

„Diese Musik lässt mich nicht mehr los“

Der Dirigent **Friedrich Haider** über **Ermanno Wolf-Ferrari**,
der am 12. Januar vor 150 Jahren geboren wurde

VON SIMON CHLOSTA

Er wurde 1876 als Hermann Wolf in Venedig geboren, studierte in Rom und München, lehrte als Professor am Mozarteum in Salzburg, lebte den Großteil seines Lebens in München und Umgebung und starb 1948 in Venedig. Als Ermanno Wolf-Ferrari (nach dem Geburtsnamen seiner Mutter) wurde er einer der erfolgreichsten Komponisten seiner Zeit, heute ist seine Musik kaum noch zu hören. Friedrich Haider setzt sich seit Jahren für die Musik Wolf-Ferraris ein. Der Österreicher war Chefdirigent der Opéra national du Rhin in Straßburg und der spanischen Oviedo Filarmonía und wurde für seine Einspielung der Werke Wolf-Ferraris unter anderem mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. So war er sofort bereit, über den Jubilar Auskunft zu geben – was er im Videocall aus seinem Wohnhaus im Norden Dänemarks tat.

Herr Haider, runde Jubiläen sind oft ein Anlass, Komponisten einen Schwerpunkt zu widmen. Vom 150. Geburtstag Wolf-Ferraris bekommt man auf den Spielplänen nicht viel mit. Warum ist das so?

Ja, leider, selbst in Venedig nicht, wo er geboren wurde, dort wäre es ja absolute Pflicht. Ich verstehe es aus mehreren Gründen nicht. Zum einen haben wir es mit Musik von enormer Qualität zu tun. Zum anderen gehörte Ermanno Wolf-Ferrari zu Lebzeiten zu den meistaufgeführten Komponisten weltweit, jedenfalls bis zum Zweiten Weltkrieg. Vielleicht müsste man einmal Anthropologen, Kulturwissenschaftler und Soziologen heranziehen, um zu ergründen, warum sich die Gesellschaft für manche Kunstwerke interessiert und warum sie anderen mit Desinteresse begegnet. Aber ob solche Phänomene überhaupt ergründet werden können, ist zu bezweifeln.

Können Sie sich noch an Ihre erste Begegnung mit der Musik von Wolf-Ferrari erinnern?

Oh ja, das war 2002 in einem Antiquariat in London. Es gab dort ein kleines Fach mit Musikalien, in dem ich einen Klavierauszug seiner Oper „Il segreto di Susanna“ (Susannens Geheimnis) entdeckte. Den Namen Wolf-Ferrari hatte ich schon einige Male gehört, kannte seine Musik aber überhaupt nicht. Und in diesem Antiquariat beginne ich also, mir die Ouvertüre anzuschauen, mit ihrem unbeschreiblichen Esprit. Eine Musik, verliebt in das Leben selbst, voll Übermut und Seligkeit zugleich. Und auch handwerklich meisterlich gemacht. Dann blättere ich weiter – und bin vollkommen überwältigt!

Das hat allein der Notentext in Ihnen ausgelöst?

Ja, innerlich hat es sofort geklungen. Ich habe mich dann auf die Treppen-

stufen gesetzt und fast eine Stunde lang in diesem Klavierauszug gelesen, bis der Besitzer des Ladens meinte, er müsse jetzt schließen. Danach habe ich noch im Hotel weitergemacht – und was soll ich sagen: Das alles hatte eine elementare Wirkung auf mich. Ich war wie im Fieber! Seither lässt mich diese Musik nicht mehr los.

Wie ging es nach London weiter?

Ich habe sofort begonnen, nach Partituren, Noten und Tonaufnahmen zu suchen, doch es gab fast nichts. Manches war bei Verlagen leihbar, aber nur das wenigste auch käuflich, vor allem antiquarisch. Bald darauf hatte ich eine Einladung vom Münchner Rundfunkorchester, und man hat mich nach einem Programmwunsch gefragt. Natürlich war mein Vorschlag, die „Susanna“ konzertant zu machen. Ein paar Jahre später wurde ich Chefdirigent der spanischen Oviedo Filarmonía, mit der ich dann einen richtigen Wolf-Ferrari-Zyklus und die „Susanna“ eingespielt habe. So ging es los.

Ein Vorwurf an Wolf-Ferrari – den es auch schon zu Lebzeiten gab – ist, dass er nicht den Strömungen seiner Epoche gefolgt ist, sondern zeitlebens an der Tonalität festhielt.

Ja, aber was ist das für ein absurdes Argument? Die Tonalität ist nichts anderes als ein Gestaltungsmittel und in keiner Weise ein künstlerischer Qualitätsbegriff. Ein Teil der Musikwissenschaft ist der irrigen Meinung, Tonalität verhalte sich wie eine lineare Zeitkurve, an der man die Ausweitung der Harmonik als Fortschritt ablesen könne. Und ich frage mich: Wie kann es überhaupt sein, dass ein Künstler für das zur Rechenschaft gezogen wird, was er aus einer inneren Notwendigkeit heraus geschaffen hat? Am schönsten hat es Wolf-Ferrari selbst einmal ausgedrückt, als er meinte, dass die wesentliche Kraft der großen Meister in jener liege, die man die erneuernde nennen könnte. Eine Kraft, die befähigt, mit allereinfachsten harmonischen Beziehungen, solchen, die man schon längst kennt, eine Wirkung zu entfalten, als würde man sie zum ersten Mal erleben. Und er führt die



FOTO: PRIVAT

„Der wahrhaftige Künstler ist nicht Ausdruck seiner Zeit, sondern befreit sich aus ihr.“

C-Dur-Glorie von Wagners „Meistersingern“ an, die die revolutionäre Chromatik des „Tristan“ ablöst. Ein Fortschritt im Blick zurück.

Ein unberechtigter Vorwurf also ...

Sein harmonischer Raum ist ja keineswegs eingeengt. In seiner Oper „I gioielli della Madonna“ (Der Schmuck

der Madonna) dringt er überraschenderweise auch einmal in das Terrain des Verismo vor, den er auf seine ganz eigene Weise kultiviert. Es wird dort ein Bild des „schönen Neapel mit seinen tausend Farben“ besungen, das Bürger, Handwerker, Kirche und sogar die Camorra gemeinsam auf die Bühne bringt. Nicht aber als folkloristisches Tableau. Das Unheil wurzelt in dieser Geschichte in kultischer und religiöser Besessenheit. Mit hochdramatischer Zuspitzung bewegt die Musik sich am Ende in harmonische Regionen, die stellenweise nicht mehr so einfach zu deuten sind. Der Umgang mit der Harmonik ist bei Wolf-Ferrari also niemals Selbstzweck, sondern entsteht aus einer klaren dramaturgischen Intention.

Ein anderes Urteil lautet, Wolf-Ferrari habe Musik komponiert, die völ-



lig losgelöst von den äußeren Umständen daherkommt. Dabei hat er beide Weltkriege hautnah miterleben müssen. Hatte das gar keine Auswirkung auf ihn?

Auf seine Persönlichkeit schon. Im Ersten Weltkrieg ging er in die Schweiz, sein Schaffensdrang kam völlig zum Erliegen. Für ihn als Deutsch-Italiener standen sich nun sein Vater- und sein Mutterland als Feinde gegenüber. Das war wie eine Identitätskrise. Im Ersten Weltkrieg hat er dann sogar wieder mit dem Zeichnen angefangen, wie einst in Kindertagen. Er war ja Sohn eines Malers, August Wolf aus Weinheim an der Bergstraße. Der kam im Auftrag des Literaten und Kunstsammlers Adolf Friedrich Graf von Schack nach Venedig, um Kopien von Gemälden alter Meister aus Kirchen und Sakristeien anzufertigen, die wiederum in München ausgestellt werden sollten. In Venedig lernte Wolf dann Emilia Ferrari kennen, und sie bekamen ihren ersten Sohn: Hermann Wolf. In dieser Welt der Renaissancemalerei ist Ermanno Wolf-Ferrari, wie er sich dann später nannte, aufgewachsen und hat als Kind selbst ein unglaubliches Talent für das Zeichnen gezeigt. Und aus dem heraus ist, so glaube ich heute, auch sein Sinn für diese bestimmte Art von Schönheit entsprungen. Gar nicht mal für ein gewisses Jahrhundert oder für einen bestimmten Stil, sondern für eine Art von ewiger

Schönheit. Das war vielleicht auch ein Grund für sein Festhalten an der Tonalität. Diese Harmonie, ich sehe da eine gewisse Kongruenz. Wolf-Ferrari meinte außerdem, dass der wahrhaftige Künstler nicht Ausdruck seiner Zeit sei, sondern sich aus ihr befreie.

Und im Zweiten Weltkrieg?

Im zweiten Krieg ging es ihm nicht besser, aber da hat sich etwas ganz Außergewöhnliches ereignet: Die blutjunge Geigerin Guila Bustabo trat in sein Leben. Für sie hat

„Ändere die Hirnmöblierung, und du änderst damit deine ganze Welt“, meinte Wolf-Ferrari

er sein herrliches D-Dur-Violinkonzert komponiert. Ein ganz kurzes Lehar-Zitat im ersten Satz lässt eine innige und bis heute geheimnisumwitterte Verbindung erahnen. Die geplante Uraufführung musste verschoben werden, weil das gesamte Orchestermaterial bei einem Bombardement ver-

brannt war. 1943 hat Bustabo dann mit den Münchner Philharmonikern unter Oswald Kabasta das Werk aus der Taufe gehoben.

Zwei Opern haben Sie bereits erwähnt. Besonders im Bereich der Opera buffa war Wolf-Ferrari ja äußerst erfolgreich. Was ist das Besondere an diesen Werken?

Im Grunde genommen ist jede Oper eine Welt für sich. Das, was er in der ersten gemacht hat, macht er in der zweiten schon wieder anders und in der dritten wiederum. Aber um den wichtigsten Aspekt herauszugreifen: Mit den ersten beiden Triumphen – „Le donne curiose“ (Die neugierigen Frauen) und „I quattro rusteghi“ (Die vier Grobiane) – leitete er eine Renaissance der Werke des venezianischen Komödienautors Carlo Goldoni und der Opera buffa ein. Gleichzeitig liegt da eine hochindividuelle Tonsprache vor, die man als den Grundstein für die Neoklassik bezeichnen muss. Es tritt auch eine Art „erfundener Volkston“ auf, Melodien, von denen man denkt, man kennt sie. Und dann forscht man und stellt fest, nein, es ist frei erfunden. Das alles war von enormer Wirkung. Toscanini in New York oder auch Gustav Mahler in Wien haben diese Opern mit Begeisterung dirigiert.

Spiegelt sich seine deutsch-italienische Herkunft denn stark in seiner Musik wider?

Er selbst schreibt in seinen Briefen dazu sehr Widersprüchliches: von zwei Seelen in seiner Brust, von der Empfindung einer Doppelnatur. Aber an anderer Stelle erklärt er dann wieder, dass diese deutschen und italienischen Wurzeln in ihm nie miteinander konkurriert hätten. Zu guter Letzt sieht er sich bloß als ein „Curiosum“, das halt „seine eigene Biographie“ aushalten muss. Ich glaube, das ist so etwas, was man gern auf ihn projizieren würde: Er ist Deutsch-Italiener, also muss auch seine Musik deutsch-italienisch sein. In Wirklichkeit lassen sich diese Elemente nicht voneinander trennen. Die Sprache von Wolf-Ferraris Mutter war ja genau genommen Venezianisch, und sie ist ihm näher gelegen als die

deutsche des Vaters. Seine späte Oper „Il campiello“ (Das Plätzchen) wird von einer zu Berühmtheit gelangten Hauptmelodie getragen, die eine wunderbare musikalische Übersetzung für diese sehr weiche Sprache und auch die traumhafte Anmutung Venedigs ist. Sie hat kaum eine Richtung, niemals einen Drang nach vorne. Bewegung entsteht sozusagen nur, um immer wieder innehalten zu können. Das „Campiello“-Thema ist übrigens bei seinem Begräbnis erklingen. Der Chor des Teatro Fenice hat es angestimmt, als er in der Gondel auf die Friedhofsinsel San Michele übergesetzt wurde. Ich kenne im 20. Jahrhundert nur eine Parallele dazu: Richard Strauss, bei dessen Beerdigung man das Terzett aus dem „Rosenkavalier“ gesungen hat.

Gibt es neben seinen Briefen auch theoretische Schriften von ihm?

Ja, er war ein großer Denker und hat sehr interessante Essays geschrieben. Und es gibt Aphorismen, wo er in zwei, drei Sätzen seine Gedanken darlegt. Einer, der mir besonders gut gefällt und der auch uns sozusagen ein bisschen in die Mangel nimmt, wenn wir allzu schnell kritisieren und einordnen, lautet: „Ändere die Hirnmöblierung, und du änderst damit deine ganze Welt.“

In den vergangenen Jahren sind durchaus einige Komponisten wiederentdeckt worden. Was denken Sie: Wird die Zeit für Wolf-Ferraris Wiederentdeckung noch kommen?

Ich bin fest davon überzeugt, dass das Violinkonzert, das Dante-Oratorium „La Vita Nuova“, die Lieder auf alt-toskanische Volkspoesie, vor allem aber die komischen Opern Wolf-Ferraris wieder auf die Bühne kommen werden. Am Theater sehen wir heute viel unerträgliche Reizüberflutung. Letztendlich immer inhaltslos. Und ich könnte mir vorstellen, dass wir da schon bald einen Zusammenbruch erleben und uns wieder auf das Schlichte, auf den Herzschlag des Menschen besinnen werden, weg von Fassade und flüchtigem Getöse. Die Subtilität, mit der wir Menschen in Wolf-Ferraris Opern gespiegelt werden, die wird wieder gefragt sein, da bin ich mir sicher. **ff**

HÖREMPFEHLUNGEN



Wolf-Ferrari: Ouvertüren und Intermezzi aus Opern; Oviedo Filarmonía, Friedrich Haider (2010); Naxos



Wolf-Ferrari: Konzert für Violine und Orchester; Benjamin Schmid, Oviedo Filarmonía, Friedrich Haider (2010); Farao



Wolf-Ferrari: I gioielli della Madonna; Ushakova, Kim, Capkovic, Bernhard u.a.; Chor des Slowakischen Nationaltheaters, Slowakisches RSO, Friedrich Haider (2015); Naxos