



To Burg *Genie und Landwirt von Sant'Agata*

Als Sohn eines Kleinkrämers und Schankwirtes in einem unbekannten Bauerndorf des Bezirkes Parma hat er keine Voraussetzung und Chance, je etwas Besseres zu werden als die viel zuvielen anderen Kinder, die da herumlaufen. Aber an seinem Grabe trauert die Welt. Die Menschen, die der Trauerfeier beiwohnen dürfen, singen ergriffen den schönsten Chor, der je erdacht wurde: Va, pensiero, sull' ali dorate — Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen...

Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen — dieses königliche Wort ist es, das ihn dazu bringt, sich noch einmal und wieder an eine Oper zu setzen. Denn er hat, der junge Mensch, mit allem abgeschlossen und will nie wieder eine Note schreiben. Kurz hintereinander hat ihm der Tod die beiden Kinder, Virginia und Icilio, geraubt, nun auch noch Margherita, die Gattin und Jugendgeliebte aus der schönen Zeit von Busseto. Er verzweifelt, er ist am Ende. Und doch steht er erst am Anfang eines Lebens, das 87 Jahre währen und an die 30 Opern hervorbringen wird, darunter ein Dutzend Welterfolge. An die 30 Opern. Allein in der Zeit zwischen dem „Rienzi“ und dem „Lohengrin“ entstehen siebzehn. Zwischen der „Aida“ aber und dem „Othello“ schweigt der Opernkomponist Verdi 15 Jahre lang.

In der Anfangszeit schleudert der Vulkan Oper für Oper aus sich heraus. Zu einer

Zeit, da — im Italien des „risorgimento“ — die Oper, seine Oper, ein nationales Bedürfnis ist, ein nationaler Aufruf, eine Sturmglocke für Freiheit und Befreiung. Aber das kommt nur hinzu. So und so schlägt das Feuer aus dem Vulkan, und es ist Melodie. Der Sohn des Schankwirtes erfindet noch einmal den C-dur-Dreiklang, die Melodie, die Musik. Der Schwiegervater in spe, der brave Antonio Baretti aus dem Nachbarstädtchen Busseto, erkennt das Wunder und hegt es. Das Mailänder Konservatorium erkennt es nicht und lehnt den Aufnahmeprüfling als „unzulänglich begabt“ ab — noch im hohen Alter verbittet sich Verdi mit Grimm, daß dieses Konservatorium seinen Namen führe.

Sein Genie gibt ihm die Ur-Melodie ein. Die Melodie, die sofort zündet, von jedem Schusterjungen nachgepfiffen wird und die Welt erobert. Aber es steckt in ihr nicht nur die musikalische, in der Frühzeit wie oft triviale Formulierung, die der Schusterjunge nachpfeift. Es steckt in ihr ein pochendes, bebendes Drängen, kontrapunktisch immanent schon der heiße, südliche Rhythmus, es lauern hinter ihr die Schlagwetter der Leidenschaft, es ist ein Dämonisches in ihr, das Schicksals-Wort spricht. Von Anfang an ist sie sich nicht selbst genug, diese Melodie. Sie drängt dazu, sich über den Klang hinaus darzustellen. Sie braucht die menschlich durchatmete Stimme, sie will sich in der

Szene entfalten, sie will aufgehen in der Magie des Theaters. Sie hat, mit einem Wort, den Sprengstoff des Dramatischen in sich. So ist ihm, Verdi, auferlegt, sich in das ewige Abenteuer der Auseinandersetzung zwischen Ton und Wort, Musik und Drama, Operndramaturgie und Dramendramaturgie einzulassen. Es wird sein Abenteuer auf Leben und Tod.

Der große Gegenspieler aus dem Norden, Richard Wagner, 1813 geboren wie er, kommt von der Dichtung her. Stets ist der dichterische Stoff, die szenische Pointierung, der novellistische Brennpunkt sein erstes, inspirierendes Anliegen — freilich augenblicklich verknüpft mit der Vorstellung von der Musikbeihilfe, die das mit Worten nicht Aus-sagbare aussagen wird. Verdi kommt zuerst von der Musik. Aber von einer Musik, die die Szene braucht, die dramatische Adaption, um ihre dringlichste Absicht zu verwirklichen. Die Entwicklung, die eintritt, ist überaus bemerkenswert: Wagner, mehr und mehr von der Gewalt der Musik überkommen, wird in großen (und schönsten) Teilen seines Werkes zum Opernkomponisten, der geborene Opernkomponist Verdi am Ende ein reiner, im Sinne genauer Kriterien vollkommener Musikdramatiker.

Wäre er nach der Trias Rigoletto-Troubadour-Traviata gestorben — sie schon hätte genügt, ihm die Weltgeltung, den bleibenden Ruhm zu geben. Aber sein gesegnetes Leben läßt ihm noch die Zeit und die Schaffenskraft, jene zweite, zwei Jahrzehnte später begonnene Alters-Trias zu vollenden, die seinen musikdramatischen und musikgeschichtlichen Rang neu und endgültig bestimmt: die Trias Aida-Othello-Falstaff. Sie umfaßt einen Arbeits- und Reifeprozess von annähernd 25 Jahren. Am Ende des „Falstaff“ steht eine Fuge. Von Verdi eine Fuge (aber er hat sie ja täglich geschrieben, über jedes beliebige Thema), eine Fuge über das weisseste Wort, mit dem je ein Großer sich von der Welt verabschiedete: Tutto nel mondo è burla — Alles ist Spaß auf Erden...

Zwischen der Anfangsstretta und der Schlußfuge liegt ein Werdegang, der eine der bewundernswürdigsten Schaffenstaten der Geistesgeschichte umschließt. Am Anfang der „italienische Orgeldreher“, das Undsoweniger nach Donizetti, Rossini, Bellini — vieles noch ist primitiv (aber elementar), reißerisch (aber hinreißend), herkömmlich-schematisch (aber schon von der Geniehand übernommen). Aber es erklingt dieser herrliche Chor „Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen“ — die Sehnsucht von Millionen, frei und einig zu werden, hat ihre Melodie gefunden. Sie wird mit ungeheurer Begeisterung gesungen, sie ist ein Fanal. Der Name Verdi wird zum nationalen Symbol: V (ittorio) E (mmanuele) R (e) D' I (talia), Verdi ein musikalischer Nationalheld (Wagner bezahlt seine revolutionären Umrtriebe mit dreizehn-jähriger Verbannung). Der Vulkan schleudert Rigoletto, Troubadour, Traviata heraus und tritt die Weltherrschaft an. Aber Verdi ist ein großer, durch nichts zu trügender Mensch. Erfolg oder Mißerfolg gilt ihm gleich viel oder wenig — er ist ein gnadenloser Selbstkritiker, seine Leidenschaft ist die Wahrheit, seine Wahrheit; und für diese Wahrheit die knappste, präziseste Formulierung. Melodie, Arie, Chor (er ist

der „papa dei cori“), Stretta, die Aufeinanderfolge von Opernstücken des „Melodista“ genügen ihm nicht mehr, die Vielgestaltigkeit der dramatischen Situation, ihre Hintergrundigkeit, die seelischen Antriebe für die Menschen und Schicksale auf seiner Bühne in Musik zu fassen. So zerschlägt er das Bel-canto-Ideal seiner Tradition; so entthront er die Primadonna, die seine prominenteste Starthelferin war (und lernt die neue, des Taktstocks, hassen); so sucht er nach gütigerer Charakterisierung, nach dem Klang eines tieferen Mit-Erleidens, nach der reinen und subtileren Kunstform; so schreibt er, der „maestro filosofico“, eine „Musik, bei der man zuhören muß!“. So geht er Schritt für Schritt den Dornenweg vom italienischen Opernkomponisten (man muß Donizetti hören, um sofort zu ermessen, welchen Ranges) zum weltgültigen Musikdramatiker: Schritt für Schritt erfüllend den Jahrhundertauftrag, der ihm nicht weniger gesetzt ist als dem Riesen jenseits der Alpen. Den er, voll einer tragischen, selbsterstörenden Bewunderung, nicht aus dem Auge läßt...

Daß er selber sich nicht aus den Augen verliert, ist eine objektiv größte Tat: instinktiv und wissend hat er die säkulare Musikdramatiker-Gefahr erkannt und streng gemieden: die Orchesterpolyphonie, die „Nervenkompunktik“, das sinfonische Drama im Orchester, das die Singstimmen und ihren Spiel-Sinn erschlägt. Er hat erkannt und konsequent beachtet, woran Wagner (wie Strauss) gefehlt hat: daß der Text (auch der gesungene) und das Spiel (auch und gerade das musikedramatische) ihren eigenen Rhythmus, ihr eigenes Tempo und Gefälle, ihre eigene Sinn-Entwicklung haben, wodurch gebietend der verfügbare Raum für die (ohnehin überhörende) Musik abgesteckt ist — auch im Musikdrama. Nie geschieht es bei Verdi, daß die Orchestersinfonie die Singstimme abwürgt und ihre Handlung aushungert. Sein oft verkanntes Orchester ist, von der technischen Meisterschaft, auch von der subtilen Klangschönheit abgesehen, eine höchste künstlerische Weisheit (und steht darin dem Mozarts nahe).

Verdi war kein „Dichter“, mit Worten konnte er kein Drama schreiben — und hat zeitlebens darunter gelitten. Aber er beschäftigt sich mit Stoffen mehr als mit Partituren. Die tief bewegbare Brust in diesem nach außen hin so einfachen, jedem Publicity-Make-up so abholden Mann, der ein Bauer ist und ein Vater — diese Menschenbrust verlangt es leidenschaftlich nach Erfüllung im Gleichnis der Bühnengestalt, ihres Schicksals, ihrer tragischen oder triumphalen Bewährung. Er bringt — zu seiner Zeit welch Wagnis! — einen Buckligen und eine Dirne auf die Bühne — aber es interessiert ihn nicht die Sensation, sondern die Seele. Er will „neue, schöne, große, abwechslungsreiche, kühne Stoffe; kühn bis zum äußersten, neu in der Form und bei all dem gut komponierbar“. Er ist, mindestens seit der Traviata, der Erfinder des verismo — aber mit „Verismus“ hat er nichts zu tun. Er sucht und findet bei Voltaire, Byron, Manzoni (dem er das großartige „Requiem“ schreiben wird), bei Victor Hugo, Dumas, Scribe. Er greift zu den Großen, zu Schiller und Shakespeare. Der „König Lear“ ist sein Lebens- und soll sein Gipfelwerk werden — am „Lear“ scheitert er. An Shakespeare (und

Wagner). Und doch ist er der einzige, dem das Shakespearsche Musikdrama, der Othello, gelingt; und die Shakespearsche musikalische Komödie, der „Falstaff“ — die weist zaubervolle, die wir (jenseits von Mozart) haben.

Seine Librettisten (zu spät erst trifft er sich mit dem genialen Boito) haben die Hölle! Er ruht und rastet nicht, bis er wenigstens in etwa den Buch-Bau erreicht hat, der ihm in jeder Einzelheit vorschwebt. Seine ganze Zufriedenheit erreichen sie nie, die armen Piazza, Romani, Maffei, Somma, Ghislanzoni, Salera, Cammerano und Piave. An der Erarbeitung des Opernbuches nimmt er gewiß keinen geringeren Anteil als Mozart bei Da Ponte, Wagner bei Wagner und Strauss bei Hofmannsthal. Wie keinem anderen ist ihm auch noch der Kampf mit der Zensur beschieden, die künstlerisch ahnungslos ist und ebenso stumpfsinnig und engstirnig wie obrigkeitshörig. Sie kostet ihn mehr Verdruß, Zeit und Nerven als zehn Partituren.

Wie leicht er es trotzdem hat, erkennt verblüffend genau Victor Hugo, aus dessen „Le roi s'amuse“ das Rigoletto-Buch entsteht. Nach heftigen Protesten gegen die Verdi-Oper und nachdem sie ihn schließlich doch begeistert, stellt er fest: „Wenn ich in meinem Drama auch gleichzeitig vier Personen reden lassen könnte, daß das Publikum Worte und Gefühle verstünde, dann könnte ich ganz die gleiche Wirkung erzielen.“ Dies Ei des Columbus verdient festgehalten zu werden.

Verdi wird oft mißbraucht. Er ist ein Repertoire-Fall. Aber Verdi ist Verdi nur mit der außerordentlichen Aufführung. Bonmot von Caruso: „Den Troubadour zu besetzen ist weiter nicht schwierig — man nimmt einfach die vier größten Sänger der Welt.“ (Es müssen auch die vier besten Schauspieler sein.) Es gibt keine Note in diesen Partituren, die nicht in einer hintergründigen Spannung steht, in einem genauen und erregenden Bezug, und sein Dreivierteltakt ist kein Walzer. „Ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich sei, nicht einfach hinschreibe“ — wengleich die Traviata-Musik in anderthalb Monaten entsteht — „sondern immer bemüht bin, ihr einen Charakter zu verleihen.“ Das klingt — und ist — bescheiden. Aber er duldet nie und nirgends, daß die Zeichen, die er gegeben hat, mißachtet oder verunstaltet werden. Sowas kann ihn zum Berserker machen. „... ein Dirigent, der sich erlaubt, die Tempi zu ändern!... Wir haben es wohl nicht nötig, daß Dirigenten und Sänger neue Effekte entdecken: und ich für meinen Teil erkläre, daß es nie, nie, nie jemand gelungen ist, auch nur alle die von mir beabsichtigten Wirkungen herauszuholen... Niemand! Nie, nie... weder Sängern noch Dirigenten!“ Wer und was Verdi ist, wenn „die von ihm beabsichtigten Wirkungen herausgeholt“ werden können, ist heute allein auf der Schallplatte zu hören. Sie hat — souverän über die besten zuständigen Sänger und Kapellmeister gebietend — das authentische Verdi-Bild wiederhergestellt. Sie verwaltet Dokumentationen einer beispielhaften und kongenialen Verdi-Darstellung (Toscanini!). Ihre Aufführungen sind jedem erreichbar, sie sind beliebig oft wiederholbare Studien-

objekte, die für eine künftige Verdi-Erkennnis maßgebend sein werden. Nicht jede Verdi-Platte ist natürlich von exemplarischem Rang. Aber es handelt sich insgesamt um die bisher durchgreifendste und in der Breitenwirkung wirkungsvollste Verdi-„Renaissance“.

Der Leierkastenmann, der Schauerdramenpopanz, der Kulissenpathetiker ist wieder um das Stück ins rechte Lot gebracht, das nicht weniger als alles ausmacht. Und wir sind vertrauter geworden mit dem anderen Verdi, dem reiferen, problematischeren, vergeistigteren, dem größten Musiktrager seiner Nation. Wenn wir seiner gedenken, bewegt uns in tiefer Achtung, daß sein Werk ein Werk der Wahrheit ist, der schöpferisch charakterlichen Integrität, die er nie um Haaresbreite verlassen hat, und die Aussage seines hohen Ethos'. In Wahrheit, Demut und Güte, in unabdingter Lauterkeit hat auch der private Mensch Verdi zeit seines Lebens gelebt. Im Kreise der Meister steht er gleich einer biblischen Gestalt. Wir gedenken des Bauern und Weltmannes von Sant'Agata, des Genies, in Verehrung und Bewunderung.

