

Verdi und die Deutschen

Autor(en): **Uhde-Bernays, Hermann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1931)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-853353>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Verdi und die Deutschen

von *Hermann Uhde-Bernays*

Als Giuseppe Verdi am 27. Januar 1901 in Mailand gestorben war, sprach der hervorragendste Redner Italiens, der Abgeordnete Fradeletto, in absichtsvoller Erneuerung einer vielberufenen Äußerung Mazzinis in der Deputiertenkammer die folgenden Worte: « Verdis Namen gehört von heute an der ganzen Welt. Zu seinen Lebzeiten wollte sein Genius, obgleich im weitesten Maße empfänglich für alle Äußerungen künstlerischer Tätigkeit, seinem Vaterlande gehören, weil er fühlte, daß die innere Übereinstimmung mit anderen Völkern nicht durch Bekämpfung und Vernachlässigung des eigenen Volksstammes erworben, sondern daß durch freudigen Anschluß an ihn erst die reine Quelle der Schönheit und der allgemeinen Menschlichkeit erschlossen wird. »

Seither ist ein Menschenalter vergangen. Verdis Ruhm ist gleichzeitig der Ruhm des Volkes, dem er entstammte, und dessen Art und Daseinsführung, dessen Charakter und Sitte durch die Macht seiner Schöpfungen in einem nationalen und nicht minder idealen Zusammenschluß in uns lebendig werden. Auch deshalb wird dem Deutschen, der einmal die Segnungen der Leichtigkeit und Schönheit Italiens im Verkehr mit dem Menschen des Südens verspürt hat und nun mit allen Sinnen nach ihnen zurückverlangt, die Freude an Verdis Musik stets die Erinnerung an seine zweite Heimat wecken: Verdi lieben, heißt Italien lieben. Kein anderes Land hat einen Tonsetzer hervorgebracht, der so stark mit dem bezwingenden Zauber der Melodie in die letzten geheimnisvollen Abgründe der naiven musikalischen Aufnahmefähigkeit von Hoch und Niedrig eingedrungen ist wie Verdi bei den Italienern. Es ist schon dahin gekommen, daß man ihn zu tadeln gewagt hat, weil er das Volkslied in seiner Entwicklung gehemmt, es gleichsam ersetzt habe. Wie die Initialen seines Namens einstens bei der allgemeinen Erhebung den Namen des ersten Herrschers des vereinigten Königreiches anzeigten (Vittorio Emanuele re d' Italia), im seltsamen Zufall eines rasch verbreiteten Wortspieles, sind sie heute Symbol einer von allen Belastungen der kompositionsbildenden Idee freien, gelösten, nur musikalischen Vorstellung, einer wundervollen Welt des Sehns und des Vergessens, in welche wie in holder Rückkehr zu dem Traumlande der Kindheit

hinübergeleitet zu werden mehr denn je letztes Hoffen Lärm- und Kampfumtobter heutiger Armut ist.

Die Not der Gegenwart, fühlbar vor allem dem weichen Empfinden, das vor dem Alltag mit seinen immer schlimmeren Bedrohungen sich kaum mehr zu wehren vermag, ist gewiß ein Grund für die von Jahr zu Jahr steigende Hinwendung zur Musik Verdis. Aber sie ist nicht der einzige Grund. Vor 30 Jahren, als Verdi starb, hatte Richard Wagners instrumentale Gewalt mit der zwingenden Genialität der zu ihrem Verständnis angerufenen geistigen Voraussetzungen die Liebe für Melos und Rhythmus fast zerstört und für überwunden erklärt. Die Generation, die heute etwa zwischen dem 60. und 70. Jahre steht und auch jetzt noch für die ausschließliche Herrschaft Wagners, des Meisters, eintritt, besaß die Unbefangenheit nicht mehr, die kristallklare, sich selbstgenügende Schönheit der Verdischen Tonsphäre zu genießen. Diese wichtigste aller Eigenschaften der verstehenden musikalischen Begabung hat die jüngere Generation nicht nur aus Widerspruch gegen den Schöpfer von Werken wie *Tristan* und *Meistersinger*, aber erzogen an ihrer neu erwachenden Begeisterung für Mozart sich in einsichtsvoller Reife der natürlichen Kritik zu ihrem Glück erhalten. Sie schwärmt mit der Begeisterung der Jugend eben für die vorgeblich so trivialen Melodien des *Rigoletto* und der *Traviata*, die sie nach dem zierlichen Worte Herman Bangs « durch ganze Leben begleiten werden ». Sie hat dankbar erkannt, mit welcher unproblematischen Leidenschaft die Chöre der Verdischen Oper einsetzen und wogend emporschwellen, fühlt mit sicherem Instinkt die innere Einheit der musikalischen Form, hat endlich wieder Sinn für die Süßigkeit der Cantilene, die der Stimme im Wohllaut wirklichen Gesanges sich zu entfalten gestattet. Schon die Befähigung, diese bescheidenen Grundlagen, des Stils und der Wirkung, zu erkennen, die Verdis Opern besitzen, ist ein unbestrittener Vorteil aller, die sie erst in den Jahren nach dem Weltkriege gehört haben. « Nicht sein Verstand, sein Herz trägt seine Stimme » – in einer weder romantisch noch metaphysisch beschränkten Unmittelbarkeit, in einer zugleich realen und unendlichen Formung des künstlerischen Ausdrucks sucht ein sehr großer Teil der jungen Deutschen, in anderer Weise als ihre Väter, das höchste Ziel der musikalischen Offenbarung. Bei Verdi erscheint – es mag verwegen sein, es auszusprechen, Malerei und Musik allzu nahe zu verbinden – ein allerletztes Aufstrahlen jener natürlichen Gesetzmäßigkeit, welche einzelnen großen Meistern der sante conversazioni der Renaissance eigen ist, jener selbstverständlichen

Harmonie, welche Dürer ersehnte, die den Gegenpol bildet zu Wesen und Willen Grünewalds, Rembrandts, Bachs, Beethovens. Darum gibt das intime nur auf den Zweck der Hingabe gestellte Verhältnis zu der Musik Verdis, einerlei ob freiwillig oder unfreiwillig, ob mit oder ohne Absicht, dem Wunsche Befriedigung, der von außen her anstürmenden Bedrängnis der Maschine und dem Egoismus der modernen Übersteigerung auch aller musikalischen Kräfte zu entrinnen. Die Zeit ist da, in welcher für die höchsten Entscheidungen der Kontakt vom Herzen zum Herzen allein den Ausschlag gibt.

Daher die Zunahme der Vorstellungen von Opern Verdis in ganz Deutschland und der Beifall, der den Aufführungen bisher unbekannter Werke überall zuteil wird. War der Hinweis auf solche vor einem Menschenalter bei allen leitenden Intendanten und Kapellmeistern, selbst bei Felix Mottl, dem in Karlsruhe zuerst eine unvergleichliche Aufführung des *Falstaff* gelang, vergeblich, so darf man nunmehr fast schon warnen vor einer allzu freigebigen Ausgrabung der weniger wertvollen Arbeiten. Es wäre « zweifellos eine fromme aber anstrengende Pflicht gegen Ruhm und Tod », die 26 Opern Verdis alle anhören zu müssen, dem Zwange gleich, alle 36 Stücke Shakespeares zu sehen, worauf Chateaubriands Wort anspielt.

Die Hälfte seiner Opern fallen in die Frühzeit Verdis, vor dem *Rigoletto*, der *Traviata* und dem *Troubadour*. Nicht mit diesen drei zeitlich und kompositionell verwandten Werken setzt seine Selbständigkeit, richtiger die völlig freie Bewegung seiner Selbständigkeit ein, sondern mit *Luisa Millerin*, unmittelbar vorher. Von den zwölf Opern zwischen 1839 und 49 sind mit Ausnahme des *Ernani* nur drei auf deutsche Bühnen gelangt (*Nabucco*, die *Foscari* und die *Räuber*), die sich indessen keine lange Zeit auf dem Spielplan hielten. Dagegen sind von einer einzigen Oper, dem *Aroldo*, abgesehen, alle seit der *Luisa Millerin* entstandenen Werke innerhalb Deutschlands nunmehr gegeben worden. Dabei hat sich aber gezeigt, daß trotz der großen verwandten Mühe (die vor allem eine Wiederaufnahme des *Don Carlos* unter Bruno Walter in der städtischen Oper in Berlin auszeichnete) die Wirkung nicht aller Opern gleich war, da der *Boccanegra*, der *Macbeth* und sogar die *Sizilianische Vesper* doch den hinreißenden Schwung der vier populären Hauptwerke entbehren und an Reichtum nicht mit diesen wetteifern können. Der Verdifreund allerdings, der diese Vierzahl – *Rigoletto*, *Traviata*, *Troubadour*, *Aida* – grundsätzlich und nicht ohne einseitige Vorliebe verdoppeln will – *Maskenball*, *Macht des Schicksals*,

Othello, *Falstaff* –, wird Einzelheiten aus ihnen stets herausheben, ohne dagegen zu widersprechen, daß Verdi vielfach gegen Verdi steht. Selbst nicht die mächtigen musikalisch-dramatischen Gestaltungen des Königs Philipp und des Boccanegra, nicht das Lied der Eboli und ihr schon in die dunklen Tiefen des *Othello* hinüberdeutendes Duett mit der Königin, oder die mit wuchtiger Leidenschaft gegeneinander stürmenden Doppelchöre der *Sizilianischen Vesper* können zur Gleichberechtigung aufsteigen. Und dennoch ist hier keineswegs die historische Betrachtung Gradmesser der Beurteilung. Nur Mozart hat sich in der Seele des Menschen, der durch die Weihe von musikalischen Eindrücken und Erlebnissen eine erregte psychische Wandlung erfährt, vor Verdi einen Platz gewonnen. Weder bei ihm noch bei Verdi gibt es einen bestimmten « historischen Gesichtspunkt » der Kritik. Verdis musikalischer Stil ist von ihm völlig unabhängig. Die Frage der Entwicklung – so ungeheuer groß und aufschlußreich sie auch an sich sein mag – der Beziehungen zu Rossini, Donizetti, Bellini, anderen Franzosen nebensächlich. Die vielberufene große Pause nach der *Aida* – ein Tummelplatz für literarische Kombinationen.

Das ist also das wichtige Vorzeichen für die Kenntnis Verdis: Einsicht des Absoluten, Zeitenlosen seiner Musik, infolge dessen Anerkennung der unbedingten Geltung der Rollen seiner Opern, die als Träger rein musikalischer Werte lebendig sind und bleiben. Die paradoxe Behauptung, sie könnten die Bühne entbehren, weil sie nur im Rahmen der Bühne (wohlgemerkt des italienischen Theaters, das eine Zusammenkunft gesellschaftlich-unterhaltender Art ist) denkbar sind, ist vollaufberechtigt. Die Umwelt der Stoffe, gleichviel von wem genommen, von Schiller, Dumas, Victor Hugo oder anderen, kann noch im letzten Augenblick umgeändert werden, bezeichnend vor allem beim Maskenball: ein schwedischer König wird südamerikanischer Gouverneur und endet in der gleichen musikalischen Situation. Am Abschluß des Gesamtwerkes steht folgerichtig eine komische Oper, die einzige wirklich komische Oper des Jahrhunderts, der *Falstaff*, das köstliche Bekenntnis des Meisters zu einer von der Weisheit und Güte des Alters getragenen Weltanschauung, deren Inhalt darin besteht, daß alle vermeintlich so ernsthaften Konflikte auf Erden von einem milden Humor gelöst werden: Spitze wiederum einer absoluten Philosophie und eines folgerichtigen eindeutigen Schaffens, das über ein halbes Jahrhundert gedauert hat. Die Einfachheit des Verlaufes ist nicht minder überraschend wie seine Einheit.

Verdis Persönlichkeit ruht nicht in biographischen Daten und Briefen, sondern ganz in seinem Werk. Seine Biographie verschwindet hinter der Ursprünglichkeit, dem Ebenmaß der Seele und dem leidenschaftlichen Feuer, womit seine Kunst alle Hörer fortreibt. Auch wir haben endlich erkannt, daß der Gegenstand, für sich allein betrachtet, mehr bedeutet als das Reflektieren über denselben. Die plötzliche Eingebung des Temperaments, das überraschend aufspringende poetische oder musikalische Motiv, der Wechsel von Bewegung und Ruhe, sagt uns mehr als die hehrste Gedankenkunst in ihrer ausgeglichenen, aber kalten Schönheit. Wir lieben an Verdi, entsagungs- und sehnsuchtsvoll, was unserer Natur in Wirklichkeit fehlt. Seiner Wesensart läßt sich kein deutscher Meister vergleichen und nur einmal möchten wir glauben, seine Stimme zu vernehmen in einem kostbaren Verse Eduard Mörikes: « Was aber schön ist, selig scheint es in sich selbst. » Auch wir finden nunmehr genug der Ahnung seines Erdenganges in den Duetten Luisas und des alten Miller, Gildas und Rigolettos, welche die Trauer des Kinderlosen in wehmütiger Deutung verklärt. Das Schicksal beschied Verdi ein Dahingehen ganz ohne aufregende Ereignisse. Es ist seltsam, feststellen zu müssen, daß die umfangreichste Musikkritik der Tätigkeit Richard Wagners gewidmet worden ist, während Verdi nur wenige kritische Monographien gewidmet sind und sein Leben erst in der nächsten Zeit vorwiegend nach seiner kulturhistorischen Bedeutung eine umfassende Würdigung erhalten soll. Ein biblisches Menschentum – vielleicht zum letzten Male, wie in einem reinen Spiegel der entarteten Menschheit vorgehalten, ein Menschentum voll Liebe und Glück in seiner Einfalt, verehrungswürdig, weil einzig und ewig in seiner unbefangenen, unbeschwerten Größe. Vor einem halben Jahrhundert dem Deutschen unverständlich und gleichgiltig, ist er ihm in der Gegenwart Freund und Helfer. An seiner Hand schreiten wir sicher an den drohenden Abgründen heutiger Weltverwirrung vorüber, von dem tröstenden letzten Wort seines Falstaff geschützt: « Tutto in mondo è burla – zum Lachen Alles! Alles ist eitel...! »