

Umgang mit Verdi



Siegfried Melchinger
2. Teil

Felsenstein inszeniert nach Sechzehnteln, nach Synkopen, nach dem Metronom (man weiß, wie genau Verdi in dieser Hinsicht seine Wünsche festgelegt hat). Selbstredend macht er das nicht wie mancher seiner Kollegen, die glauben, Sechzehntel, Synkopen und Tempi in Choreographie übertragen zu können. Das wäre Fotografie der Musik. Felsenstein sucht den Ursprung, aus dem heraus der Komponist an der bestimmten Stelle die bestimmte Notierung gewählt hat. Wie schon bei Mozart kann das Sechzehntel das pochende Herz bedeuten (es muß das natürlich nicht bedeuten; jeder Schematismus ist vom Übel). Dann aber muß der Sänger in sich die Seelenlage herstellen, in welcher das Herz zu pochen beginnt. Gelingt ihm das, wird der Gesang von selbst jene Dramatik enthalten, die Verdi aus seiner Inspiration in ihn eingesenkt hat. Das ist Felsensteins zentraler Satz: Ihr müßt nicht so singen, weil der Kapellmeister so dirigiert, sondern der Kapellmeister muß so dirigieren, weil ihr so singt. Das heißt in Verdis Worten: „Ich will klipp und klar aussprechen, daß ich meine Musik, ob sie nun schön oder häßlich sei, nicht einfach hinschreibe, sondern immer bemüht bin, ihr einen Charakter zu verleihen.“

Toscanini wurde mehrere Male erwähnt. Auch in diesem Punkt scheint Musik für den, der vom Theater herkommt, etwas anderes zu bedeuten als für den, der von Schönberg herkommt. Seit bald zweieinhalb Jahren, seit dem Erscheinen des jetzt in des Verfassers „Klangfiguren“ (Suhrkamp) aufgenommenen Essays „Die Meisterschaft des Maestro“, warte ich darauf, daß einer der Kritiker, die zeit lebens Hymnen über Toscanini geschrieben haben, Th. W. Adorno widerspricht.

Einige Einwände Adornos gegen Toscanini sind unwiderlegbar: Der Maestro besaß Schwächen für schwache Kompositionen; seine Programme ließen zu wünschen übrig; seine Abneigung gegen moderne Musik mag tadelnswert erscheinen. (Immerhin bedenke man, daß Toscanini um 1910, als die Neue Musik sich durchzusetzen begann, bereits kein Jüngling mehr war.) Aber was auf der anderen Seite steht, wird in diesem Zusammenhang allein durch den Namen Verdi bezeichnet.

Strawinsky rühmt an Toscanini, daß er die echte Verdi-Tradition besessen und in unser Zeitalter hinüber gerettet habe. In der Tat, er ist vom Maestro selbst zum Maestro geschlagen worden. Er besaß, was Verdi verlangte, die bedingungslose Ehrfurcht vor den Noten. Strawinsky: „Ich habe niemals sonst bei einem Dirigenten von Weltruf ein solches Maß von Selbstverleugnung, Pflichtbewußtsein und künstlerischer Ehrlichkeit gefunden wie bei ihm“ (soviel zum Thema „Bändiger“ und „Führerpersönlichkeit“). Die Genauigkeit, die Adorno zuerst einräumt, um sie nachher an Hand weniger Beispiele wieder in Zweifel zu ziehen, verbindet sich mit dem, was Adorno „das seiner selbst gewisse Temperament der italienischen Theatertradition“ nennt. Sagen wir, mit einem anderen Wort, „Leidenschaft“, so treffen wir das Richtige. Und damit sind wir schon bei den Polen, von denen wir ausgegangen sind: Fackel und Skalpell.

Genauigkeit ist bei Verdi nicht nur eine Sache des Verstands, sondern eine solche der Leidenschaft. Leidenschaft ist bei Verdi nicht nur eine Sache der Inspiration, sondern eine solche der Struktur. Wenn bei Verdi das Bauen Leidenschaft war, war es Toscaninis Leidenschaft, nachzubauen. Jene Tutti-Peitschenhiebe, für die der Maestro bekannt ist, lassen sich nicht synthetisch, nicht mit bloßer Absicht erzielen. Das Peitschende daran entspringt dem, was Adorno das Bändigen nennt; aber wie anders können hundert Tonansätze in eine Sekunde gezwungen werden als durch Bändigung? Solche Präzision ist nur realisierbar, wenn sie einer Vorstellung entspricht, die einer hat oder nicht hat. Diese Vorstellungskraft nenne ich die dramatische. Toscanini besaß sie in höchstem Maße. Er hörte innen den Ton und ruhte nicht, bis er außen so klang, wie er ihn gehört hatte. Das ist nicht erlernbar, denn es gehört zum Wesen des Talents, daß es weiß, was es zu lernen hat. Der eine kann jahrelang probieren und es kommt nichts heraus als brave Exaktheit. Aber wer weiß, was zu probieren

ist, braucht Tage. Gelten Genauigkeit und Fanatismus nicht als Gegensätze? Sie sind es, und sie sind Pole. Toscaninis Genauigkeit war fanatisch.

Wer ihm Mangel an Tiefe vorwirft, höre seine „Traviata“, den letzten Akt des „Othello“, die Hochgerichtszone des „Maskenball“. Wer ihm Mangel an Geist vorwirft, höre den „Falstaff“. Wenn er dann noch recht behalten will, gibt es nur eine Antwort: Auch Verdi besaß weder Tiefe noch Geist, mindestens nicht das, was Adorno für Tiefe und Geist hält.

Wer Verdis Strukturen nachzubauen unternimmt, muß den Ausfall an eigenschöpferischer Inspiration durch die gleichen Mittel ersetzen, deren sich große Schauspieler und Regisseure bedienen, wenn sie Klassiker darstellen: er muß den gleichen Grad von Innenspannung in sich erzielen, den der Autor hatte, als er die Szene oder die Struktur entwarf. Diese Fähigkeit besaß Toscanini in solchem Maße, daß wir sie genial nennen dürfen. Seine Verdi-Platten zeichnen sich dadurch aus, daß jede, auch die kleinste Note in dieser Spannung steht. Das Talent des großen Dirigenten ist weit weniger die Bändigung (von Musikern und Publikum) als das Durchhalten der Innenspannung vom ersten bis zum letzten Ton. Das ist das Geheimnis, das die grandiose Einheitlichkeit von Toscaninis Aufnahmen erklärt. Er versenkte sich in Stil, Eigenart und Wesen eines Werkes; die Vorstellung, die er so in sich hervorrief, erzeugte jene übermenschliche Gespanntheit, mit der er sie Instrumenten und Menschen aufzwang. Die daraus entspringende Faszination war sekundär und ungewollt. (Nichts ist bezeichnender als die Tatsache, daß Felsensteins Verdi-Inszenierungen die gleiche Gespanntheit aufweisen.) Weil aber Verdis Strukturen nicht aus sterilem Material, sondern aus Spannungen aufgebaut sind, wird Toscanini auf seinen Platten für immer, man schreibe, was man wolle, als der größte Verdi-Dirigent fortleben.

Verdis Sänger sind Schauspieler, Darsteller, Dramatiker, oder sie sind nichts. Nur selten gibt es in diesem Oeuvre den reinen Schöngesang. Am heitersten finden wir ihn in „Falstaff“: dort ist er Strukturelement, retardierender oder überwölbender Lyriismus. Wo immer sonst Belcanto in Noten gesetzt ist, entströmt er der Leidenschaft. Verdis Frauen lieben nicht wie Bürgerinnen: Sie lieben ums Leben. Ortega hat einmal gesagt, zwischen Tun und Leiden gebe es ein Drittes: Sein — das sei das Privileg der Frau. Kein Jubel, kein Schmerz ist bei Verdis Frauen momentan: Immer entrückt der Jubel in die Ekstase des Paradieses, immer verwundet der Schmerz auf den Tod. Das schönste Belcanto findet sich in den Todesmelodien, den himmlischen Duetten der Sterbenden.

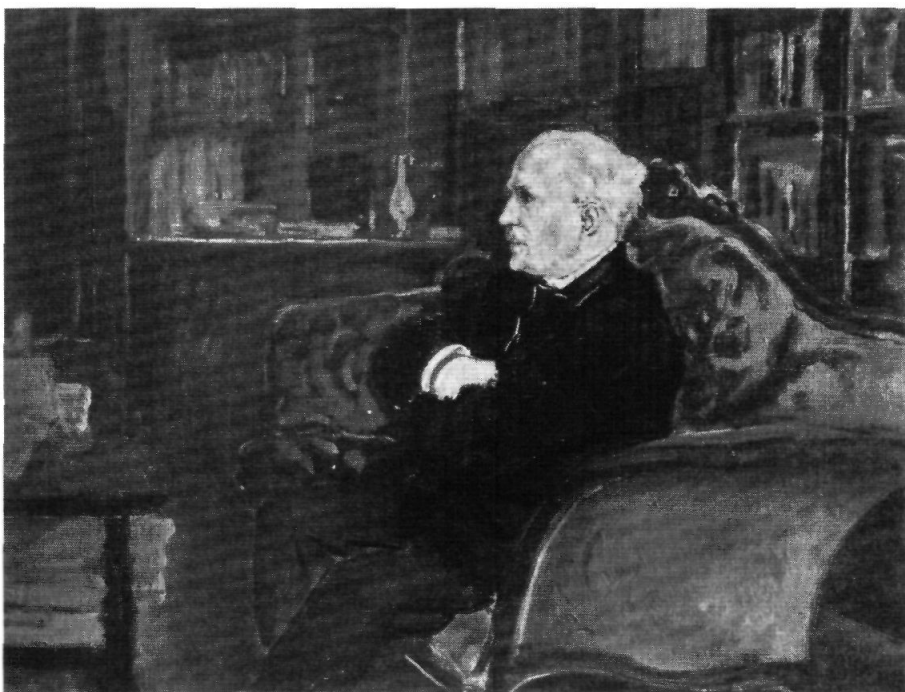
Wem soll man die Krone des Verdischen Frauengesangs reichen? Der Tebaldi auf der neuen „Aida“-Platte Karajans oder der Callas in der „Macht des Schicksals“? Jenes „Sein“ ist vielleicht mehr in der Stimme der Tebaldi: Auf Stereo schwillt sie buchstäblich in den Raum, der zur tönenenden Muschel wird. „Numi, Pietà“ klagt eine todwunde Seele. Das Leiden singt und rauscht. Aus der Callas singt die Leidenschaft. In „Pace, pace“ — für mich das Schönste, was Verdi überhaupt geschrieben hat — fleht eine Seele, die mit Schicksal beladen ist; sie blutet nicht aus einer, sondern aus hundert Wunden, von denen sie weiß, daß sie nie vernarben. Zwei Königinnen. Wer vom Theater kommt, wird vielleicht doch der Callas die Krone reichen.

Auf der Bühne sind Räume selbstverständlich: Nie sollte Verdi impressionistisch inszeniert werden; er verlangt Architektur. Seit es das Stereover-

fahren gibt, haben wir Verdis Raum auch auf der Platte. Karajans „Aida“-Aufnahme ist unvergleichlich, weil sie zum erstenmal zeigt, wie Verdi für Räume komponiert hat. Die Fernhöre, die Stimmen draußen und in der Tiefe, die Märsche, die auf der Straße vorüberziehen, während wir uns im Inneren des Palasts befinden, die Dreidimensionalität der Grabszene: das Todespaar drinnen, darüber die klagende Amneris und dahinter der heilige Chor. Man hat das in den Wiener Sofiensälen mit allem Raffinement hergestellt: Mehrere Säle waren durch Fernsehen verbunden. Die Wirkung übersteigt den „Effekt“ im schlechten Wortsinn, weil sie nichts verwirklicht als Verdis Kunst. Immer hat er es auf solche „Situationen“ (um einen Begriff Schillers zu verwenden, der ähnlich arbeitete) angelegt: Menschen in einem Raum zusammengeführt, in dem gleichsam die Spannungsströme enden, aufeinander stoßen, sich entladen, das wunderbare Feuerwerk der Dramatik auslösen. Das „Miserere“ im „Troubadour“, die Ballszene im „Maskenball“, das Autodafé im „Don Carlos“, und eben die ganze „Aida“, Akt für Akt. Die Chöre hinter den Melodien der Solisten sind nicht Staffage, sondern dramatische Folie: sie repräsentieren ein Element, sie verkörpern eine Macht. Wenn sie beten, so ist das genau das, wozu die Helden nicht imstande sind, weil die Leidenschaft in ihnen wühlt. Wie anders beten die Mönche als Leonore in den beiden letzten Szenen des zweiten Akts der „Macht des Schicksals“. Wie ist das alles in „Aida“ zugleich erlitten und geplant.

Im Umgang mit Verdi gelangen wir in die Tiefen der Kunst. Wir durchdringen Schicht für Schicht. Was ist im Innersten? Könnten wir es sagen, selbst wenn wir es wüßten? Eins ist sicher. Auch dort sind noch Pole. Das Drama dieses Daseins hat kein Ende, außer das eine, worin alles Dasein erlischt. Bei Verdi ist noch das „Requiem“ Drama. In die himmlischsten Melodien schneiden die Fanfaren des Todes. Er kennt nicht die Schönheit des Marmors. Seine Schönheit glüht aus der Wahrheit. Das Lächeln im „Falstaff“ ist himmlisch, weil es nichts von dem Vorangegangenen aufhebt. Der Maestro hat sich auf jenen Berg begeben, von dem Lukrez sagt: „Auf dem Felde des Mars umschwärmen Reiter die Heere. Und dennoch gibt es einen Ort hoch droben in den Bergen, von wo aus sie unbewegt erscheinen wie ein ruhendes Glänzen in der Ebene.“

Diskografie der besprochenen Schallplatten
siehe fono forum Heft 6/60.



Arturo Toscanini (nach einem Gemälde von Palazzo Museo della Scala, Mailand)