ihn auflehnen? Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden noch der Stab des Herrschers von seinen Füßen, bis daß der Held komme; und demselben werden die Völker anhangen.“) erscheint in der Person vom Christ. Er ist derjenige, wie in der Offenbarung 5,5, „es hat überwunden der Löwe, der da ist vom Geschlecht Juda, die Wurzel Davids, aufzutun das Buch und seine sieben Siegel“ geschrieben wird. Die genauere Analyse verfolgend erscheint es in der mittelalterlichen Ikonographie, wo der Kopf und der vorderen Teil des Löwen der göttlichen Natur des Christus, und der hinteren Teil des Tieres seiner Schwäche, seiner menschlichen Natur entspricht.¹⁶ Die Symbolistik ist sehr stark im Falle von Otello. Er erscheint

¹³ Shakespeare, William, *Othello*, <http://www.william-shakespeare.de/othello1/othello.htm>, abgerufen am 07.03.2017.

¹⁴ *È l'alato Leon!* Der geflügelte Löwe ist das Symbol von Venedig, das auch auf die Maste der Schiffe erschien, da sein Ursprung auf den Apostel Mark, den Patron von Venedig, zurückzuführen ist.

¹⁵ Biedermann, Hans, *Dictionar de simboluri (Wörterbuch der Symbole)*, Saeculum I.O., București, 2002, Bd. 1, S. 221.

¹⁶ *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1969, S.576.

auf dem venezianischen Schiff neben dem geflügelten Löwen als Herr seiner vollen Kräfte, aber Otello, der Mensch ist von seinen eigenen Schwächen besiegt und kann nicht mehr aufstehen.

Von der Perspektive der Regiseurweisungen zeigt die Sturmszene einige bemerkenswerte Aspekte. Der Sturm lässt sich ursprünglich durch *lampi* und dann als *un fulmine lampi e tuoni* spürbar machen¹⁷. In der italienischen Sprache ist das während des Sturmes anwesende Licht durch zwei Termini beschrieben. *Lampi* sind die Funken, die nicht unbedingt von einem Donner gefolgt sind. Im übertragenen Sinne, *lampo*, *lampi* bedeutet Intuition, Schimmer. *Fulmine* und *tuono* bedeuten Blitze und Donner. Wenn diese Termini gemeinsam benützt sind – *fulmine, lampi e tuoni* – bedeuten Blitz, Funke, Donner, und so eskaliert stufenweise der Verdische Sturm, beginnend mit den Funken und übergehend in die Blitze und Donner. Im metaphorischen Sinne deuten die Blitze folgenden Funken die nacheinander folgenden Ereignisse des Geschehens.

Über die lautliche Präzision hinaus, womit die Donner dargestellt sind, wiedergibt die musikalische Aufbau in den kleinsten Details das visuelle Bild der Blitze. Die Stimmen der Oboen und Flöten wiedergeben die ursprünglichen Blitze, dannach kommen alle Blechbläser dazu, um den Umfang der Naturphänomene zu illustrieren. Die musikalische Instrumente bekommen durch Verdis Meisterhaftigkeit besondere malerische Konnotationen. Während der ganzen Szene erscheinen Reihe nach Blitze und Donner und am Ende der Szene wird ihre Erscheinung seltener bis sie sich entfernen und erlöschen.

Der geflügelte Löwe konturiert sich im Licht der Blitze, und beim Erblicken von ihm ruft Cassio auf: „Jetzt belichtet ihn der Blitz“. Dieser Aufruf findet eine Übereinstimmung in einem biblischen Vers, in dem Hohelied 8,6 „Denn Liebe ist stark wie der Tod und Leidenschaft unwiderstehlich wie das Totenreich. Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn.“ Jago legt Otello auf den Knien mit dem Blitz der Eifersucht, und ähnlicher Weise wie er in dieser Szene den vom Himmel fallenden Blitzen unterworfen ist so wird er auch den giftigen „Blitzen“ von Jago ausgesetzt. – „Die zornige Woge sprüht bis an die Wolken; / Die sturmgepeitschte Flut will mächtigen Schwalls / Den Schaum hinwerfen auf den glühnden Bären, / Des ewig festen Poles Wacht zu löschen. / Nie sah ich so verderblichen Tumult / Des zornigen Meers.“

Die Stimmung wird intensiviert durch die sehr überzeugende musikalische Begleitung – die aufregende Musik, die dichte Orchesterbearbeitung, die Anweisungen der Komponist „Blitze, Donner, Hurrikan“ und die wachsende Spannung erreichen ihren Höhepunkt im *Fortissimo*, wo die Männerstimmen

¹⁷ Verdi, Giuseppe, *Otello*, Ricordi, Milano, 1964, S. 2-3.

besorgt rufen: „Blitze! Donner! Wirbel! Die Wellen, die Winde, die Tiefen, die Kämme beben!“ In diesem Moment wird die rytmisch-melodische Begleitungseinheit umgewandelt, und die Unruhe wächst durch ein inständiges *Tremolo*, und die Anweisungen der Partitur sind „fortgesetzte Blitze und Donner“. Die Spannung ist auf allen Ebenen spürbar. „Ein Schwindelgefühl überquert die Luft!“ Sowohl Budden als Solovtova erkennen in diesem Teil die musikalische Sprache von *Dies Irae*¹⁸, aus dem Requiem von Verdi, aber diesmal dient einem neuen Zweck.

Laut Solovtova gehören zu dieser Grundeinheit des Requiems eine Reihe von choralen und solistischen Fragmenten. Die Bilder, die den Niedergang des Universums darstellen, die das Weltende ankündigende Trompetten, das Bild einer zornigen Gottheit – all diese Elemente, die über den Tag der Katastrophe erzählen, sind sehr genau wie für Theater beschrieben. Verdi hebt die Bilder heraus und mischt unter denen lyrische und traurige Elemente ein, um das Leid, Beben und Gebete der aufgewühlten Menschheit hervorzurufen. Das Grundmotiv dieses Chores vom *Dies Irae* ist besonders originell, und ist gleichzeitig auch das Leitmotiv des ganzen Teiles. Die starken Akkorden in *tutti* werden durch Pausen unterbrochen, indem sie von unruhigen Trillen der Pikkoloflöten und der sinkenden Torenten der Seilen gefolgt werden, ertönt die einheitliche Stimme des Chores in einem absteigenden chromatischen Durchgang. Die konkrete Bilder dieses musikalischen Gemälde, das Dunkelheit und Aufgewühltheit schildern, und die ungewöhnlich plastische Behandlung der Stimmen aus dem Chor, stellt *Dies Irae* der Sturmszene von *Rigoletto* und der Tapferkeitszene von *Otello* im Vergleich.¹⁹

Der Zusammenhang hat besonders tiefen Konnotationen, indem der Tag des Jüngsten Gerichtes von *Otello* angekündigt wird. Das Erdbeben vom Jüngsten Gericht widerspiegelt sich in der energischen Interpretation der Sturmszene. Die Männerstimmen sind von einer sehr starken Orchesterbearbeitung begleitet, indem die akzentuierte Töne die das ganze Universum schüttelnde Böe ausdrücken. „Der vom Oben schüttelt bedrohlich den Himmel wie einen dunklen Schleier.“ Die Frauenstimmen

¹⁸ „Tag des Zorns“ (lat.) – Hymne, die vom 13. Jahrhundert datiert und ist Teil des Requiems, der lateinischen Trauerfeier. Die ursprüngliche Monodie wurde während der Zeit in die Werke vieler Komponisten übertragen. Verdi hat das Requiem im Jahre 1874 komponiert. *Dies Irae* ist einer seiner düsteren Momente und stellt den dramatischen Übergang dar. Dieser wird mehrmals im Werk wiederaufgenommen, manchmal als ein Echo, andersmal als Grundlage woraus die Themen nachdenklicher, fröhlicher Teilen sich konturieren. Dieser Moment stellt die Antithese – charakteristisches Verfahren von Verdi – zwischen den drohenden, unerbittlichen Himmel und der leidenden Menschheit dar. (Solovtova, Liubov, a.a.O., S. 293).

¹⁹ Ebenda, S. 293.

intervenieren durch einen herzreissenden Schrei – „Ah!“ – während dessen die musikalische Begleitung eine absteigende kromatische Folge der Sechszentel im sehr aufgeregten Gang spielt. Dieser Letzte ist das Kennzeichen von Jago und des Abgrundes, der auftreten wird.

Überall ist Rauch! Überall ist Feuer! Die in dissonant aufsteigende Passagen gespielte Musik, deren Struktur an die züngelnde Flamme erinnert – „Der Nebel wandelt in einem Feuer um und löscht sich tödlich aus.“ – übergeht in einer Lamentation folgend die Anweisungen der Komponist. *Come un lamento*. Die musikalische „Flammen“, verfolgt von dem unterbrochenen Licht der Blitze, die Töne der Donner und das Gewirr des Sturmes erwecken in den Zuschauern das Bild der Hölle und ein Beben, die nicht nur auf die physische sondern vorallem auf die spirituelle Ebene wirken.

Das Feuer hat eine ritualische und symbolische Funktion, die in der Beziehung der Menschen zu Gott ständig anwesend ist. Es hat in der Bibel sowohl positive wie negative Deutungen. Einerseits wird über das rettende Feuer, was reinigt und regeneriert gesprochen, wie es in der katholischen Liturgie des neuen Feuers am Ostern zelebriert ist, oder wie am Pfingsten die Flammenzungen über die Apostel sich niederlassen, oder wie Apostel Marcus das Feuer schildert: „Es muß ein jeglicher mit Feuer gesalzen werden“ (Marcus, 9,49). Das ist das erlösende Feuer, das Gott der Menschheit geschickt hat. Sein Werk, der durch Gabe oder das Feuer des Heiligen Geistes durchgeführt wird, kommt uns vor dem Verderben zu retten und uns zu vergöttlichen.²⁰ Andererseits wird vom verzehrenden Feuer gesprochen, wie in den folgenden biblischen Versen „an dem Tage aber, als Lot aus Sodom ging, da regnete es Feuer und Schwefel vom Himmel und brachte sie alle um“ (Lukas 17,29). Es wird ein strafendes Feuer erwähnt, das vom Himmel fiel und Sodoma und Gomorra zerstörte. „Wahrlich ich sage euch: „Dem Lande der Sodomer und Gomorrer wird es erträglicher gehen am Jüngsten Gericht denn solcher Stadt“ (Lucas 17,29; Matthäus 10,15; 11,23-34). Um ein solches Feuer haben die Apostel Jakob und Johann dem Christus gebeten, ähnlich wie Elias (Lucas 9,54; Offenbarung 9,17-18), um das Dorf der Samariter zu zerstören, das Ihn nicht empfangen hat. Dieses Feuer brennt vor dem himmlischen Thron und wird für Zerstörung auf die Erde geworfen (Offenbarung 4,5; 8,5-8).²¹ Im gleichen Sinne werden die Feuer der Hölle erwähnt, die unaufhörlich brennen. Nach dem Wörterbuch der Symbole hat den zerstörerischen Aspekt des Feuers etwas Negatives in sich, und die Beherrschung des Feuers hat auch eine teuflische Funktion. Das Feuer ist gleichzeitig himmlisch und unterirdisch, ein Instrument des

²⁰ Ioan Mircea, a.a.O., S. 185.

²¹ *Ebenda*, S. 184.

Demiurges und des Dämons. Der Absturz ist nicht des Feuers sondern Luzifers, des himmlischen Lichtträgers, der in die Flamme der Hölle geworfen wurde. Dieses Feuer brennt unaufhörlich ohne sich zu verzehren und schliesst die Regenerierung aus.²²

Das Feuer ist anwesend in den Schlüsselmomenten des Lebens des Volkes Gottes, wie es auch im Exodus 19, 18-19 beschrieben wird: „Der ganze Berg Sinai aber rauchte, weil der HERR auf den Berg herabfuhr im Feuer; und der Rauch stieg auf wie der Rauch von einem Schmelzofen, und der ganze Berg bebte sehr. Und der Posaune Ton ward immer stärker. Und Mose redete, und Gott antwortete ihm laut.“ Die zahlreichen Konnotationen des Feuerelementes werden in *Otello* sowohl sprachlich wie auch musikalisch wiedergegeben und ihre Tiefen stufenweise enthüllt. In *pianissimo* beginnend stellen die Männerstimmen fest: „Das Universum quält sich“, dann wächst langsam die Spannung sowohl in der musikalischen Begleitung, die zur *molto staccato* übergeht, wie auch in der Melodie, wo der Nordwind weht und letztendlich vom Himmel riesen Trompeten lauten. Die Trompeten, die auch in dem Begleitungsteil hörbar sind, erinnern an das zweite Kommen des Erlösers wie es Matthäus beschreibt: „Welcher unter den zweien hat des Vaters Willen getan? Sie sprachen zu ihm: Der erste. Jesus sprach zu ihnen: Wahrlich ich sage euch: Die Zöllner und Huren mögen wohl eher ins Himmelreich kommen denn ihr“ (Matthäus 21,31).

Die Ähnlichkeit mit dem Teil *Der Tag des Zorns* aus dem Requiem beschränkt sich nicht auf die musikalische Entsprechung, sondern die vom Textdichter gewählten Versen deuten das Jüngste Gericht an, so wie es in den Evangelien beschrieben und in der Apokalypse wiedergegeben wird. Der heilige Prophet Zefanja prophezeit: „Denn dieser Tag ist ein Tag des Grimmes, ein Tag der Trübsal und der Angst, ein Tag des Wetters und des Ungestüms, ein Tag der Finsternis und des Dunkels, ein Tag der Wolken und des Nebels, ein Tag der Posaune und des Kriegsgeschreis gegen die festen Städte und die hohen Zinnen“ (Zefanja 1,15-16).

In der Erklärung der verschiedenen Charakterzüge des Numinosen analysiert Rudolf Otto, unter anderen, das *mysterium tremendum*, das er mit dem vom „Gottes Zorn“erweckten Gefühl assoziiert. Der merkwürdige Charakterzug des Jahves Zorns war immer tief beeindruckend. Es ist zu bemerken, dass in vielen Stellen in dem Alten Testament dieser Zorn, im Grunde genommen, Nichts mit den moralischen Eigenschaften zu tun hat. Er „brennt“ und manifestiert sich sehr misterios, „wie eine verborgene Kraft der Natur“, „wie einer akkumulierte Strom der sich auf die Annähernden entladet.“ Er ist unberechenbar und willkürlich. Für diejenigen, die daran

²² *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1969, S. 436.

gewöhnt sind die Gottheit nur in der Form ihrer rationalen Attribute zu verstehen, wird diese Manifestation als Launenhaftigkeit und Leidenschaft scheinen, aber dieses Verständnis würden die Gläubiger des Alten Bundes heftig ablehnen, denn sie deuteten den Zorn nicht als eine qualitative Abwertung, sondern als natürliches Element des Heiligen selbst, der nicht unterdrückt werden kann. Daraus wird schlussfolgert, dass hier nicht um ein rationelles Konzept geht, sondern um etwas, was einem Konzept ähnelt, um ein Ideogramm oder um ein einfaches Zeichen, das uns ein bestimmtes sentimentales Element des religiösen Erlebnisses zeigt. Laut Otto geht es um ein ungewöhnlich „wiederliches“ Element, das Angst einjagt und dadurch Unbehagen hervorruft in derjenigen, die das Göttliche nur als Gute, Liebe, Vertrautheit, Sanftheit, sehen möchten. Die Rationalisierung von *ira*, was oft falscher Weise als natürlich bezeichnet wird, obwohl eher unnatürlich ist – im Sinne von numinös – besteht aus ihrer Konnotation mit rational-moralischen Elementen der göttlichen Gerechtigkeit, die das Gute belohnt und die moralische Abweichung bestraft. Es ist zu bemerken, dass in der biblischen Darstellung der göttlichen Gerechtigkeit diese neue Konnotation mit den ursprünglichen Elementen sich mischt. Im Gottes Zorn pulsiert und blinkt immer die Irrationale, indem ihm einen erschreckenden Charakter leiht, der von dem „natürlichen Menschen“ nicht spürbar ist.²³

In Philipper warnt der Apostel Paul folgenderweise: „Also, meine Lieben, wie ihr allezeit gehorsam gewesen seid, so seid es nicht allein in meiner Gegenwart, sondern nun auch viel mehr in meiner Abwesenheit und schaffet, daß ihr selig werdet, mit Furcht und Zittern. Denn Gott ist's, der in euch wirkt beides, das Wollen und das Vollbringen, zu seinem Wohlgefallen“ (Philipper 2,12-13), da wie es in den Sprüchen von Solomon steht „Die Furcht des HERRN ist der Anfang der Erkenntnis. Die Toren verachten Weisheit und Zucht“ (Sprüche 1,7). Der Verdische Sturm kulminiert mit einem Gebet, das im *fortissimo* lautet: „Mein Gott, du bist der Blitz des Sturmes und Du bist das Lächeln der Düne! Rette das Schiff und die Flagge des venezianischen Reichthums! Du, Herr der Planeten und des Schicksals! Du, Herr der Welt und des Himmels! Stelle den Anker auf den beruhigten Meeresgrund!“

Die Grossartigkeit dieses Momentes wird durch die steigende Harmonie, die vollen Akkorden, den sechsstimmigen Chor und durch das ganze Orchester wiedergegeben. Die Choranweisungen sind auch dem Moment gemäß –mit entsetzten, flehenden Gesten wenden sich zum Meer– während dessen die technische und musikalische Anweisungen sind „kontinuierliche Blitze und Donner“. In den schrecklichsten Momenten erhebt

²³ Otto, Rudolf, *Sacral (Das Heilige)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, S. 24.

sich das Gebet zum „Ja, du Gott meines Vaters und Gott deines Erbbesizers Israel, du Herr des Himmels und der Erde, Schöpfer der Meere und König deiner ganzen Schöpfung, erhöre mein Gebet!“ (Buch Judit 9,12)²⁴. Im Buch der Weisheit von Solomon wiederfinden wir diese Naturkräfte im Dienste Gottes: „Treffsicher fahren die Blitzespfeile dahin; / abgeschossen aus den Wolken wie von einem wohlgerundeten Bogen, / fliegen sie auf ihr Ziel. Eine Steinschleuder entsendet Hagelkörner, / die voll von göttlichem Zorn sind. Das Wasser des Meeres wütet gegen die Feinde / und Ströme schlagen grimmig über ihnen zusammen. Der Atem des Allmächtigen erhebt sich gegen sie / und trägt sie wie ein Sturm davon. So bringt die Gesetzlosigkeit Verheerung über die ganze Erde / und das böse Tun stürzt die Throne der Mächtigen“ (Weish. 5, 21-23)²⁵. Das heisse Gebet der zyprischen Menschen ist vom Fluch von Jago gefolgt – „Die leidenschaftliche Tiefe des Meeres soll sein Grab werden!“ Die Intonation mit absteigender Chromatik, die ihn so sehr charakterisiert, und das melodische Motiv des Eintrittes von Jago, kommt häufig in *Otello* als Ausdruck des Böses vor. Sogar mehr, der am Anfang des I. Aktes belegten Fluch findet seine Entsprechung am Ende des III. Aktes der Oper, wo Otello schon dem bösen Einfluss von Jago unterliegt, und die von ihm ausgesprochenen Worte erschütternd sind: „Meine Seele, ich verfluche dich.“ In diesem Moment bestätigt Jago seine Beteiligung im Untergang von Otello: „Mein Gift arbeitet.“

Die Tönenintensität dieses musikalischen Durchganges, die ursprünglich von Unruhe und Schreck hervorgerufen ist, wandelt gegen Ende in einer Freude des Anblickes des Otellos Schiffes um. Die zyprische Bevölkerung feiert den Sieg ihres Führers – „Er ist gerettet! Senke die Boote! Ergreift die Seile! Paddelt heftig! Zum Ufer! Fest machen! Entrindet! Es lebe!“ In der Ovation der Menge erscheint Otello mit einer erschreckenden Selbstsicherheit. Das Orchester bereitet die Selbsterhöhung vor, indem das Wirbeln des Meeres zum Siegesmarsch umwandelt und als Hintergrund für Otellos atemraubenden Worte dient: „Freuet euch, die muslimische Eitelkeit ist im Meer versunken! Der Sieg ist unser und der Himmel! Nach unsere Waffen hat sie den Hurrikan besiegt!“ Die Anfang seiner nachdruckvollen Rede ist auf einen steigender grosser Sextsprung von der Quinte des Dur Akkordes, die der Solistenstimme musikalische Exklusivität leiht. Das Harmonie füllende Orchester betont den imposanten Charakter des Momentes durch einen Cis-Dur Akkord. Die Lange Töne, die seine Worte betonen, widerspiegeln die volle Freude, die Otello in dem Moment überschwemmt und ihn in der Trunkenheit und Exaltation der Glückseligkeit hebt.

²⁴ Buch Judith, www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/jdt9.html, abgerufen am 06.03.2017.

²⁵ Buch der Weisheit, <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/weish5.html>, abgerufen am 07.03.2017.

Die Durtonart ist sehr gut konturiert und dadurch wird das Bild des höchsten Siegers geschaffen. Das Rauschen des Meeres bereitet den Einzugsmarsch von Otello in der Szene vor. Der Himmel und die Naturkräfte nehmen Teil an dem Sieg des maurischen Herrschers. Alle von dem Komponist benutzten Mittel, von der Instrumentation bis zur Rhythmen und Tonalität, tragen zu der Konturierung des Hauptdarstellers der Oper bei. Wie es auch Soloțov bemerkt, der ersten Satz von Otello, indem er an der Küste erscheint – „Freuet euch, die muslimische Eitelkeit ist ins Meer versunken!“ – stellt eine wunderbare Charakterisierung des Helden, durch den Marschrhythmus, durch tollkühne und grossartige melodische Führung dar.²⁶

Die steigende melodische Führung hebt ihn auf der Höhepunkt des Egozentrismus: „Der Sieg ist **unser** und der Himmel! Nach **unsere** Waffen hat sie den Hurrikan besiegt!“ Otello ist extrem eitel, indem den Beitrag am Sieg in erster Linie sich selbst überschreibt und die Gottheit und die Naturkräfte nur als sekundäre Teilnehmer darstellt. Andrei Pleșu beschreibt in zahlreichen seiner Werke die Deutungen der Stolzheit, der Eitelkeit und ihren Einfluss auf die menschliche Seele. „Alle Religionen scheinen zu wissen, dass Nichts ist zerstörerischer, kontraproduktiver, sündhafter als die Selbstbesessenheit (die Eitelkeit), die Neuaufteilung des ganzen Universums um die eigenen Interessen und Ehrgeize, der Dünkel (Selbstprahlerei) herum, das Einsperren in deiner kleinen persönlichen Geschichte.“²⁷ Eigentlich da, wo der Mensch dem Gott gleich sein möchte, überschreitet er die göttliche Gesetze und lässt Raum für das Eindringen des Teufels. „Der Teufel würde keinen Zugang an der Materie in uns haben, wenn wir nur Materie wären. Wir sind dank unserer Superiorität, dank unserer komplexen Natur verwundbar. Auf der Ebene unserer Superiorität und Komplexität wird *malitia angelica* ausgeübt. Die Pauline Dämonologie lenkt unsere Aufmerksamkeit nicht auf das traurige Elend des Fleisches, sondern auf den Überschuss der Beflügelung, der Hervorhebung, auf unsere Unfähigkeit die „Probe der Luft“ zu bestehen. Das Verlust der Orientierungssinnes, der Richtung, der diffuse Angelismus – sind die Wirkungen der luziferschen Intervention. Es sind nicht unsere Mängel sondern unsere schaffenden Fähigkeiten gezielt.“²⁸

In seiner Selbsterhöhung findet Otello seinen Absturz. Indem er sich selbst über alles hebt, zeigt er seine Verwundbarkeit und Jago erkennt seinen Schwachpunkt, wodurch er besiegt werden kann. Der musikalische Hintergrund ist auch in dieser für sich selbst gesungene Ode sehr suggestiv. Während seiner Rede erscheinen kurze Meereswirbeln in der

²⁶ Soloțova, Liubov, a.a.O., S. 310.

²⁷ Pleșu, Andrei, *Parabolele lui Isus. Adevărul ca poveste. (Die Gleichnisse Jesu. Die Wahrheit als Geschichte)*, Humanitas, București, 2012, S. 256.

²⁸ Pleșu, Andrei, *Despre îngeri (Das Schweigen der Engel)*, Humanitas, București, 2003, S. 210.

Orchesterbegleitung, um später der singenden Chor dem Orchester in dieser Schwankung beitreten lassen, die die Bewegung der Wellen andeutet. Die Eigenartigkeit der Endpassage, in der das Orchester und der Chor sich vereinen um den Ruhm von Otello zu besingen, besteht darin, dass die Melodie des Chores so stark mit den Meereswellen ähnelt, dass sie sich zuletzt mit diesen identifizieren. Während der ganzen Sturmszene, die das Publikum in der Oper *Otello* einführt, sind in dem Orchesterteil die wütenden Wellen, das Tumult des Meeres, die von dem Hurrikan aufgewühlte Meerestiefe zu spüren, aber diesmal wird die in der Begleitung anwesende Unruhe im gleichen Rhythmus auch von dem Chor übernommen. "Es lebe Otello! Sieg! Sieg! Schlacht! Zerstreut, zerstört sind sie im Leiden begraben. Ihren Requiem wird der Schlag der Wellen, der Tanz der Wirbel, der Abgrund des Meeres sein. Zerstreut, zerstört sind sie im Leiden begraben. Sieg! Es lebe!"

Die durch den Versen ausgedrückte Freude erscheint aber nicht in der Melodie und in der Begleitung. Ständig erscheinen Durchgänge, die der Wellen ähneln. Es ist gar keine beruhigende Freude sondern eine bedrohliche Freude. Die Aufregung des Orchesters ist wie die Aufregung des Meeres und dieser spannungsvollen Hintergrund lässt sich bis zum Ende des Sturmes spüren. Die Blitze und Donner sind solange in dem Orchester und in der Partituranweisungen anwesend, bis dem Moment, wo der Chor flüstert: „Der Sturm beruhigt sich.“ Ein besonders symbolisch geladener Teil, die Sturmszene, die die Oper eröffnet, stellt nicht nur die Hauptthemen und die Hauptpersonen dar, die darauffolgend auf die Bühne gestellt werden, sondern vorallem das Oberton/Substrat des Heiligen, die in dem ganzen Werk anwesend ist und die hier durch die Hauptelemente ausgedrückt ist. Denn so wie Origenes am Rande eines Absatzes von Jeremia aussagt: "Wie lange soll das Land so trocken stehen und das Gras überall auf dem Felde verdorren? Wegen der Bosheit der Bewohner schwinden Vieh und Vögel dahin; denn man sagt: Er weiß nicht, wie es uns gehen wird" (Jeremia, 12,4). Die ganze Erde freut sich und trauert um jeden von uns. Und nicht nur die Erde sondern auch das Wasser, das Feuer, die Luft, alle Elemente.²⁹

Übersetzung: Cristina Bojan

²⁹ Vgl. *Ebenda*, S. 122.

BIBLIOGRAPHIE

- ***, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1969.
- ***, *Vocabulaire de Théologie Biblique*, Cerf, Paris, 1988.
- Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri (Wörterbuch der Symbole)*, Saeculum I.O., București, 2002.
- Brunel, Pierre und Wolff, Stefanie (Hrsg.), *L'Opera*, Edition Bordas, Milano, 1987.
- Budden, Julian, *The Operas of Verdi. 3 From Don Carlos to Falstaff*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale (Wörterbuch der musikalischen Formen und Gattungen)*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974.
- Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane: vom Wesen des Religiösen*, Rohwolt Verlag, 1957.
- Mircea, Ioan, *Dicționar al Noului Testament (Wörterbuch des Neuen Testaments)*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1995.
- Otto, Rudolf, *Sacrul (Das Heilige)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
- Pleșu, Andrei, *Despre îngerii (Das Schweigen der Engel)*, Humanitas, București, 2003.
- Pleșu, Andrei, *Parabolele lui Isus. Adevărul ca poveste. (Die Gleichnisse Jesu. Die Wahrheit als Geschichte)*, Humanitas, București, 2012.
- Solovțova, Liubov, *Giuseppe Verdi*, Editura Muzicală, București, 1960.
- Verdi, Giuseppe, *Otello*, Ricordi, Milano, 1964.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Sacrul (Das Heilige)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
- <https://wordproject.org/bibles/de/index.htm>
- <https://dexonline.ro/>
- <http://www.william-shakespeare.de/othello1/othello.htm>
- www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/jdt9.html
- <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/weish5.html>