

Introduktion und Exposition in der Oper

Eine musikdramaturgische Untersuchung am Beispiel des „Otello“ (1816) von Gioacchino Rossini

von Julia Liebscher, München

I

Im Gegensatz zum Finale fand die Introduktion, also die vokale Eingangsnummer oder der erste Szenenkomplex eines musikalischen Bühnenwerks, in der Opernforschung bislang so gut wie keine Beachtung. Als kompositorisches, dramaturgisch wie szenisch gleichermaßen bedeutsames Pendant zum Finale fällt ihr aber als Eröffnung der Bühnenhandlung eine herausragende, die Disposition des gesamten Werks nicht unwesentlich bestimmende Stellung zu. Begreift man die Introduktion als ein opernspezifisches Mittel¹ im Dienste der wie auch immer gearteten ‚Einführung‘ in die folgende Aktion und als Träger modellhaft geprägter tektonischer Formprinzipien, so erscheint sie als einer der zentralen Ansatzpunkte musikalisch-dramatischen und musikalisch-szenischen Gestaltens, kurz: als Keimzelle des konzeptuellen Bauplans einer Oper. Als ‚Aufhänger‘ für die Ausprägung der Konflikte im Verlauf der gesamten Dramenexposition², der die Introduktion als mehr oder minder isoliertes Glied vorangestellt oder partiell integriert sein kann, erhält sie eine ähnlich fundamentale Bedeutung wie das die Lösungen dieser Konflikte tragende Finale.

Wie intensiv kompositorische und librettistische Verfahrensweisen bei der Eröffnung³ eines musikalischen Bühnenwerks ineinandergreifen, belegt indes das diffizile Wechselverhältnis zwischen der musikalischen Introduktion und der gesamten dramatischen Exposition einer Oper. Während die Introduktion, wie bereits erwähnt, stets als geschlossenes Formelement greifbar wird, reicht die Exposition der dramatischen Konflikte gewöhnlich tiefer in den Akt hinein. Auch kann sie sukzessive, nach und nach im weiteren Verlauf vermittelt werden. Nur selten wird davon auszugehen sein, daß Introduktion und Exposition konvergieren, da die gesamte dramatische Grundkonstellation einer Oper wohl kaum innerhalb einer einzigen Nummer festgeschrieben werden kann. Einerseits geht es also bei der Untersuchung von Introduktion und Exposition in der Oper um die Abgrenzung beider unterschiedlich akzentuierter Phänomene, andererseits aber um das Aufspüren der die musikalisch-dramatisch-

¹ Bezeichnenderweise haben sich im Schauspiel beide Elemente, sowohl die Introduktion als spezifisch akzentuierte Eröffnung wie auch das Finale, als formal und dramaturgisch festumrissene Bestandteile des Aktes und als Träger eines besonderen tektonischen Spannungsgefüges zwischen Anfang und Ende der Bühnenhandlung nicht herausgebildet.

² Verwiesen sei auf die unterschiedliche Herkunft beider Begriffe. Während die Introduktion als kompositorisches Element zu verstehen ist und in Opernpartituren zur Kennzeichnung der ersten Nummer oder des ersten Szenenkomplexes auch tatsächlich Verwendung fand, handelt es sich bei der Exposition um einen dramentheoretischen Terminus, der in der Opernpraxis wie auch im Drama selbst nicht gebräuchlich wurde. Von dem musikalischen Formbegriff der Exposition, wie er sich insbesondere im Zusammenhang mit der Sonatensatzform herausgebildet hat, ist die dezidiert theatrale Bestimmung der musikalisch-dramatischen Exposition der Oper strikt zu unterscheiden.

³ Neben der Introduktion und der Exposition ist hierbei natürlich auch die Ouvertüre von entscheidender Bedeutung. Näheres unten, S. 108f. und S. 115ff.

szenische Einheit konstituierenden Wechselbeziehungen. Dramatische Handlung, kompositorische Tektonik und szenisches Arrangement in ihrer synthetischen Wirkungsweise anhand der Eröffnung der Bühnenhandlung, also einer der dramaturgischen Schlüsselpositionen der Oper, zu beleuchten, ist das Ziel des vorliegenden Beitrags.

Fraglos spiegelt sich das ungleiche Interesse, das die Forschung der Introduktion bzw. dem Finale bislang zukommen ließ, in der opernästhetischen Diskussion vergangener Jahrhunderte, die meist dem Finale als komplex angelegtem Schlußelement eines Aktes die weitaus größere Beachtung schenkte⁴. Und in der Tat stellt das Finale an Komponisten wie Textdichter die stärkere Herausforderung dar als die komprimiertere, als einzelne Nummer oder Szeneneinheit exakt umrissene Introduktion. Begreift man jedoch die Introduktion als Ausgangspunkt einer Folge von Nummern, die sich im Dienste expositionalen Gestaltens zu einem größeren Formgebilde zusammenschließen, so erscheint dieses Formgebilde, das in Anlehnung an die Dramenexposition als Opernexposition zu bezeichnen wäre, als kaum weniger kunstvoll verflochtenes Gegenstück des Finales. Die kompositionstechnische Umsetzung der gesamten Exposition verdiente dann weitaus größere Aufmerksamkeit als ihr bislang zugedacht wurde.

Während die inzwischen gängige und allgemein anerkannte Unterscheidung verschiedener Finaltypen⁵ den Versuch zu einer theoretischen Aufarbeitung dieses operndramaturgischen Phänomens zu erkennen gibt, fehlt für die Introduktion noch jede terminologische und inhaltliche Bestimmung. Wenn auch die nahezu unüberschaubare Vielfalt der Erscheinungsformen einer Systematisierung zu widerstreben scheint, lassen sich bestimmte konventionelle Verfahrensweisen, modellhafte Grundmuster erkennen, die zum Vorherrschen bestimmter Akteröffnungen geführt haben. Wie breit dennoch das Begriffsverständnis von Introduktion in der Praxis angesiedelt ist, kann hier nur andeutungsweise skizziert werden⁶. Auffallend ist die Tatsache, daß die Bezeichnung im späteren 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (innerhalb der Nummernoper auch noch danach) besonders häufig vorkommt, und zwar unabhängig von typologischen Unterschieden der einzelnen Operngattungen und ungeachtet der Besetzung (Solo, Chor, Ensemble) in allen Bereichen der italienischen, französischen und deutschen Oper⁷. Meist findet sich der Terminus als Kennzeichnung für die unmittelbar an die Ouvertüre anschließende erste Gesangsszene, entweder ein die repräsentative Aura unterstreichender Chor (wie im *Seria*-Bereich, in der *Opéra comique*

⁴ Anders stellt sich das Problem freilich in der Opernpraxis. Wie schon ein Blick in die Briefwechsel von Komponisten und Librettisten (etwa Giuseppe Verdi/Arrigo Boito, Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal) zeigt, entzündete sich die Diskussion über die konzeptuelle Disposition eines musikalischen Bühnenwerks oft genug auch an der Art der Eröffnung, in der dramatische Stringenz mit Bühnenwirksamkeit und genuin kompositorischen Formkriterien verbunden werden mußte.

⁵ Vaudeville-Finale, Rondo-Finale, Kettenfinale; hinsichtlich der Besetzung werden auch Solo-Finale, Duett-Finale und Chor-Finale unterschieden.

⁶ Dies zeigt ein Blick in die gängigen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerke und Musiklexika, die den Begriff Introduktion zwar meist anführen, sich dann jedoch weitgehend auf die Diskussion instrumentaler Gepflogenheiten beschränken. Für die operndramaturgische Begriffskomponente bieten diese Artikel keine Anhaltspunkte.

⁷ Wann die Bezeichnung in die Oper Eingang gefunden hat, ist ungeklärt. Denkbar wäre, daß die Introduktion analog zum Finale entstand und wie dieses in der *Opera buffa* wurzelt.

oder im eröffnenden Genrebild der Spieloper), oder ein Sologesang (Arie, Cavatina), in dem der Protagonist Gelegenheit findet, sich als musikalischer Charakter vorzustellen. In der Buffa-Tradition fand der Begriff vor allem für Ensembles Verwendung, wie etwa durch Mozarts *Don Giovanni* (1787) belegt ist. Möglicherweise in Anlehnung an instrumentale Gepflogenheiten bezeichnete Beethoven dagegen im *Fidelio* (1806/14) die den zweiten Akt eröffnende Instrumentaleinleitung als Introduktion, die ohne Zäsur in die folgende Arie übergeht („Introduktion und Arie“). Die Weitung der Introduktion zur Szene spiegelt schließlich Verdis Verwendung des Begriffs als „Introduzione e scena“ beispielsweise in der *Aida* (1871).

Im Gegensatz zur Introduktion, die in der Partitur also stets in ihren formalen Umrissen exakt zu bestimmen ist (ganz im Gegensatz freilich zu ihrer dramaturgischen Funktion, die nach Sujet und Konstellation variiert), findet, wie bereits erwähnt, die Bezeichnung Exposition in der Opernpraxis — wie auch im Drama selbst — keine Verwendung. Als dramentheoretischer Begriff wurde der Terminus vielfach diskutiert, ohne daß aufgrund der schier unermesslichen Variationsbreite verbindliche Definitionen erstellt werden konnten. Dennoch hat die Dramenanalyse einige prinzipielle Inhaltsbestimmungen erarbeitet⁸, deren Gültigkeit es im Hinblick auf librettistische Verfahrensweisen abzutasten und zu modifizieren gilt. Wohl zu Recht darf im Drama und in der Oper von ähnlichen dramaturgischen Funktionen der Exposition ausgegangen werden; lediglich die Technik der dramatischen Gestaltung — darin besteht aber der gravierende Unterschied —, beruht auf völlig unterschiedlichen Voraussetzungen. Denn im Gegensatz zur dynamischen Entfaltung des Dialogs im Sprechtheater wird die Oper durch tektonische, traditionell geprägte Gruppierungsprinzipien bestimmt, die für Komponisten und Librettisten gleichermaßen leitend waren, insbesondere bei der Gestaltung der dramaturgischen Schlüsselszenen (eben Introduktion und Finale). Nicht die sprachlich-inhaltliche Stringenz, sondern das szenisch-musikalische Arrangement, wie es in der Art der Nummernfolge zum Ausdruck kommt, bildet hier die Basis des dramatischen Gestaltens.

Hauptaufgabe der Exposition, die dann am deutlichsten hervortritt, wenn der erste Teil der Handlung als Prolog und damit als souveräner Abschnitt abgespalten ist⁹, ist die Darlegung der Verhältnisse und Zustände, auf deren Basis der dramatische Konflikt entwickelt wird. Teile der Vorgeschichte, wie sie in der Oper auch innerhalb der Overtüre musikalisch verarbeitet werden können — man denke beispielsweise an den Flintenschuß in Lortzings *Wildschütz* (1842), der die Hintergründe der zu Beginn des ersten Aktes eskalierenden Ereignisse blitzlichtartig aufleuchten läßt —, können ebenso in der Exposition eingefangen werden wie sie die Aufgabe übernehmen kann, die momentane Situation als Ausgangspunkt für das weitere Geschehen festzusetzen. Volker Klotz faßt dieses Phänomen wie folgt zusammen: „Die Handlung ist einerseits durch die Beschränkung auf eine knappe Raum-, Zeit- und Geschehnisspanne End-

⁸ Überblicksweise zusammengestellt u. a. bei Manfred Pfister, *Das Drama*, München 5. Aufl. 1988, bes. S. 124ff. Vgl. dort auch die Literaturhinweise S. 398, Anm. 108.

⁹ In Anlehnung an die antike Tragödie findet sich dieser Typus häufig in der Oper des 17. Jahrhunderts, später auch noch im Bereich der Tragödie lyrique.

phase einer lange sich anbahnenden Entwicklung, andererseits, dem Gebot nach Ganzheit und Geschlossenheit folgend, muß sie eben diesen Teilcharakter verleugnen. Diesen Zwiespalt zu versöhnen, bedarf es einer wohlgefühten Exposition, welche die Vorgeschichte, die räumlich und zeitlich außerhalb der vorgeführten Handlung befindlichen Gründe und Bedingungen der dramatischen Aktion aufzunehmen hat. Die Exposition hat ferner die Aufgabe, die Situation der Personen so zu umreißen, daß der Zuschauer in konzentrierter Form mit ihr vertraut wird. Schließlich gibt sie Ausgangspunkte für den Fortlauf des Stückes. Sie ist somit vergangenheits-, gegenwarts- und zukunftsbezogen: statisch; denn diese verschiedenen Richtungstendenzen heben größtenteils ihre Spannung gegenseitig auf¹⁰. Dieser spannungsaufhebenden Tendenz, die freilich durch die pointierte Akzentuierung einer der Aspekte gemindert werden kann, wirkt bei Aktionsbeginn auch die Einführung eines „erregenden Moments“, eines besonders effektiv gestalteten „dramatischen Auftakts“ entgegen¹¹. Zu der „Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situation“¹² tritt also zu Beginn der Bühnenhandlung meist auch ein aufmerksamkeiterweckendes Element, durch das die atmosphärische Einstimmung in die fiktive Spielwelt erfolgt. Die informationsvermittelnde Funktion der Exposition wird also durch sogenannte phatische Reize¹³ verstärkt, durch akustische oder optische Elemente, die signalhafte Bedeutung gewinnen können. Gerade im Zusammenwirken der informationsvermittelnden und phatischen Wirkungsweisen scheinen sich die Expositionstechniken beider theatraler Gattungen — Drama und Oper — doch ganz erheblich voneinander zu unterscheiden. Denn die atmosphärisch einstimmende Funktion fällt in der Oper nicht der Exposition, sondern der Ouvertüre zu, die das Publikum auf die jeweilige Grundstimmung der dramatischen Handlung vorbereitet¹⁴. So scheint der dramatische Auftakt der Handlung im musikalischen Theater vor den Beginn der Bühnenaktion verlegt zu sein. Oft genug fungiert die Ouvertüre im Sinne eines Vorspiels (Wagner) sogar als Schaltstelle, als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft, zumindest dann, wenn sie durch semantische Anspielungen (motivische, tonale, formale oder instrumentale Beziehungen) assoziative Verbindungen zwischen der Vorgeschichte und den kommenden Ereignissen herzustellen vermag¹⁵. Durch die semantische Einbindung ins Drama fällt der Ouvertüre dann die Funktion einer quasi non-verbalen Einführung zu.

Auch die Introduktion gewinnt als meist effektiv gestaltete Eingangsnummer aufmerksamkeiterregende Funktion¹⁶; zugleich ist sie jedoch Teil der Exposition, aus der sie als devisenartig isoliertes Formelement herausragt. Obwohl die Introduktion als texttragendes Glied fraglos an der Vergabe von Informationen teilnimmt, scheint sie

¹⁰ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 9. Aufl. 1978, S. 28.

¹¹ Vgl. zur Terminologie Pfister, bes. S. 124f.

¹² Ebda., S. 124.

¹³ Vgl. zur Terminologie und Unterscheidung dieser beiden Funktionsweisen Pfister, S. 124 und 161.

¹⁴ Zumindest seit dem späten 18. Jahrhundert.

¹⁵ Auch Rossinis *Otello*-Ouvertüre erfüllt diese Funktion. Näheres hierzu unten in Teil III.

¹⁶ Man denke etwa an die chorischen Ausstattungsszenen der Grand opéra.

insgesamt weniger auf die Erhellung der dramatischen Zusammenhänge zu zielen. Aufgrund ihres dezidiert reflexiven Charakters fällt ihr vielmehr die Aufgabe zu, eine szenisch-musikalische Grundsituation affekthaft zu umreißen. Daß die Festschreibung dieser Grundsituation keiner dynamischen Intensivierung des dramatischen Geschehens, sondern einer statuarischen Präsentation bedarf, hat insbesondere dem Chor, aber auch dem Solisten (Arie, Cavatina) eine bevorzugte Stellung als Träger einer repräsentativen Akteröffnung eingeräumt: Der gesprochene oder rezitativische Dialog zu Beginn einer Oper wäre zumindest im 19. Jahrhundert undenkbar. Die Tendenz zur Akzentuierung einer als Gesangsnummer musikalisch fixierten Grundsituation zu Beginn des musikalischen Bühnenwerks läßt sich im besonderen Zuschnitt der Libretti gegenüber ihren Dramenvorlagen gut ablesen. Gerade die Texteingänge wurden meist essentiellen szenischen Umgruppierungen unterzogen, stets mit dem Ziel, die für die ‚opernhafte‘ Eröffnung, also für die Art der Nummernfolge geeignete Konstellation herzustellen. Daß die Exposition vom Standpunkt des Dramatikers aus betrachtet oftmals nicht schlüssiger, stringenter wurde, hat unter Verkennung des eigengesetzlichen Situations- und Formbegriffs der Oper immer wieder zu kritischen Äußerungen Anlaß gegeben. Nur selten wird aber eine gelungene Dramenexposition, wie sie der Librettist in der zugrundegelegten Schauspielvorlage vorfindet, den besonderen Anforderungen einer dezidiert ‚opernhaften‘ Eröffnung gerecht werden, deren Merkmal es ist, das Hier und Jetzt der Ausgangssituation in Form einer musikalisierten, und damit zeitlich gedehnten Momentaufnahme hervorzuheben.

Wie im Drama, so stellt sich freilich auch in der Oper die Frage nach der formalen Grenze, mithin der Wirksamkeit der Exposition, ganz im Gegensatz zur Introduktion, die als Nummernkomplex kompositorisch stets fest umrissen ist, dann jedoch zumindest als Bezeichnung wegfällt, wenn das Nummernprinzip generell aufgehoben wird. Ungleich problematischer erscheint die Frage nach dem Zusammenwirken von musikalischer Introduktion und dramatischer Exposition deshalb im durchkomponierten Musikdrama, in dem zwar die Introduktion als eigenständige Nummer verdrängt und durch andere Formvorstellungen substituiert wird, als immanentes Strukturproblem aber ebenso wie die Exposition erhalten bleibt. Fraglos wird durch die narrative Struktur¹⁷ durchkomponierter Werke, die sich bereits im Verzicht auf die Overtüre zugunsten einleitender Vorspiele abzeichnet, auch der statuarische Introduktionscharakter durch orchestrale Überleitungstechniken aufgehoben. Inwieweit der Verlust der Introduktionsnummer auch neuartige Expositionstechniken in der durchkomponierten Oper des späteren 19. Jahrhunderts evoziert, sei hier dahingestellt. Zumindest tritt im Vergleich zur durchkomponierten Oper, die ja gerade keine stereotypen Eröffnungsmodelle mehr kennt, ein weiteres Charakteristikum der Introduktion in der Nummernoper um so deutlicher hervor, nämlich ihre Initialposition, die im Bestreben nach szenisch geschlossenen Einheiten oft genug auch auf die gesamte Exposition übergreift; insbesondere dann, wenn die Komposition Rahmenfunktion übernimmt,

¹⁷ Also die auf der Verwendung von Leitmotiven und semantischen Anspielungen im Orchester beruhende ‚Erzählhaltung‘, die Vergangenes und Zukünftiges in der momentanen Situation vergegenwärtigen kann.

wenn also die Ausdehnung der Exposition durch kompositorische Elemente festgesetzt wird, zeichnet sich eine besondere Affinität zwischen Nummernoper und initial-isoliertem Expositionstypus¹⁸ ab. Ob sich entsprechend der unterschiedlichen Tendenz zur Ausbildung formaler Gliederungseinheiten oder organisch entwickelter, werkübergreifender Zusammenhänge generell ein Zusammenhang zwischen dem initial-isolierten Auftreten der Exposition und der Nummernoper einerseits und dem sukzessiv-integrierten Expositionstypus und durchkomponierten Formen andererseits feststellen ließe, muß freilich weiterführenden Untersuchungen überlassen werden. Zumindest hat es den Anschein, als ob die narrative Struktur durchkomponierter Werke der sukzessiven Vergabe expositionaler Informationen eher entsprechen könnte als der mit der Nummernoper und ihrer Tendenz zu formal mehr oder weniger stark geschlossenen Einheiten offensichtlich stärker konvergierende Typus der initial-isolierten Exposition.

II

Beispiele für initial-isolierte Expositionstypen, deren blockartige Abspaltung durch die Rahmenfunktion der Komposition unterstrichen wird, lassen sich häufig im Zusammenhang mit der Chor-Introduktion beobachten, durch die eine tableauartige Eingangsphase eröffnet wird, die im Sinne des oben skizzierten Expositionsverständnisses der Präsentation einer Hauptfigur, der Festschreibung der Konfliktsituation sowie der Darlegung der für das spätere Geschehen relevanten Ausgangssituation dient. Wie intensiv dramatische Struktur- und szenische Gestaltungsprinzipien mit musikalischen Formideen zugunsten der blockartigen Abspaltung eines deutlich abgegrenzten Abschnitts bei der Eröffnung eines musikalischen Bühnenwerks zusammenwirken können, sei anhand von Rossinis *Otello* konkretisiert. In der Verknüpfung von Chor-Introduktion und Solonummer zur szenisch geschlossenen Exposition ist dieses Werk typisch genug, um als paradigmatisches Beispiel für die exemplarische Analyse herangezogen zu werden.

Wie das Opernschaffen Rossinis überhaupt noch kaum untersucht und die Bedeutung des Komponisten für die Entwicklung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert noch unzureichend gewürdigt ist, wurde auch das Phänomen der Akteröffnung in seinen Opern bislang keiner genaueren Betrachtung unterzogen. Auch sonst fand die Thematik, wie eingangs erwähnt, kaum Beachtung oder wurde allenfalls einseitig auf die Introduktion beschränkt, die entsprechend einer primär an der kompositorischen Tektonik orientierten Methodik der Opernanalyse zum bloßen Formmodell, zur kompositorischen Konvention herabgewürdigt wurde. Das Zusammenwirken musikalischer, dramatischer und szenischer Faktoren, wie es für das Verständnis der Akteröffnung als musiktheatrales Gesamtphänomen bedeutsam ist, konnte aus dezidiert

¹⁸ Die Unterscheidung zwischen initial-isoliertem und sukzessiv-integriertem Expositionstypus, wie sie im folgenden vorgenommen wird, folgt der Dramentheorie (vgl. Pfister, S. 125). Beide Expositionsmodelle markieren Extrepositionen, deren Grenzen in der Praxis oft verwischt sind. Während der sukzessiv-integrierte Expositionstypus nicht an die Eingangsphase des Textes gebunden ist — hier wird die Exposition in die weitere Handlung integriert und sukzessive vermittelt —, ist das initial-isolierte Expositionsmodell durch die blockhafte Abspaltung des Texteingangs gekennzeichnet.

musikwissenschaftlicher Sicht, unter Vernachlässigung dramaturgischer Fragestellungen nicht erfaßt werden. Daß der Introduktionsbegriff — entgegen seiner Anwendung in der Praxis — meist auch für die gesamte mehrteilige Eröffnungsphase Verwendung fand, daß also auf eine Unterscheidung zwischen Introduktion und Exposition verzichtet wurde, dürfte zur Verwischung der Problematik nicht unwesentlich beigetragen haben.

Dessenungeachtet sind Philip Gossett, William Ashbrook und Markus Engelhardt, die sich im Rahmen werkanalytischer Untersuchungen zu Rossini, Donizetti und Verdi auch mit der Opernintroduktion befaßt haben, wertvolle Erkenntnisse zum Vorrherrschen bestimmter Typen im Schaffen der jeweiligen Komponisten zu verdanken. Den „einfachsten“ Typus der Rossinischen Introduktion — gemeint ist die gesamte Eröffnungsphase — hat Philip Gossett durch vergleichende Untersuchungen herausgearbeitet¹⁹. Zusammenfassend kommt er zu dem Schluß: "In its simplest form the Rossini »Introduzione« consists of three parts: a) an opening movement for chorus, sometimes with solo parts for minor characters; b) a slow movement, often introducing a major character; c) a final cabaletta for the major character, with assistance from the chorus and others on stage" (S. 54). Gossett, der diesen Typus als „Standardintroduktion“ ("the standard Italian opera introduction", S. 52) bezeichnet, rechnet diesem, teilweise leicht modifiziert auftretenden Modell nahezu alle italienischen Opern Rossinis zu (S. 54). Daß diese Introduktionsbestimmung — Choreinleitung, langsame Nummer meist für den Protagonisten, abschließende Cabaletta — im Einzelfall nicht verifizierbar ist und von der tatsächlichen Verwendung der Bezeichnung „Introduzione“ in den Quellen abweicht, zeigt die genauere Untersuchung des *Otello*, dessen Exposition entscheidend von einem zwischen Chor-Introduktion und nachfolgendem Rezitativ angesiedelten Marsch gekennzeichnet ist, während die Introduktion auf den Eröffnungs-Chor beschränkt bleibt.

Zu einer differenzierteren Sicht gelangte indes William Ashbrook²⁰, der für Donizetti eine Typologisierung erarbeitete, die so allgemein formuliert ist, daß sie, wie Markus Engelhardt später zeigen konnte, auch auf Verdis frühes Opernschaffen übertragen werden kann: "Generally speaking Donizetti favored three types of *introduzione*. The simplest of these is the introductory chorus, often beginning as a dialogue between two choral groups, one questioning, the other answering, which then combine as a unit for the main choral period; in some examples a soloist is introduced. This type is clearly set off from the rest of the score by the rubric 'dopo l' *introduzione*' placed over the succeeding section. The second type is a compound unit made up of episodes in a variety of tempos, sometimes with changes of meter as well; it is restricted almost exclusively to the short comic works of the 1820s. It brings on stage some of the characters (as in *I pazzi per progetto* [1830], and *Le convenienze* [1827] where all but one are involved), building up gradually; the assembling personell function as a chamber chorus (as in *Il giovedì grasso* [1829]) or are sometimes reinforced by the

¹⁹ Philip Gossett, *Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition*, in: *AMI* 42 (1970), S. 48ff., bes. S. 52 and 54.

²⁰ William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press 1982, S. 244ff.

chorus itself (as in *La zingara* [1822]). [...] By the time of *L'elisir d'amore* (1832) the comic introduzione had come to combine a series of discrete numbers without recitative; this pattern is common in Donizetti's Italian works after 1830, though it is anticipated in *Il castello di Kenilworth* [1829] and *Imelda* [1830], and shows his concern for building a briskly forward-moving entity out of the whole opening episode up to the first curtain". Ashbrook unterscheidet also nach Operngattung und Entstehungszeit insgesamt drei Grundtypen: 1. Die Chor-Introduktion, die, ohne daß dies näher begründet würde, als die einfachste ("simplest") bezeichnet wird, 2. die aus verschiedenen Formelementen zusammengesetzte Introduktion, wie sie im Bereich der komischen Oper der 1820er Jahre häufiger aufträte, und 3. die aus einer Reihe von isolierten Nummern ohne trennende Rezitative gebildete Introduktion, die für die späteren komischen Opern Donizettis typisch sei.

Die Fragwürdigkeit dieser abstrakten Systematisierungen zu Recht hervorhebend, versuchte Markus Engelhardt durch Einzelbetrachtungen die Vielfalt der Erscheinungsformen und das reiche Spektrum von Introduktionskonzeptionen im frühen Operschaffen Verdis zu konkretisieren. Die Wechselwirkung von sprachlich-dramatischem Expositionsverfahren und musikalisch präsentierender Introduktion wurde jedoch auch hier zugunsten formalkompositorischer Faktoren weitgehend außer acht gelassen. Engelhardt fällt statt dessen das Verdienst zu, durch quellenkritische Untersuchungen zur Erhellung des Phänomens aus terminologischer Sicht beigetragen zu haben.

Besonderer Beliebtheit erfreute sich seinen Ausführungen zufolge auch beim frühen Verdi (bis *Luisa Miller*, 1849) die Chor-Introduktion²¹, wobei der „nahezu ausschließlich mit dem Chor verbundene“²² Terminus „Introduzione“ auch schlicht durch „Coro“ ersetzt werden konnte und nicht nur zu Beginn der Oper, sondern ebenso bei den folgenden Akteröffnungen Verwendung fand²³. Unabhängig von der tatsächlichen Verwendung des Begriffs „Introduzione“ im Autograph, wo die Bezeichnung nicht immer explizit nachweisbar ist²⁴, gelangte Engelhardt schließlich zur Unterscheidung dreier verschiedener Chor-Eröffnungen²⁵: 1. Die separate Chor-Eröffnung, die für sich steht und zum baldigen Abgang des Chores führt; Beispiele finden sich in *Nabucco* (III. Akt), *I Lombardi* (II. und III. Akt), *Ernani* (II. und IV. Akt), *I due Foscari* (I. Akt), *Giovanna d'Arco* (II. Akt), *Alzira* (II. Akt), *Luisa Miller* (II. und III. Akt). 2. Das Introduktionstableau, das mehrere geschlossene szenisch-musikalische Komponenten in einem tableauartigen Komplex zu einer Nummer zusammenschließt, wobei der Chor meist bis zum Ende der Szene präsent bleibt. Angeführt werden: *Un giorno di regno*, *I Lombardi*, *Macbeth*, *La Battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*. 3. Die Choröffnung und Soloszene mit Chor, in der das Kollektiv in einen dialogischen Diskurs mit der

²¹ Markus Engelhardt, *Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis*, Tutzing 1988 (= *Würzburger musikhistorische Beiträge* 11), S. 111.

²² Ebda., S. 115.

²³ Vgl. ebda., S. 115ff.

²⁴ Ebda., S. 117. Vgl. zu diesem quellenkritischen Problem auch unten, Anm. 28.

²⁵ Ebda., S. 115ff.

Hauptfigur tritt. Nach Engelhardt handelt es sich hierbei um die Standardakteröffnung beim frühen Verdi.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen darf also die Chor-Introduktion (mit ihren szenisch erweiterten und gerade darin für die fortschreitende Entwicklung im 19. Jahrhundert wichtig werdenden Varianten) als vorherrschendes Eröffnungsmodell zumindest für die italienische Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Rossinis Schaffen diesbezüglich auf seinen Vorbildcharakter zu überprüfen, sprengt den Rahmen des vorliegenden Beitrags. Gleichwohl sei an dieser Stelle auf analoge Ansätze bei Rossini und Verdi hingewiesen, deren *Otello*-Opern (1816, Text von Francesco Berio Salza bzw. 1887, Text von Arrigo Boito) Grenzpunkte einer von der Nummernoper zum durchkomponierten Operndrama fortschreitenden Entwicklung innerhalb der italienischen *Seria*-Tradition markieren. Insbesondere im Vergleich zur Vorlage des Sujets, zum Drama Shakespeares, das völlig anderen Expositionsprinzipien gehorcht²⁶, stechen die Gemeinsamkeiten der Eröffnungen beider Opern ins Auge. Während die Handlung bei Shakespeare mit einem breit angelegten Dialog zwischen Rodrigo und Jago beginnt und die Titelfigur erst später einführt, beginnen beide Opern mit einer tableauartig präsentierten und wesentlich vom Chor getragenen Eingangsszene, die hier wie dort Otellos siegreiche Rückkehr aus dem Feldzug und die triumphale Ankunft in Venedig schildert. Obwohl die musikalische Gestaltung Verdis im Dienste einer realistisch geschilderten Sturm- und Gewitterszene und beeinflusst durch szenische Techniken der *Grand opéra* freilich weit über Rossinis Mittel hinausgeht, sind die Parallelen unverkennbar; denn Rossini und Verdi beginnen mit der analogen dramatischen Situation, mit ähnlichen szenischen Vorstellungen und wählen auch denselben Schauplatz, nämlich den Hafen Venedigs, der jeweils im Hintergrund sichtbar wird (bei Shakespeare spielt die Eingangsszene in einer Straße). Lediglich im zeitlichen Ablauf setzt Verdis Werk früher ein, so daß das Anlegen der Flotte noch im Bild ist. Bei Rossini beginnt die Handlung dagegen erst nach der Landung, wenn Otello das Schiff verläßt. Selbst die Idee bei Verdi und Boito, das Geschehen mit einem wilden *Temporale* beginnen zu lassen, für das ja in der Vorlage jede Parallele fehlt, scheint, wenn auch nur rudimentär, bei Rossini vorgeprägt zu sein. Während die Naturgewalten bei Verdi jedoch naturalistisch zugespitzt und effektiv gesteigert sind, ist Rossinis Titelfigur, noch unmittelbar aus der *Seria*-Tradition des 18. Jahrhunderts inspiriert, auf den inneren Affekt des Sturms als Ausdruck der turbulenten Gefühle beschränkt, ein Affekt, der in der Aufttritts-Cavatina Otellos gleich zu Beginn der Oper unüberhörbar thematisiert wird. Wörtlich heißt es: "Deh! Amor, dirada il nembo cagion di tanti affanti"²⁷. Ein bewußtes Anknüpfen Verdis an Rossinis *Otello* ist angesichts der verblüffenden Übereinstimmungen der Eröffnungsphase nicht auszuschließen, zumal er Rossinis Werk gekannt hat und sich dadurch sogar zunächst von der Vertonung des Sujets abhalten ließ²⁸. Beide *Otello*-Anfänge, sowohl die auf der Nummerneinteilung

²⁶ Näheres hierzu unten, Teil III.

²⁷ Vgl. den vollständigen Text unten, Teil III.

²⁸ Vor Verdi war Rossini der einzige Komponist von Rang, der sich überhaupt an eine Vertonung des Stoffs gewagt hatte. Im Gegensatz zu anderen Shakespeare-Stoffen hat *Othello* auf der Opernbühne bezeichnenderweise kaum Verbreitung gefunden.

beruhende Konzeption Rossinis als auch die durchorganisierte Form Verdis, zeigen den Chor als Keimzelle der Akteröffnung, die Akteröffnung aber als einen der zentralen Ansatzpunkte für die Neuroorganisation tradierter Formen.

III

Rossini ist es im *Otello*²⁹ trotz der ausgeprägten Nummerneinteilung auf geradezu exemplarische Weise gelungen, die Einheit von Introduction und Exposition durch kompositorische Mittel herzustellen und die synthetische Funktion beider Faktoren im Dienste einer szenisch geschlossenen Akteröffnung bewußt zu machen. Weiß man, wie kritisch das Werk, insbesondere Berio di Salzas Textbuch, von Anfang an, seit der Uraufführung am 4. Dezember 1816 in Neapel und erst recht später, im Vergleich zu Verdis und Boitos Meisterwurf, aufgenommen wurde, so mag diese Feststellung zunächst verwundern. Denn in der Tat deuten dramaturgische Schwächen darauf hin, daß die Oper nicht mit der nötigen Absprache zwischen Textdichter und Komponist zustandegekommen ist. Verwiesen sei diesbezüglich etwa auf das Finale des ersten Aktes, in dessen Quintett Emilia, Desdemonas Zofe, aus satz- und stimmtechnischen Gründen beteiligt wird, obwohl sie aufgrund der dramatischen Situation nicht im Solistenensemble, sondern in den nicht unmittelbar in die Konfliktsituation mit einbezogenen Chor der übrigen Anwesenden integriert sein müßte. Dennoch lieferte der Librettist Rossini gerade in der Exposition einen alle Elemente einer Seria-Eröffnung aufweisenden und obendrein dramatisch stringenten Texteingang, der keineswegs „so schief konstruiert“ ist, wie Carl Dahlhaus dies angesichts der „nachlässig behandelten“ Vorgeschichte³⁰ glauben feststellen zu können. Denn das dramaturgische Leitprinzip dieser Akteröffnung scheint gerade in der Aussparung der Vorgeschichte zu bestehen, die erst nach und nach, also sukzessive (im Sinne des oben angeführten sukzessiv-integrierten Expositionstypus) und bei weitem nicht so komplett vermittelt wird, wie dies bei Shakespeare der Fall ist. Dies ist aber für die Oper und für das Verständnis der Handlung auch gar nicht erforderlich. Denn im Gegensatz zum Schauspiel, das von der dialogischen Abwicklung der Handlung lebt, werden im musikalischen Theater dramatische Situationen und Ereignisse als Folge musikalisch formulierter Momentaufnahmen präsentiert, die im Libretto durch quintessenzartige

²⁹ Der Vollständigkeit halber sei bereits hier darauf hingewiesen, daß Rossini in der autographen Partitur auf die ausdrückliche Bezeichnung des Eingangschores als „Introduzione“ verzichtet, wie auch die vorausgehende Sinfonia ohne Titel bleibt. Lediglich die folgenden Nummern, der Marsch („Marziale“), der rezitativische Dialog („Rec.“), sowie Otellos die Eingangsszene beschließende Auftritts-Cavatina („Cavatina di Otello“) werden durch Überschriften markiert (vgl. die Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Philip Gossett, New York u. London 1979). Insgesamt ergibt sich für die Eröffnungsphase folgende Nummernfolge: Sinfonia — Chor — Marsch — Rezitativ (Dialog) — Cavatina — Marsch. Wie selbstverständlich der Eingangschor trotz der fehlenden Formbezeichnung in der Partitur als Introduction identifiziert und in seiner angestammten Funktion erkannt wurde, ist durch zeitgenössisches Aufführungsmaterial belegt (z. B. die der Münchner Erstaufführung des *Otello* 1818 zugrundeliegende Abschrift, Bayerische Staatsbibliothek St. Th. 152), in dem die Überschrift „Introduzione“ automatisch ergänzt wurde.

³⁰ Carl Dahlhaus, *Zur Methode der Opern-Analyse*, in: *MuB* 9 (1980), S. 518ff., bes. S. 519. Ein Wiederabdruck dieses Aufsatzes findet sich in: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 2. Aufl. 1989, S. 11ff.

Schlagwörter³¹ vorbereitet sind. Dieser grundsätzliche Unterschied hebt auch die Exposition des Rossinischen *Otello* von der Shakespeare'schen Vorlage als eigenständiges, noch für Verdi akzeptables dramaturgisches Modell markant ab. Während sich bei Shakespeare, wie bereits erwähnt, Rodrigo und Jago zu einem umfänglichen, Teile der Vorgeschichte erhellenden Dialog einfinden³² (*Otello* wird dagegen erst in der zweiten Szene eingeführt, im Gegensatz zum Protagonisten in der Oper als Titelfigur aber nicht sonderlich hervorgehoben³³), geht es Berio und Rossini um die Präsentation der Hauptgestalt, die in einem musikalisch, dramatisch wie szenisch gleichermaßen fest umrissenen Zusammenhang in ihren Wesensmerkmalen und der charakteristischen Konfliktsituation vorgestellt wird. An die Stelle des dynamischen Dialogs tritt dabei der statuarische, die momentane Situation ins stehende Bild bannende Chor, an die Stelle des verbalen Diskurses der einstimmige Affekt einer kollektiven Instanz. Die Chor-Introduktion erweist sich hier als klanglich repräsentativer ‚Auftakt‘ einer szenisch zum Tableau verdichteten Eröffnungsphase (I, 1), die als initial-isolierte Exposition zu begreifen ist.

Ohne nennenswert auf die Vorgeschichte einzugehen, beschränkt Berio die Exposition auf zwei Aufgabenbereiche: Zunächst wird *Otello* als Zentralfigur, als siegreicher Feldherr vorgestellt, dann der Kernkonflikt zwischen Held und Verschwörer (Jago und Rodrigo) exemplarisch offengelegt: Während *Otello* von den Volksmassen umjubelt und vom Dogen mit einem Lorbeerkranz gekrönt wird, schwört Rodrigo, der Sohn des Dogen, in beiseite gesprochenen Einwüfen Rache. Auf die Darlegung der in der Vergangenheit liegenden Intrigenansätze wird dabei konsequent verzichtet. Denn sie bilden das Gerüst der Handlung, den Motor der Verwicklungen und Verdächtigungen, die in *Desdemonas* Ermordung und *Otellos* Selbstmord am Schluß der Oper kulminieren werden. Hintergrundinformationen — beispielsweise die Diskussion um den Brief *Desdemonas* an *Otello*, der in die falschen Hände geraten ist und somit den Verschwörern Beweismaterial zur Hand gibt — in den Bereich der Vorgeschichte verlegen und in der Exposition ‚erklären‘ zu wollen, hieße diese dramaturgisch wichtige Funktion des teilweise verborgenen Intrigennetzes zu verkennen³⁴. So hat die Exposition lediglich die Aufgabe, eine affektive Ausgangssituation herzustellen, indem sie den abgrundtiefen Haß der Verschwörer auf den siegreichen Helden als Motivation für das weitere Geschehen erkennbar werden läßt. Berios dramatische Exposition erfüllt, vor diesem Hintergrund betrachtet, nicht nur die dramaturgisch notwendigen Vorausset-

³¹ Verdi prägte hierfür den Begriff "parola scenica".

³² Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Exposition des *Othello* bei Shakespeare von Ernst Th. Sehr, *Der dramatische Auftakt in der Elisabethanischen Tragödie. Interpretationen zum englischen Drama der Shakespearezeit*, Göttingen 1960, S. 184 ff.

³³ Hierin spiegelt sich das völlig konträre Auftritts-Verständnis in Schauspiel und Oper und zugleich das unterschiedliche Selbstverständnis von Schauspieler und Sänger, von sprechender und singender Bühnenfigur. Während, wie das vorliegende Beispiel zeigt, der Protagonist im Schauspiel ohne jeden Verlust seiner Vorrangstellung beiläufig eingeführt werden kann, bedarf die Titelfigur in der Oper einer zum Gegenstand musikalischen Gestaltens erhobenen Präsentation.

³⁴ Zu berücksichtigen hierbei ist sicherlich auch der Umstand, daß Librettist und Komponist beim Publikum die Kenntnis des Sujets voraussetzen konnten. Diesbezüglich dürfte die *Seria*, die meist bekannte Stoffe heranzog, von Opern mit unbekanntem Sujets, wie sie beispielsweise auch in der *Buffa* verarbeitet wurden, zu unterscheiden sein: je nach Bekanntheitsgrad konnte in der Exposition auf eine ausführliche Darlegung der Konfliktsituation verzichtet werden.

zungen für die folgende Handlung sowie die Aufgabe, die für das Verständnis der Ausgangssituation erforderlichen Eingangsinformationen zu vermitteln, sondern auch alle Bedingungen einer dezidiert ‚opernhaften‘ Eröffnung, wie sie in der spezifischen Nummernfolge Sinfonia — Introduktionschor — Marsch — Rezitativ (Dialog) — Cavatina zum Ausdruck kommt. Daß sie darüber hinaus dem Komponisten die Möglichkeit bot, den gesamten Expositions-komplex durch eine Bogenform-Anlage zur musikalisch-dramatischen Einheit zwingend zu verschmelzen, unterstreicht den modellhaften Charakter des vorliegenden Beispiels.

Keimzelle für die erwähnte Bogenform ist die Introduktionsnummer, der Chor, der auf allen Ebenen — musikalisch, dramaturgisch wie szenisch — zentrale Funktion gewinnt: Szenisch bildet er den repräsentativen Hintergrund für Otellos triumphalen Auftritt, dramaturgisch spiegelt er seine glanzvolle Position als siegreicher Feldherr, der wie kein anderer von den Volksmassen umjubelt wird; die Kluft zum unbeachtet abseitsstehenden Rodrigo wird dadurch noch zusätzlich verschärft. Musikalisch bildet er die Folie und das klangliche Kontinuum für die gesamte Eingangsszene, in der er bis zum Schluß präsent bleibt. Die scheinbar abgeschlossene Introduktionsnummer erweist sich diesbezüglich als dramaturgisch vieldeutiges und flexibles Glied einer komplex disponierten Akteröffnung, deren kompositorische Formgestalt die Initialposition der Exposition exakt umreißt.

Eine aufgrund ihrer Signalwirkung nicht unerhebliche Bedeutung bei der Eröffnung einer Oper fällt aber freilich der Ouvertüre zu. Auch die vorliegende Exposition ist musikalisch durch die Sinfonia vorbereitet, allerdings nicht aufgrund der Antizipation von kompositorischem Material oder durch die Anspielung auf spätere Stimmung- oder Ausdrucksinhalte, sondern programmatisch. Allem Anschein nach ging es Rossini im *Otello* um eine latente semantische Verknüpfung von Ouvertüre und Introduktion, die zwar nicht als Themen- oder Affekteinheit, so doch als kausaler Zusammenhang konzipiert sind. Bedeutsam hierfür ist der erste Teil der Ouvertüre (Andante), dessen programmatische Implikation die dramaturgische Funktion der Ouvertüre als Träger eines Teils der Vorgeschichte ausweist. Wie sich zeigt, ist die Andante-Passage mit dem ersten Teil (Adagio) der Sinfonia zu Rossinis Buffa *Il Turco in Italia* (1814) identisch, mit Ausnahme der Verwendung des Solo-Instruments, dort ein den komischen Charakter forcierendes Horn, hier eine eher lyrisch wirkende Oboe (s. Notenbeispiel 1).

Obwohl das Austauschen von Ouvertüren, auch zwischen Buffa- und Seria-Opern bei Rossini kein ungewöhnliches Verfahren darstellt — man denke beispielsweise an die Ouvertüre des *Barbiere di Siviglia* (1816), die gleich mehrmals Verwendung fand —, dürfte die Bezugnahme im vorliegenden Fall über den Charakter eines zufälligen Rückgriffs weit hinausgehen, scheint es sich doch um eine bewußte semantische Anspielung zu handeln: Das *Turco*-Zitat als musikalische Chiffre für Otellos Türkenfeldzug, die Ouvertüre (zumindest im exponierten Kopfsatz) als epigrammatische Zusammenfassung jenes Teils der Vorgeschichte, an den die Exposition mit Otellos Rückkehr aus dem Kampf unmittelbar anschließt. Und in der Tat ist die stereotype Staccatobewegung der Kontrabässe sowie die punktierte, zugespitzte Melodik der Streicher dazu geeignet, das Bild kämpferischer Aggressionshaltung heraufzubeschwören und damit

Il Turco in Italia, Ouvertüre T. 1–5

Adagio.

pp *cresc.*

f *ff* *sfz >*

Otello, Ouvertüre, T. 1–5

Andante

pp

ff *p*

Notenbeispiel 1

den emblematischen Charakter des Kopfsatzes zu verstärken. Gleichwohl signalisiert die Austauschbarkeit beider Ouvertüren die tendenzielle Verwischung der Grenzen zwischen *Buffa* (*Il Turco in Italia*) und *Seria* (*Otello*), für die die gesamte — hier nicht weiter zu diskutierende — musikalisch-dramatische Konzeption des *Otello* sympto-

matisch ist. Auch der Buffa-Tonfall steht in merkwürdigem Kontrast zum ernsten Charakter und zum tragischen, d. h. nicht versöhnlichen Ausgang der Oper³⁵.

Durch das *Turco*-Zitat, das als musikalische Metapher für Otellos Siegeszug gegen die Türken steht, wird also ein Teil der Vorgeschichte, nämlich der für die Exposition relevante militärische Sieg musikalisch enthüllt; bezeichnenderweise ist es also nicht die um den Liebesbrief angesiedelte Problematik, die nur vordergründig die Voraussetzung für die späteren Intrigen gegen Otello bildet. Alles zielt darauf, die außergewöhnliche Bedeutung des Feldherrn herauszustellen. Im Kontrast hierzu kann Otellos Außenseiterposition als Mensch um so deutlicher hervortreten. Wie dem Eingangsdialog zu entnehmen ist, fühlt sich Otello trotz aller Wertschätzung als Fremder; schon äußerlich ist er stigmatisiert durch seine schwarze Hautfarbe, die zum szenisch sichtbaren Spiegelbild seiner inneren Isolation wird. Gerade dieses Außenseitertum, die tief sitzende Angst, ausgestoßen zu sein, bildet die Voraussetzung und die psychologische Angriffsfläche für die späteren Intrigen. Vor dem Hintergrund des militärischen Heldentums und der öffentlichen Anerkennung Otellos tiefe menschliche Verunsicherung als Grundmotiv für die gesamte Handlung der Oper offenzulegen, ist die dramaturgisch zentrale Funktion dieser Exposition.

Bildet die Ouvertüre neben dem musikalischen latent auch den dramatischen Auftakt, indem sie durch das *Turco*-Zitat das der Introduction unmittelbar vorausgehende Stadium der Handlung quintessenzartig vergegenwärtigt — sie ragt also im Gegensatz zur Exposition direkt in die Vorgeschichte hinein —³⁶, so umreißt der Introduktionschor im Rückblick auf die vergangenen Ereignisse die gegenwärtige Situation. Eingehrahmt durch ein instrumentales Vor- und Nachspiel, tonal (*F*-dur) von der vorausgehenden Ouvertüre (*D*-dur) und dem nachfolgenden Marsch (*B*-dur) abgesetzt, besitzt der Introduktionschor als statisches, formal isoliertes Element Initialfunktion. Diese wird sowohl durch das starre, monumentale Szenenbild, als auch durch die skandierenden Wort- und Klangsäulen des "Viva Otello, viva il prode" unterstrichen. Auch die kontemplative Haltung des Textes, in dem jeder in die Zukunft gerichtete Impuls ausgespart bleibt, signalisiert einen Stillstand der Handlung, paradoxerweise gleich zu Beginn des Bühnengeschehens: An die Stelle des dynamisch vorwärtsdrängenden Dialogs bei Shakespeare tritt in der Oper der einstimmige Affekt, der reflexive Kommentar des chorischen Kollektivs.

³⁵ Die im Zusammenhang mit Verdis *Otello* gelegentlich referierte Behauptung, Rossinis Oper schließe mit einem *lieto fine*, in dem die Ermordung Desdemonas zugunsten eines versöhnlichen Schlusses vermieden wird (vgl. etwa Stefan Kunze, *Der Verfall des Helden. Über Verdis „Otello“*, in: *Giuseppe Verdi. Othello. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, = *rororo* Opernbuch, S. 9ff., bes. S. 12), läßt sich anhand der Quellen nicht verifizieren. Die autographe Partitur (vgl. oben Anm. 26) gibt für ein *lieto fine* keine Anhaltspunkte. Ein versöhnliches Ende, das im Widerspruch zur gesamten dramaturgischen Disposition des Librettos stünde, ist lediglich als Zugeständnis an die Uraufführung in Neapel denkbar, wo die Konvention einen Mord auf offener Bühne nicht zuließ. Bezeichnenderweise sehen deutschsprachige Textbücher aus der Uraufführungszeit die Ermordung Desdemonas mit nachfolgendem Selbstmord Otellos vor. Vgl. für München das italienisch/deutsche Libretto von 1818, BSB L. eleg. m. 1140; für Wien das deutsche Textbuch von 1919, BSB Slg. Her 1274 und für Berlin das Libretto von 1821, BSB Slg. Her 1274a.

³⁶ Der Vollständigkeit halber sei auf die formale Binnengliederung der Ouvertüre hingewiesen: *Andante* — *Allegro vivace* — *Più mosso* (= *Coda*). Unschwer erinnert der zweiteilige Aufbau mit dem Übergang vom *Andante* zum *Allegro* an die italienische Arie mit dem langsamen *Cantabile* und der schnelleren *Cabaletta*, der ein *stretta*-artiger Abschluß folgen kann. Auch hier hat die *Coda* *Stretta*-funktion. Der zweite Abschnitt (*Allegro vivace*) unterstreicht seine Verwandtschaft zur vokalen *Cabaletta* darüber hinaus durch die *Repetition* des gesamten Abschnitts (*A* — *Überleitung* — *A'*), wie dies für *Cabaletten* typisch ist. Auf die Realisierung eines Affektschwungs zwischen den beiden Teilen wird allerdings verzichtet.

Chor-Introduktion

Tenori

The musical score consists of three systems. The first system is for Tenors (Tenori) and Basses (Bassi). The Tenors' part is written in a soprano clef, and the Basses' part is in a bass clef. Both parts have the lyrics: "Vi - - va O - tel - lo, vi - - va il pro - de,". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of chords and moving lines.

Bassi

Vi - - va O - tel - lo, vi - - va il pro - de,

Notenbeispiel 2

"Viva Otello, viva il prode, /Delle schiere invitto duce! / Or per lui di nuova luce / Torna l'Adria a sfolgorar. / Lui guidò virtù fra l'armi, / Militò con lui fortuna. / Si oscurò l'Odrisia luna, / del suo brando al fulminar"³⁷.

Diente Shakespeare Rodrigos und Jagos Dialog dazu, die Vorgeschichte in einigen wesentlichen Punkten zu erhellen, so benutzt der Opernkomponist den Chor, um die Titelfigur als zentrale Bühnengestalt in ihren wesentlichen Charakterzügen und wichtigsten Taten vorzustellen. Für den Fortgang der szenischen Aktion entscheidend ist dagegen der nachfolgende Marsch, unter dessen Klängen Otello und die Verschwörer auf den im Vordergrund sitzenden Dogen zugehen³⁸. Erst durch den Marsch, paradoxerweise also durch ein den Fortgang der verbalen Handlung hemmendes Moment, kommt Bewegung in das Bühnengeschehen, das stehende Bild der chorischen Reflexion löst sich durch den Einsatz der Marschmusik auf: Otello bekommt Gelegenheit, sich in seiner ganzen Pracht und Würde zu präsentieren, sein stummer Auftritt wird durch den Marsch buchstäblich in Szene gesetzt, zum effektvollen Auftritt gleichsam hochstilisiert. Der Marsch verweist aber auch in seiner programmatischen Bedeutung („Marziale“) auf Otellos militärisches Amt. Wie im Introduktions-Chor wird also auch hier der Bezug zur Vorgeschichte hergestellt. Das eklatante Auseinanderklaffen von

³⁷ Der Text (wie auch die weiteren Zitate) sind dem zweisprachigen Textbuch, das der deutschen Erstaufführung in München (1818) zugrundelag, entnommen. Vgl. oben, Anm. 35.

³⁸ Die Szenenanweisungen folgen dem Textbuch der Münchner Erstaufführung.

szenischer Bedeutsamkeit (Otello hat während des Marsches nur wenige Meter zurückzulegen) und musikalischer Signifikanz (Stellung des Marsches als eigenständige Nummer) wird dabei bewußt als dramaturgisches, genuin opernhafes Stilmittel eingesetzt.

Daß Rossinis Musik in diesem Marsch merkwürdig ironisch eingefärbt, ja beinahe parodistisch zugespitzt ist, mag indes verwundern, denn dem erwähnten würdevollen Auftritt wird der Charakter der Musik ganz und gar nicht gerecht.

Marsch, T. 27 — 32

Notenbeispiel 3

Die tänzelnd-verspielte Melodik und die flinken, huschenden Bewegungen hoher Holzbläser, federnd-leichtfüßig rhythmisiert, suggerieren vielmehr die Vorstellung einer pantomimischen, ja marionettenhaften Darbietung, die sich in eklatantem Widerspruch zur szenischen Implikation dieses Marsches befindet³⁹. Nichts deutet in der Musik auf den von Rossini intendierten „martialischen“ Duktus, allemal läßt sich ein präventiös-stilisierte Gang Otellos, nicht jedoch die erwünschte triumphale Geste erahnen. Will man nicht ein etwaiges Unvermögen Rossinis, ‚überzeugende‘ Marschmusik zu schreiben, für das parodistische Entgleiten der Marschmusik verantwortlich machen, so läßt der Widerspruch zwischen dramatischem Gehalt (Otellos Siegerpose) und musikalischem Ausdruck (tänzelnd) an eine Destruktion des Opern-

³⁹ Das erste Hören läßt sogar an eine Balletteinlage denken, in der Otello — überspitzt formuliert — als bizarr gestikulierende Puppenfigur fungiert.

helden denken, wie sie Stefan Kunze als zentrales Thema für Verdis *Otello*-Dramaturgie herausgestellt hat⁴⁰. Ob sich dieser Prozeß bereits hier abzeichnet, sei vorläufig dahin gestellt. Offenkundig ging es Rossini jedoch um die musikalische Konterkarierung der siegreich-heldischen Pose. Und in der Tat wird der Held im weiteren Handlungsverlauf zur Marionette, zum Spielball der Verschwörer herabsinken.

Vor diesem Hintergrund erscheint Otellos Bericht vom Sieg seiner Truppen fast unglaubhaft. Insgesamt entfaltet sich im direkten Anschluß an die Marschmusik ein von Otello und dem Dogen getragener rezitativischer Dialog, in den Rodrigos und Jagos verschwörerische Absichten bereits hineinragen. Der Klarheit wegen sei der Wortlaut des Textes bis zum Einsatz der Cavatina Otellos wiedergegeben.

Otello: "Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici / Caddero estinti. Al lor furor ritolsi / Sicura ormai d'ogni futura offesa / Cipro, di questo suol forza, e difesa; / Null'altro a prar mi resta. Ecco vi rendo, / L'acciar temuto, e delle vinte schiere / Depongo al vostro piede armi, e bandiere."

Doge: "Ah! di qual premio mai ..."

Otello: "Mi compensaste assai / Nell'affidarvi in me. D'Africa figlio, / Quivi stranier son io. Ma se ancor serbo / Un cuor degno di voi, se questo suolo / Più che patria rispetto, ammiro, ed amo, / M'abbia l'Adria qual figlio: altro non bramo."

Iago: "(Che superba richiesta!)"

Rodrigo: "(Ai voti del mio cor fatale è questa.)"

Doge: "Tu d'ogni gloria il segno / Vincitor trascorresti. Il brando invito / Riponi al fianco, e già dell'Adria figlio / Vieni tra i plausi a coronarti il crine / Del meritato alloro."

Rodrigo (a Iago): "(Che ascolto? oimè! perduto io sono!)"

Iago (a Rodrigo): "(Taci, non disperar.)"

Otello: "Confuso io sono / A tante prove e tante / D'un generoso amor. Ma meritarlo / Poss'io, che nacqui sotto ingrato cielo, / Di costumi, e nazioni / Si diversi da voi?"

Doge: "Nascon per tutto, e rispettiam gli eroi."

Otello berichtet zunächst von der siegreichen Unterwerfung des Feindes, bezieht sich also wie der Introduktions-Chor unmittelbar auf die der Ehrung vorausgegangene militärische Tat, somit auf ein in der Vorgeschichte angesiedeltes Ereignis. Tonal ist dieser Bericht mit dem Marsch verzahnt (*B*-dur): Marschmusik und Inhalt der Rede sind einheitlich auf Otellos militärisches Heldentum abgestellt. Durch eine auffällige instrumentale Geste wird die Frage des Dogen nach Otellos Wünschen für die Belohnung eingeleitet, unterstrichen durch den Wechsel der Tonart, die ab dieser Stelle nach *D*-dur, der Tonart von Otellos späterer, unmittelbar an den rezitativischen Dialog anschließenden Cavatina, strebt. Otellos sich anschließende Äußerung, nichts stärker zu begehren, denn als Venezianer respektiert und anerkannt zu werden, evoziert Jagos und

⁴⁰ Kunze, S. 13ff.

Rodrigos Einwürfe. Und mit einem Hinweis des Dogen auf die uneingeschränkte Würde und Anerkennung des Helden ungeachtet seiner Herkunft wird der rezitativische Dialog beendet. Rossini hat also den ersten, in die Oper einführenden und die Konfrontation von Verschwörer und Held motivierenden Dialog zur geschlossenen rezitativischen Szene verschmolzen. Der Notwendigkeit, komplexere textliche Informationsinhalte zu Beginn der Handlung dialogisch aufzurollen, kommt diese Gestaltungsform freilich entgegen. Kompositorisch wird die gesamte Passage nach inhaltlichen Gesichtspunkten strukturiert, indem der Bruch zwischen Vergangenheit und künftiger Entwicklung im Wechsel von Reminiszenz und Wunsch mitvollzogen wird. Ganz im Widerspruch zur formalen Gliederung der Komposition, die den Dialog aufgrund seiner einheitlichen rezitativischen Umsetzung als geschlossenen Komplex präsentiert, kippt das zwischen Rückschau und Zukunftsbetrachtung, zwischen Vorgeschichte und Dramenende (Schlußfinale) angesiedelte Kräfteverhältnis unvermittelt um. Schnittstelle hierfür ist die Frage des Dogen nach der Belohnung, durch die erstmals künftiges Geschehen impliziert wird. Folgerichtig werden auch die Verschwörer ab dieser Stelle miteinbezogen.

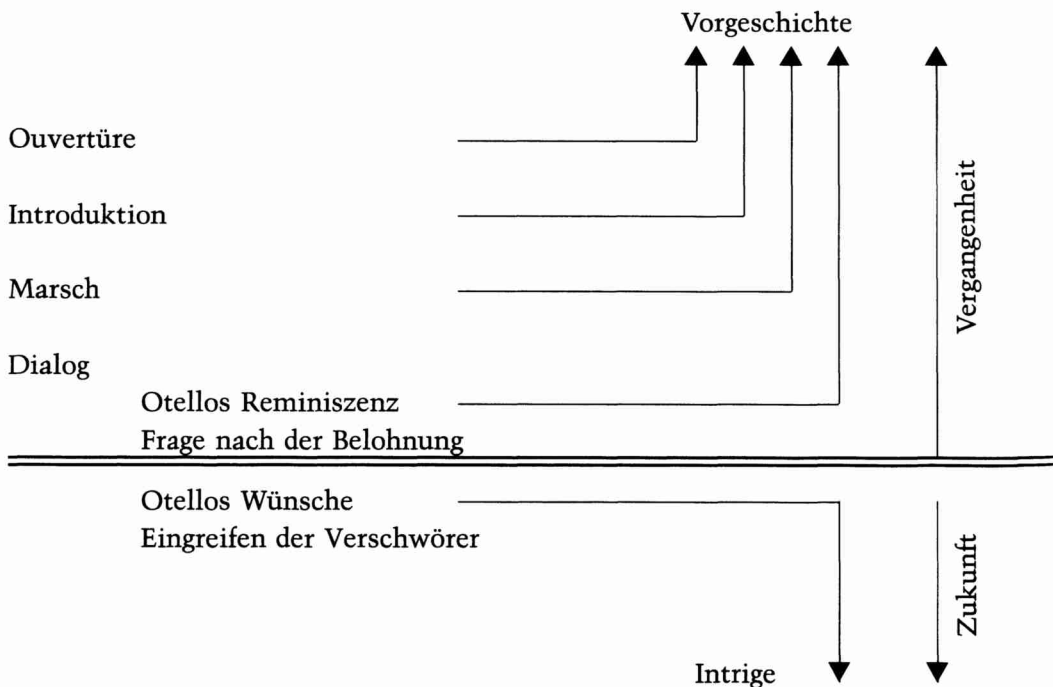


Abbildung 1

Zwischen der ersten und zweiten Gesangsnummer, also zwischen dem Eingangschor und Otellos an den Dialog anschließende Cavatina angesiedelt, bildet der rezitativi-

sche Dialog ein musikalisch unbedeutendes, für die stringente Entfaltung der Exposition aber eminent wichtiges Verbindungsglied, das den doppelten (inneren und äußeren) Konflikt — Otellos Zerrissenheit und die Verschwörung — offenlegt. Musikalische Introduktion — den gegenwärtigen Stand der Handlung als Ausgangssituation beleuchtend — und dramatische Exposition — mit der Einführung der Konfliktsituation die künftige Entwicklung implizierend — erweisen sich als divergierende, sich doch insgesamt ergänzende, zur musikalisch-dramatischen Einheit verschmelzende Kräfte. Beide Pole, die auf die Vorgeschichte verweisende militärische Vergangenheit als der die Verschwörung provozierende Ausgangspunkt, als auch die mit der Verschwörung eng verknüpfte, und Otellos endgültige gesellschaftliche Integration versinnbildlichende Liebe zu Desdemona, werden schließlich in seiner Cavatina, einer Aria con pertichini⁴¹, musikalisch thematisiert und zu einer die Exposition beschließenden Synthese geführt.

Die durch solistische und chorische Einwüfe szenische Dimensionen gewinnende Cavatina wird durch die den Dialog abschließende Bemerkung des Dogen evoziert, Venedig ehre seine Helden ungeachtet ihrer Herkunft. Bezug nehmend auf die zuteil gewordenen Ehrungen ergeht sich Otello in einer kontemplativen Betrachtung seiner Situation, teilweise an den Dogen gerichtet, teilweise in sich gekehrt. Wörtlich heißt es im Text bis zum Schluß der Szene:

Otello: "Ah! sì, per voi già sento / Nuovo valor nel petto: / Per voi d'un nuovo affetto / Sento infiammarsi il cor."

tra se: "(Premio maggior di questo / Da me sperar non lice. / Ma allor sarò felice / Quando il coroni amor.)"

Iago (a Rodrigo): "(T'affrena, la vendetta / Cauti dobbiam celar.)"

Popolo: "Non indugiar, t'affretta: / Deh, vieni a trionfar."

Otello: "(Deh! Amor, dirada il nembo / Cagion di tanti affanti; / Comincia co' tuoi vanni / La speme a ravvivar.) / Ah! sì, per voi già sento [...]"

Senatori e popolo: "Non indugiar, t'affretta [...]"

Die Antinomie der Gefühle, die sich im Bild der Krönung spiegelt (zunächst real, als Krönung Otellos, dann in der Metapher, er könne erst glücklich sein, wenn seinen Erfolg „die Liebe kröne“), ist das Thema dieser Cavatina, die Otellos seelische Verfassung offenbart und sich als Angriffsfläche für die Machenschaften der Verschwörer ausweist. Den punktierten Staccato-Duktus der Ouvertüre, deren Tonart (*D-dur*) und aggressives Marschmetrum aufgreifend, beginnt sie mit einer instrumentalen Einleitung (*Vivace marziale*), deren kämpferischer Ausdruck den Inhalt des ersten Vierzeilers musikalisch vorwegnimmt.

⁴¹ Also einer Arie mit chorischen oder solistischen Einwüfen.

Cavatina des Otello, Teil I (Vivace marziale)

Ah! sì per voi già sen - to

Notenbeispiel 4

Bezugnehmend auf den militärischen Sieg wird auch unterschwellig, gleichsam als Reminiszenz an den Feldzug, der martialische Charakter der Ouvertüre (Kopfsatz) aufgegriffen. Auf motivische Beziehungen wird allerdings verzichtet. Dem Komponisten scheint es allein um die erneute Heraufbeschwörung des kriegerischen Affekts gegangen zu sein. Der zweiteilige Formaufbau des Vivace marziale resultiert aus der Wiederholung des gesamten Textes, der zunächst analog zur Kurzgliedrigkeit der Verse und entsprechend der Reimbildungen in kurzen, melodisch geschlossenen Wendungen vorgetragen wird. Die doppeltaktige regelmäßige Gliederung unterstreicht wie die aufwärtsgerichteten Anfänge der ersten und dritten Verszeile, an die jeweils die folgende als Nachsatz anschließt, den martialischen Charakter. Bei der Wiederholung des Textes wird die einfache melodische Struktur zugunsten koloraturreicher Verzierungen aufgebrochen. Der Abschnitt kulminiert in der nochmaligen, durch sequenzartige Wendungen gesteigerten Wiederholung der letzten beiden Verse.

Der den Affektumschwung zwischen dem Vitalität sprühenden Vivace marziale und dem Andante, dem zweiten Hauptteil der Cavatina, markierende Wechsel vom geraden zum ungeraden Takt, vom schnellen zum langsamen Tempo und von *D*-dur, der Tonart der militärischen Aktion, nach *A*-dur, der Tonart der (zerstörten) Liebe zu Desdemona⁴², wird durch gliedernde Instrumentalpassagen (Vor- und Nachspiele der beiden Teile prallen unvermittelt aufeinander) unterstützt.

⁴² Rossini verwendet die Tonart *A*-dur nur noch an einer einzigen Stelle in der gesamten Oper, nämlich in dem Duett *Non m'inganno; al mio rivale* zwischen Otello und Jago gegen Ende des II. Aktes. Dabei handelt es sich um den Kulminationspunkt der Intrige, wo Jago dem bereits eifersüchtigen Otello den angeblich an Rodrigo adressierten Brief und das Liebespfand Desdemonas zeigt. Daß die Geliebte den Brief in Wahrheit ihm, dem in der Fremde weilenden Feldherrn zugehört hatte, weiß Otello nicht. Von Desdemonas Untreue endgültig überzeugt, beschließt er daraufhin, die Geliebte und sich selbst zu töten.

Cavatina des Otello, Teil II (Andante)

- cor.

Andante

P

(tra sè)

(Pre - mio mag - gior di

que - -sto da me spe - rar non

Notenbeispiel 5

Deutlicher als durch den abrupten Umschwung der stilistischen Mittel könnte die zugrundeliegende Konfliktsituation — öffentliche Ehrung und privates Liebesglück — nicht hervorgehoben werden⁴³. Gerade das intime Liebesbekenntnis⁴⁴, das Otello im Andante preisgibt, evoziert erneut Rodrigos Wut und Bestürzung; haßerfüllt will er sich auf Otello stürzen, allein Jago verhindert den Eklat, indem er den Rasenden mit dem Hinweis auf diplomatische Besonnenheit zurückhält. Bereits hier wird Jagos exponierte Position in der sich anbahnenden Intrige klar herausgestellt, zugleich Rodrigos doppelte Unterlegenheit, sowohl Otello als auch Jago gegenüber, unterstrichen. Denn wie Otello wird auch er zum Spielball von Jagos eigenen Interessen. Kontrastierend zum Ausbruch der Verschwörer setzt erneut, nach Abschluß des Andantes, der Chor triumphierend ein, gefolgt von einer weiteren solistischen Passage Otellos. Schon zu Beginn des Choreinsatzes wechselte die Tonart erneut nach *D*-dur, analog zur militärischen Sphäre, die durch den Chor angesprochen wird. In diesen *D*-dur-Abschnitt hinein ragt Otellos letzter Textabschnitt ("Deh! Amor, dirada il nembro"), dessen Vertonung zur Synthese der bisherigen Gegensätze führt. Denn musikalisch bezieht sich der Abschnitt auf den ersten Teil (*Vivace marziale*) der Cavatina, deren reprisenartige Wiederholung er bildet⁴⁵, inhaltlich knüpft er dagegen an den Text des Desdemona gewidmeten Andante an (s. Notenbeispiel 6).

Während die Musik also den militärischen Duktus aufgreift, verleiht der Text der Hoffnung auf die Erfüllung der Liebe zu Desdemona Ausdruck. Durch nichts könnte Otellos Zerrissenheit, sein innerer psychologischer Widerspruch deutlicher herausgestellt werden, als durch die musikalische Verknüpfung der für ihn schier unvereinbaren Pole öffentlicher Anerkennung und privaten Liebesglücks. Dramatisch verschärft und kompositorisch verdichtet wird diese synthetische Wirkung durch die simultane Überlagerung der Racheschwüre und der chorischen Anspielungen auf den Triumph, die vorher stets nacheinander stattfanden. Die abermalige Wiederholung des "Deh! Amor, dirada" auf die Musik des *Vivace* mit der *stretta*-artigen Steigerung des Chores führt zum Abschluß der Cavatina. Die Szene klingt aus mit der Reminiszenz an den Introduktionsmarsch, der die Anwesenden von der Bühne führt⁴⁶.

Die durch die Marschreprise erreichte Bogenform spiegelt auf kompositorischer Ebene die Geschlossenheit der Szene, indem sie den Auf- und Abtritt des Protagonisten musikalisch mitvollzieht. Damit verklammert sie Anfang und Ende jenes expositionalen Abschnitts, der Otellos Präsentation und der Ausbreitung der Konfliktsituation gewidmet ist. Zugleich wird die Einführung durch den zwischen Chor und Rezitativ eingeschobenen Marsch in ihrer initial-isolierten Position hervorgehoben. Aufgrund

⁴³ Der Rückzug ins Persönliche wird auch durch die Szenenanweisung "tra sè" angedeutet.

⁴⁴ Für das Verständnis der Situation — Rodrigos Reaktion auf Otellos Äußerung — ist es gänzlich unwichtig, daß es sich um Desdemona handelt, deren Name erst später bekannt wird. Wichtig ist lediglich die Erkenntnis, daß beide Männer dieselbe Frau lieben.

⁴⁵ Abgesehen von einigen melodisch unbedeutenden Unterschieden.

⁴⁶ Mit Ausnahme Elmiros, der in der folgenden Szene Bedeutung gewinnt. Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß durch die Einführung der Vaterfigur, die in der Vorlage (ebenso wie später bei Verdi) fehlt, ein zusätzlicher, um Desdemona angesiedelter Konflikt eingebracht wird: Statt der ausschließlichen Gefühle zu Otello steht Desdemona nun zwischen dem Gehorsam gegenüber dem Vater, der den Sohn des Dogen als ebenbürtigen Gatten für Desdemona wünscht, und der leidenschaftlichen Liebe zu Otello.

Cavatina des Otello, Teil III (Allegro)

(da sè)

(A - mor dī - ra - da il nem - - bo, ca - gion dī tan - - ti af - fan - ni,

Notenbeispiel 6

der kommentierenden Rückschau auf Vergangenes bildet der Introduktionschor den statuarischen Auftakt einer Handlung, die erst durch den Marsch in szenische Aktion und in dynamisch vorwärtsdrängende Entwicklung umgesetzt wird. Ähnlich wie die Ouvertüre hat die Introduction einstimmende, aufmerksamkeitsregende Funktion. Sukzessive, von der Ouvertüre über die Chorintroduction bis zum Marsch, wird so der Beginn des Dialogs, des ersten handlungstragenden Moments, vorbereitet. Daß dieser Dialog den die gesamte Oper tragenden Grundkonflikt zwischen Held und Verschwörer offenlegt, weist dieser ersten rezitativischen Passage eine für das Verständnis der Handlung eminent wichtige Bedeutung zu. Die musikalischen Nummern dagegen, die chorischen wie die solistischen, ja selbst der Marsch, haben allein die Aufgabe, den Protagonisten musikalisch zu charakterisieren: seine ehrenvolle Position (Triumphchor), sein militärisches Amt (Militärmarsch) sowie seine widersprüchliche psychische Disposition, die durch die Unvereinbarkeit von gesellschaftlicher Anerkennung

und privatem Liebesglück gekennzeichnet ist (Cavatina). Daß in dieser Cavatina auch die Öffentlichkeit (Chor) und Jago als führender Kopf der Verschwörer mit einbezogen werden, belegt die gegenseitige Durchdringung beider Sphären, die für Otellos Schicksal untrennbar miteinander verknüpft sind.

Die wechselseitige Beziehung von formalkompositorischen, dramatischen und szenischen Elementen, die zur Verschmelzung der Exposition innerhalb eines deutlich abgegrenzten Szenenkomplexes geführt hat, soll in einer tabellarischen Synopse verdeutlicht werden.

Exposition mit Overtüre und initial-isolierter Introduktion

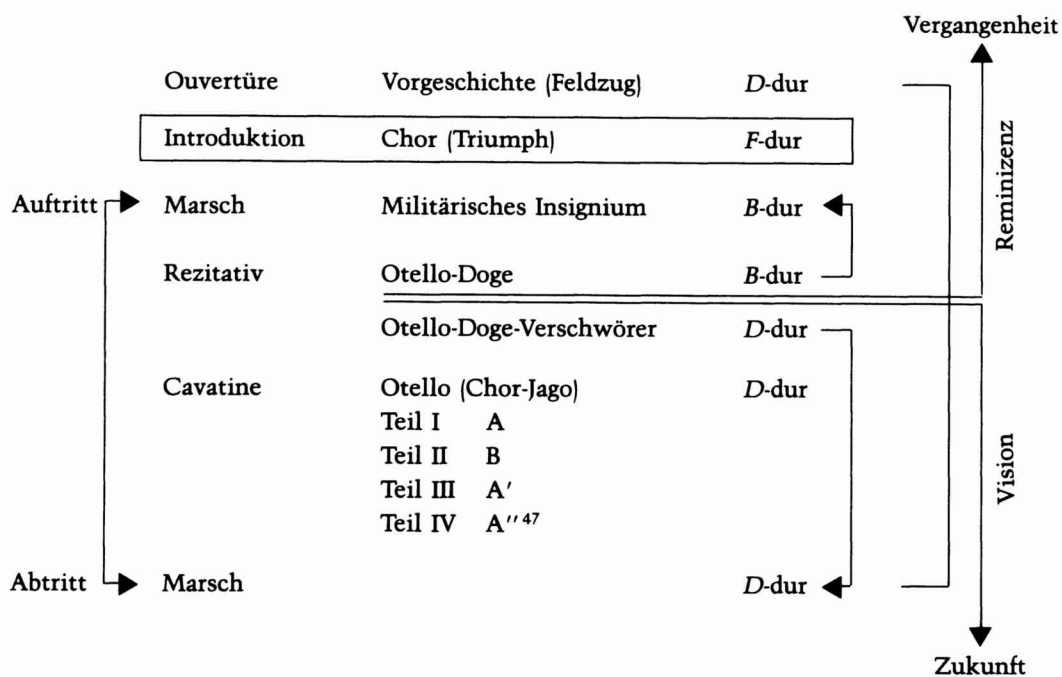


Abbildung 2

IV

Zur Schaffung einer musikalisch-dramatisch-szenischen Einheit zielt Rossini auf die kompositorische Verklammerung der Exposition, deren Initialposition dadurch hervorgehoben wird. Ähnlich wie dies bei finalen Gestaltungstechniken in der Oper zu beob-

⁴⁷ Teil III und IV verknüpfen in der musikalischen Wiederholung des A-Teils jeweils die Textabschnitte "Deh! Amor, dirada" und "Ah! sì, per voi già sento" (vgl. den Text oben S. 123).

achten ist, wird auch die Eingangsszene, die im vorliegenden Fall mit der Exposition konvergiert, in eine spezifische Nummernfolge gebracht, deren formalkompositorische Tektonik die dramatischen Implikationen spiegelt, wie umgekehrt die dramatische Exposition im musikalischen Bau aufgeht. Die eigentümliche Brechung von Vergangenheit (Vorgeschichte) und Zukunft mit der gleichzeitigen Akzentuierung der gegenwärtigen Situation, wie sie für Expositionen generell typisch ist, wird durch das musikalisch-dramatische Kräfteverhältnis und durch die Affektspannung zwischen den einzelnen Nummern funktional eingelöst. In dem kausalen Bezugsfeld der Exposition, in das die Ouvertüre aufgrund der programmatischen Anspielung auf den Türkenfeldzug als Träger der Vorgeschichte miteinbezogen ist, fällt der Introduktion als Repräsentant des Gegenwärtigen statuarische, das Hier und Jetzt der momentanen Situation betonende Funktion zu. Während sie diese momentane Situation in ein stehendes Bild bannt — innermusikalisch gespiegelt durch die skandierenden Wortsäulen des "Viva Otello, viva il prode" —, hebt sie den Ausgangspunkt der Handlung als musikalisch gedehnten Augenblick (Triumph) markant hervor: Es ist die siegreiche Rückkehr und der triumphale Empfang des Feldherrn, die gleichsam stehende Ovation der Massen, welche die Verschwörer aufs schärfste provoziert. Die Intrige nimmt hier ihren Lauf. Ganz im Gegensatz zum dialogischen Diskurs der Shakespeare'schen Dramenvorlage, der die Handlung sogleich dynamisch aufrollt, führt die einstimmige Reflexion des kollektiven Kommentars zu einem Stillstand der Handlung, paradoxerweise gleich zu Beginn der Bühnenhandlung. Erst der Marsch setzt die szenische Aktion in Gang, indem er Otellos Auftritt — wie später seinen Abgang — evoziert. Neben seiner emblematischen Bedeutung für Otellos militärisches Amt fungiert der Marsch also auch als szenisch wirksames Moment. Der den Kernkonflikt der gesamten Oper entfaltende Dialog zwischen Otello und dem Dogen, in den die Verschwörer kontrastierend (durch beiseite gesprochene Einwürfe) einbezogen sind, erfüllt dagegen primär informationsvermittelnde Funktion. Diesem ersten Rezitativ fällt deshalb für das Verständnis der weiteren Handlung eine eminent wichtige Bedeutung zu. Auch enthält es die Schaltstelle für das Umkippen des zwischen Vergangenheit (Ouvertüre), Gegenwart (Introduktion) und Zukunft angesiedelten Kräftespiels, das durch eine einzige Frage erstmals auf die kommenden Ereignisse gelenkt wird. Otellos Cavatina schließlich kommt in ihrer synthetischen, die Exposition zum abschließenden Höhepunkt führenden Funktion die Aufgabe zu, in der Verschränkung von kontemplativer Reminiscenz und visionärer Hoffnung Vergangenheit und Zukunft zu verknüpfen. Den Triumph (Chor-Introduktion) als Provokation für die verschwörerische Agitation und die menschliche Isolation Otellos (Cavatina) als Angriffsfläche für die von Jago geschürten und das tragische Ende heraufbeschwörenden Verdächtigungen auszuweisen, ist die Hauptaufgabe der *Otello*-Exposition.