Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1995)

Artikel: Paradoxie der Gefühle : das Grand Duo aus Meyerbeers Les Huguenots

Autor: Döhring, Sieghart

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835320

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: 11.07.2025

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

Paradoxie der Gefühle: das Grand Duo aus Meyerbeers *Les Huguenots*

SIEGHART DÖHRING

«Bewundernswerth ist es, wie im vierten Act der Hugenotten zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständniß ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroismus; das Glück in dem Augenblick opfernd, wo es seinen Lippen sich neigt, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Leidenschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe, Raoul die Liebe der Ehre[1].»

Franz Liszts luzide Beschreibung der widerstreitenden Gefühle zweier Liebender angesichts einer drohenden Katastrophe, wie sie sich in der Begegnung zwischen Valentine und Raoul vor dem Hintergrund der blutigen Bartholomäusnacht offenbart, liefert den Schlüssel zum Verständnis der für ihre Zeit völlig neuartigen Dramaturgie des Grand Duo im IV. Akt von Meyerbeers *Les Huguenots* (1836). Die Faszination, die von den rein musikalischen Schönheiten dieses Duetts, insbesondere der auratischen *Ges*-dur-Melodie, allenthalben ausging und Publikum wie Kritik in nahezu einhelliger Bewunderung vereinte, hat freilich nicht selten den Blick verstellt für die konzeptionelle Kühnheit einer Liebesszene, bei der erst tödliche Bedrohung die Ekstasen der Leidenschaften entbindet, höchste Steigerung des Gefühls mit dem Bewusstsein äusserer Gefährdung zusammenfällt. Scharfsichtig erkannte Liszt in dieser Kollision von privater und öffentlicher Handlung das eigentliche dramatische Potential der Szene; es ist angelegt in jener spezifischen Konzeption der historischen Oper, so wie sie mit *Les Huguenots* erstmals verwirklicht worden war. Deshalb auch betrachtete Meyerbeer den kompositorischen Grundeinfall für die Verknüpfung der beiden Handlungsstränge, nämlich das den Beginn des Massakers ankündigende Glockenzeichen, das der Entrücktheit der Liebenden ein jähes Ende setzt, als dramaturgisch essentiell und wesensmässig mit dem Charakter des Werkes verbunden[2]. So bedeutete denn für ihn das Duo schlechthin den «Culminationspunkt der Oper»[3], dessen herausgehobene Stellung innerhalb des Werkkontextes er in der Partitur – zusammen mit dem auf andere Weise dramaturgisch nicht weniger bedeutsamen Trio des V. Aktes – durch den Zusatz «grand» kenntlich machte. Diese Einschätzung wird von der neueren For-

1 Franz Liszt, *Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel* [1854], Wiesbaden 1989, in: *Sämtliche Schriften* 5: *Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea Redepenning und Britta Schilling, kommentiert von Detlef Altenburg, Dorothea Redepenning und Britta Schilling, S. 31–41, hier S. 36f.

2 Brief Meyerbeers an seine Frau vom 26. 11. 1834, in: *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher* [im folgenden *Bw*] 2, hrsg. von Heinz Becker, Berlin 1970, S. 419: «...habe ihm [= Louis Véron, Direktor der Opéra] aber zugleich erklärt, daß ich unter keiner Bedingung auf den Effekt [= die Glokken im IV. Akt] verzichten könne weil er aus der Wesenheit meines Stoffes hervorginge...»

3 Brief Meyerbeers an Wilhelm Speyer vom 22. 11. 1837, in: *Bw* 3, hrsg. von Heinz Becker und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 64.

schung[4] nicht nur voll und ganz geteilt, sondern durch den Nachweis der epochalen operngeschichtlichen Bedeutung der Szene zusätzlich untermauert.

Noch immer gehört die Kompositionsgeschichte des Grand Duo zu den grossen, erst teilweise gelösten Problemen der Meyerbeer-Philologie. In der ersten, bis Ende 1832 reichenden Phase der Entstehung der *Huguenots* (damals noch unter dem Titel *Léonore ou La St. Barthélemy*), wie sie im wesentlichen durch die in den «Archives de Scribe» der Bibliothèque Nationale de Paris zusammengefassten handschriftlichen Materialien dokumentiert ist, spielt das Duett lediglich eine untergeordnete Rolle[5]. Deutlichere Konturen gewinnt es erst in der Textfassung des Berliner Librettos von 1834, das die Ergebnisse der von Meyerbeer zunächst mit Gaetano Rossi, sodann mit Emile Deschamps durchgeführten grundlegenden Revision des Werkes fixiert[6]; seine endgültige Gestalt erhält es dann während der Proben an der Opéra aufgrund einer Intervention des Raoul-Darstellers Adolphe Nourrit. Briefe und Taschenkalendereintragungen Meyerbeers von August bis Dezember 1835 belegen in der Tat, dass es wegen des Duetts zum Streit mit Nourrit gekommen war, dass dieser selbst einen Prosaentwurf zur Verdeutlichung seiner Intentionen vorlegte und dass Meyerbeer schliesslich ein «neues Duett» komponierte[7]. Umfang und Charakter der Änderungen müssen freilich so lange zweifelhaft bleiben, wie es nicht gelingt, die vorhandenen textlichen und musikalischen Quellen eindeutig mit bestimmten Phasen des Entstehungsprozesses zu identifizieren. Immerhin lassen sich, wenn auch mit gebotener Vorsicht, einige Schlüsse ziehen. So scheint nicht das ganze Duett, sondern nur seine mittlere Partie Anlass zu dramaturgischen und musikalischen Neuüberlegungen gegeben zu haben, während die Rahmenpartien im wesentlichen unverändert blieben. Den

4 Heinz Becker, *Das Duett in der Oper*, in: *Musik – Edition – Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 82–99, hier S. 89–92; Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart und Weimar 1992, S. 170–174; Jürgen Schläder, *Das Opernduett. Ein Szenentypus des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1995 [im Druck] (= *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 6). Vgl. auch vom Verfasser, *Giacomo Meyerbeer: Grand opéra als Ideendrama*, in: *lendemains* 8 (1983), S. 11–22, hier S. 17, tschechisch als *Giacomo Meyerbeer: Grand opéra jako drama idejí*, in: *Hudební věda* 21 (1984), Heft 4 (Spezial-Heft *Giacomo Meyerbeer*), S. 310–321, hier S. 317, italienisch als *Il grand opéra come dramma d'idee*, in: *La drammaturgia musicale*, hrsg. von Lorenzo Bianconi, Bologna 1986 (= *Problemi e prospettive. Serie di musica e spettacolo*), S. 365–381, hier S. 375 f.

5 Zur frühen Textgeschichte der *Huguenots* vgl. Jean Mongrédien, *Aux sources du livret des «Huguenots». La collaboration entre Scribe et Meyerbeer*, in: *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Sieghart Döhring und Jürgen Schläder, München 1995, S. 155–172.

6 Das von einem Kopisten verfasste Libretto mit zahlreichen Notaten und Ergänzungen (z. Tl. auf Einlageblättern) von Meyerbeer und Deschamps befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (N. mus. Nachl. 97; das Duett auf Bl. 107–112). Gegenstand der Forschung wurde es erstmals durch Christhard Frese (*Die Dramaturgie der grossen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin-Lichterfelde 1970).

7 Brief Meyerbeers an seine Frau vom 26. 8. 1835: «Nourrit der die allergrößte Influenz über die Falcon [= Marie-Cornélie Falcon, Darstellerin der Valentine] ausübt hat diese nun auch gegen das große Duett im 4ten Akt [...] so eingenommen, daß mir nichts ander's übrig bleiben wird, als diese[s] Hauptstück der Oper wegzuwerfen, und ein neues Duett zu machen.» (in: *Bw* 2, S. 477). Eine Eintragung Meyerbeers in seinem Taschenkalender vom 20. 11. 1835 verweist auf eine «in Prosa gemachte Ändrung [sic] des 4ten Aktes» seitens Nourrits (ebda., S. 486). Am 18. 12. 1835 schliesslich meldet Meyerbeer seiner Frau brieflich den erfolgreichen Abschluss der Neufassung: «Das neue Duett im 4ten Akt ist mir glaube ich übrigen's gut gerathen» (ebda., S. 491 f.).

ersten Hinweis darauf liefert das Berliner Libretto: Das von Scribe ursprünglich ins Zentrum gestellte Ensemble «Que l'amour me guide» wird nun gestrichen, um einer freieren, stärker dialogischen Fassung der Szene Platz zu machen, die in verschiedenen Varianten auf zwei Einlageblättern (nach Bl. 110) von der Hand Deschamps' skizziert sind und in der erstmals die später so berühmte Wendung durchgespielt wird («Tu l'as dit – ma beauté bien aimée!... Tu l'as dit – ah! cher ange!... Tu l'as dit – viens, oh viens!»). Die Glockenschläge als Zeichen des beginnenden Massakers auf dem Höhepunkt der Versunkenheit Raouls sind bereits zu diesem Zeitpunkt Bestandteil der Konzeption. Im Uraufführungs-Libretto[8], im wesentlichen identisch mit der in Scribes *Œuvres Complètes*[9] abgedruckten Version, sind dann die Änderungen Deschamps' übernommen und in eine konzise Form gebracht. Wenn nicht alles täuscht, handelt es sich hier um die vorletzte Fassung der Szene unmittelbar vor der abschliessenden, von Nourrit angeregten Umgestaltung, wie sie im Autograph[10] und der gedruckten Partitur[11] fixiert erscheint.

Viel spricht dafür, dass Meyerbeer diese Version ursprünglich vertont hatte und dass sie es war, die Nourrits Kritik auslöste. Da das Autograph nur die Endfassung enthält, lässt sich keine letzte Gewissheit für die Richtigkeit dieser Hypothese gewinnen, wohl aber ein hohes Mass an Wahrscheinlichkeit. Aus der Quelle geht nämlich hervor, dass die mittlere Partie – beginnend mit Valentines Liebesgeständnis und endend mit dem Glockeneinsatz – auf anderem Papier notiert und nachträglich in das Duett eingelegt wurde, wobei es am Schluss zu einer Überlappung mit dem älteren Bestand kam (die Passage «Entends-tu ces sons funèbres?...» liegt so in zwei Versionen vor). Raouls als «Cavatine» bezeichnetes Solo «Tu l'as dit» begann Meyerbeer zunächst in *Fis*-dur, strich dann aber die bereits notierte Vorzeichnung und ersetzte sie durch die jetzige für *Ges*-dur. Dass in dieser Partie – für Meyerbeer äusserst ungewöhnlich – kaum Korrekturen vorgenommen wurden, legt die Vermutung nahe, dass es sich hier um eine Abschrift bereits vorhandenen Materials handelt[12]: ein womöglich befremdender Gedanke, denn gerade diese Stelle verstand man, meist im Gefolge von Wagners überschwenglicher Eloge[13], als Exempel einer ganz und gar aus der individuellen drama-

8 *Les Huguenots/Opéra en cinq actes,/Paroles de M. Eugène Scribe,/Musique de M. Giacomo Meyerbeer*, [...], Paris: Schlesinger 1836; das Grand Duo S. 34ff.

9 *Œuvres Complètes de Eugène Scribe de L'Académie française. Opéras-Ballets,* III, 3, Paris 1875, S. 75–172; das Grand Duo S. 155–160.

10 Es befindet sich in der Biblioteca Jagiellońska Kraków (Mus. Mb. 939). Vgl. dazu vom Verfasser, *Die Autographen der vier Hauptopern Meyerbeers: Ein erster Quellenbericht*, in: *AfMw* 39 (1982), S. 32–63, zum Grand Duo S. 49f.

11 *Les Huguenots/Opéra en cinq actes/Paroles de M. E. Scribe/Mis en Musique* [...] *par Giacomo Meyerbeer* [...], Paris: Schlesinger [1836], M.S. 2134; Faksimile-Nachdruck: New York, London: Garland 1980 (= *Early romantic Opera* 20), das Grand Duo S. 719–785.

12 Gestützt wird diese Vermutung ausserdem durch einen Wechsel der Paginierung sowie durch die Tatsache, dass an eben dieser Stelle wieder der ältere Rollenname Léonore (statt: Valentine) erscheint; vgl. vom Verfasser, *Autographen*, S. 50.

13 Richard Wagner, *Oper und Drama* [1851, [2]1868], in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 3, Leipzig 1872, S. 377: «Ich erinnere hier namentlich an einzelne Züge in der bekannten schmerzlichen Liebesscene des vierten Aktes der ‹Hugenotten›, und vor Allem an die Erfindung der wunderbar ergreifenden Melodie in Ges dur, der, wie sie als duftigste Blüthe einer, alle Fasern des menschlichen Herzens mit wonnigem Schmerze ergreifenden Situation entsproßt ist, nur sehr weniges, und gewiß nur das Vollendetste aus Werken der Musik an die Seite gestellt werden kann.»

tischen Situation heraus geborenen Musik. Eine solche Annahme böte aber nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand die beste Erklärung sowohl für die Quellenlage als auch für die Schnelligkeit und offenbare Problemlosigkeit der Änderung. Im Zusammenhang mit der endgültigen Fassung des Grand Duo, möglicherweise als dessen unmittelbare Folge, muss der Entschluss gereift sein, das der Schwerterweihe vorausgehende Duettino Valentine/Raoul (es ist im Autograph erhalten) bis auf wenige für den Handlungsablauf unverzichtbare Rezitativtakte zu streichen: als letzter logischer Schritt auf dem Weg der Konzentration des dramatischen Potentials des Aktes auf das abschliessende Duett.

Nach dem Weggang der Verschwörer hat sich für die Liebenden eine neue Situation ergeben, die vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass Valentine und Raoul ihre Positionen gleichsam vertauscht haben: Valentine, die zuvor Raoul die Gefahr im Hause ihres Gatten vor Augen führte, sieht für ihn jetzt draussen die grössere Gefahr; Raoul wiederum, der zuvor um seiner Liebe willen sein Leben aufs Spiel setzte, weigert sich nun, das Leben der Glaubensbrüder seiner Liebe zu opfern. Sie, die eben noch sein Bleiben fürchtete, fürchtet jetzt, dass er geht; er, der bleiben wollte, muss jetzt gehen. Über diese Umkehrung der Gefühlsrelation hinaus bestimmt die vorangegangene Schwerterweihe die Dramaturgie des Duetts noch auf andere Weise: Die Ankündigung der Katastrophe, deren Eintreten nur noch von Raoul – wenn auch unter Gefahr für sein Leben – aufgehalten werden könnte, setzt die nachfolgenden Ereignisse unter das Vorzeichen eines Wettlaufs mit der Zeit, deren Verrinnen Valentine erhoffen, Raoul befürchten muss. Nacheinander bewirken ein Gefühls-«Schock» und ein Realitäts-«Schock» ein Umschlagen der inneren Handlung, während die äussere unsichtbar und unbeeinflusst weiterläuft: Um Raoul zum Bleiben zu veranlassen, macht Valentine ihm das vom Bewusstsein der Gefahr diktierte Liebesgeständnis; für einen Augenblick vergisst Raoul diese Gefahr, bis ihn das Ertönen der Glocke, deren Klang dem realen Zeichen der Katastrophe die metaphysische Aura des Verhängnisses verleiht, in eine veränderte Wirklichkeit zurückruft. Den Liebenden verkündet die Glocke das Ende ihrer Illusionen: Raoul, der seine Glaubensbrüder nicht mehr retten, sondern nur noch mit ihnen sterben kann, erkennt sein moralisches Versagen und lässt sich nun unter keinen Umständen mehr halten; Valentine muss ihre Hoffnung begraben, das Leben des Geliebten zu schützen. Ihr Zusammenbruch lässt Raoul noch einmal zögern, dann eilt er entschlossen in den Kampf.

Mit dem von der Glocke verkündeten Eintritt der Katastrophe ist die Beziehung Valentine/Raoul wieder auf die Anfangssituation zurückgeführt, denn die Erfüllung der Gefühle war für Raoul ein Traum, für Valentine ein aus Angst um den Geliebten gegebenes Versprechen, an dessen Einlösung sie selbst nie wirklich glauben konnte. Dieser für die Dramaturgie und die musikalische Gestaltung konstitutive Dissens ist offenbar das Ergebnis der Neufassung, denn noch nicht im Uraufführungs-Libretto, das die ältere Textversion enthält (s. oben), sondern erst im Autograph und dann in der gedruckten Partitur hat Valentine jene A-part-Stellen, die ihr Erschrecken angesichts der Situation zum Ausdruck bringen, welche ihr – anders als Raoul – unverändert vor Augen steht:

«Qu'ai-je fait quel danger! oh mon Dieu!...
(avec désespoir)
Voici l'heure! C'est la mort, il n'est plus
d'avenir...
Nuit funeste...
(avec effroi)
Non, non, non, non!
(prèsque parlé)
Non, non, reste!...»

Die gefühlsmässige Isolierung der Liebenden voreinander selbst in diesem Augenblick kommt schon in der Gattungsbezeichnung zum Ausdruck: Raoul artikuliert im musikalischen Kontext der «Cavatine» die Liebe, Valentine mit ihren A-part-Bemerkungen den Tod. In der Simultaneität von Raouls «nuit d'amour» und Valentines «nuit funeste» werden die diametral zueinander stehenden Auffassungen der Situation präzise vergegenwärtigt.

Dem schockhaften Verlauf des Geschehens korrespondiert eine musikalische Gestaltung, welche die antithetischen, den Zeitablauf strukturierenden Momente der Handlung als dramatischen Prozess herausbildet. Das bedeutet einen Bruch mit der Formtradition, in diesem Fall der dreisätzigen Duettform schnell – langsam – schnell, deren Strukturen zwar noch erkennbar sind (1. Satz: «Le danger presse»; 2. Satz: «Tu l'as dit»; 3. Satz: «Plus d'amour, plus d'ivresse»), jedoch das neue, kompositorische Prinzip um so eindrücklicher hervortreten lassen. Was beim Vergleich mit anderen Duetten zeitgenössischer Opern zuallererst ins Auge fällt, nämlich die Umkehrung des Verhältnisses von ensemblehaften und dialogischen Partien zugunsten der letzteren, ergibt sich eben daraus[14]. Die wenigen noch vorhandenen Ensemblestellen sind zudem nicht Ausdruck von Integration, sondern von Dissoziation: Verdichtung des Satzes als Schärfung der Kontraste. So lösen sich im Allegretto-moderato-Komplex («Le danger presse») die beiden Stimmen in immer kürzer werdenden zunächst achttaktigen, schliesslich halbtaktigen Phrasen ab, um endlich in eine Simultaneität zu münden, welche die gegensätzlichen Ausdruckspotentiale in schriller Dissonanz zusammenzwingt (Valentine: «je dois te retenir»; Raoul: «je dois te fuir»). Aber bereits der solistisch-ariose Beginn der Episode gibt mit dem Gefühlsportrait des Helden zugleich ein Bild der Situation («...le temps vole...»), dessen Ambivalenz in der dynamischen (piano – forte – piano) und klanglichen («d'une voix lugubre; doux») Nuancierung der Gesangsstimme sowie der instrumentalen Valeurs (Tremolo der tiefen Streicher, Pauke; dreimaliger Farbwechsel der Holzbläser bei «laisse-moi») auf engstem Raum ausdifferenziert erscheint. Obwohl in das Schema einer achttaktigen Periode gefasst, hat die Phrase in ihrem redenden, gestischen Charakter und ihrer konzentrierten Dramatik mit einer konventionellen «Melodie» kaum mehr etwas gemein.

Noch mehr gilt dies für jene Melodie, in der nach dem Urteil der Musikgeschichte die dramatische Idee des Grand Duo ihren paradigmatischen Ausdruck findet: Raouls «Tu l'as dit». Die zahlreichen, zumeist von enthusiastischer Zustimmung getragenen Kommentare aus 150 Jahren haben überraschend wenig dazu beigetragen, das Ge-

14 Darauf wurde zuerst von Heinz Becker aufmerksam gemacht: «Meyerbeer hat in diesem Duett das klassische Prinzip des Zwiegesangs durchbrochen und eine ‹Scène à deux› geschaffen...», vgl. dens., *Duett*, S. 89.

[Allegretto moderato, ♩ = 84]

fl

hb

cl (Si♭)

bn

p

(Fa)

c (Mi♭)

(Si♭ bas)

1er solo

doux

soli

timb

pp

Val.

p (d'une voix lugubre)

Raoul

f

Le dan-ger pres - se, et le temps vo - le! Lais - se-moi,

[Allegretto moderato, ♩ = 84]

v

[p] [stacc.]

[p] [stacc.]

a

[p] [stacc.]

pizz.

arco

vc

[p]

pp

pizz.

arco

sfz

cb

[p]

pp

sfz

Bsp. 1

fl

hb

cl (Si♭)

1er solo

très doux

pp

p

bn

p

1er solo

(Fa)

doux

c (Mi♭)

(Si♭ bas)

timb

pp

Val.

p (presqu'en pleurant)

Si _ tu me quit - tes

Raoul

doux

p

lais - se-moi, lais - se-moi _ par - tir! _____

v

a

vc

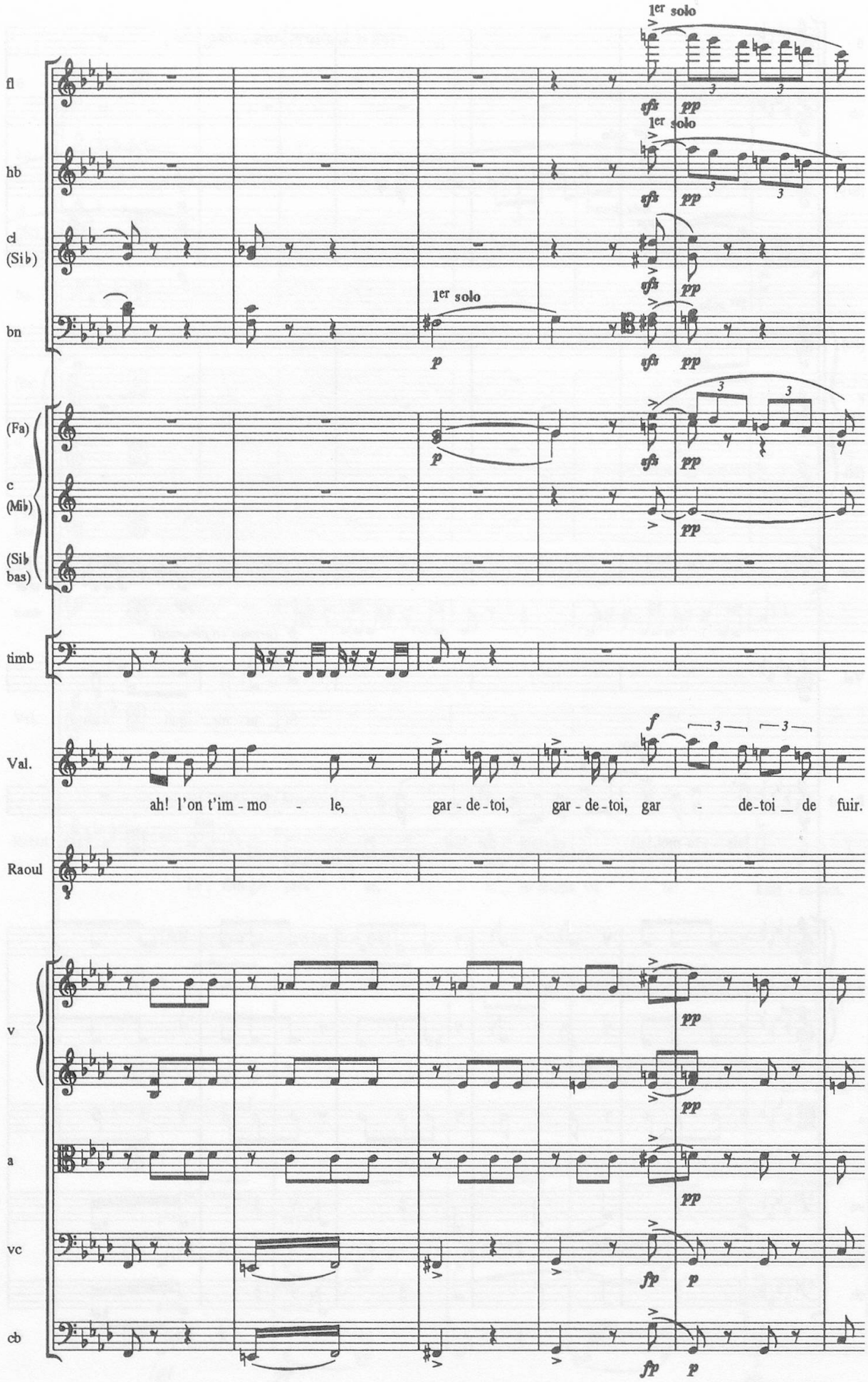
p

pp

cb

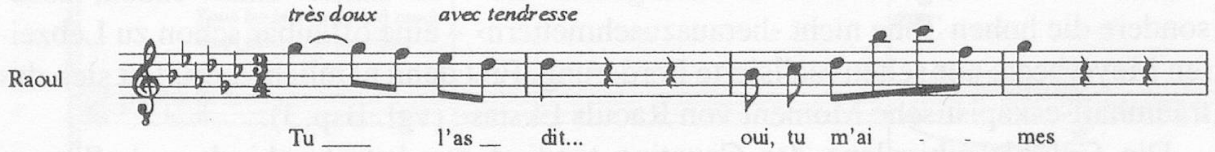
p

pp


fl
1er solo
sfz
pp
hb
1er solo
sfz
pp
cl
(Si♭)
sfz
pp
bn
1er solo
p
sfz
pp
(Fa)
c
(Mi♭)
(Si♭
bas)
p
sfz
pp
pp
timb
Val.
f
ah! l'on t'im - mo - le, gar - de - toi, gar - de - toi, gar - de - toi _ de fuir.
Raoul
v
pp
pp
a
pp
vc
fp
p
cb
fp
p

heimnis der Wirkung dieser Phrase, in der man «Meyerbeers unsterbliche Melodie» oder gar die «Melodie des Jahrhunderts» hat sehen wollen, zu erhellen. Samt und sonders laufen sie nämlich auf poetisierende Umschreibungen einer allenthalben empfundenen Übereinstimmung von melodischer «Schönheit» und dramatischer «Wahrheit» hinaus; mit welchen musikalischen Mitteln diese Übereinstimmung erzielt wurde, bleibt dabei ungesagt. Auch bei Carl Dahlhaus wirkt diese Sichtweise noch fort, wenn er «Tu l'as dit» zu jenen musikalischen Gedanken rechnet, «in denen das an der italienisch-französischen Oper des 19. Jahrhunderts orientierte Publikum den Wachtraum von ‹Melodie›, den es in sich trug, erfüllt sah»[15]. So versteht Dahlhaus die Melodie im Kontext des Duetts als «isoliertes, in sich geschlossenes Gebilde», dessen Tendenz zu obsessiver Wiederholung Ausdruck der Situation sei, nämlich des Wunsches Raouls, «einen Augenblick, der sich nicht festhalten lässt, dennoch festzuhalten». Die «Technik der Konzentration auf einen Gedanken und dessen einhämmernde Repetition» lasse – so Dahlhaus – das Da-capo-Schema zur blossen Folie einer «Momentform» werden, die ihre ästhetische Legitimation aus dem dramatischen Gesamtverlauf nicht nur dieser Nummer, sondern mittelbar auch der vorausgehenden Schwerterweihe erhalte[16].

Dahlhaus reflektiert also durchaus, und das unterscheidet ihn von seinen Vorgängern, die komplexen dramaturgischen Bezüge der Phrase, gründet seine Analyse jedoch auf einen unzureichenden, weil kategorial als blosse Negation des «Themas» aufgefassten Begriff von «Melodie». Für ein Exempel einer an der Oper orientierten italienisch-französischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu einer wesensmässig instrumental geprägten deutschen – so der von Dahlhaus hier verfochtene geschichtsphilosophische Ansatz – erweist sich gerade «Tu l'as dit» als wenig geeignet. Nicht Repetition, sondern Variation kennzeichnet nämlich diese Phrase und die von ihr bestimmte Partie, deren latente Spannung auf vielfältige Weise musikalische Gestalt gewinnt. Schon der Beginn exponiert mit den unterschiedlichen Gesten der beiden korrespondierenden Zweitaktglieder – wehmütiges Absinken, ekstatischer Aufschwung – einen Ausdruckskontrast, welcher der Wendung trotz ihrer Kürze dramatische Qualität verleiht und dessen Spannungsgehalt durch die Wiederholung eine kontinuierliche Steigerung erfährt:



Bsp. 2: T. 156–159

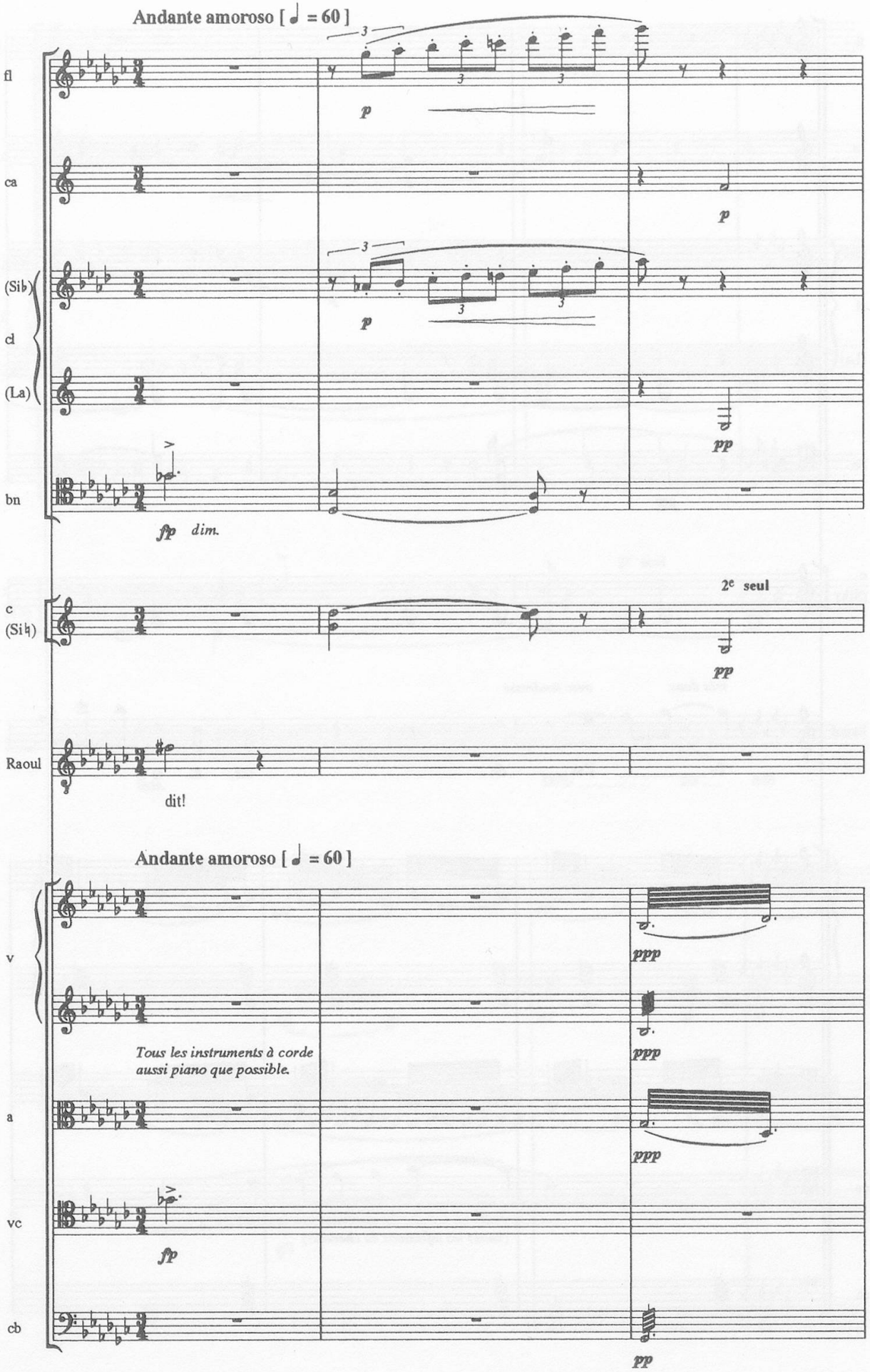
15 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 10.

16 Ebda., S. 10f.

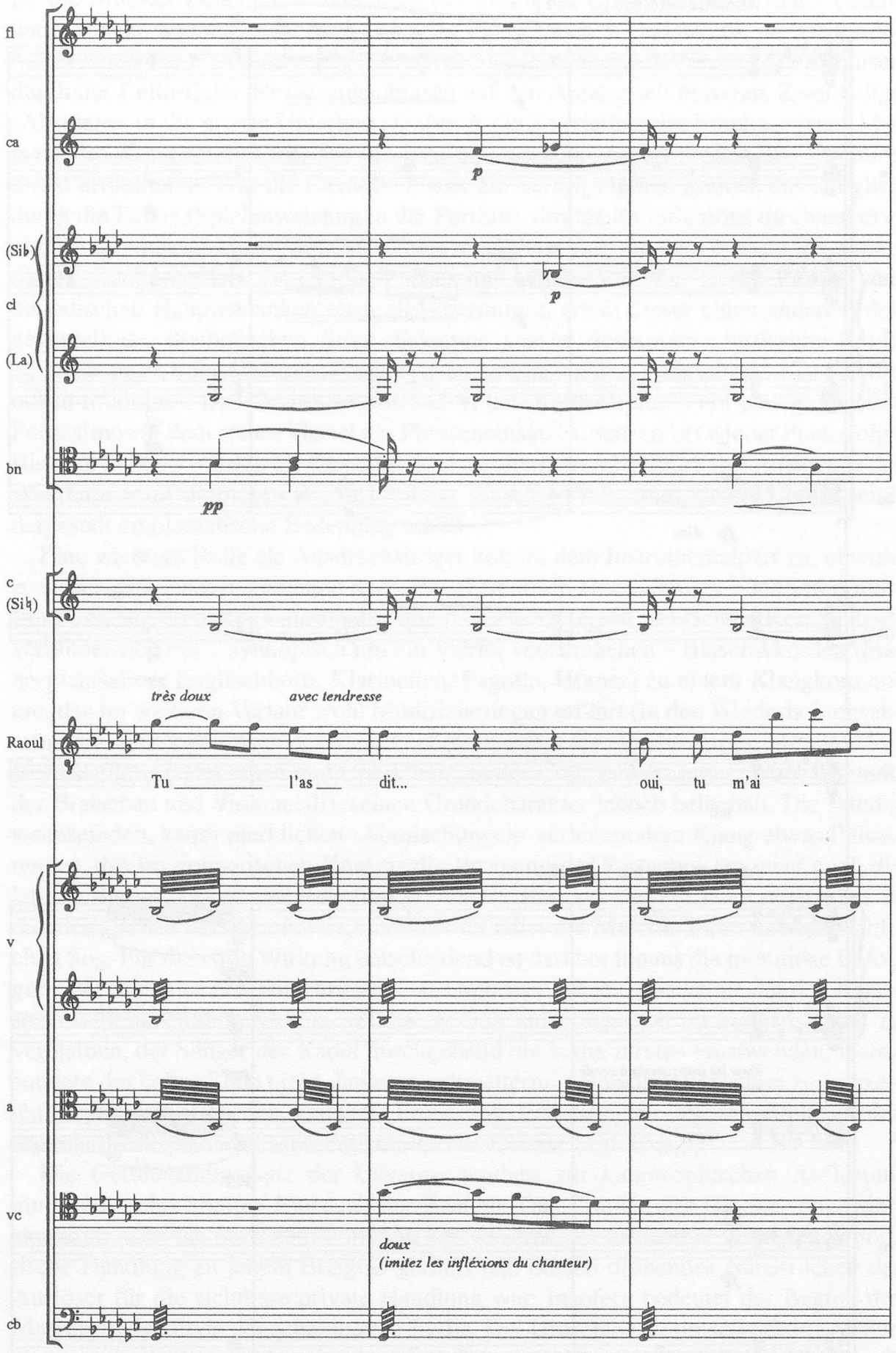
Ist die Moll-Zwischenpartie innerhalb des a-Teils lediglich «Kontrastfolie» (Dahlhaus) für die abermalige Präsentation des musikalischen Gedankens, so besitzt der b-Teil einerseits melodische Eigenständigkeit, bleibt aber andererseits satztechnisch durch das Cello-Echo der Gesangsphrasen auf den Anfangsteil bezogen. Zweimalige ‹Abstürze› in die grosse Unterterz (*D*-dur, *B*-dur,) verleihen der Emphase jenes Moment des Katastrophischen, das die jetzt einsetzenden A-part-Stellen der Valentine direkt artikulieren. War die Cavatine bisher ein Selbstgespräch Raouls, das lediglich durch die Echos (Spielanweisung in der Partitur: «imitez les inflexions du chanteur») ein formal ‹dialogisches› Moment erhielt, so erweist sich mit dem Einsatz Valentines dieses ‹Zwiegespräch› als lediglich scheinhaft. Wenn Valentine in der Reprise den melodischen Hauptgedanken ebenfalls übernimmt, erhält dieser einen anderen, den gegenteiligen dramatischen Sinn: Valentine («avec désespoir»; fortissimo-forte): «C'est la mort, voici l'heure»; Raoul («avec ivresse»; piano-pianissimo): «Tu l'as dit, oui tu m'aimes». Das Orchester akzentuiert den Kontrast durch ein einziges kurzes Fortissimo auf dem ersten Viertel des Phraseneinsatzes, dem sofort wieder Piano folgt. Bis zum Schluss werden die Gesangsstimmen alternierend geführt, mit Ausnahme der Wendung «nuit d'amour» (Raoul) – «nuit funeste» (Valentine), deren Simultaneität dergestalt emblematische Bedeutung erhält.

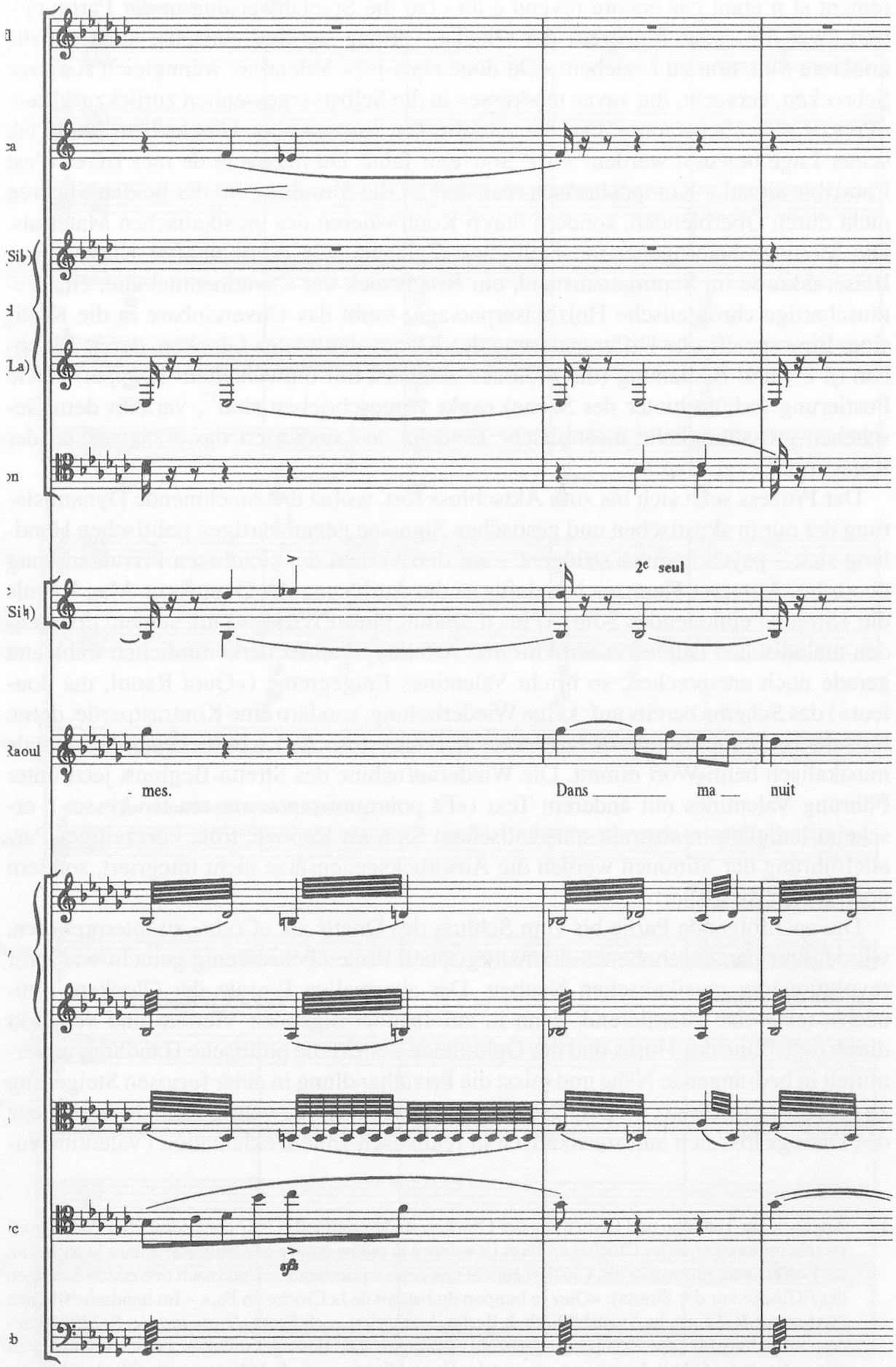
Eine wichtige Rolle als Ausdrucksträger kommt dem Instrumentalpart zu, obwohl er weder eine bloss begleitende noch eine thematisch eigenständige Funktion erfüllt: Ein Streicher-Tremolo («aussi piano que possible»; Geigen, Bratschen, Kontrabässe) verbindet sich mit – synkopisch um ein Viertel verschobenen – Bläserakkorden (piano-pianissimo; Englischhorn, Klarinetten, Fagotte, Hörner) zu einem Klangkontinuum, das im weiteren Verlauf wohl Modifizierungen erfährt (in den Wiederholungsabschnitten Verdoppelungen der Melodiephrasen durch die Holzbläser, im Mittelteil leise Akkorde von Posaunen und Ophikleïde, in der Coda ein akzentuierendes Tremolo der Bratschen und Violoncelli), seinen Grundcharakter jedoch beibehält. Die ständig wechselnden, kaum merklichen ‹Abmischungen› verleihen dem Klang etwas Pulsierendes, das im dramatischen Kontext die Erregung der Protagonisten, aber auch die latente Bedrohlichkeit der Situation vermittelt. Erst vor diesem Hintergrund des in dunklen Farben oszillierenden Orchesters entfaltet die Melodie ihren unwiderstehlichen Sog. Für die volle Wirkung entscheidend ist darüber hinaus die minutiöse Befolgung der dynamischen Vorschriften: Das Orchester hat mit Ausnahme der den Repriseneinsatz akzentuierenden kurzen Steigerung ausschliesslich im Piano-Bereich zu verbleiben, der Sänger des Raoul durchgehend die «voix mixte» anzuwenden, insbesondere die hohen Töne nicht ‹herauszuschmettern› – eine offenbar schon zu Lebzeiten Meyerbeers nur selten realisierte Forderung. Erst dann nämlich vermittelt sich das traumhaft-eskapistische Moment von Raouls Ekstase (vgl. Bsp. 3).

Die Gefühlsambivalenz der Cavatine tendiert zur katastrophischen Auflösung durch den schockhaften Einbruch der Realität. Das Ertönen der Glocke signalisiert akustisch, dass die nach dem Fortgang der Verschwörer unsichtbar verlaufende politische Handlung zu jenem Ereignis geführt hat, dessen drohendes Näherrücken der Auslöser für die sichtbare private Handlung war; insofern bedeutet der Beginn des Massakers das Ende der scheinhaften Idylle. Der Umschlag ist umso wirkungsvoller, als er zwar plötzlich erfolgt, aber in seinen Konsequenzen zunächst nicht wahrgenommen wird. Für wenige Augenblicke nämlich konstituiert sich ein labiler Zwischenzustand aus Nicht-mehr-Traum und Noch-nicht-Erwachen: Raoul – «toujours avec éga-



Bsp. 3: Grand Duo, T. 153–161


fl
ca
(Si♭)
cl
(La)
bn
c
(Si♮)
Raoul
v
a
vc
cb
p
p
pp
très doux
avec tendresse
Tu l'as dit... oui, tu m'ai
doux
(imitez les infléxions du chanteur)

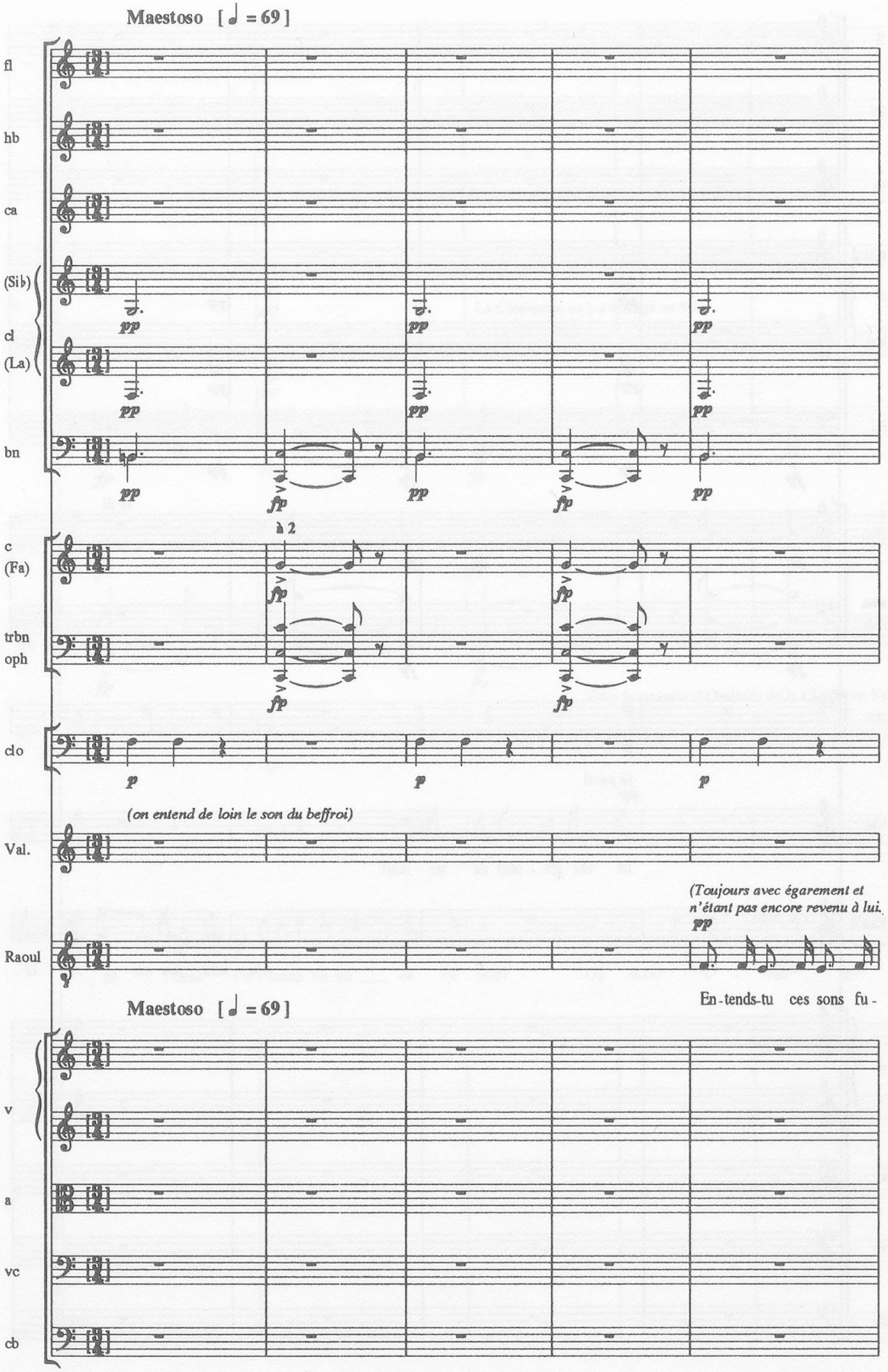

(Si♭)
(La)
(Si♭)
2e seul
Raoul
- mes.
Dans ma nuit

rement et n'étant pas encore revenu à lui» (so die Spielanweisung in der Partitur) – hört zwar die «sons funèbres» der Glocke, vermag sie aber zunächst nicht auf die konkrete Situation zu beziehen: «Où donc étais-je?» Valentine, wenngleich starr vor Schrecken, versucht, ihn «avec tendresse» in die Selbstvergessenheit zurückzuführen: «Près de moi, cher Raoul». Erst der stärkere Ton einer zweiten Glocke lässt Raoul jäh seiner Lage bewusst werden: «Ah! Souvenir fatal! Du massacre de mes frères c'est l'horrible signal.» Kompositorisch realisiert ist die Simultaneität der beiden Sphären nicht durch Überblenden, sondern durch Kontrastieren des musikalischen Materials. Die Montage heterogener musikalischer ‹Zeichen› von partikelhafter Kürze (zwei Bläserakkorde im Septimenabstand, ein Bruchstück der Cavatinenmelodie, eine geräuschartige chromatische Holzbläserpassage) treibt das Unvereinbare in die Kollision. Eine spezifische Differenzierung des Klangs der beiden Glocken, deren Tonhöhen (*f, c'*) und Bedienung (die *f*-Glocke zunächst mit umwickeltem Klöppel) sowie Postierung (erhöht hinter der Szene) exakt vorgeschrieben sind[17], verleiht dem Geschehen grösstmögliche theatralische Evidenz und suggeriert das Näherrücken der Katastrophe (vgl. Bsp. 4).

Der Prozess setzt sich bis zum Aktschluss fort, wobei die zunehmende Dynamisierung der nur in akustischen und gestischen Signalen gegenwärtigen politischen Handlung sich – psychologisch stringent – auf den Verlauf der sichtbaren Privathandlung überträgt. Äusseres Kennzeichen dafür ist die Auflösung der Duettform. Mag Raouls die «Stretta» einleitendes Solo («Plus d'amour, plus d'ivresse») mit seinem drängenden melodischen Duktus in Struktur und Affekttypik einer herkömmlichen Cabaletta gerade noch entsprechen, so bricht Valentines Entgegnung («Quoi Raoul, ma douleur») das Schema bereits auf: keine Wiederholung, sondern eine Kontrastpartie, deren lyrische Emphase das zuvor fast tonlos hervorgestossene Liebesbekenntnis erstmals musikalisch beim Wort nimmt. Die Wiederaufnahme des Stretta-Beginns, jetzt unter Führung Valentines mit anderem Text («Et pourquoi repousser ma tendresse»), erscheint lediglich in abstrakt-musikalischem Sinn als Reprise; trotz kurzzeitiger Parallelführung der Stimmen werden die Ausdrucksgegensätze nicht integriert, sondern noch weiter dissoziiert.

Die nachfolgende Partie bis zum Schluss des Duetts als «Coda» zu interpretieren, würde ihrer herausgehobenen dramaturgischen Rolle ebensowenig gerecht wie ihrer revolutionären musikalischen Neuheit. Der abermalige Einsatz der Glocken – zunächst taktweise alternierend, dann in aufeinanderfolgenden Vierteln und verstärkt durch tiefe Töne des Horns und der Ophikleïde – rückt die politische Handlung unvermittelt in bedrängende Nähe und reisst die Privathandlung in einer furiosen Steigerung zu einer neuen Klimax empor. Die bislang gerade noch gewahrte formale Immanenz des Dialogs löst sich auf, musikalisch in realistisch-freie Deklamation (Valentine zu-

17 Angaben zur Tonhöhe und Bedienung der Glocken finden sich auf S. 757 der gedruckten Partitur: «Il est très important que les Cloches en Fa et Ut soient à la même octave que celle écrite dans la partition; car l'effet serait manqué si ces Cloches étaient une octave plus haute.» Und (nach den ersten Schlägen der *f*-Glocke vor der Stretta): «Otez le tampon du battant de la Cloche en Fa.» – Im handschriftlichen *Prospectus II* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, hier zitiert nach Frese, *Dramaturgie*, S. 295 f.) wiederholt und ergänzt der Komponist diese Anweisungen: Die Schlegel müssten zunächst umwickelt sein, «damit der Schall dumpf und wie aus der Ferne klingt», und «Je höher man die Glocken hängen kann, um so wirkungsvoller wird der Klang auf das Publikum effektuieren. In Paris hängen sie oberhalb der Souffitten [sic] auf dem sogenannten Schnürboden».



Bsp. 4: Grand Duo, T. 213–232

fl

hb

ca

(Sib)

cl

(La)

bn

c

(Fa)

trbn

oph

clo

Val.

(à part)

Ils me gla - cent de ter - reur!

Raoul

- nèb - res?

Du sein des noi - res té -

v

a

vc

cb

fl

hb

ca

(Si♭)

cl

(La)

bn

pp

pp

pp

La Clarinette en La change en Si♭

fp

fp

(à 2)

c

(Fa)

fp

fp

trbn

oph

fp

fp

Otez le tampon du battant de la Cloche en Fa

clo

p

Val.

Raoul

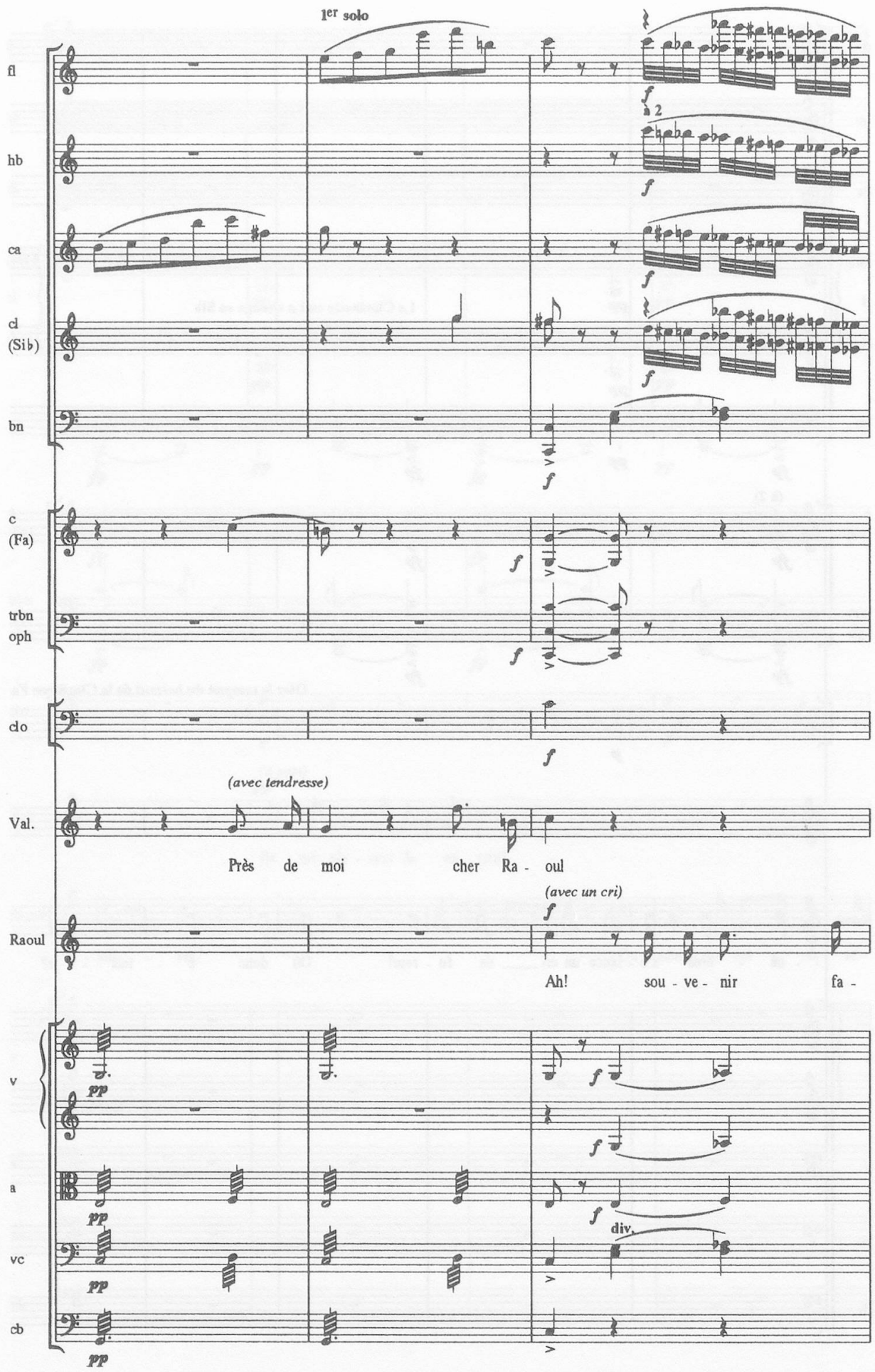
- nè - bres s'é - lance un cri ____ de fu - reur! Où donc é - tais - je?

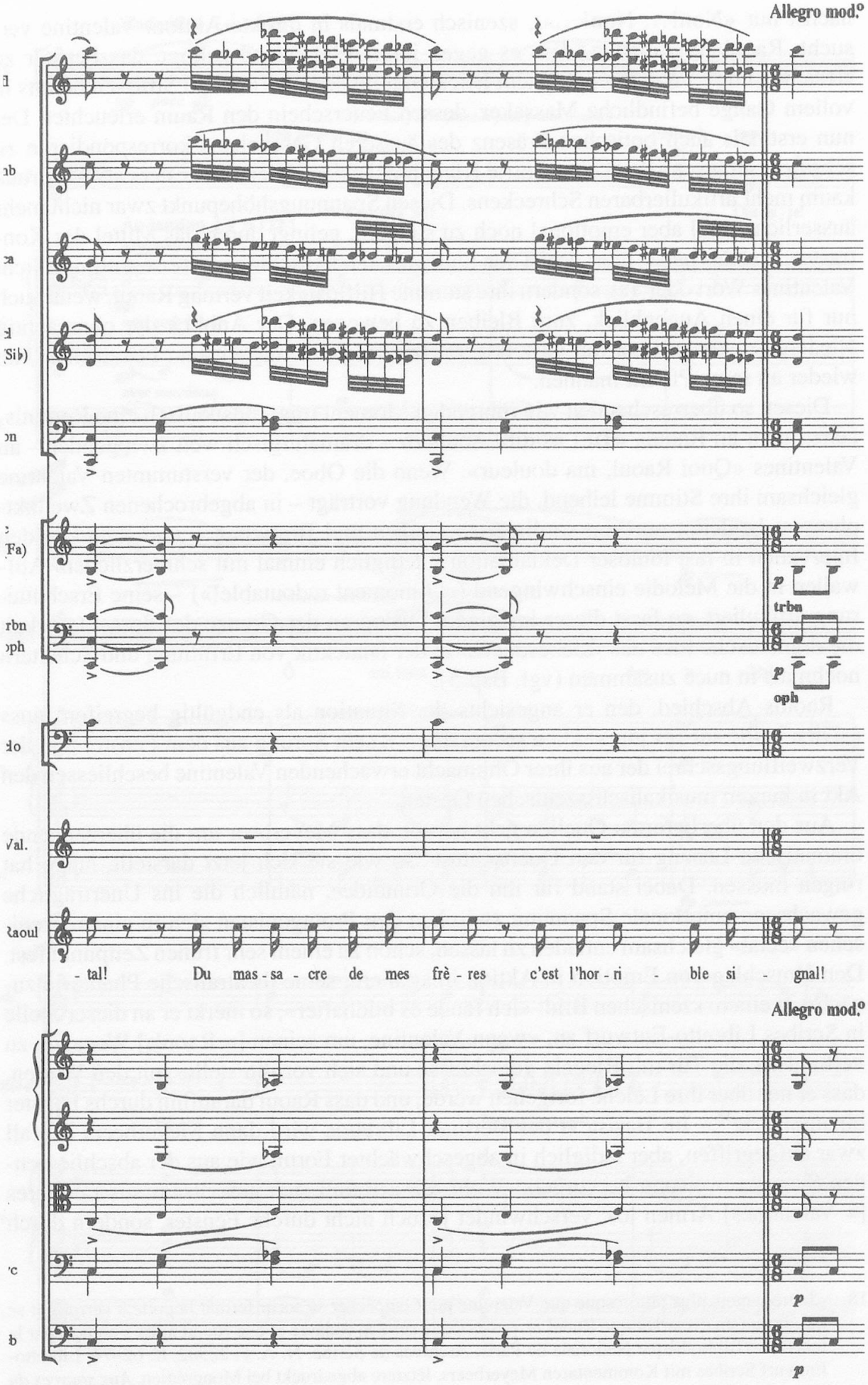
v

a

vc

cb


1er solo
fl
hb
à 2
ca
cl
(Sib)
bn
c
(Fa)
trbn
oph
clo
(avec tendresse)
Val.
Près de moi cher Ra - oul
(avec un cri)
Raoul
Ah! sou - ve - nir fa -
v
a
div.
vc
cb


Allegro mod.º
(Sib)
(Fa)
p
trbn
p
oph
Val.
Raoul
- tal! Du mas - sa - cre de mes frè - res c'est l'hor - ri - ble si - gnal!
Allegro mod.º
p
p

nächst nur «Non!... Non!...»), szenisch erstmals in direkte Aktion. Valentine versucht, Raoul festzuhalten, dem es gegen ihren Widerstand gelingt, das Fenster zu erreichen und es zu öffnen. Seinem Blick enthüllt sich das auf den Strassen bereits in vollem Gange befindliche Massaker, dessen Feuerschein den Raum erleuchtet. Der nun erstmals auch optischen Präsenz des äusseren Geschehens korrespondieren zu schriller Geräuschhaftigkeit erstarrte Klangblöcke des vollen Orchesters als Ausdruck kaum mehr artikulierbaren Schreckens. Diesen Spannungshöhepunkt zwar nicht mehr äusserlich, wohl aber emotional noch zu steigern, gelingt durch das Mittel des Kontrastes, und das heisst hier: durch den unerwarteten Umschlag ins Leise, Intime. Nicht Valentines Wort oder Tat, sondern ihre stumme Hilflosigkeit vermag Raoul, wenn auch nur für einen Augenblick, zum Bleiben zu bewegen. Der Anblick der ohnmächtig Niedergesunkenen lässt ihn kurz zögern, bevor Glockengeläut und Feuerschein ihn wieder an seine Pflicht mahnen.

Diesen so überraschenden wie rührenden Moment trägt musikalisch eine Reminiszenz: nicht an Raouls «Tu l'as dit», sondern – dramaturgisch weit zwingender – an Valentines «Quoi Raoul, ma douleur». Wenn die Oboe, der verstummten Valentine gleichsam ihre Stimme leihend, die Wendung vorträgt – in abgebrochenen Zweitaktphrasen, begleitet nur von sordinierten Geigen und Bratschen – und Raoul in den Intervallen in fast tonloser Deklamation – lediglich einmal mit schmerzlichem Aufwallen in die Melodie einschwingend («O moment redoutable!») – seine Erschütterung artikuliert, so fasst dieser imaginäre Dialog an der Grenze der Sprachlosigkeit die dramatische Idee des ‹Liebesduetts› in der Dialektik von Erfüllung und Scheitern nochmals in nuce zusammen (vgl. Bsp. 5).

Raouls Abschied, den er angesichts der Situation als endgültig begreifen muss («Dieu veille sur ses jours! Dieu secourable!»), sein Sprung aus dem Fenster und der Verzweiflungsschrei der aus ihrer Ohnmacht erwachenden Valentine beschliessen den Akt in kurzen musikalisch-szenischen Gesten.

Aus den überlieferten Quellen geht hervor, dass Meyerbeer um die überzeugende dramatische Lösung für den Duettschluss, so wie sie sich jetzt darstellt, lange hat ringen müssen. Dabei stand für ihn die Grundidee, nämlich die ins Unerträgliche gewachsene emotionale Spannung zwischen den Protagonisten sich in einem szenischen «éclat» gleichsam entladen zu lassen, schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt fest. Den Umschlag von Emotion in Aktion imaginierte seine theatralische Phantasie zunächst in einem szenischen Bild: «Ich fände es bildhafter», so merkt er an dieser Stelle in Scribes Libretto-Entwurf an, «wenn Valentine, um seinen [= Raouls] Weggang zu verhindern, die Tür mit Riegeln verschlösse und sich vor ihn stellte mit den Worten, dass er nur über ihre Leiche fortgehen werde, und dass Raoul daraufhin durchs Fenster hinausstürzte[18].» Im Basistext des Berliner Librettos wird dann Meyerbeers Einfall zwar aufgegriffen, aber lediglich in abgeschwächter Form, wie aus der abschliessenden Szenenanweisung hervorgeht: Wohl reisst Raoul sich gewaltsam aus Léonores [= Valentines] Armen los, verschwindet jedoch nicht durchs Fenster, sondern durch

18 «Je trouverais plus pittoresque que Valentine pour empêcher sa sortir fermât la porte à verrous et se mît devant en déclarant que Raoul ne passera que sur son cadavre et que Raoul alors s'élançât par la fenêtre.» (Bibliothèque Nationale de Paris, Archives de Scribe, N. A. F. 22502, ff. 62–74, Libretto-Entwurf Scribes mit Kommentaren Meyerbeers, letztere abgedruckt bei Mongrédien, *Aux sources du livret des «Huguenots»*, hier S. 168.)

Andantino [♩ = 112]

hb

pp poco rit

presque parlé (dans le plus grand trouble)

(long silence) pp

(silence) pp

Raoul

Reviens à toi!

Que fai - re!

Andantino [♩ = 112]

avec sourdines

v

pp

avec sourdines

pp

avec sourdines

a

pp

hb

fp

fp

(douloureusement)

Raoul

Ô mo-ment re - dou - ta - ble!

v

fp

fp

a

fp

hb

(silence) pp

(silence) pp

Raoul

Hé-las!

Pourrai-je encor!

v

a

Bsp. 5: Grand Duo, T. 384–396

die Tür; Léonore bleibt während dessen gänzlich passiv und fällt schliesslich in Ohnmacht[19]. Für das Duo hatte Scribe, wie die Anordnung des Textes erkennen lässt, einen reichlich konventionellen Abschluss vorgesehen: Raouls Entschlossenheit, Léonore zu verlassen, um seinen Glaubensbrüdern beizustehen, wie Léonores verzweifelte Versuche, Raoul um den Preis ihres Lebens zum Bleiben zu bewegen, sollten ihre musikalische Umsetzung im traditionellen «a due»-Vortrag erfahren; der musikalische Formverlauf der Nummer bliebe mithin unberührt von dem szenischen Vorgang, der lediglich als aufgesetzter Schlusseffekt fungierte.

Mit dieser dramatisch wenig befriedigenden Lösung konnte Meyerbeer sich nicht anfreunden. Er strich die letzten Zeilen des Duo sowie die Regieanweisung und notierte am linken und am unteren Rand des Blattes einen neuen dialogischen Schluss des Duettes, wobei er seine ursprüngliche Idee, Léonore [= Valentine] gegenüber Raoul als Handelnde auftreten zu lassen, wiederaufgriff und noch detaillierter ausführte: Im Verlaufe des immer erregter werdenden Dialogs glaubt Raoul den Widerstand Léonores gegen seinen Weggang nur dadurch brechen zu können, dass er gegen sie die Waffe zieht; Léonore kontert mit der Aufforderung, sie zu töten, und verstellt ihm den Weg durch die Tür; Raoul hält einen Augenblick inne, so dass Léonore sich schon als Siegerin wähnt, bis sein Blick auf das offene Fenster fällt, durch das er zum Entsetzen der in Ohnmacht sinkenden Léonore mit einem Sprung entflieht[20]. Im weiteren Verlauf der Arbeit muss Meyerbeer dann allerdings deutlich geworden sein, dass er in seinem Bemühen um szenische ‹Bildhaftigkeit› weit über das gewünschte Ziel hinausgeschossen war: Aktionistisch überdreht und bar jeder psychologischen Glaubwürdigkeit drohte der dramatische Vorgang nunmehr ins Absurde, wenn nicht gar Komische abzukippen. Das Uraufführungs-Libretto und die davon nur unwesentlich abweichende Version in Scribes *Œuvres Complètes* bezeugen denn auch ein Abrücken von dieser dramatischen Extremposition; es entfallen nun Übertreibungen wie das hektische Ringen um die Tür und Raouls Bedrohung Valentines mit der Waffe, erhalten bleiben Raouls Sprung aus dem Fenster und Valentines Ohnmacht, vor allem aber die sukzessive dialogische Auflösung des Duos in eine freie «Szene». Nicht in der Konfrontation von Valentine und Raoul, vielmehr in beider Konfrontation mit dem schrecklichen Geschehen auf der Strasse, das sich ihnen durch das geöffnete Fenster darbietet, vollzieht sich nun – psychologisch ungleich überzeugender und zudem theatralisch sinnfälliger – die emotionale Zuspitzung im Verhalten der Protagonisten. Zudem wird durch die frühzeitige Einbeziehung des Fensters, über das sich ganz unmittelbar die private zur politischen Handlung öffnet, Raouls späterer Abgang

19 «Le sons des cloches devient plus fort. Raoul se dégage des bras de Léonore qu'il repousse et qui tombe évanouie. Il s'élance vers la porte du fond et disparaît.» (Berliner Libretto, Bl. 112.)

20 «*Raoul (en se debattant & repoussant Leonore* <u>*pendant les cloches*</u> femme il faut / que je passe / *Leonore (avec délire)* / non! / *Raoul* / femme crains tant d'audace / *Leonore* / non! / *Raoul* Crains ce bras qui menace / *Leonore* / non! / *Raoul* Vois tu ce fer barbare? / *Leonore* / Eh vien voilà mon sein / *Raoul* Grand Dieu ma main s'égare / (*avec rage*) / *Leonore* (*avec délire*) / Sois donc mon assassin (En ce moment les cloches cessent de sonner. Elle [unleserliches Wort] à la fenetre pour en decouvrir la raison. Raoul pendant ce temps veut sortir; alors Leonore court vers la porte et passe les bras dans les grands verrous) / *Leonore* Arrête ou foule aux pieds mon cadavre sanglant / *Raoul étonné, s'arrête.* / *Leonore* (avec entousiasme) J'ai triomphé de la fureur cruelle / Victoire & Dieu grace éternelle / *Dans ce moment, Raoul voyant la fenetre ouverte, saute / par la fenetre. Leonore pousse un cri & s'évanouit.*» (Ebda.)

motiviert und damit dramatisch plausibel gemacht. Einzelne Wendungen des Meyerbeerschen Textes kehren umgedeutet wieder; so werden etwa aus Léonores «cadavre sanglant» als potentiellem Opfer von Raouls gewaltsamem Aufbruch die «cadavres sanglants» der ermordeten Hugenotten draussen auf der Strasse[21].

Mit der nun auch szenischen Vergegenwärtigung der Ereignisse der Bartholomäusnacht, von der ursprünglich nur die Glockenschläge Kunde geben sollten, war bereits die Richtung gewiesen für die endgültige Version des Duettschlusses im Autograph und der gedruckten Partitur. Sie unterscheidet sich von der vorangegangenen durch die nunmehr direkte Verknüpfung von privater und politischer Handlung, ersichtlich an der veränderten Motivierung von Léonores Ohnmacht: Nicht Raouls Sprung aus dem Fenster raubt Léonore die Sinne, sondern der unmittelbare Augenschein der tödlichen Gefahr für den Geliebten beim Blick aus dem Fenster («Raoul! ils te tueront! ah! pitié! je meurs! ah!»), und es ist die Hilflosigkeit der Ohnmächtigen, nicht – wie in der älteren Version – ihr Widerstand, der Raoul noch einmal – ein letztes Mal – zögern lässt, bevor er sich endgültig entschliesst, die Liebe der Ehre zu opfern. Nun erst war erreicht, was Meyerbeer ersichtlich von Anfang an vorschwebte und worauf sein dramaturgisches ‹brain storming› beharrlich abzielte: die Auflösung der Duettform in eine Bühnenaktion, die dramatisch zwingend auf den abschliessenden «éclat» zuläuft. Die bereits von Heinz Becker[22] beim Textvergleich zwischen Uraufführungs-Libretto und Partitur bemerkte Abkehr des Komponisten vom Versrhythmus zugunsten einer freien Prosa ist dafür ein klares Indiz. Das Festhalten an einer poetischen Eigengesetzlichkeit des Textes, wie sie von Scribe bis zum Aktschluss vorgesehen war, wäre mit dem Aufbrechen der musikalischen Struktur unvereinbar gewesen, denn spätestens mit dem erneuten Einsatz der Glocken wandelt sich das Duo zur freien «Szene», deren prozesshafter Verlauf aus dem Zusammenspiel von privater und politischer Handlung erwächst.

In seinen von Sensibilität gegenüber den Auswirkungen gesellschaftlicher Prozesse auf das Kunstwerk getragenen Analysen zum Meyerbeerschen Œuvre hat Anselm Gerhard[23] an den *Huguenots* und insbesondere am Grand Duo den künstlerischen Reflex eines veränderten Zeitempfindens konstatiert. In der Tat wird hier, wie nie zuvor in der Operngeschichte und spezifischer noch als in Meyerbeers eigenem *Robert le diable*, die «Zeit» selbst zur dramaturgischen Kategorie: Unaufhaltsam ist ihr Verrinnen bis zum Eintritt der erwarteten Katastrophe, und vergeblich sucht das Gefühl sie festzuhalten in der Selbstvergessenheit eines erfüllten «Augenblicks». Beide Aspekte der Zeit bedingen sich wechselseitig und wirken beschleunigend auf den

21 «(On entend de nouveau les cloches.) / RAOUL. C'en est fait!... voici l'heure! / Le ciel veut que je meure! / m'arrêtes en vain! / VALENTINE. Je ne te quitte pas!... frappe, voilà mon sein. / RAOUL, cherchant à s'arracher de ses bras. / Dieu! soutiens mon courage!... / (S'approchant de la fenêtre à droite.) / Tiens... vois sur ce rivage, / Vois ces cadavres sanglants. / VALENTINE. Ah! quelle horreur s'empare de mes sens... / (Hors d'elle-même.) / Raoul! ils te tueront!... reste! reste, ou je meurs! / RAOUL, dans le plus grand trouble. / Ah!... que faire? et comment résister à ses pleurs? / (Le beffroi retentit, et l'on entend le bruit des armes. Raoul pousse un cri d'effroi.) / Non!... c'en est fait... l'honneur m'ordonne de partir. / (Regardant Valentine à moitié évanouie.) / Dieu!... veillez sur ses jours!... et moi je vais mourir! / (Il s'élance du haut du balcon qui est à droite et disparaît. Va / lentine pousse un cri et s'évanouit.)» (Uraufführungs-Libretto, S. 35 f.)

22 Becker, *Duett*, S. 90 f.

23 Gerhard, *Verstädterung*, S. 173 f.

dramatischen Verlauf: Erst das Bewusstsein des nahenden Verhängnisses setzt in der Psyche der Personen Gefühle frei, deren rauschhafte Gewalt aus der Ahnung ihrer Vergänglichkeit erwächst. Im Sog der Katastrophe entstanden und auf diese fixiert nimmt die Leidenschaft selbst katastrophische Züge an. Zwar gehört die an der Gesellschaft scheiternde Liebesbeziehung zu den Urthemen des Musiktheaters, aber niemals vor den *Huguenots* und diesem einzigartigen Duett war eine Liebesbeziehung in der Weise dargestellt worden, dass ihr Scheitern zugleich ihre Voraussetzung bedeutete, nämlich im Paradox eines Gefühls, dessen Verheissung mit der Erkenntnis der Unmöglichkeit seiner Erfüllung zusammenfällt. In der tödlichen Konfrontation des Individuums mit den Mächten der Geschichte, wie sie hier in ihrer ganzen unerbittlichen Folgerichtigkeit aufgezeigt wird, zeichnen sich die Konturen eines neuen, moderneren Menschenbildes ab: psychologisch schillernder und eben darum von schärferer Realistik geprägt als dasjenige der älteren Oper. Für das Musiktheater des 19. Jahrhunderts bedeutete die Darstellung der Gefühlsparadoxie zweier Liebender im Grand Duo der *Huguenots* eine Epochenwende mit unabsehbaren Folgen nicht nur für die Entwicklung des Duetts, die sich in ihren Schlüsselwerken von Verdis *Un ballo in maschera* über Berlioz' *Les Troyens* bis zu Wagners *Tristan und Isolde* unverkennbar an dem Meyerbeerschen Vorbild orientierte, sondern auch für die Oper insgesamt, deren Affektdramaturgie durch diese grosse Szene eine zeitgemässe ästhetische Legitimierung erfuhr.