



Dieter Borchmeyer

## Vom Kuß der Liebe und des Todes

„Un bacio ... ancora un bacio“  
Giuseppe Verdi, *Otello*

„Der Liebeskuß ist die erste Empfindung des Todes ...“  
Richard Wagner zu Cosima, 15. August 1869

„Denn stark wie die Liebe ist der Tod, unerbittlich wie das Totenreich das Begehren“, singt in der Bibel das *Hohelied Salomonis* (8,6). Tod und Liebe, Eros und Hades (in der Bibel: Scheol) sind gleich mächtige Konkurrenten. Sie trotzen einander – wie Don Giovanni gegen den aus dem Jenseits noch einmal wiederkehrenden Komtur und wider die Hölle, die ihn zu verschlingen droht: ein gewaltiger Agon zwischen Eros und Thanatos im letzten Lebensmoment des „dissoluto punito“.

Oder aber Liebe und Tod sind in mystischer Sympathie verbunden, wie für Tristan und Isolde – ja als Entgrenzungserfahrung sind sie heimlich eins. So, wenn der Tod in Hofmannsthal's frühem Drama *Der Tor und der Tod* dem vor dem Sterben zurückschreckenden Claudio vor Augen führt, daß er ein heidnischer, kein christlicher Tod ist: kein „Gerippe“ wie in der später von Hofmannsthal adaptierten spätmittelalterlichen Moralität des *Jedermann*, sondern „aus des Dionysos, der Venus Sippe“: ein „großer Gott der Seele“, der das Ich in der Todes- wie Liebesentgrenzung mit dem Weltgrund eins werden läßt.



Wie die Alten den Tod gebildet lautet eine archaische Studie von Lessing, die um die These kreist, in der Antike sei der Tod nicht wie in der christlichen Tradition als abschreckendes Gerippe, sondern als Genius mit einer umgestürzten Fackel dargestellt worden, als des Schlafes Bruder. „Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen als eine verloschene, umgestürzte Fackel.“ Und in Schillers Nänie auf *Die Götter Griechenlands* lesen wir: „Damals trat kein gräßliches Gerippe / vor das Bett des Sterbenden“ – das weist ja auch der Tod in Hofmannsthal's Dramolett von sich –, vielmehr: „Still und traurig senkt' ein Genius / seine Fackel.“ Die Todesfackel: In Wagners *Tristan* wird das Bild der verloschenden Fackel schließlich zum emphatischen Ausdruck der Todessehnsucht der Liebenden.

Die Liebe scheut den Tod nicht – zumindest nicht im Mythos, in Poesie und Musik, wie die zahllosen todesentschlossenen, „Märtern aller Arten“ nicht fürchtenden Liebesmartyrer zumal auf der Opernbühne bezeugen. Eher scheut der Tod die Liebe, wie der Ormythos aller Liebestragödien ausweist: Orpheus kann durch seinen Gesang und das Spiel seiner Lyra die Macht der Unterwelt bewegen, ihm die Geliebte zurückzugeben, ein einziges Mal einen abgeschiedenen Menschen wieder ins Leben zurückkehren zu lassen. Freilich: die Gewalt der Unterwelt erweist sich hier schließlich doch als stärker denn die Macht der Liebe, sie zieht Eurydike wieder ins Reich der Schatten zurück.

Der Orpheus-Mythos ist der musikalische Mythos schlechthin. Die erste vollständig erhaltene Oper (von Rinuccini und Peri) trägt den Titel *Euridice* (1600), und mit der *Favola d'Orfeo* begann auch Monteverdi vor 400 Jahren seine Musiktheaterlaufbahn. Auch da, wo er nicht direkt auf die Bühne gelangt, vernehmen wir diesen Mythos durch die ganze Operngeschichte hindurch – wie in Mozarts *Zauberflöte*. Tamino beschwichtigt, befriedet durch Musik – nicht mehr durch den vom Saiteninstrument begleiteten Gesang wie in der Antike, sondern durch die „absolute“ Musik der Moderne: das Spiel der Flöte, die das Singen unmöglich macht – die Natur, seien es Tiere oder Elemente. Und er hat auch wie Orpheus die Herausforderung des Todes und der Unterwelt zu bestehen, in seinen Mysterienprüfungen, die in der Feuer- und Wasserprobe gipfeln.

Die tönende Liebe besiegt die Macht des Todes. „Tod, wo ist dein Stachel?“, fragt triumphierend die moderne Erlösungsmacht der mit der Musik verbündeten Liebe. In Tamino kehrt sich freilich an einer Schnittstelle der Oper der Orpheus-Mythos geradezu um. Wie Orpheus sich nicht zu Eurydike umwenden darf, bis er auf die Erde zurückkehrt, so ist Tamino bestimmt, sich von Pamina abzuwenden – bis zum Ende des Initiationsrituals, dem er sich unterwirft. Ja in Übersteigerung des antiken Mythos muß er fähig sein, den Eindruck zu erwecken, er liebe sie nicht mehr, ja sie seelisch zu foltern, wenn er sie gewinnen will. Selbst das tiefste Leid der Geliebten,

die Ankündigung ihres Todes, auf die sich die Liebe in ihrer Unbedingtheit notwendig zubewegt, wenn ihr die Erfüllung im irdischen Raum versagt ist, verleitet ihn nicht, das Schweigegebot der Priester zu brechen. Pamina versteht dieses Gebot nicht. Entsagung ist ihr fremd, für sie ist Liebe das einzige Gesetz. Und da sie diese unbedingte Liebe durch Tamino verraten wähnt, kann sie sich nur noch einer anderen Unbedingtheit anvertrauen: dem Tod, der in der Gestalt des Dolches nun ihr „Bräutigam“ sein soll: Thanatos als Eros.

In ihrer Feindschaft wie in ihrer heimlichen Sympathie sind Tod und Liebe geradezu dialektisch aufeinander bezogen. Das weiß schon die Bibel, das weiß der antike Mythos. Das Französische vermag die Urverwandtschaft von Liebe und Tod durch die Klangverwandtschaft ihrer Bezeichnungen besonders zwingend auszudrücken: *l'amour – la mort*. Romain Rolland hat diese Sinn- und Klangverwandtschaft zum Titel seines Schauspiels von 1925 gemacht: *Le jeu de l'amour et de la mort*. Jedes große Liebesdrama ist ein solches Spiel von Liebe und Tod. Jede große Liebe trägt den Tod im Herzen. Die Liebe ist geradezu „Krankheit zum Tode“ wie in Goethes *Leiden des jungen Werthers* oder seinen *Wahlverwandtschaften*.

Warum aber wird die Affinität von Liebe und Tod so häufig gerade zum Thema der Oper, so häufig, daß man sie geradezu als eines der Lieblingsthemen dieser Gattung

bezeichnen kann? Es ist müßig, über die Rangordnung der Künste zu streiten, aber in einem Punkt hat die Musik einen Vorrang vor den anderen Künsten: erst in ihr – erst in der Oper – finden die beiden gewaltigsten Mächte des Lebens: Eros und Thanatos ihre höchste Ausdruckserfüllung. Das hängt mit ihren einzigartigen Strukturgegebenheiten zusammen, in der Möglichkeit, die Sukzessivität, die transitorischen Momente des Dramas in simultane Strukturen zu verwandeln. Was im Schauspiel nacheinander abläuft, vermag in der Oper nebeneinander, beieinander, ineinander, als *nunc stans* zu existieren.

Die Musik allein vermag den Augenblick des Liebesglücks und den Augenblick des Todes „anzuhalten“, ihn zu perpetuieren. Das sind die szenischen Momente, die dann von opernfremden Philistern als ridikul empfunden werden: daß jemand, der erschossen wird – wie Gustav III. im *Ballo in maschera* oder Posa im *Don Carlos* von Verdi –, oder gar die als Leiche im Sack an ihren Vater Rigoletto ausgelieferte Gilda noch langen Atem zu einem Sterbesang finden. Das verstößt ebenso gegen die „dramatische“ Wahrscheinlichkeit, wie auch das Liebesduett im gesprochenen Drama kaum eine Entsprechung findet. Der Liebesdialog setzt hier in der Regel eine äußere oder innere Störung voraus, zumindest eine Distanz, welche einen Diskurs, eine entwickelnde Rede motiviert. Während etwa Schillers *Don Carlos* erst in dem

Moment beginnt, da die Liebe zwischen Carlos und Elisabeth bereits zur Vergeblichkeit verurteilt ist; gibt es in Elisabeths und Carlos' Liebesduett im Fontainebleau-Akt von Verdis Oper, der bezeichnenderweise der Schiller'schen Dramenhandlung vorgeschaltet ist, weder Störung noch Distanz, es herrscht im wahrsten Sinne Einstimmigkeit zwischen den Liebenden: singen sie doch über mehrere Takte hinweg ihr Duett unisono. Entwicklung gibt es da nicht, die Zeit steht still.

Selbst die beiden großen Liebesdialoge im zweiten und dritten Aufzug des Liebesdramas schlechthin: Shakespeares *Romeo und Julia* sind Musterbeispiele für die Entwicklung des Dialogs infolge der Widerständigkeit der äußeren Umstände. Nicht die Präsenz ungestörter Liebesglücks wird von Shakespeare dargestellt, sondern die Situation vorher und nachher: Angst und Hoffnung in der Szene des Eheversprechens – das Nicht-wahr-haben-Wollen entschwindenden Glücks („Es war die Nachtigall und nicht die Lerche“) und Abschiedsschmerz in der Tagelied-Szene des dritten Aufzugs. Wie viel schattenloser wird das Liebesglück in den *Romeo und Julia*-Opern von Bellini und Gounod präsent! Immer wieder aber sind der Augenblick des höchsten Liebesglücks und der Augenblick des Todes ein einziger Moment. Wie viele, zahllose Liebestede werden zumal in der Oper des 19. Jahrhunderts gestorben!

Nicht nur die Feindschaft zwischen Liebe und Tod, auch die Idee ihrer mystischen Einheit, die Eros und Thanatos verschmelzende Entgrenzungserfahrung, die wir mit der Romantik und in ihren Ausläufern über die Todeserotik Wagners bis zum Fin de siècle verbinden, weist über den Renaissance-humanismus bis zur Mysterienreligion der Antike zurück. Auf hellenistischen und römischen Sarkophagen sind, wie bereits Schopenhauer bemerkt hat, auffallend häufig erotische Motive – etwa Leda und der Schwan – dargestellt. Immer geht es da um die Liebe eines Gottes zu einem Sterblichen: des Dionysos zu Ariadne, des Zeus zu Semele oder der Artemis zu Endymion. In den romantischen Sagen und Märchen von der Liebe zwischen Menschen und Elementarwesen oder dämonischen Geistern kehrt diese antike Konstellation wieder: ob es weibliche Wesen sind wie die Wasserfrauen Undine und Melusine – schließlich Rusalka in Dvoraks Oper oder die Kleine Seefjungfrau in Andersens Märchen – oder Helden, die aus einer außermenschlichen Sphäre zu den Menschen herabsteigen wie Lohengrin. Wagner hat die Tragödie von Lohengrin und Elsa ausdrücklich als christlich-mittelalterliche Variante des Zeus-Semele-Mythos gedeutet.

„Sterben bedeutete, von einem Gott geliebt zu werden und durch ihn an ewiger Seligkeit teilzuhaben“, schreibt Edgar

Wind in seinem berühmten Buch *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Der Humanist Pierio Valeriano bemerkt, daß diejenigen, „die sich nach Gott und nach einer Vereinigung mit ihm sehnen, zum Himmel emporgetragen und durch einen Tod, der der tiefste Schlaf ist, vom Leib befreit werden. Diese Todesart wurde von den symbolischen Theologen der Kuß genannt“. Dem Tod durch den Kuß (*mors osculi, morte di bacio*) haben die Renaissancephilosophen zahllose Betrachtungen gewidmet. Und von diesem Todeskuß ist wie keine andere Musik der Renaissance die Madrigalkunst von Gesualdo versehrt, deren extreme harmonische Experimente, die weit auf die Zukunft der Musik vorausweisen, ihrer todeserotischen Semantik zu entspringen scheinen.

Mit einer ihrer metaphysischen Symbolik entkleideten „morte di bacio“ endet noch Verdis *Otello*, der Kuß der Liebe zu Beginn wird zum Kuß des Todes am Ende: „Un bacio ... ancora un bacio.“ Eine *imitatio perversa* der „mors osculi“ ist der Kuß, den Oscar Wildes und Richard Strauss' Salome auf die Lippen des abgeschlagenen Hauptes von Jochanaan drückt, der ihr Liebe versagt hat. Richard Wagner kommt der Vorstellung des Todeskusses, die an den *Eros funebre*, das Geheimnis der erotischen Darstellungen auf den antiken Grabmälern gemahnt, am nächsten, wenn er in einem Gespräch mit Cosima am 15. August 1869 bemerkt: „Der Liebeskuß ist die erste Empfindung des Todes, das Aufhören der Individualität, darum erschrickt der Mensch dabei so sehr.“ In einem Gedicht von Friedrich Rückert („Nach Dschelaleddin Rumi“) lesen wir ganz in diesem Sinne die Strophe:

So schauert vor der Lieb ein Herz,  
Als wie vom Untergang bedroht.  
Denn wo die Lieb erwacht, stirbt  
Das Ich, der dunkle Despot.

Die Einheit von Eros und Thanatos als mystische Entgrenzungserfahrung hat in der deutschen Literatur vor der Romantik ihren mächtigsten poetischen Ausdruck in der Schlußzene von Goethes Dramenfragment *Prometheus* aus dem Jahre 1773 gefunden. Prometheus, dessen titanisches Pathos aus Goethes berühmter Hymne („Bedecke deinen Himmel, Zeus“) so deutlich hervortritt und mit dem auch das dramatische Fragment volltönend beginnt, dieser trotzend, auf sein Ich pochende Titan reift in diesem Fragment zu einem Mystiker der Entselbstung. Erschüttert berichtet Pandora ihrem Vater Prometheus, wie sie eine ihr rätselhafte Begebenheit beobachtete – eine Liebeszene, die sie in ihrer kindlichen Naivität nicht erfaßt. Das Hinsinken der Liebenden, ihre Küsse, ihre Tränen sind ein

ihr unbekanntes, sie zutiefst verstörendes Erlebnis. „Sag, / Was ist das alles, was sie erschüttert / Und mich?“, fragt sie den Vater. Dessen lapidare Antwort: „Der Tod!“

PROMETHEUS

Da ist ein Augenblick, der alles erfüllt.

Alles, was wir gesehnt, geträumt, gehofft,  
Gefürchtet, meine Beste. Das ist der Tod.

PANDORA

Der Tod?

PROMETHEUS

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde

Du ganz erschüttert alles fühlst,

Was Freud und Schmerzen jemals dir ergossen,

Im Sturm dein Herz erschwillt,

In Tränen sich erleichtern will und seine Glut vermehrt,

Und alles klingt an dir und bebzt und zittert,

Und all die Sinne dir vergehn

Und du dir zu vergehen scheinst

Und sinkst und alles um dich her

Versinkt in Nacht, und du in inner eigenem Gefühle

Umfasstest eine Welt,

Dann stirbt der Mensch.

PANDORA (*ihn umhalsend*)

O Vater, laßt uns sterben!

Wer hörte aus diesen unerhörten Versen des 24-jährigen Goethe nicht den Vorklang von Novalis' *Hymnen an die Nacht* und Wagners *Tristan und Isolde* heraus! Je weiter die Selbstwerdung fortschreitet, zu der Prometheus seine Menschen anleitet, desto größer wird die Sehnsucht nach Entgrenzung des Ich, in der Tod und Liebe eins sind. Im *Tristan* ist es nicht der Liebestrank, die Droge aus der Zauberküche von Isolde Mutter, der die Liebe Tristans und Isolde erweckt, sondern: weil beide glauben, den Tod – das Gift, das Isolde von Brangäne aus der Apotheke der Mutter verlangt hat, aber von jener heimlich gegen den Liebestrank vertauscht wird – zu trinken, bekennen sie sich zu ihrer verdrängten Liebe, schwindet zwischen ihnen die Scheidewand illusionärer Wertvorstellungen und trotziger Selbstbewahrung. Das ist Wagners Umdeutung des mittelalterlichen Stoffes, dessen ursprüngliche Sinnestalt Frank Martin in seinem Oratorium *Le vin herbé* nach dem philologischen Roman von Joseph Bédier restituiert hat. (Im mittelalterlichen Roman, dessen Spuren Bédier wie Martin folgen, ist es allein der Zaubrerank, der die Liebe Tristans und Isolde weckt; diese

Liebe besteht keineswegs schon vorher.) Nur der vermeintliche Todestrank ermöglicht bei Wagner das rückhaltlose Bekenntnis zur Liebe. Hier waltet kein Zauber mehr, sondern, mit dem Titel von Calderóns Schauspiel zu reden, waltet *Über allem Zauber Liebe* – eine Liebe aber, die der Zauber des Todes gezeugt hat, eine Todeserotik, welche den einstigen theologischen Hintergrund ausblendet. An die Stelle der Liebe zwischen Gott und Sterblichen tritt die Entgrenzungserfahrung einer rein menschlichen Liebe, auf welche die alten religiösen Vorstellungen von Eros und Thanatos symbolisch übertragen werden.

In der wichtigsten philosophischen Quelle des *Tristan*: Schopenhauers Abhandlung *Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit un seres* Wesens an sich heißt es, der Tod sei „die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein“. Doch nicht nur der Tod – auch die Liebe, der Tod in der Liebe, die Liebe im Tod ist diese große Gelegenheit. Das ist die Botschaft des *Tristan*. Ihre tiefgründigste Fortsetzung, die Unio mystica von Tod und Liebe wieder an ihre antiken (Mysterien-)Quellen zurückführend, stellt die Schlußzene von Hofmannsthal und Strauss' *Ariadne auf Naxos* dar. Ariadne, von Theseus verlassen, da ihr von den Göttern Dionysos als Gatte bestimmt ist, erwartet nur noch den Tod.

Der Tod ist hier wie immer, wo die Liebe in ihrer Unbedingtheit waltet, die einzige Macht, gegen die man die Liebe vertauschen kann. Und dieser Tausch, diese Täuschung vollzieht sich in der Begegnung mit Bacchus-Dionysos. Ariadne wähnt, der Tod hole sie auf seinem Schiff – dem Nachen des Totenschiffers – zu sich. Sie verwechselt Tod und Liebe, so wie Goethes Prometheus und Pandora beide identifizieren, nimmt Dionysos wirklich – wie der Tod selber sich in Hofmannsthal's frühem Dramalet identifiziert – als Thanatos und diesen als „großen Gott der Seele“ wahr, der wahrhaft „des Dionysos, der Venus Sippe“ entstammt. Sie vertraut sich Bacchus an, „wie man sich nur dem Tod anvertraut“, schreibt Hofmannsthal in seinem großen *Ariadne*-Brief an Richard Strauss von Mitte Juli 1911. „Sie gibt sich ihm, denn sie nimmt ihn für den Tod; er ist Tod und Leben zugleich.“ Das ist das Geheimnis des Dionysischen als Erfahrung der Entgrenzung des Ich. Tod und höchstes Leben, wie es sich im „Ungeheuerlichen des erotischen Erlebnisses“ (Hofmannsthal) offenbart, werden eins. Das ist auch das Thema von Hofmannsthal's *Semiramis*-Fragment von 1909: „Semiramis und der Tod: erst da sie weiß, daß sie stirbt, vermag sie Liebe zu fühlen, [...] nun erst lebt sie.“ Jetzt erst kommt sie zur Einsicht, „daß nur lebt, der den Tod in sich aufgenommen hat“. Und nur wer den Tod in sich aufgenommen hat, vermag wahrhaft zu lieben.

