



Siegfried
Melephinger

UMGANG MIT VERDI

Umgang mit Verdi, so viele Jahre, von der Jugend an, glühende Stehplatzabende im alten Münchner Nationaltheater, die erste deutsche „Macht des Schicksals“, der siebte Himmel der Berliner Staatsoper, und später Wien, Mailand, keine Phase, in der die Spannung nachließ, noch jetzt, da die späten Jahre begonnen haben, die glühenden Wangen (mein Gott, warum soll ich mich schämen), die Tränen. Zuletzt in Hamburg, als Felsenstein die „Traviata“ inszenierte, und ein paar Monate vorher, beim „Othello“ in der Aufführung desselben Regisseurs an der Komischen Oper in Ostberlin. Neue Phase? Vielleicht durch Felsenstein, aber doch nur die Krönung des immer Geahnten, immer Erhofften, die Krönung für einen, der nicht nur von der Musik, sondern vom Theater her zu Verdi gekommen ist und in allem, was er über Theater dachte und schrieb, Verdi mit im Auge gehabt hat, dieses Genie, das im olympischen Choros Thalias zwischen Shakespeare und Molière steht, und ganz dicht hinter Mozart.

Wie hört sich das an, wenn jetzt dieser, der das Theater feiert, indem er Verdi feiert, bekennt, daß doch noch eine neue Phase im Umgang mit dem Gefeierten eingetreten ist — durch die Langspielplatten? Ist das nicht Verrat an der Szene? Umsturz aller liebenden Impulse? Unrecht auch an Felsenstein, dem so viel Verdi-Glück zu danken war? Nichts davon. Das Gegenteil. Die genauesten Erkenntnisse bleiben flach, wenn sie nicht das Paradox bewältigen, das allem Menschlichen zugrunde liegt, daß sich Wahrheit nicht destillieren läßt, sondern nur polarisieren, daß Empfindung fahrlässig bleibt ohne Einsicht, daß Scharfsinn hochmütig wird ohne Nachsicht, daß die von Verdis Feuer glühenden Wangen im Studium gekühlt werden

müssen und daß freilich dann das Erstudierte ins Flammenbad zurückgebracht werden muß, wenn beides wahr werden soll: die Liebe und der Sinn. Umgang mit Verdi: Flammen und Strukturen, Tränen in Eiswasser, Fackel und Skalpell.

*

Überraschendes geschieht, wenn die Szene wegbleibt: der „Maskenball“, die „Traviata“, vom „Othello“ zu schweigen, werden zu Schauplätzen gewaltig geplanter Architektur. Jetzt erst, da sich die Musik in der Zeit rein darstellt, nicht gehemmt (wenn dieser provisorische Ausdruck erlaubt wird) durch die Statik von Bühnenbildern, sondern nur noch wahrnehmbar als eingeteiltes, aufeinanderfolgendes, auseinander abgeleitetes, ineinander übergehendes, einander steigerndes Geschehen, als Symphonie des Dramas — jetzt erst werden wir gewahr, daß kein Sechzehntel, keine Achtelpause, keine Fermate dem Zufall überlassen sind, daß in diesen Partituren jene Genauigkeit der Ordnung herrscht, die wir zuvor nur bei Bach oder bei Mondrian oder bei Mallarmé für möglich hielten. Und auf einmal wissen wir, daß nicht Felsenstein die Musik vernachlässigt, indem er die Szene mit geordneter Wahrheit bestellt, sondern diese ganzen Kantilenenschnulzer, diese Strettajodler, diese Bumbum-Kapellmeister, die Verdi mit Lehár, den Triumphmarsch mit dem Einzug der Gladiatoren und Alfredos Lied mit dem Frühlingsrauschen verwechseln.

Um gleich bei der erwähnten Sache zu bleiben: man spiele den Triumphmarsch auf der neuen „Grand Prix“ gekrönten Platte Karajans, und man wird erkennen, daß er Ritual ist und damit den einen dramatischen Pol der „Aida“ darstellt, zu dem der andere gehört: Amore; man wird den Spürsinn dieses Dirigenten bewundern, der begriffen hat, wie töricht der alte und erst jüngst wiederholte Vorwurf gegen Verdi ist, daß er sich in der „Aida“ des Auftrags wegen (Festoper zur Eröffnung des Suezkanals) zur Pompparade und zur Ballett- und Massen-Show habe verführen lassen. „Aida“ — dies die Frucht des Umgangs mit der Platte — ist wie alle Verdi-Opern auf eine Grundspannung zurückgeführt, diesmal auf die zwischen Ritual und Leidenschaft, in welcher das Kollektive (Massenszenen, Priesterchöre, Märsche, Tempeltänze — das Allegretto im ersten Finale bei Karajan!) gegen die Einzelseele steht. Daher die breite Triumphmarsch-Basis, die das „Gran Finale Secondo“ einleitet, um in hinreißend gebaute Spannungen (Priester, Gefangene, Aida, Amonasro, Amneris) zu münden! Wie genau dieses Genie wußte, was es wollte, und wie wenig hier Show-Music geplant war, geht aus den Titeln hervor, die er über zwei zentrale Szenen gesetzt hat, Entsprechung zugleich, bewußte Parallelität im Bau, daher innere Notwendigkeit begründend, wo scheinbar keine Aktion geschieht: „Gran Scene della Consecrazione“ (Tempelszene) und „Scena del Giudizio“, zweites und zweitletztes Bild, beides Ritual im strengsten Sinne und beides dramatisiert dadurch, daß nur die Weihe das Gericht ermöglicht.

Und man denke an Alfredos Lied in Traviata: welche Sünde, es aus der Struktur herauszunehmen! Es lebt nur aus der Spannung mit Violettas Koloraturen; seine Schlichtheit ist die Folie der Künstlichkeit, dramatisch gesprochen: die Reinheit des liebenden Herzens gegen die Raserei der Selbstbetäubung. Nie ist in der Oper genialer gebaut worden als in dieser Attacke der Seele gegen die Nerven (wundervoll aufgebaut von Toscanini auf der RCA-Platte und unvergeßlich in Felsensteins Inszenierung mit der Muszely).

*

Verdis Strukturen verdienten eine eigene Untersuchung. Dabei würde sich herausstellen, daß sie sich auf dem Weg vom „Trovatore“ zum „Othello“ nicht verändern, höchstens vereinfachen. Die Simplität des „Othello“ hat etwas Klassisches, aber schon das berühmte Quintett des „Rigoletto“ enthält die Methode, mit welcher der ganze „Othello“ komponiert ist. Charaktere werden in Themen übersetzt. Was in der



Sonatenform (und schon in Bachs Fugen) der Kontrast zwischen erstem und zweitem Thema bedeutet, das wird im dramatischen Quintett der Kontrast zwischen Gilda und Maddalena. Und wie Bruckner noch ein drittes Thema hinzufügt, so tritt im Quintett Rigoletto hinzu, während der Herzog thematisch zu Maddalena gehört. Und was dann mit den Charakterthemen geschieht, ist genau das gleiche, was Beethoven in seinen letzten Quartetten gemacht hat: Dividieren! In der Verarbeitung verändern sich die Themen durch die Kombination. Es ist die gleiche Methode, mit der Verdi die großen Ensembles aufbaut. Ein schlichtes Beispiel bietet das Quintett im „Maskenball“ (Ulrica-Szene): 1. Thema Richards „E scherzo od è folia“, 2. Thema Ulrica, 3. Thema Samuel, 4. Thema, schon über die drei andern gelagert: Oscar, der hier offensichtlich die sonst den lyrischen Sopranen zugeordnete Funktion erfüllt. Es ist die Funktion Desdemonas in dem nach dem gleichen Modell gebauten großen Finale des dritten „Othello“-Akts, das auf der Toscanini-Platte gerade in seiner Strukturwirkung unvergleichlich ausgedeutet ist.

Welche Wirkungen dieses Genie aus der so geplanten Struktur gewinnt, zeigt das Verstummen Othellos in diesem Finale: es ist die Erstarrung, die den Ausbruch des Wahnsinns vorbereitet: in das Unisono-Allargando des Ensemble-Schlusses schreit Othello sein „Fugite“, außer sich, wie nicht nur die Musik, sondern die Ausdrucksbezeichnungen vorschreiben: „slanciandosi contro la folla“, „sempre affannoso“, „convulsivamente“, „delirando“. Felsenstein hat dies mit unheimlicher Genauigkeit inszeniert. Während er im Ensemble gleichsam die Zeit stillstehen ließ (Dunkel, in dem unbeweglich die Gestalten stehen, von Scheinwerfern isoliert), trieb er seinen

Othello nach dem „Fugite“ in diesen Zustand der bewußtlosen Raserei, den Verdi mit Tönen und Worten vorschreibt.

*

Hierzu sei eine Bemerkung gestattet: der landesübliche Vorwurf gegen Felsenstein besagt, er vernachlässige die Musik um der Szene willen. Dazu gehört die weitere Folgerung: er könne nur mit mittelmäßigen Dirigenten auskommen. Das letztere läßt sich leicht widerlegen: nämlich durch den Hinweis auf die denkwürdige „Carmen“-Inszenierung, die er in seiner Komischen Oper mit Otto Klemperer, dem man weiß Gott nicht Willfährigkeit und Nachgiebigkeit nachsagen kann, gemacht hat. Zu dem ersten Vorwurf ein Wort von Felsenstein selbst: „Ich will nicht ‚Regie‘ führen, wie es heißt. Ich will nur musizieren.“

(Fortsetzung folgt)

Die erwähnten Platten:

Rigoletto,

Mailänder Scala unter Tullio Serafin / Columbia C 90481 S/83

Traviata, unter Toscanini / RCA LM 6003 (2)

Maskenball, unter Toscanini / RCA LM 6112

Don Carlos,

Römische Oper unter Gabriele Satini /

His Master's Voice ALP 1289/1292

Die Macht des Schicksals,

Mailänder Scala unter Tullio Serafin / Columbia C 90428/30

Aida, unter Karajan / Decca-Stereo SXL 2167/69

Othello, unter Toscanini / His Master's Voice ALP 1090/2

Falstaff, unter Toscanini / RCA LM 6111 (3)

Falstaff, unter Karajan / Columbia C 90524/26

Requiem,

Mailänder Scala unter Victor de Sabata / Columbia C 90387/88