Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 78

Buchbesprechung: Bücher
Autor: Haefeli, Anton

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

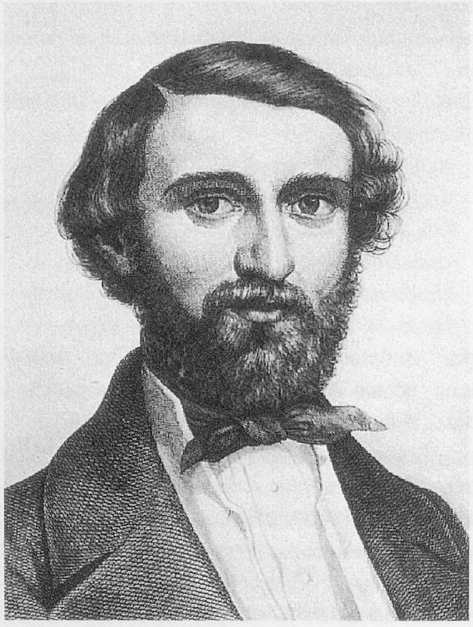
Aus Kitsch wird Kunst. Zur Bedeutung Franz Werfels für die deutsche «Verdi-Renaissance»
Hendrikje Mautner
Edition Argus, Schliengen 2000, 310 S. (= «Sonus. Schriften zur Musik», hg. von Andreas Ballstaedt, Bd. 6)

Giuseppe Verdi
edition text + kritik, zweite, revidierte Auflage, München 2001 (Erstausgabe1979), 127 S. (= «Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten», hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Bd. 10)

Giuseppe Verdi und seine Zeit
Markus Engelhardt (Hg.)
Laaber-Verlag, Laaber 2001, 400 S. (= «Grosse Komponisten und ihre Zeit», o. Bd.nr.)

Verdi-Handbuch
Hg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Christine Fischer
Bärenreiter/Kassel und Metzler/Stuttgart 2001, 746 S.

VOM «LEIERKASTENMUSIKER» ZUM KOMPONISTEN EINER NEUEN «MUSIK DES LEBENS» – ZUR DEUTSCHEN VERDIREZEPTION



Verdi 1846

«Verdi mag ich nicht / diese Tränendrüsenitalianità / geht nur ins Ohr um die Gehörgänge zu verschmutzen», liess Thomas Bernhard eine Bühnenfigur in *Elisabeth II. Keine Komödie* (1987) ausrufen und brachte damit das Bild, das in transalpinischen, insbesondere deutschen Landstrichen über Giuseppe Verdi lange in Umlauf war, exakt auf den Punkt: Verdi war hier, vorab in der zünftigen Musikpublizistik, der negative Gegenpol zu Richard Wagner, der triviale Erzeuger von groben Effekten, Sentimentalität und Kitsch, eben der Tränendrüsendrücker, oder der «Leierkastenkomponist», «Hm-ta-ta-Musiker» und primitive Rhythmiker, der für Erfolg und Popularität jederzeit alles musikalisch Wesentliche zu opfern bereit gewesen sei – und was der Invektiven mehr waren. Der Verfasser – für einmal sei es ihm erlaubt, persönlich zu werden – hat es im eigenen Lebensgang erfahren: Mit fünf Jahren über fürchterlich reproduzierte Ausschnitte aus Verdis Werken überhaupt zur Musik gekommen und mit achtzehn tief beeindruckt von der Lektüre von Franz Werfels *Verdi,* musste er seine seither unerschütterliche Liebe zum italienischen Komponisten in der Ausbildungszeit etwas hintanstellen, ja verschweigen, um als kritischer Musikwissenschafter unter seinen Kollegen bestehen zu können, die allesamt Verdiverächter waren wie die meisten massgebenden deutschen Musikforscher damals (heute will sich niemand mehr daran erinnern!). Erst viel später durfte er die Genugtuung erleben, dass das deutsche Verdiverständnis sich mehr und mehr als ignorantes oder mutwilliges Missverständnis herausstellte, seine ursprünglich unreflektierte Begeisterung also ernstzunehmender musikgeschichtlicher Einordnung und exakter Analyse standhielt und einem «Ganz-Grossen» galt (und gilt), um ein Wort Arnold Schönbergs über Gustav Mahler, der im Gegensatz zu Schönberg auch ein Verehrer Verdis war, auf letzteren zu übertragen.

Franz Werfels Kampf für Verdi

Ein erster Vorstoss, den italienischen Komponisten in Deutschland aufzuwerten, ging vor allem von Franz Werfel aus und führte zur sogenannten «Verdi-Renaissance» in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts. (Der Begriff stammt aus jener Zeit; ‹Verdi-Naissance› wäre allerdings genauer, obwohl es zu Lebzeiten des Komponisten durchaus deutsche Stimmen für ihn gab und auch einige wenige seiner Werke in Deutschland aufgeführt wurden.) Diesen Aufschwung zugunsten Verdis und Werfels Anteil daran erstmals umfassend zu untersuchen und darzustellen hat sich *Hendrikje Mautner* in ihrer 1999 in Hannover angenommenen Dissertation vorgenommen. Bis sie zu ihrem Hauptanliegen vorstösst, widmet sie sich (zu) lange (auf S. 146, nach mehr als der Hälfte des eigentlichen Textes, wählt sie selbst die Kapitelüberschrift: «Nun endlich: Franz Werfels Verdi-Roman» ...) und oft übermässig redundant der «Vorgeschichte: Verdi trivial» im ersten sowie den Voraussetzungen und Bedingungen für die «Verdi-Renaissance» im zweiten Teil mit dem etwas unglücklichen Titel «Die Bühne, auf der die Verdi-Renaissance spielt».

Als Hauptgründe für die Missachtung oder Verkennung des Komponisten nennt sie zum einen die deutsche Manie, Musik und überhaupt Kunst vorschnell und ohne Differenzierung in hohe und niedere zu spalten und letztere als Nichtkunst zu verwerfen (zur niederen Musik wurde die Verdis gerechnet, während Wagners Musik der Inbegriff der hohen war), und zum anderen die Einschätzung des späten Verdi als eines Wagnerepigonen. Für die Trendwende, die zunehmende Akzeptanz Verdis, macht sie als Faktoren die «Weltkrise und Kunstkrise» (Adolf Weissmann, 1921) nach dem Ersten Weltkrieg im allgemeinen und die damit zusammenhängende «Opernkrise» (passim, vgl. etwa Max Hofmüller: «Opernkrise und Stilpflege», 1927) im besonderen aus, die zu einer Modifizierung von Wagners Monopol führten, zur Erweiterung des Repertoires und der Inszenierungsformen, zum Misstrauen gegen Ausdruck und Subjektivität zugunsten des Postulats nach «Sachlichkeit», «Einfachheit» und «junger Klassizität» sowie zu Versuchen, zwischen Kunst- und «Gebrauchsmusik» zu vermitteln.

Es war nicht nur Werfel, der in dieser veränderten kulturellen Umwelt mit Erfolg die Opern Verdis als ideale Erfüllung des Geforderten propagierte, aber sein Verdienst daran überstieg das aller anderen Mitstreiter (darunter Fritz Busch) um vieles. Stationen auf dem Weg der Aufwertung waren Werfels berühmtes Buch *Verdi. Roman der Oper* (1924), seine Übersetzungen und Einrichtungen von in Deutschland bislang nie gespielten Werken, beginnend 1926 in Dresden mit der

Macht des Schicksals (über deren Première berichtete der Schweizer Musikkritiker Bernhard Diepold unter dem Titel «Aus Kitsch wird Kunst»), sowie seine deutschsprachige Edition von Briefen Verdis (1926, zusammen mit Paul Stefan). Mautner verschweigt nicht, dass hinter der «Verdi-Renaissance» Absichten steckten, die von reaktionär-antimodernen bis fortschrittlich-modernen reichten und unterschiedlicher also nicht hätten sein können. Ihre Ausführungen dazu sind aber in der ersten Hälfte des Buches unklar, einseitig und widersprüchlich; so impliziert sie auf S. 95, dass zeitgenössische Werke in den zwanziger Jahren generell zur Moderne gehörten, obwohl sie vorher der Neoklassik (bei ihr «Neoklassizismus»), die sie mit der Moderne gleichsetzt, richtigerweise auch retrospektive Züge attestiert hat, und scheint ebenda die Schönbergschule von «den» Vertretern der neuen Musik in den gleichen Jahren ausschliessen zu wollen oder schlicht vergessen zu haben!

Werfels Verdibild, das einerseits die bislang in Deutschland herrschenden negativen Konnotationen durch übernational und -zeitlich gültige positive ersetzte, ohne Wagner deshalb herabsetzen und ohne die bisherige deutsche Musikauffassung einfach mit umgekehrten Vorzeichen weiterführen zu wollen, und das andererseits neue Klischees kreierte, analysiert die Autorin hingegen aspektenreich, erschöpfend und, wo es angebracht ist, auch kritisch. Dabei konzentriert sie sich bewusst auf zwei Hauptstränge von Werfels Bemühungen um die Aufwertung des Komponisten: auf seinen «Verdi-Roman, [der] als fiktionaler Text ein Dokument schöpferischer literarischer Rezeption [ist]» (S. 20), und auf seine Librettoeinrichtungen, die er selbst als «freie Nachdichtungen» bezeichnete.

Werfel teilt uns im «Vorbericht» zu seinem Roman mit, was ihn diesen zu schreiben bewogen habe: «die Liebe, die Begeisterung, die ungetrübte Leidenschaft für seine [Verdis] Musik, ein Nichtloskommen von ihr, der Vertiefung in sein Werk, sein Leben, seine Menschlichkeit». Die Schwierigkeit für ihn war dabei, die zwei Ebenen der Erzählung, «erfabelte Welt und in der Welt erforschbare Wirklichkeit» (Werfel) – oder anders gesagt: fiktive Biographik (den gleichzeitigen Aufenthalt Verdis und Wagners in Venezia kurz vor dessen Tod daselbst) und reale politische Geschichte –, miteinander glaubwürdig zu verknüpfen. Dazu schreibt er wiederum im «Vorbericht»: «Allerdings, das genaueste biographische Material eines Lebens, alle Tatsachen und Widersprüche, Deutungen und Analysen sind [die] Wahrheit noch nicht. Wir müssen sie aus ihnen gewinnen, ja sie erst erschaffen, die reinere, eigentliche, mystische Wahrheit, *die Sage von einem Menschen*. Der Maestro selbst bekennt sich zu ihr, wenn er in einem Brief das Geheimnis der Kunst in folgende herrliche Formel fasst: ‹Die Wahrheit nachbilden mag gut sein, aber die Wahrheit erfinden ist besser, viel besser ...›» (Hervorhebung AH)

Und so zeichnete Werfel eher ein (grossartiges und nachhaltiges) Idealbild vom *Menschen* Verdi und von der Wirkung seines Werks, als dass er sich tatsächlich auf seine Musik im einzelnen eingelassen hätte, wozu ihm indes wohl auch die Kompetenz gefehlt hätte. Dabei entwarf er, ungebrochen dichotom argumentierend, das Klischee vom Naturburschen Verdi, der, im Gegensatz zum rationalen Wagner, seine Kunst mit elementarer Kraft und unreflektiert aus sich herausgeschleudert habe. Werfel, der sich selbst als «ein[en] ästhetische[n] Reaktionär» apostrophierte, verwarf zudem mit der Postulierung von Verdis zeitloser Vollkommenheit die Weiterentwicklung der Kompositionsästhetik, das musikalische Fortschreiten seiner Zeitgenossen, die im Roman vom fiktiven Mathias Fischböck (mit Zügen von Joseph Matthias [sic!] Hauer und Arnold Schönberg) verkörpert werden, den der Dichter für seine Hybris mit dem Tod bestraft, will sagen: von Anfang an kränkeln und dann sterben lässt! Mit dieser höchst fragwürdigen Position verhinderte Werfel lange das Nachdenken darüber, welches denn Verdis tatsächlicher Anteil an den Errungenschaften der Moderne sei (heute sehen wir, dass er beträchtlich ist, vom Einfluss Verdis auf die Interpretationsmaximen der Schönbergschule ganz zu schweigen), und ebnete paradoxerweise mittelbar auch den Weg für den schändlichen Missbrauch Verdis durch eben jene Nazis, vor denen Werfel selbst in die USA emigrieren musste, wo er in den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges mit erst 55 Jahren starb.

Mautner resümiert mit bemerkenswerter Unabhängigkeit: «Somit eignet [Werfels] *Verdi* beides: Im Hinblick auf das Scheitern avancierter ästhetischer Positionen ist der Roman kulturkonservativ, ebenso darin, dass er einen Wert der Vergangenheit propagiert, der als bereits zukunftsweisend genug herausgehoben wird. Im Hinblick auf die Umwertung von festgeschriebenen Werturteilen, die den ‹Leierkastenkomponisten› zu einem legitimen Vertreter zeitgenössischer Bühnenkunst werden lassen, vermittelte der Roman jedoch eine neue Bewertung Verdis, die eine Neubeschäftigung mit seinen Kompositionen erst ermöglichte.» (S. 186)

Im vierten Teil ihres Buchs beschäftigt sich Mautner anhand einiger Szenen minutiös mit «Franz Werfel als Librettist[en] der Verdi-Renaissance» und kommt gelegentlich sogar auf musikalische Sachverhalte zu sprechen. Als Bearbeiter übersetzte Werfel nicht nur die originalen Libretti oder dichtete sie um, sondern griff mitunter tief in Verdis Dramaturgie ein und steuerte, da seine Einrichtungen viel gespielt wurden, für lange Zeit auch die werkimmanente Rezeption Verdis entscheidend. Im Anhang druckt die Autorin die Rekonstruktion seiner Strichfassung des ersten Duetts von Elisabetta und Don Carlo aus dem Fontainebleau-Akt ab und ermöglicht einen Einblick in die Arrangierpraxis Werfels, die sich schon allein dadurch, dass mindestens die Hälfte des Duetts wegfällt, als Anmassung und Frevel erweist und sich gleich selbst disqualifiziert.

Das Buch ist schön gestaltet und gedruckt, hat einen informativen Anhang (neben dem eben erwähnten Duett sind Werfels Notizen zu seinem Roman samt nützlichem Kommentar der Autorin zu finden) und erstaunlich wenig Druckfehler (sinnstörend höchstens, dass in der zweiten Anmerkung auf S. 290 «Verdi» anstatt «Werfel» steht). Auf der Sollseite wären in erster Linie das unverzeihliche Fehlen eines Registers anzuführen, dann der ärgerliche, da die Leserinnen und Leser unterfordernde Hang der Autorin zu exzessiven Wiederholungen im Kleinen wie im Grossen sowie die typographisch undifferenzierte und in der Schreibweise oft auch inkonsequente Gestaltung des Anmerkungsapparates und des Literaturverzeichnisses. Dass ihr legitimer rezeptionsgeschichtlicher Forschungsansatz das Eingehen auf die Musik erschwerte, ist schon angetönt worden; dass er sie aber offenbar auch davon abhielt, ihren eigenen Standpunkt, ihre Stellung zu Verdi und seiner Musik offenzulegen, ist einem falschen Verständnis von Objektivität geschuldet und bedauerlich.

Dieter Schnebels ‹Paradigmenwechsel›

Ein Jahr nach Mautners Dissertation, pünktlich zum Jubiläum 2001, sind viele Bücher über Verdi publiziert worden, aus denen drei herausgegriffen und beleuchtet werden sollen. Während über die zum Teil voluminösen Bände, kaum waren sie erhältlich, sofort Rezensionen erschienen sind, habe ich mir die Zeit genommen, sie tatsächlich zu lesen, und veröffentliche deshalb meine Gedanken zu ihnen post festum. Das schmalste der drei Bücher ist der Verdi gewidmete zehnte Beitrag in der «Reihe über Komponisten» *Musik-Konzepte*, der, 1979 erstmals vorgelegt, 2001 in einer revidierten Fassung erschienen ist. Das Fazit vorweg: Abgesehen von Werfels Roman, Arbeiten Stefans und Paul Bekkers, viel später Leo Karl Gerhartz' Dissertation (Druck 1968) und Ursula Günthers verdienstvollen Forschungen zu *Don Carlos/Don Carlo* (ab 1971) ist bis 1979 kaum etwas so Ernstzunehmendes und Innovatives von deutschsprachigen Autoren über Verdi geschrieben worden wie in diesem Sammelband. Zudem haben die fünf Mitarbeiter des *Musik-Konzepte*-Buches die ästhetischen Scheuklappen Werfels abgelegt und befassen sich wie nie zuvor mit der Musik selbst. Sensationell waren weniger die schönen Aufsätze Luigi Dallapiccolas über «Worte und Musik im Melodramma» (der einzige nichtdeutschsprachige und nicht für den

Band entstandene, sondern schon vorher mehrfach publizierte Artikel), Hubert Stuppners über «*La Traviata* oder: die sinnliche Aufdringlichkeit von Musik» und Gerhartz' über «Spiele, die Träumen vom Menschen nachhängen ... Das dramaturgische Vokabular des Verdischen Operntyps, entschlüsselt am ‹Prologo› des *Simone Boccanegra*» (seltsamerweise schreibt der eminente Verdikenner konstant «Simone» anstatt richtig «Simon», was auch in der Neuauflage nicht korrigiert worden ist, obwohl im Werkverzeichnis die Oper dann den originalen Titel hat); nein, für die grosse Überraschung und Erleuchtung sorgte 1979 das Hauptstück der Monographie, Dieter Schnebels «Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus».

Schnebel, als Komponist damals ebenso radikal wie als Musikdenker, hatte bis zu jenem Zeitpunkt immer wieder zur Schönbergschule sowie vereinzelt zu Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Mahler, Janáček, Varèse, Adorno (als Komponisten!), Cage, Kagel und Stockhausen wichtige Abhandlungen publiziert; sein unverhohlenes und vehementes Bekenntnis zu Verdi (nur über Schönberg und Kagel schrieb er vorher längere Texte) kam deshalb völlig unerwartet. Sein Zugang zu den essentiellen künstlerischen Wegmarken und Werken des Meisters aus Le Roncole ist breit abgestützt und vielseitig: von poetischen Umschreibungen in «Musikalische Geschichten – einige ähnlich verschiedene Stellen in Werken Wagners und Verdis» über (hier noch glücklicherweise behutsame) psychoanalytische Ansätze bis zur genauen strukturellen Analyse. Als Beispiele für letztere wären seine vielschichtigen Erkenntnisse zu *Don Carlos/ Don Carlo* oder die hervorragende Erkundung der Ulricaszene aus *Un ballo in maschera* zu nennen (sie «ist in fast schon Bergscher Weise symphonisch in sechs ineinander übergehende Teile gegliedert»; S. 86 der Zweitauflage, auf die sich auch die nächsten Seitenzahlen beziehen werden), bei der er selbstverständlich alle Parameter einbezieht und einen Materialkern herauspräpariert, dem sämtliche Melodien der Szene, «so verschieden sie sein mögen, so improvisatorisch, quasi im Augenblick entworfen sie wirken, [...] entsprungen sind» (S. 92).

Nach Theodor W. Adorno (siehe dessen rudimentäre Bemerkungen in zwei Kritiken über Frankfurter Aufführungen des *Otello* und *Falstaff* in den zwanziger Jahren, in der Gesamtausgabe leider nicht nachgedruckt, sondern nur im *Anbruch* zu finden) war Schnebel, wenn ich recht sehe, der erste Autor überhaupt (inklusive der nichtdeutschsprachigen Literatur über Verdi!), der anhand musikalischer Befunde nachwies, dass «Verdis späte Kunst [...] in den musikalischen Wechseln wie in wechselnder Musik einen Grad an Beweglichkeit [erreicht], der erst zwanzig Jahre später, bei Strauss etwa, ja richtig erst bei Schönberg wiederkommt, beziehungsweise re-zitiert [sic!; zitiert? rezipiert?] wird. [...] Sowohl die Melodik und Rhythmik der Linien als auch ihre Färbung durch Instrumentation sowie insgesamt Harmonik und Polyphonie mit ihrem übergeordneten Rhythmus [weisen] plötzlich eine kühne Differenziertheit auf, die nicht nur über den früheren Verdi weit hinausgeht, sondern *alle Zeichen einer neuen Musik hat.*» (S. 106, Hervorhebung AH) Die strukturelle Erörterung wird stets auch in Wechselbeziehung zu Fragen des Gehalts gesetzt, den Schnebel vor allem in einem doppelt (soziologisch und psychologisch) fundierten Realismus Verdis und in den sich daraus erschliessenden politischen Dimensionen von dessen Werk festmacht. Zwei Beispiel dafür müssen genügen: «Verdis gestische Musikdramatik [ermöglicht] einen musikalischen Realismus, der den wirklichen Menschen in seiner wirklichen, nämlich sozialen Situation zeigt, der aber auch die innere Wirklichkeit des Menschen, seine falschen und wahren Gefühle – und seien sie rein triebhaft oder sonst unbewusst – sowohl zu durchleuchten vermag als auch einfühlend ans Licht bringt; in ein Licht, das freilich musikalisch erstrahlt.» (S. 68) Und: «Ein [...] wesentliches Moment von Verdis *Musik des Lebens* ist [...] die Wahrheit; und sie wird in verschiedenste Richtungen ausgesagt. Die musikalische Gestaltung zeigt die Vielfalt und Komplexität des wirklichen Menschen: keine der handelnden Personen wird idealistisch verklärt oder moralisch verteufelt.» (S. 100, Hervorhebung AH) Schnebels grossartige Erkenntnis besagt also, dass es Verdi mit seinem zweifach «begründeten Realismus, der jenseits blosser Abbildung ein *Realismus der Musik* ist», wie kaum einem anderen gelungen ist, «die Wahrheit auf die Opernbühne zu bringen: Verdis Menschen sind wahrhaftig, und ihre Wahrheit ist eine gesellschaftliche» (Hans-Joachim Wagner; Hervorhebung AH).

Die grossmundig als erheblich revidierte und ergänzte angekündigte Zweitauflage entpuppt sich – abgesehen von Schnebels weiterhin zentralem, vorbildlichem und begeisterndem Aufsatz sowie einem hinzugefügten Hinweis auf die berühmte Frankfurter Inszenierung der *Aida* 1981 durch Hans Neuenfels, das heisst nach der Drucklegung der Erstauflage, in Attila Csampais einseitigem Artikel über *Aida* – in Tat und Wahrheit weitgehend nur als typographische Umgestaltung mit im Vergleich zur ersten besser lesbaren Anmerkungen und schlechter zu erfassenden Titeln sowie als Bereinigung ärgerlicher Druckfehler und Auslassungen – so fehlte im ersten Werkverzeichnis zum Beispiel *La traviata*! Statt dessen wurden neue Druckfehler produziert und andere Lücken geschlagen; die Stichworte zu den Autoren sind ohne erkennbaren Grund entfallen, das Werkverzeichnis kommt weiterhin schlampig daher, und die Auswahldiskographie ist nach wie vor wenig hilfreich.

Schnebel allein hat einzelne Titel und Ausdrücke umformuliert und insbesondere seinen Text substantiell erweitert. Mit der fast auswendig abrufbaren Version von 1979 im Kopf ist es auf Anhieb nicht immer leicht, seine Fassung von 2001 vorurteilsfrei zu lesen. So mag es nur subjektiver Voreingenommenheit entsprungen sein, wenn viele alte Wortprägungen schöner, bildhafter und weniger umständlich als die neuen zu sein scheinen. Und welche neue Einsicht beispielsweise der Ersatz von «das gesellschaftliche Moment» durch «das soziale Moment» bringt, bleibt mir verborgen. Allerdings gibt es Einschübe, welche die ursprüngliche Aussage vertiefen; Schnebels Bemerkungen zu Desdemona etwa beseitigen einen empfindlichen Mangel der ersten Version und differenzieren den Blick auf *Otello* erheblich. Kurzum: Wer über Verdi mitreden will, *muss* Schnebels Aufsatz im zehnten Band der *Musik-Konzepte* kennen; ob diese Kenntnis von der alten oder neuen Form ausgehen soll, ist hingegen eine eher zweitrangige Frage.

Ohne Profil und Musik

Seit Schnebels fundamentalem Essay sind als weitere wichtige Marksteine auf dem Weg zu einem umfassenden und der Bedeutung Verdis adäquaten Bild in der deutschsprachigen Forschung dazu gekommen: verschiedene Einlassungen Carl Dahlhaus' (beispielsweise das Verdikapitel in seinem Buch *Musikalischer Realismus*, 1982, S. 82ff.), Klaus-Günter Werners präzise, sich endlich einmal nur auf musikalische Aspekte konzentrierende Dissertation über *Falstaff* (*Spiele der Kunst*, 1986), Anselm Gerhards *Die Verstädterung der Oper* (1992) sowie Birgit Pauls' Mythen zurechtrückendes Buch *Giuseppe Verdi und das Risorgimento* (1996). Gespannt wartete der Verehrer, die Verehrerin des überragenden Schöpfers realistischer Opern dann auf das Erscheinen des ihm gewidmeten Buches in der Reihe «Grosse Komponisten und ihre Zeit», für das vor mehr als zwanzig Jahren Gerhartz als Autor angekündigt worden war. Tatsächlich hat nun aber dieses Buch Markus Engelhardt, Verfasser einer Dissertation über die Chöre des frühen Verdi, (nicht geschrieben, sondern) herausgegeben. Anders als bei den meisten Bänden der Reihe, die (etwa diejenigen über Beethoven, Berlioz, Brahms, Haydn, Monteverdi und Schubert) von ihren UrheberInnen allein verantwortet werden, ihren Stempel tragen und oft umgehend zu Standardwerken geworden sind, legt Engelhardt eine höchst heterogene Sammlung vielfach holperig übersetzter Artikel von vorwiegend italienischen AutorInnen vor (neun von sechzehn) und tritt in ihr seltsamerweise als Verdiforscher selbst *nicht* in Erscheinung. Viel-

Verdi 1851

leicht hat er zwar die «Chronik» geschrieben (über deren Herkunft schweigt sich das Buch ebenso aus, wie es die Angabe verweigert, wer welchen Beitrag übersetzt hat), aber hier wird ja nicht Farbe bekannt, im Gegenteil: Die «Chronik» ist mit ihrer mühsamen Aufzählerei in Stichworten die Crux der ganzen Reihe. Unter solchen auktorialen Bedingungen (zu kurze, sprachlich oft ungeschliffene und inhaltlich meistens nichts Neues bietende Artikel von vielen VerfasserInnen; ein Herausgeber, der sich bedeckt hält) verwundert es nicht, dass kein grosser Wurf, kein Schriftwerk mit Profil und einer erkennbaren Stossrichtung gelungen ist, sondern vielmehr Beliebigkeit auf allen Ebenen triumphiert.

Der erste Satz des Buches (nach dem «Vorwort» und der «Chronik») heisst: «Die Bearbeitung einer literarischen Quelle für ein italienisches Opernlibretto des 19. Jahrhunderts ging von einem Entwurf aus, der zunächst die situativen und musikalischen Knotenpunkte (‹posizioni›) zu bestimmen hatte, Knotenpunkte auch der Beziehungen zwischen den Personen.» (S. 69) Lädt er zum Weiterlesen in einer Schrift über einen der grössten Opernkomponisten aller Zeiten ein? Wer es macht, bereut es jedenfalls bald, denn der Satz leitet, unter dem Titel «Verdis Dramaturgie: Literarische Vorlage und Morphologie der Szene», zu einer kruden und unkritischen Beschreibung der «solita forma» über, der jeder «Nummer» eines herkömmlichen italienischen «melodramma» im 19. Jahrhundert zugrundeliegenden «üblichen Form». Mit dieser nichtssagenden endlosen Aufzählung von (seit Abramo Basevis und Harold Powers' Arbeiten über Verdi) zur musikalischen Allgemeinbildung gehörenden Termini («tempo d'attaco», «adagio», «tempo di mezzo», «cabaletta» usw.) erschöpft sich aber bereits der euphemistisch «Grundsätzliches» genannte erste «Aspekt» des Buches! Zwei weitere «Aspekte» (von insgesamt nur vieren) befassen sich mit den Einflüssen auf Verdi und mit der Wirkung seines Werks; Gaetano Donizettis Vorbildfunktion wird beispielsweise gleich in zwei Artikeln untersucht.

Selbstverständlich ist es notwendig, Verdis musikalischen Stammbaum zu eruieren und vor allem auch seine allzulang verschwiegene Auseinandersetzung mit den Innovationen der «Grand Opéra» offenzulegen; es stellt sich nur die Frage der Gewichtung. Sie muss für die vorliegende Monographie negativ beantwortet werden – oder polemisch ausgedrückt: «Das Opernschaffen Giovanni Pacinis» und sein etwaiger Niederschlag im Schaffen des jungen Verdi sind wichtiger als dessen Musik selbst, die folglich kaum vorkommt. Allein im «Aspekt» «Libretto, Kompositionsprozess, Orchester, Ballett, Szenographie, Regie» geht es um Parameter Verdischer Opern. Die Abhandlungen über diese könnten dann interessant sein, wenn Bezüge zwischen ihnen hergestellt würden und gelegentlich auch einmal von Material, Struktur, Form, Melodiebildung, Harmonik, Rhythmik, Kontrapunkt, Syntax und Klangfarbe die Rede wäre. Zu all dem und anderen wesentlichen musikalischen Faktoren finden wir indes so gut wie nichts (Teresa Kliers «Verdis Orchesterkonzeption» ist nur eine überaus kurze Zusammenfassung ihrer 1998 gedruckten Dissertation über das Thema), und so ist es symptomatisch für das ganze Projekt, wenn das Register zwar Personen anführt, nicht aber die besprochenen Werke Verdis!

Ein wesentlicher Beitrag zur deutschen Verdirezeption ist das Buch schon gar nicht (nur zwei oder drei Artikel stammen von deutschsprachigen Forscherinnen), auch nicht zur italienischen, sondern insgesamt ein ‹globales› Wiederkäuen längst bekannter Positionen («ein internationales Spektrum war von Anfang an gemeinsame Absicht von Verlag [nein, denn zuerst war ja wie erwähnt Gerhartz als Autor vorgesehen!] und Herausgeber»; Engelhardt im «Vorwort», S. 7). Engelhardt rechtfertigt sein Konzept damit, dass «dem Musikkenner und -liebhaber deutscher Sprache gerade im Falle dieses Komponisten die Möglichkeit gegeben werden [soll], an der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung auch ausserhalb Deutschlands und zumal an der enorm produktiven Italiens teilzuhaben. Die Ergebnisse dieser Forschung zu Verdi wird [sic!] hierzulande in viel zu geringem Masse wahrgenommen, ein Umstand, der ganz wesentlich durch Sprachbarrieren bedingt ist.» (S. 7) Für den «Musikliebhaber» (wohl auch für die Musikliebhaberin) taugt das Buch allerdings nichts, und der «Musikkenner» wäre keiner, wenn er Pierluigi Petrobellis (dessen wenige Zeilen über «Deutsche Musiktraditionen in den Werken Verdis», S. 81ff., sind nur eine dünne Zusammenfassung seines Aufsatzes von 1993 «Verdi e la musica tedesca»), Gilles de Vans oder Philip Gossetts Arbeiten zu Verdi (um nicht nur Beispiele aus der italienischen Produktion zu nennen) wegen Sprachbarrieren nicht wahrgenommen hätte. Zudem scheinen die ÜbersetzerInnen ihr Metier auch nicht vollkommen zu beherrschen, wimmelt es doch von Umschreibungen wie «das ‹tempo d'attaco›» (oder «das Tempo d'attaco») und «das Rondò finale»; S. 74 lesen wir gar von einem «concertato d'orroree».

Beliebig wie die Themen der Artikelchen, ja abenteuerlich sind die Gestaltung der Anmerkungsapparate (man vergleiche nur einmal, wie verschieden die gleiche Reihe in Anm. 4, S. 164, und Anm. 24, S. 188, zitiert wird, wie willkürlich mit der Kursivschreibung umgegangen wird, wie unterschiedlich römische Zahlen wiedergegeben werden und wie oft keine Seitenzahlen stehen), die Schreibweise der Vornamen (jede Möglichkeit ist vertreten, ohne dass ein Prinzip erkennbar wäre: Vornamen werden überhaupt nicht, nur mit Initialen oder vollständig wiedergegeben), die Handhabung der Anführungszeichen, das Werkverzeichnis (zum Teil falsche Jahreszahlen bei den Erstdrucken; Gattungsbezeichnungen werden nur nach dem jeweiligen Uraufführungslibretto zitiert, deshalb stehen oft keine; wenn sie aber mitgeteilt werden, geschieht das in einer lächerlichen und vielfach falschen Form: «Dramma lirico, 4 Akte» beispielsweise bei *Nabucodonosor* anstatt original «Dramma lirico in quattro parti»), das äusserst lückenhafte Literaturverzeichnis und anderes mehr. Auch die vielen Druckfehler und sprachlichen Schnitzer (von Dutzenden seien nur genannt: «8. Januar» anstatt 18. Januar auf S. 42; «eines Duktus'», S. 75; «Sieghart Döring und Sabine Henze-Döhring» in Anm. 2, S. 76; «komponieren war für ihn etwas Würdevolles», S. 96; «Annibale Aalberti», S. 105, wo übrigens auch nicht steht, wann Alberti sein dort zitiertes Buch veröffentlicht hat; «sein bachantisches Lied», S. 129; «und diesen Vorwurf trifft die meisten Komponisten unserer Musikgeschichte», S. 196 [Originalzitat, also keine Übersetzung!], wobei – wenn nicht gemeint ist, dass die Komponisten den Vorwurf treffen – auch nebulös bleibt, von wem «diese[r] Vorwurf» erhoben wird und was mit «unserer Musikgeschichte» gemeint ist) sowie unzählige Wiederholungen beweisen, dass das Buch unzureichend redigiert und lektoriert worden ist.

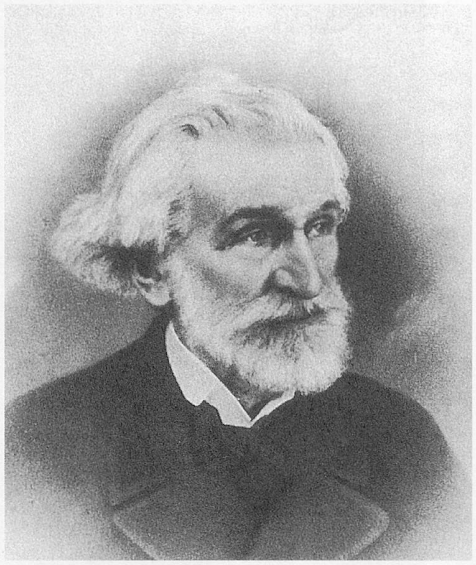
Es passt also in jeder Hinsicht nicht in die verdienstvolle Reihe, sondern gleicht einem beliebigen Symposionsbericht. Wie bei einem solchen gibt es aber auch eine Rosine zu entdecken, das heisst: bieten wenige Aufsätze neue Erkenntnisse, nämlich Philip Gossetts «Der kompositorische Prozess: Verdis Opernskizzen», Alessandro Di Profios «Verdi und die Escudiers» und Damien Colas' «Verdi und Donizetti: Ein Vergleich» (eine der seltenen Stellen des Buches, wo explizit musikalische Sachverhalte erörtert werden). Gossett lässt am Schluss seines Beitrags zudem etwas von seiner Begeisterung für Verdi durchdringen, wie er auch die Relativität des Wissenstandes über den Komponisten betont: «Vor zwanzig Jahren wäre es nicht möglich gewesen, einen solchen Überblick über Verdis Schaffensweise zu schrieben, und in zwanzig Jahren wird dieser Überblick als geradezu primitiv erscheinen. [...] Doch selbst unser gegenwärtiger Wissensstand lässt keinen Zweifel zu – und dieser Auffassung hätte man schon immer sein müssen! –, dass die geniale Kunst Verdis, von den frühen Opern bis zu den späten Meisterwerken, das Produkt einer intensiven sowie kontinuierlichen kompositorischen Arbeit war. Besser darüber Bescheid zu wissen, wie diese Werke entstanden sind, kann unsere Achtung vor dieser ausserordentlichen künstlerischen Leistung nur noch vergrössern.» (S. 185)

Verdis Wiedergutmachung auf höchstem Niveau

Schatten und Licht liegen nahe beieinander: Nach der grossen Enttäuschung mit dem Laaberband kann ich auf das gleichzeitig erschienene monumentale *Verdi-Handbuch* ein Lied des fast uneingeschränkten Lobes anstimmen, obwohl dort als ungünstig genannte Voraussetzungen auch hier zuzutreffen scheinen: unzählige Artikel vieler MitarbeiterInnen unter der Aufsicht von zwei Herausgebern (Anselm Gerhard und Uwe Schweikert). Es stellt sich aber schnell heraus, dass die Resultate unterschiedlicher nicht sein könnten. Für ein Handbuch, das Vollständigkeit anstrebt, und eine Textmenge, welche die von Engelhardt verantwortete ungefähr um das Dreifache übertrifft, sind 27 mit Bedacht ausgewählte Autorinnen und Autoren eine angemessene Zahl (oder 28, wenn wir, anders als Gerhard S. VIII, Edith Keller, die zusammen mit Christine Fischer die hervorragende Bibliographie erstellt hat, dazu rechnen). Gut die Hälfte von ihnen tritt zudem mehrfach und meist in längeren Aufsätzen profiliert in Erscheinung. Mit Ausnahme von Luca Zoppelli, der mit einem glänzenden Beitrag in zwei Teilen über «die Genese der Opern» Verdis seinen peinlichen Auftritt im Laaberband vergessen lässt, haben alle VerfasserInnen ihre Arbeiten in deutscher Sprache geschrieben; Übersetzungsprobleme sind damit von vornherein vermieden. Selbstverständlich ist ihr schriftstellerisches und analytisches Handwerk von unterschiedlicher Qualität, sind ihre methodischen Ansätze verschieden; in toto missglückte Aufsätze fehlen aber erfreulicherweise (einige Fragezeichen sind zu Martina Gremplers «Die Rolle der Politik» zu machen; ihre beiden anderen Aufsätze, «Italien zwischen Restauration, Risorgimento und nationaler Einheit» und «Zwischen Kirche und Staat», sind hingegen klarer). Nur die eine oder andere Werkbetrachtung (etwa die viel zu kurzen und/oder nicht musikalisch argumentierenden über *Giovanna d'Arco*, S. 334ff., *Il corsaro*, S. 364ff., und *La battaglia di Legnano*, S. 367ff., sowie die verschenkte Analyse des wundersamen Streichquartetts) ist nichtssagend oder unbedarft.

Endlich sorgten die Herausgeber für ein ausgewogenes Konzept («Verdis Wirken im italienischen 19. Jahrhundert», «Verdis Werk zwischen Konvention und Innovation», «Das Werk» [230 Seiten dick!] und «Wirkung» heissen die Grossteile), das alle essentiellen Aspekte abdeckt und vor allem auch dem Werk Verdis selbst in nie zuvor erreichter Vollständigkeit die gebührende Aufmerksamkeit widmet. Sie schauten für einen ungemein hilfreichen Anhang mit (ausformulierter!) Zeittafel, Glossar, Personenverzeichnis, «Register der Namen und Werktitel» sowie mit der bereits erwähnten umfassenden Bibliographie; sie veranlassten eine sorgfältige Redaktion, Korrektur und typographische Präsentation (die Konsequenz der Gestaltung und die geringe Zahl der Druckfehler sind bei einem solch monumentalen Werk bewundernswert und wohltuend), und sie geben sich löblicherweise auch als engagierte Verdiforscher zu erkennen, ja noch mehr: Die Aufsätze Gerhards («Verdi-Bilder», «Konventionen der musikalischen Gestaltung», «Der Vers als Voraussetzung der Vertonung» und «Verdis Ästhetik») gehören zu den besten, das heisst innovativsten, eigenständigsten und erhellendsten des Buches, ja der heutigen Literatur über Verdi insgesamt. (Gerhard nimmt wie jede andere These über Verdi richtigerweise auch die Erkenntnisse der von mir oben gelobten Schnebel und Werner unter seine kritische Lupe – vgl. S. 185f. und S. 294f. –; dass Schnebels Bedeutung für die Rezeption Verdis dabei allerdings zu kurz kommt, kann hier aus Platzgründen nicht weiter verfolgt werden. Immerhin dringt sie in Hans-Joachim Wagners «Paradigmen der Verdi-Rezeption», S. 536, stärker durch.)

Schon in ihrer «Vorbemerkung» halten die Herausgeber unmissverständlich fest, dass «Verdi in bisher kaum wahrgenommenen [!] Ausmass ein denkender Komponist [war]. [...] Im Blick auf künstlerische Reflexion, Selbstkritik und äusserste Differenzierung [...] hat Verdi [...] den Vergleich mit keinem Komponisten des deutschsprachigen Kanons zu scheuen, heisse er nun Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms oder Alban Berg.» (S. VII; warum nur bei Berg der Vorname



Verdi 1900

steht, ist nicht nachvollziehbar) Sie hoffen, dass mit dem *Verdi-Handbuch* «auch im deutschen Sprachraum die Idee grösseren Raum gewinnen möge, dass Verdis Opern nicht nur mit der – vermeintlichen oder tatsächlichen – Genusssucht einer ‹bella Italia› zu tun haben, sondern einen kaum zu überschätzenden Beitrag zur musiktheatralischen ‹Weltliteratur› darstellen» (S. VIIIf.). Das Bild Verdis soll aber nicht nur erweitert und aufgewertet, sondern auch von lieb gewordenen Klischees gereinigt werden, was Gerhard bereits in der Einleitung mit seinen «Verdi-Bilder[n]» fulminant besorgt. Danach sei der Mythos vom aus ärmlichen bäuerlichen Verhältnissen stammenden Musiker aus Le Roncole, der, obwohl angeblich schnell zum Komponisten des «Risorgimento» avanciert, in seinen «Galeerenjahren» vom italienischen Opernbetrieb ausgebeutet worden sei, bis er mit der Dreierschar *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata* trotz miserabler Libretti den Durchbruch geschafft habe; sei also dieser Mythos weitgehend von Verdi selbst in die Welt gesetzt worden, um sich als erklärtem Einzelgänger «einen respektierten Freiraum von dem Weltruhm zu schaffen, den er spätestens in den 1850er Jahren auch mit allen unangenehmen, die Bewegungsfreiheit einschränkenden Begleiterscheinungen kennengelernt hatte», und um «dem Publikum seiner erfolgreichen Werke gegenüber ein grösstmögliches Mass an Autonomie zu bewahren» (S. 23). Welch geschickter Geschäftsmann Verdi in Tat und Wahrheit war und wie er als solcher schon bald höhere Einnahmen als all seine Konkurrenten erzielte, erfahren wir aus den ebenso faktenreichen wie spannenden Aufsätzen von Michael Walter («Die italienische Oper als Wirtschaftsunternehmen»)

und Sebastian Werr («Medien der Popularisierung»). An der Schnittstelle von Biographie und Werk ist Christine Fischers exzellenter kritischer Beitrag «Von gefallenen Engeln und Amazonen: Geschlecht als ästhetische und soziale Kategorie im Werk Verdis» angesiedelt, der nichts seinesgleichen hat. Bisherige direkte Parallelisierungen (etwa von Giuseppina Strepponi und Violetta Valéry) weist Fischer mit trefflichen Argumenten zurück; vielmehr können «Verbindungen zwischen Werk und Biographie [...] nur auf einer sehr allgemeinen Ebene einleuchten, und zwar in der Ambivalenz der Charaktere zwischen Individualität und Konformität» (S. 166).

Auch Zoppelli betreibt in seinem schon erwähnten Aufsatz Aufklärung, indem er (wie Gossett im Laaberband!) entschieden die vor allem von Werfel nachhaltig in die Welt gesetzte Mär vom intuitiv-irrational schaffenden Naturburschen korrigiert und durch minutiöse Einblicke in den hochgradig durchorganisierten Kompositionsprozess die zitierte These der Herausgeber belegt, dass «Verdi in bisher kaum wahrgenommene[m] Ausmass ein denkender Komponist» war. Die Aufsätze von Gerhartz («Melodiebildung und Orchestration») und Arne Langer («Die optische Dimension: Szenentypen, Bühnenräume, Kostüme, Dekorationen, Bewegung, Tanz») zeigen vorbildlich, wie Parameter einer Oper angegangen werden müssen.

Erstmals liegt mit dem *Verdi-Handbuch* ein Werk in deutscher Sprache vor, das zugleich umfassend und sorgfältig, den neuesten Stand der Forschung präsentierend und sie vorantreibend, aussermusikalische Aspekte einbeziehend und sich vehement auf die vielgestaltige Musik einlassend sowie zugleich respektvoll, ja begeistert und kritisch vom grossen Verdi handelt. Es taugt ebenso sehr als zuverlässiges Nachschlagewerk wie als Buch, das mit vielen vorzüglichen Aufsätzen und Essais zum langen Lesen einlädt. Desiderata bleiben da nur wenige: der «Kommentar» innerhalb der Werkbetrachtungen, der nicht selten mehr vom Libretto handelt als von der Musik, mehr von den Personen an sich, als wie sie musikalisch gefasst sind; der Abschnitt «Wirkung» bei den Werkbetrachtungen, der fast immer zu kurz ist und sich meistens aufs 19. Jahrhundert beschränkt; das Register, das sich, obwohl es sich auf Namen und Werke beschränkt, die im Haupttext zitierten AutorInnen der Sekundärliteratur generell nicht erfasst (die Kriterien für die Ausnahmen sind nicht einsichtig), geschweige denn die vielen Namen des Anhangs. Letzteres ist bedauerlich, weil die wie gesagt an sich hervorragende Bibliographie nicht übergreifend ist, sondern zuerst den einzelnen Beiträgen folgt und später auf inhaltlich festgelegte Rubriken aufgeteilt wird, was die Suche nach einem bestimmten Autor oder einem einzelnen Buch sehr erschwert. Das sind indes Kleinigkeiten angesichts eines Unterfangens, das sich nach einem Jahrhundert frevelhaften deutschen Umgangs mit Verdi als Wiedergutmachung auf höchstem Niveau entpuppt und sich einem Komponisten würdig zeigt, der nach vorne blickend forderte: «Der Künstler muss in der Zukunft forschen, im Chaos neue Welten sehen.»

Anton Haefeli