

14 Beiträge
zu Verdi und Wagner
im Jahr ihres
200sten Geburtstages
Herausgeber Norbert Abels

 **Folkwang**
Universität der Künste

Folkwang Universität der Künste

Folkwang LAB

Symposium

© Frankfurt Academic Press GmbH, 2014
Alle Rechte vorbehalten
www.frankfurt.academic.press.de
© für die einzelnen Beiträge bei den Autoren

Gestaltung:
Urs van der Leyn, Basel
Redaktion:
Anke Westermann, Essen,
axel dielmann – verlag KG Frankfurt am Main
Gesamtherstellung:
XXXXXXXXXXXX

ISBN 978-3-86983-013-1

Verdi und Wagner 2013

Norbert Abels (Herausgeber)


FRANKFURT
ACADEMIC
PRESS

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Norbert Abels Fortschritt – Dynamik und Stillstand	13
Michelle Biget-Mainfroy Du bruit au son étouffé	31
Matthias Brzoska Verdi und Wagner in Deutschland. Zur Aufführungstatistik 1900-2010	53
Albert Gier Transzendenz in der säkularisierten Welt. Verdi, <i>Requiem</i> , <i>Stiffelio</i> – Wagner, <i>Jesus von Nazareth</i> , <i>Parsifal</i>	71
Andreas Jacob Wiederholung, Redundanz, Variation und Bruch. Strategien musikalischen Erzählens in Verdis <i>Otello</i> und Wagners <i>Walküre</i>	93
Klaus Leymann »... Elsa, unsre Frau: Die will in Gott zum Münster gehn«. Religiöse und religionskritische Aspekte im Werk von Verdi und Wagner	111
Alexander Meier-Dörzenbach »Erbrechen von Luft«. Das Lachen in den Opern Verdis und Wagners	135

Volker Mertens	153
»Es ist nicht das Werk, es ist der Mensch«. Richard Wagner bei Franz Werfel	
Holger Noltze	179
Vagner und Verdi – Momente einer asymmetrischen Verschlungenheit	
Oswald Panagl	201
Die lustigen Meister von Nürnberg. Sir John und Freund Sachs	
Elisabeth Schmierer	219
Romance, Romanze und <i>Faust</i> -Vertonungen. Gattungstraditionen und Opernbezüge in den Liedern Wagners und Verdis	
Kerstin Schüssler-Bach	241
»Viva Italia forte ed una – Ein neues Volk entstehe dir«. Revolutionsszenarien in Verdis <i>La Battaglia di Legnano</i> und Wagners <i>Rienzi</i>	
Wolfgang Willaschek	263
Verdi und Wagner – zwei Säulenheilige. Lockere dramaturgische Anmerkungen zu den Sockeln, auf die zwei Komponisten ihre Helden zwischen Religion und Mythos stellen	
Luca Zoppelli	291
»Tutto il soggetto è in quella maledizione«. Dramaturgische »Totalidee« und kritische Reflexion bei Verdi und Wagner	
Biobibliographien	305

Vorwort

Das 19. Jahrhundert war ein Jahrhundert der Oper. In der Oper erstand die Geschichte nochmals neu; in ihr offenbarte sich die epochale Neugier am Fremden, Exotischen, am Historischen ebenso wie die verklärende Rückwendung zum in sich ruhenden Mittelalter samt Gralswelt, Wartburgfest und Wunderheilungen. Die zwei elementaren Strömungen des Jahrhunderts, der allwissende Realismus mit seiner detailversessenen Hinwendung zur Außenwelt sowie die an der Seelenlandschaft orientierte Romantik: Sie beide gelangten in der damals beliebtesten aller Kunstformen zum Ausdruck. Es verschlangen sich darin oftmals Revolutionäres und Reaktionäres. Die dramatische Musik offenbarte sich als Bühne der Utopien ebenso wie als erkonservatives Bollwerk gegen jegliche Fortschrittsdynamik. Es entstanden die gewaltigen Weihestätten der Gesangskultur. 1876 erklang auf dem Festspielhügel zu Bayreuth erstmals das Mammutwerk *Der Ring des Nibelungen*.

Unlimitiert gab sich nicht nur hier die Lust am Kolossalischen. Das gewaltige Opernhaus in Manaus, unter widrigsten Umständen inmitten des Amazonasdschungels gegen Ende des Jahrhunderts errichtet, kann dafür als schlagendes Beispiel angeführt werden. Die Pariser Garnier-Oper, die größte Bühne der Welt, bot weit über zweitausend Menschen Platz. 1883 wurde in New York

die Metropolitan Opera gegründet. Covent Garden, die Scala und die Opéra de Paris, die längst etablierten Häuser, sah man plötzlich nicht mehr als die begehrten Solitäre schlechthin.

Die Konflikte und Fragen der Epoche, ihre Dynamik und ihre Geltungssucht: In den Stoffen und Klängen des Musiktheaters fanden sie sich raffiniert – im chemischen Sinne des Wortes – wieder.

Es war das Jahrhundert der Geschichte. Menschen, die niemals auch nur den näheren Umkreis ihrer heimischen Dörfer und Kleinstädte verlassen hätten, fanden sich während der Napoleonischen Kriege Tausende von Kilometern von ihrer gewohnten Welt fort-katapultiert. Lew Tolstoi hat in *Krieg und Frieden* die sich durch das Jahrhundert vergrößernde Massenbewegung mit der unaufhaltsamen Fahrt einer Lokomotive verglichen. Der einzige Begriff, der eine solche Bewegung erklären könne, sei der der Kraft, sie aber inkarniere sich in der Geschichte aller, »ausnahmslos ALLER Menschen«. Deshalb betritt die Geschichte des Menschen mit all ihrem Glanz, mit all ihrem Schrecken, mit Siegern und Besiegten, mit dem Erhabenen und Monströsen, nunmehr die Weltbühne der Opernhäuser. Weltuntergänge, Naturkatastrophen, Schlachten und der Durchzug durchs Rote Meer, die Gräueltaten der Hugenottenvertreibung oder des Hunnenkönigs Attila, der Rüttschwur der Eidgenossen oder das Trompetensignal von Außen, das in *Fidelio* den Gefangenen Hoffnung ins Herz gießt: Das alles sind jene virtuellen Welten des Jahrhunderts, das bereits 1813, bei der Völkerschlacht von Leipzig, zum ersten Mal auch jene Züge erkennen lässt, die sich sehr viele später, in unserer eigenen Epoche, einmal als »Globalisierung« entpuppen sollten.

1813, im Jahre der Völkerschlacht, werden Verdi und Wagner geboren. Sie sind sich niemals persönlich begegnet. Gelegentlich führten Zeit und Raum sie so zusammen, dass das fehlende Erkennen des anderen schon fast schicksalhafte Züge trägt. Wagner, Sohn eines Polizeiaktuars aus kleinen Verhältnissen, und Verdi, Sohn eines norditalienischen Dorfgastwirts: Ihnen gelang es auf völlig verschiedenen Wegen und in geradezu programmatischer

Distanz voneinander, die Kunstform des Musiktheaters grundlegend zu revolutionieren. Über den nicht zuletzt auch politischen Komponisten Verdi urteilte Primo Levi: »Er war die Revolution [...] Ausdruck eines neuen Bewusstseins.« Thomas Mann attestierte in eben diesem Sinne Wagner den »Radikalismus des Anfangens«, ja der Revolte »im Grund gegen die ganze bürgerliche Kultur und Bilder« im Namen der Kunst. Beide Komponisten fanden sich in ihren Versuchen, selbst das Parkett der Politik zu betreten, enttäuscht. Der von der habsburgischen Zensur ständig drangsalierte Verdi, wie der während der Märzrevolution steckbriefliche gesuchte Tonsetzer und Handgranatenbastler Wagner, fanden erst im Raum des Musiktheaters die adäquate Sprache ihres politischen Denkens.

Hier freilich erscheinen auch sogleich die entscheidenden, für die gesamte Epoche geltenden Gegensätze. Verdis politische Bühnenwelt lebt vom Zentralmotiv des aus der Gesellschaft gefallenen Außenseiters. Gezeichnete – stigmatisiert durch körperliche Missbildung, Hautfarbe, Krankheit, Herkunft, Wahnsinn oder Megalomanie. Diese Welt ist voll von Rissen, tragischen Antinomien, die auch durch den Tod der Helden nicht ihre Existenz einbüßen. Wagners Gestalten sind tragisch, weil ihr genuiner Seelenzustand mit dem Dasein der anderen so wenig in Übereinstimmung zu bringen ist, oft wie die Kunst mit dem Leben. Wagners Lohengrin, Tannhäuser, und noch Tristan und Parsifal sind Konfigurationen der in eine prosaische Welt ausgesetzten Künstlerexistenz.

Als Macht des Schicksals erweist sich bei Verdi oft die Familie. Er selbst verlor in kürzester Zeit schon am Anfang seines Schaffens seine Frau und seine beiden Kinder. Im Werk aber wird die Familie oft zum ausweglosen Raum. Ihre Sanktionen können tödlich werden. Davon erzählen *Rigoletto* und *Il Trovatore*. Wagners nicht zuletzt auch – im griechischen Sinne zu verstehende – Familiensage des *Ring des Nibelungen* zeigt den die Familie auflösenden Gottvater Wotan und den voraussetzungslosen freien, von Familienbanden unbelasteten Helden Siegfried, den zukunftslosen Holländer oder den allein fahrenden Ritter Stolzing. Verdi über-

lebte Wagner um siebzehn Jahre. Das Spätwerk des Maestros steht in der Musikgeschichte einzig da: Die großen Werke *Otello* und *Falstaff* werden von einem produktiven alten Mann vollendet, dem noch der Schritt ins erste Jahr des 20. Jahrhunderts gelingt. Die gesamte folgende Geschichte der Oper vollzog sich bis zum heutigen Tag im Breitengrad dieser zwei epochalen Künstler. In ihrem Werk manifestiert sich nicht nur der Geist ihres zwischen Fortschritt und Repression hin- und herschwankenden Jahrhunderts. Es erscheinen darin auch die Konturen der Moderne mit all ihren Widersprüchen, ihrem Verlust an Sinnhaftigkeit und utopischem Potential.

Vorgeschichte des Symposions

Der für seinen unverwechselbaren inszenatorischen Blick auf Verdi und Wagner gerühmte Regisseur David Mouchtar-Samorai, der das Symposium aufmerksam verfolgte, hob vor allem die darin zutage getretenen Synergien von Forschung und künstlerischer Praxis hervor: »Ein Interessenseinklang, der die beiden Komponisten, die schließlich immer auch Bühnenwirksamkeit und theatrale Grenzüberschreitungen intendierten, in einen lebendigen diskursiven Rahmen stellte.«

In der Tat war das Symposium von Anfang an als ein Zusammenwirken von geisteswissenschaftlichem und produktionsdramaturgischem Erkenntnisinteresse konzipiert. Musik- und Literaturwissenschaftler, Dramaturgen, Regisseure, Journalisten und last but not least auch ausführende Künstler konzentrierten sich gleichermaßen auf den unter das Kürzel *Verdi & Wagner* gebrachten Leitgedanken. Deshalb auch seine Platzierung innerhalb des Folkwang LAB, worin Lehrende und Studierende der unterschiedlichen Fachbereiche zusammenarbeiten. LABs verstehen sich als interdisziplinäre Projekte, die durch Kooperationen mehrerer Disziplinen geprägt sind. Solcherart wird Vielfalt bereits als a priori angestrebt. Die Idee zum Folkwang LAB *Verdi & Wagner* entstammte dem Frühjahr 2012. Von Anfang an stand der Ge-

danke fest, beiden Jubilaren eine Vortragsreihe zu widmen, die eine breite Zielgruppe anstrebte. Diese sollte sich keineswegs ausschließlich aus wissenschaftlichen Kräften zusammensetzen, sondern ebenso dem interessierten Musiktheaterfreund Neues vermitteln. In den Vorträgen sollten nicht Betrachtungen einzelner Werke im Zentrum stehen – wohl aber übergeordnete Themengebiete wie Kunstbegriff, Mythos, Geschichte, Revolution und Religion. Sie stellten den Rahmen für einen Vergleich beider Erneuerer des Musiktheaters.

Das Zustandekommen des Symposiums wurde vom Rektor der Folkwang Universität der Künste, Prof. Kurt Mehnert, beherzt und produktiv gefördert. Ihm zur Seite stand ebenso fördernd Prof. Hanns-Dietrich Schmidt, Prorektor für Internationales und Veranstaltungen, der zum Auftakt der dreitägigen Veranstaltung die Begrüßungsansprache hielt. Auch Prof. Bruno Klimek, Dekan des Fachbereichs 3, sowie Prof. Xaver Poncette trugen zum Gelingen der Veranstaltung maßgeblich bei. Klimeks *Verder & Wagner oder der Rückzug der Musik in die Stille. Opera buffa in sieben Situationen* wurde mit großem Erfolg im Pina Bausch Theater uraufgeführt. Poncettes Gestaltung eines Wagner / Verdi-Liederabends erzeugte eine nachgerade emphatische Resonanz. Ein gut besuchtes Konzert mit Orgeltranskriptionen von Werken Verdis und Wagners, die Prof. Roland Maria Stangier vorstellte, bildete den musikalischen Abschluss der drei intensiven und gut besuchten Symposiumstage.

Maiken-Ilke Groß, Wiebke Büsch, Anica Bömke-Ziganki und Clara Pörtner besorgten engagiert das Feld Kommunikation / Medien und Gestaltung. Die Studierenden Eva Hofem und Oliver Schulz waren zuständig für Technik, Bewirtung und Informationsangelegenheiten. Axel Dielmann von der Frankfurt Academic Press – zugleich ein Freund ausgefallener (Buch-)Ideen – besorgte die für Folkwang LABs obligatorische Dokumentation mit verlegerischem (Nach-)Druck und viel Freude am Werk-Stück.

Die Organisation des gesamten Symposiums lag in den Händen von Anke Westermann (Mitarbeiterin im Institut für Gregorianik),

die auch die konzeptionelle Vorarbeit sowie die Durchführung der großangelegten Veranstaltungsreihe entscheidend realisierte und vorliegendes Buch redaktionell betreute. Ihr gebührt besonderer Dank.

Norbert Abels

Norbert Abels

Fortschritt – Dynamik und Stillstand

I.

Dynamik und Rotation, Stillstand und Leere. Das neunzehnte Jahrhundert brachte beides hervor – die Vorstellung eines unlimitierten geschichtlichen Fortschrittes und die eines fatalen ewigen Kreislaufes. Hegels Weltgeschichte als Fortschritt des Geistes im Bewusstsein seiner Freiheit und Nietzsches ewige Wiederkehr des Gleichen, die List der Vernunft und den krummen Pfad der Ewigkeit.

Erst, wo sich alles verändert, taucht die Frage nach einem *wohin* dieses Vorgangs auf. Die Entstehung der modernen Fortschritts-idee im 17. Jahrhundert war nicht zuletzt Resultat des neuzeitlichen Anspruches auf Autonomie und Selbstbehauptung. Parallel zu dieser Idee vollzog sich die Entlastung von einem nun als zutiefst illegitim angesehenen Vorsehungsglauben. Proudhon prägte später den Begriff einer unabdingbaren *défatalisation*. Diametral standen Offenbarung und Vernunft sich so lange gegenüber, bis die göttliche Vernunft den leergeräumten Thron der Religion vollends okkupiert hatte.

Der Fortschritt wurde als Kategorie der Welterfahrung wichtig in dem Maße, in dem die Zukunft gestaltbar erschien. Dabei ging es zunächst gar nicht um ein erhabenes Telos, den Traum von einer arkadischen Gesellschaft etwa und ähnlichem, sondern erst einmal um die Lösung der für den nächsten Zeitraum anstehen-

den Aufgaben. Dass es im Geistesleben, auch in der Kunst, Fortschritt geben könne, gehörte zu den Resultaten der *querelle des anciens et des modernes*, jenes bereits dezidiert bürgerlichen Literaturdiskurses, der erstmals das künstlerische Interesse der Gegenwart vor das der klassischen Vergangenheit setzte. Diese Debatte erst war die Grundlage der entwicklungsgeschichtlich orientierten Konzeption eines Geistesfortschrittes. Ebenso geriet jetzt die Doktrin einer unveränderlichen menschlichen Natur ins Visier der Kritik. Die *condition humaine* verwandelte sich in eine dynamische Kategorie.

Die instrumentell-technische Färbung des Fortschrittsbegriffs ist ebenfalls keine Erfindung des Industriezeitalters. Dem 19. Jahrhundert aber erst blieb es vorbehalten, die merkwürdige Dichotomie von geistigem und wissenschaftlich-technischem Fortschritt ins Leben zu rufen. Sie tritt simultan auf den Plan. Der Weltgeist und die Eisenbahn entsprossen demselben Aktivitätskommando, das auch die Dialektik von Kapitalakkumulation und Verelendung oder die Parallelität von Kunst- und Fortschrittsreligion hervorbrachte. Verdis Entdeckung der Dignität der fremden und dunklen Helden – der außenseiterischen Afrikaner, Indianer oder Gitanos – vollzog sich parallel zu den imperialistischen und biologistischen Hegemonialträumen eines weißen Okzidents, wie wir sie aus Comtes oder Wagners Schriften kennen.

II.

Simultan zum Scheitern der bürgerlichen Revolutionen und ihrer Ersetzung zunächst durch das Ancien Régime, hernach durch staatsbürgerliche Ordnungsstrategien und besitzbürgerliche Eigentumsdistributionen, vollzog sich die Depravation des Fortschrittsbegriffes. Zudem wurde in den mit den Naturwissenschaften wetteifernden historistischen Theorien die neben Condorcet auch von Schiller vertretene Kategorie einer *Universalgeschichte* fragwürdig. Man begann das janusköpfige Wesen aller idealistischen Geschichtsentwürfe in den napoleonischen Kriegen wie

auch in den Befreiungskriegen an Haut und Haaren zu spüren. Dem teleologischen Optimismus gesellte sich plötzlich die Angst vor dem Untergang an die Seite. Daseinsmetaphern wie »Abgrund«, »Schiffbruch« und »Wüste« begleiteten von nun an sowohl die romantischen als auch die realistischen Werke. Kleist zeigte in seiner Erzählung *Das Erdbeben in Chili*, dass der Bürgerkrieg an alles negierender Grausamkeit die Naturkatastrophe noch zu überbieten vermag: »Das Weltgericht kann nicht entsetzlicher sein.« [1] Die zahlreichen Darstellungen der in die noch nicht ganz zugefrorene Beresina einbrechenden französischen Armee auf dem Rückzug, der am Ende eine entsetzliche Anzahl von 400000 Gefallenen, dazu noch über 100000 Gefangene aufwies, schockierte die Menschen ebenso wie die Abbildungen brennender Städte. Was sollten da noch die geschichts- und naturphilosophischen Programme der beiden rechtschaffenen Schwaben Hegel und Schelling, den Absolventen des Tübinger Stiftes? Was half angesichts der konkreten Dementi noch die alte Parabel, die Schelling bemühte: »das Samenkorn muß in die Erde versenkt werden und in der Finsternis sterben, damit die schönere Lichtgestalt sich erhebe und am Sonnenstrahl sich entfalte.« [2]

Interesse erregten in den großen historischen Bildwerken, Romanen und Opern nun verstärkt die ewigen Trümmerszenarien der Vergangenheit. Scotts oder de la Motte Fouques Ruinenkult, Géricaults *Floß der Medusa* oder Caspar David Friedrichs *Die gescheiterte Hoffnung*, Spontinis, Aubers und Meyerbeers gewaltige Effekte hervorzaubernde Kulissendesaster können als Beispiele hierfür gelten, deren Konsequenzen stark in die frühen Werke Verdis und Wagners einwirkten.

Das alte Verfahren der Umbuchstabierung der Geschichte zur Heilsgeschichte jedenfalls funktionierte, den sensationellen Eröffnungen der ersten Eisenbahnlinien zum Trotz, nicht mehr reibungslos. Dagegen revitalisierte sich Rousseaus hellsichtige These des Zusammenfallens von instrumenteller Perfektibilität und geschichtlicher Miserabilität, von Zivilisation und immer universeller werdender Verderbtheit.

Mit dem politischen und ökonomischen Sieg des Bürgertums deprivierte der universalistische Fortschrittsglaube der Aufklärung zum ideologischen Kalkül der Besitzausdehnung. Wagners Fafner wird beseitigt, nachdem er die gegenfortschrittliche Immunität seines Vermögens bekannt hat: »Ich lieg' und besitz ...« Fasolt, der nicht minder geschichtlich zurückgebliebene Bruder, bewahrte den selben Anachronismus und hätte die Umkehrung seiner längst schon überholten Buchführungsregel beizeiten erlernen müssen: »Was du bist, bist du nur durch Vertragsbruch.«

Im gründerzeitlichen Manchester- oder Raubtierkapitalismus kollidierte die narzisstische Moral dieser Anschauung endgültig mit dem kollektiven Ethos der ausgebeuteten Schichten. Nach Marx die Geschichte die Bühne der vollkommenen Verwirklichung der subjektiven und der objektiven Freiheit und damit der Handlungsrahmen für die Auflösung des alten Gegensatzes von Freiheit und Notwendigkeit durch selbstbestimmtes Handeln. Die historischen Tatsachen offenbarten das Scheitern dieses Anstreiches. Von der Julirevolution über die Revolution von 1848/1849 bis zur *Pariser Commune* zog sich eine Blutspur. Die großen realistischen Romane von Balzac, Dickens, Zola und Hugo erzählten ununterbrochen von der unlimitierten Gier nach Geld und Macht. Die Enttäuschung darüber, dass die fortschreitende Vervollkommnung des Menschen nicht mehr als Wert, sondern der Mehrwert der Kapitalakkumulation als absoluter Zweck akkreditiert war, gebär notwendig den Verdacht eines eigendynamischen und nicht mehr zu bremsenden Weges in die Katastrophe. Die dem technischen Fortschritt immanente Regressionsgefahr, seine Sichtverknappung in der Ressortfixiertheit, seine Relevanz für Zivilisationserkrankungen und dergleichen wurden nun erkannt.

Die Romantik mit ihrer Präferenzierung der unauslotbaren Psyche und der Realismus als Analyse des nicht minder mannigfaltigen gesellschaftlichen Daseins des Menschen, waren nur in ihren radikalisierten Erscheinungen unvereinbar – im spirituellen Geisterglauben etwa oder im hyperdeterministischen Naturalismus. Die Zahl der Künstler, die wie Verdi und Wagner Grenzgänger waren,

ist gleichwohl groß. Es erscheint gerade hier nicht zutreffend, eine starre Demarkationslinie zu vermuten.

Dieter Schnebel hat Verdis klare und eindeutige gestische Arbeit von Wagners symbolisch vieldeutiger und verschwimmender Verfahrensweise unterschieden und ersterer deshalb das Prädikat eines »musikalischen Realismus« verliehen. »Verdis gestische Musikdramatik [...] zielt gerade aufs Individuelle und Konkrete. Die Stoffe spielen jeweils an einem bestimmten Ort und zu bestimmter Zeit – und sie meinen immer auch Gegenwart.« [3] Zweifellos aber lassen sich – von George Bernhard Shaw über Thomas Mann bis zu Theodor W. Adorno und Hans Mayer immer wieder hervorgehoben – auch für Wagners Musikdramen, die wie der große historische Roman der Epoche ebenfalls von der Gegenwart im Medium des Vergangenen erzählen, die Elemente einer wirklichkeitsorientierten Intention reklamieren. Sie kann sich ebenso in der Klanggebung von Naturkräften artikulieren wie in der Gestaltung der Lebens- und Arbeitswelt. Der in einer kollektiven Fuge kulminierende Massengewaltausbruch in den *Meistersingern*, die geradezu veristisch anmutende Schmiedeszene des *Siegfried* oder die Kriegsmusik des *Lohengrin* mit ihren wie Kanonenkugeln herabfahrenden chromatischen Attacken sind dafür nur vordergründige Beispiele. Wagners Realismus dringt in noch tiefere Regionen; so im prosaischen Ehekrieg zwischen Wotan und Fricka oder in Tannhäusers desillusionierter Romerzählung, worin ein symbolisches Requisite der Kirche zum Synonym für die ewige Verurteilung des um Hilfe flehenden Menschen pervertiert. Umgekehrt lassen sich in Verdis Traum-, Wahnsinns- und Apparationsszenen mühelos kaum drastischer zu gestaltende Genrelemente der Schauerromantik erkennen; ganz zu schweigen von seinen nur vordergründig tonmalerischen Sturm- und Gewitterszenen, die ohne Ausnahme stets auch die aufgewühlte Seele spiegeln.

Als Beispiele eines engen Zusammenwirkens von romantischer und realistischer Wahrnehmung ließen sich zahlreiche Exponenten anführen. Eine Präzedenz hierfür, die ich an anderer Stelle

behandeln möchte, fand sich bereits in den Werken Shakespeares und Schillers, jener beiden Dichter also, die sowohl für Verdi als auch für Wagner von einer ungeheuren Bedeutung waren.

Hier sollen mit Victor Hugo und Heinrich Heine nur zwei Zeitgenossen in den Blick gerückt werden, deren Werke eine mit den beiden Komponisten vergleichbare Dichotomie von anschaulicher Authentizität und fabulöser Transobjektivität zeigen.

Wagners Beeinflussung durch Heinrich Heine und Verdis Nähe zu Victor Hugo sind offensichtlich. Hugos damals schockierende neue Ästhetik des Grotesken, mit ihrer Grundidee der Parität des Schönen und des Hässlichen in der Schöpfung, korrelierte aufs Engste mit seinen scharfen Gesellschaftsanalysen und entlarvenden politischen Diagnosen. Über Heine lässt sich das Gleiche sagen. Der oft ironisch gebrochene Supranaturalismus seiner »grillenhaften Traumweisen«, der Hang zur bizarren Mystifikation und die Passion für Märchen und Sage gingen einher mit dem sezierenden aristophanischen Spott über die restaurative Reaktion sowie die sie begleitende bigotte Moral der zum Universum gemachten Krämerwelt.

III.

Bei Victor Hugo zeigte sich die Einträchtigkeit von romantischem Geist und politischem Engagement so elementar wie bei kaum einem anderen Schriftsteller. Die Julirevolution mit ihrem doppelten Anspruch auf den radikalen Wandel des Kunstbegriffes und des sozialen Daseins offenbarte sich wie eine Einlösung dieses Anspruches. Verdi vertonte mit *Hernani* und *Rigoletto* zwei skandalträchtige Stücke von Hugo (*Hernani ou l'Honneur castillan*, 1830; *Le Roi s'amuse*, 1832). Versdramen wie dessen monumentaler *Cromwell*, sein dramatisches Erstlingswerk, sowie der äußerst melodramatische *Ruy Blas* gehörten zu den unausgeführten Projekten. Von *Marion Delorme* fertigte Verdi selbst ein Exposé an.

Wagner komponierte 1840 Hugos *L'Attente*, ein Gedicht aus der Gedichtsammlung *Les Orientales* von 1829, die den Dichter so-

fort nach dem Erscheinen zum Kopf des *mouvement romantique* der französischen Literatur gemacht hatte. Von zwei weiteren Gedichten Hugos, *Extase* und *La tombe dit à la rose*, vollendete Wagner bis auf einige Details nur das erste, das zweite blieb ohne Begleitung.

Interessant ist die Beobachtung, dass das Urteil beider Komponisten über den oft der Effekthascherei bezichtigten Hugo ähnlich ausfällt, aber zu recht verschiedenen Folgerungen führt. Verdi betont, dass es bei Hugo eben nicht um den Effekt geht, sondern stets »um eine Absicht und starke, leidenschaftliche und vor allem originelle Charaktere«. Diese scharf gezeichneten, zumeist von Zerrissenheit gequälten Charaktere geraten in Extremsituationen, in unauflösbare tragische Antinomien. Ihr Ende ist fast immer Untergang und Tod. Stendhal sah genau hierin die charakteristische »Suche des 19. Jahrhunderts« mit seinem wachsenden Durst nach starken Empfindungen. Ihre »Wirkung entsteht auf natürliche Weise«. [4] Ein unermüdlicher Leser Hugos, führt Verdi als Beleg eine ganze Reihe der bei aller Plastizität der Erscheinung so gebrochenen Helden des Dichters auf, darunter Maria Tudor, Lucrece Borgia, Marion Delorme und den Hofnarren Triboulet, das Vorbild des *Rigoletto*. Verdi bezeichnete Hugos *Le Roi s'amuse* als »den großartigsten Stoff und vielleicht das großartigste Drama der modernen Zeiten« [5], dessen Hauptfigur eines Shakespeares würdig sei. Immer wieder drängt er deshalb darauf, nie den Blick auf das jeweilige Gravitationszentrum der Werke zu relativieren durch entlegene Rahmenhandlungen, Nebenschauplätze, Randfiguren oder Konfliktverlagerungen. »Der ganze Inhalt dreht sich um diesen Fluch« [6], beschwört er warnend seinen Librettisten Piave während seiner Arbeit an Hugos Drama, das er eine Zeitlang gerne *La Maledizione* nennen wollte.

Fortschrittsglaube und Geschichtsfatalismus: in einem oft zitierten Brief beschrieb im Frühling 1834 Georg Büchner seiner Braut während der Arbeit an *Dantons Tod* die ihn überkommene Verzweiflung als »grässlichen Fatalismus der Ge-

schichte«. So wie der Einzelne »nur Schaum auf der Welle« sei, so stelle sich auch die Größe nur als »ein bloßer Zufall« dar. [7] Büchners Gedanken sind keineswegs singulär, wenn auch kaum ein anderer Autor den Gang der Geschichte so brillant als stereotyp ablaufende Mechanik zu gestalten wusste, ohne in seinem eigenen politischen Handeln die Waffen vor solcher düsteren Bilanz zu strecken.

Wir begegnen in der Restaurationsepoche solchem geschichtsphilosophischen Skeptizismus allenthalben. Baudelaire sprach vom »melancholische[n] Himmel der modernen Poesie« [8] und stellte, an Heine anknüpfend, eine Frage, die gerade in ihrer Überspitztheit ethische Integrität bewies: »Wie tief muss ein Mensch gesunken sein, um sich für glücklich zu halten.« [9]

Bisweilen konnte der Zweifel an der Vernunft in der Geschichte wie bei Wagner aus »revolutionärem Pathos« in mythische Endzeit- oder gar planetarische Untergangsvorstellungen einmünden: »Ist es vernünftig anzunehmen, dass der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Gefühl einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine außer aller Zeit und allem Raume liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, dass wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.« [10] Derlei starke Worte, die die Gegenwart nur noch als Vorhölle einer kosmischen Katastrophe dechiffrierten, waren nicht die Sache des liberalen Freigeistes Verdi. Sein immer wieder überprüfter Fatalismus konnte sich in eher sporadischen Verzweiflungsausbrüchen ob der Allmacht des allgegenwärtigen Überwachungs- und Repressionssystems Ausdruck verschaffen. »Sie Glückliche, die sie noch irgendwelche Hoffnungen haben! Ich habe keine mehr« [11], heißt es in einem Brief an die Freundin Clarina Maffei aus dem Revolutionsjahr 1848. Vielleicht hätte man »so herrliche Worte wie [...] Fortschritt des Menschengeschlechts« [12] überhaupt nie aussprechen sollen, formulierte

Verdi in einem politischem Geleitschreiben. Und schließlich, nach dem blutigen Massaker, das der General Cavaignac im Sommer des selben Jahres an 5 000 Arbeitern angerichtet hatte: »das Niederträchtigste, das Widerlichste, was es gibt. Welch eine jämmerliche Zeit, welch ein Geschlecht von Zwergen!« [13]

Für die gerade im Entstehen begriffene Oper *La battaglia di Legnano*, worin er Anklänge an die Marseillaise versteckte, insistierte Verdi bei seinem Librettisten Salvatore Cammarano auf Herinnahme eines von ihm selbst verfassten Passus. Eine Zeit möge heraufkommen, in der sich die Nachkommen sich scheuten, die Namen ihrer Vorfahren zu nennen: »Ruchlos werdet Ihr, verflucht sein, / Ja, verflucht für alle Zeit.«

Die Epoche hub an mit der Vorstellung einer ästhetischen und universalen Erziehbarkeit des Menschen, setzte sich fort mit der liberalistischen Doktrin vom unbegrenzten Fortschritt, dem System der gesetzmäßig aufeinanderfolgenden Grundformen sozialen Zusammenlebens, spaltete sich sodann in den mannigfaltigen sozialrevolutionären Eschatologien und variierte sich noch in der Evolutionstheorie des ehemaligen Theologen Darwin, um einzu-münden in den nach wie vor aufklärerischen Leitgedanken Freuds: »Wo Es war, soll Ich werden.«

Wagners erstaunliche Lesart hierfür lautete: »Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwicklungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen [...]« [14]

Auch die fälschlich oft mit der deutschen Lesart einer rückwärts-gewandten Utopie identifizierte europäische Romantik entwickelte teleologischen Elan. Wir finden diesen oft sehr revolutionären oder engagiert liberalen Ton bei Manzoni, Byron, Mazzini, Hugo, dem Duque de Rivas, bei Antonio García Gutiérrez oder auch bei dem ewig verfolgten und mehrfach inhaftierten Antonio Ghislanzoni, um allein die Poeten zu nennen, die für Verdis Werk von unmittelbarer Bedeutung waren. Bei ihnen von Flucht in die Vergangenheit zu reden, ist abwegig. Ebenso abwegig ist es, aus Richard Wagners Versenkungen ins feudalhöfische Epos oder in

die germanische Vorzeit sozialutopische Modelle oder das stete Wirken eines antizipatorischen Bewusstseins herauszulesen.

Es ähnelt seine Wanderschaft vom revolutionären Barrikadenfeuer zur düsteren Glutwolke des Ringschlusses und zur Glorienbeleuchtung des *Parsifal* dem Weg eines liberal und demokratisch imprägnierten Bürgertums zu einer Besitzstandsschicht, die die Furcht vor ihrem Niedergang als Weltende oder Auferstehung aus den Trümmern ihres selbstverschuldeten Niederganges mit mythischen Weihen versah. Der zerbrochene Runenspeer des verzichtenden Gottes sowie jene Speerspitze, welche die Wunde, die sie schlug, wieder schließt, suggerieren eine kreisförmige Ausrichtung. Dass wir in den letzten Takten dieser Werke aus dem tiefsten Grunde der Desolatheit noch einmal eingesprengte Hoffnungspartikel wahrnehmen – »Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und – hoffen!« [15] oder, mit »etwas zurückhaltend« notiert, das zweitaktige Sieglindenmotiv samt aufsteigender Harfenfigur –, ist alles andere als überraschend. Es gehört zum obligatorischen dramaturgischen Inventar von Untergangsvisionen. Messianische Morgenröte scheint sogar, wenn es sich ganz säkular um Marxens Verelendungstheorie, Spenglers am Ende der Tage erscheinende »Lichtwelt« oder andere moderne Szenarien des Desasters handelt, hartnäckig immer erst dann auf, wenn der Tiefststand erreicht ist. Auch wenn es sich nur um dessen bengalische Bühnenbeleuchtung handelt. Wagners gelehriger Schüler Humperdinck hat am Ende seiner Märchenoper, nach der Flucht vom Backofenfeuer zum Himmelslicht, dafür die behagliche Variante vorgeschlagen: »Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht [...]«.

Es mögen in Wagners Denken schon in der Vormärzzeit jene Elemente einer politischen Romantik enthalten gewesen sein, die am Ende nicht die Welt, sondern nur einen favorisierten Teil derselben zur Auferstehung verhelfen wollten. Zunächst sollte den Deutschen Deutschland gehören. Die nationalistischen Züge standen der revolutionären Emphase zumindest in Sachsen ins Gesicht geschrieben und Wagner hat in seiner aufschlussreichen

und immer noch romantischen Manier, das Gewesene nicht ab-, sondern umzubilden, auch hierfür die Lichtmetaphorik in Anspruch genommen. Wie eine seiner szenischen Anweisungen im Musikdrama liest sich das, was er als Dresdner Revolution erinnert: »Eine selige Ruhe und Stille lag über der Stadt und der von meinem Standpunkt aus übersehenen weiten Umgegend Dresdens; nur gegen Sonnenaufgang senkte sich ein Nebel auf diese letztere herab: durch ihn vernahmen wir plötzlich, von der Gegend der Tharandter Straße her, die Musik der Marseillaise klar und deutlich zu uns herdringen; wie sie immer mehr sich näherte, zerstreuten sich die Nebel, und hell beschien die glutrot aufgehende Sonne die blitzenden Gewehre einer langen Kolonne, welche von dorthier der Stadt zuzog. Es war unmöglich, dem Eindrucke dieser andauernden Erscheinung zu wehren; dasjenige Element, welches ich so lange im deutschen Volke vermisst und auf dessen Kundgebung verzichten zu müssen nicht wenig zu den bisher mich beherrschenden Stimmungen beigetragen hatte, trat plötzlich sinnfällig in lebensfrischester Farbe an mich heran [...]« [16]

»Torniamo all'antico: sarà un progresso«, »Kehren wir zu den Alten zurück, es wird ein Fortschritt sein«, [17] sagte Verdi. Er intendierte damit aber im Gegensatz zu Wagner und der von ihm bevorzugten nationalistischen Variante der deutschen Romantik die Tonkunst allein und nicht die damit verknüpfte Wiederkehr einer mythischen Vergangenheit. Er meinte nicht die Revitalisierung einer einst mächtigen Volksgemeinschaft. Palestrina und nicht Wotan lautete die Adresse dieser Rückwendung.

Wagner verknüpfte seinen Fortschrittsbegriff sowohl mit der Geschichte als auch mit der Kunst. Interessant dabei ist, dass sich im Laufe der Zeit und proportional zu seiner öffentlichen Anerkennung beide Größen nationalistisch einfärbten und »die rotbrünstige Morgenröt'« der heiligen deutschen Kunst der *Meistersinger* als Illumination dazu gebrauchten. In den Revolutionschriften wehte durchaus noch jene kosmopolitische Luft, die wir auch aus den im gleichen Duktus verfassten Kampfschriften von

Bakunin oder aus Marxens und Engels' berühmten *Manifest* aus dem Winter 1847/48 kennen, worin das Gespenst des Kommunismus erstaunlich polyglott auftrat und sich bereits bei der Londoner Präsentation in englischer, französischer, deutscher, italienischer, flämischer und dänischer Sprache zu artikulieren wusste. Das Gruselwort »Kommunismus« übrigen strich Wagner aus der dann doch unveröffentlichten welschen Fassung seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution*, da es die »etwas allzu »sinnlichen« französischen Brüder« irritiert hätte.

Dieses Denken bezeugte immer weniger die übergreifende romantische Idee einer »progressiven Universalpoesie« als die partikuläre Vorstellung einer zu reaktivierenden Volkskunst.

Dennoch: Für eine kurze Zeit gleichen sich die durch die Revolution geprägten Metaphern der beiden Komponisten Verdi und Wagner. Verdi beschwört im Oktober 1848 »die Musik der Kanonen«, die zusammen mit seiner recht martialischen Risorgimento-Hymne *Suona la tromba* in den lombardischen Ebenen zum Erklängen gebracht werden sollte und die das österreichische Unterdrückungssystem zu einem Friedhof zu machen gedachte [18]. Verdi befand sich zur Zeit der Februar-Revolution und der Ausrufung der Zweiten Republik in Paris. Er kam in die Lombardei zurück, als in ganz West- und Mitteleuropa Barrikaden errichtet wurden und eben gerade, nach erbittertem fünftägigen Straßenkampf, der Feldmarschall Radetzky aus Mailand verjagt worden war. Seinem Librettisten und nicht gerade entflammten »literarischen Sekretär« Francesco Maria Piave schrieb er erbittert und zugleich *trunken vor Freude* einen Brief, dessen erster Teil hier vollständig wiedergegeben wird: »[...] Diese erstaunlichen Barrikaden. Ehre sei den Tapferen! Ehre sei ganz Italien, das in diesem Augenblick wahrhaft groß ist! Die Stunde seiner Befreiung hat geschlagen, davon sei überzeugt. Das Volk will es so; und gegen den Willen des Volkes kann keinerlei Macht bestehen. Sie [die Österreicher] können alles tun, alle Anstrengungen machen, die sie nur wollen, sich da mit aller Gewalt durchzusetzen versuchen, aber es wird ihnen nicht gelingen, das Volk um seine Rechte

zu betrügen. Ja, jawohl, noch ein paar Jahre, vielleicht ein paar Monate, und Italien wird frei sein, vereint, republikanisch. Wie könnte es anders sein? – Du sprichst mir von Musik!! Was ist in Dich gefahren? ... Du glaubst, dass ich mich jetzt mit Noten, mit Tönen beschäftigen will? ... Es gibt, es darf nur eine Musik geben, die den Ohren der Italiener von 1848 gefällt: die Musik der Kanonen! ... Für alles Gold der Welt schriebe ich nicht eine Note: ich hätte die größten Gewissensbisse, Notenpapier zu benutzen, aus dem man so gute Patronen machen kann.« [19]

Patronen machen? In den April- und Maitagen der Dresdner Revolution ließ Wagner, bald darauf zum Kommunalgardisten avanciert, die gut zwölf Dutzend von ihm bei einem Gelbgießer in Auftrag gegebenen Handgranaten von diesem zum baldigen Gebrauch scharf machen. »Alles rüstet sich aufs Losgehen«, notierte er und eilte mit dem skurril befrackten Anarchisten Bakunin zu den Barrikaden. In den Dresdner Volksblättern vom 8. April 1849 verkündete auch Wagner, wortgewaltig wie später nur Ernst Jünger, die »Musik der Kanonen«: »Von jener Seite aber, da klingt helle kriegerische Musik, es blitzen Schwerter und Bajonette, schwere Kanonen rasseln herbei, und dicht gedrängt wälzen sich die langen Reihen der Heere heran.«

Verdi und Wagner haben beide in ihren frühen historischen Opern solche Trümmerlandschaften wirkungsmächtig in Szene gesetzt. Schon 1879 wurde Verdi attestiert, »politische Aktionen mit seiner Musik anzuzetteln [...], dass sie im Theater eine Revolution auslösten«. [20] Das mag heute übertrieben klingen, für die Ohren des Publikums von 1843 aber besaßen sowohl die Massenszenen des *Nabucco* als auch seine in den Hebräerszenen zutage tretende »biblische Erhabenheit« (Verdi) eine zuvor noch nie erlebte Wucht. Expressiver als in Rossinis *Mosé* (1818) oder Donizettis *Belisario* (1836) wurde hier, gleich am Ende des ersten, *Jerusalem* genannten Aktes, die Bedrohung einer Gemeinschaft und ihres religiösen Zentrums zum Thema gemacht. Bei Verdi wird die heilige Stadt und ihr Tempel, so wie bei Jeremias detailliert berichtet,

in Schutt und Asche gelegt. Ein historisches Déjà-vu-Erlebnis für jene im Publikum, die die Wirren der napoleonischen Kriege noch in Erinnerung hatten. Erstmals betrat hier im Musiktheater ein Kollektiv als Protagonist die Bühne, erstmals wurde auch im Chor der plündernden Besatzer kollektive Aggressivität gestaltet. Die peinigenden Staccatochöre mit ihren synkopischen Stockungen, die mit harter Rhythmik stets aufs Neue einfallenden accelerierenden Triolenläufe – all das schockierte. Man mochte es als »beispiellose Monstrosität« [21] oder »hässliche Roheit« (Eduard Hanslick) wahrnehmen und verdammen; seine Wirkung verfehlte es nicht. Ein »Blutmeer« drohte der babylonische Herrscher gleich zu Beginn an. Das Kriegsszenario, wie später noch einige Male bei Verdi, artikuliert sich auch hier bereits als heranrückende »schwarze Zerstörung« wie ein Sturm, wie entfesselte Natur, die in der totale Verwüstung kulminiert. Nabuccos »con gioia feroce« und fast manisch dieselben Intervalle ausstoßender Wutausbruch, der das Massaker an den Besiegten und die Brandlegung des Tempels anbefiehlt, terminiert im Kommando zur Plünderung und dem Befehl, auf Kinder als lebende Schutzschilde keine Rücksicht zu nehmen. In der brutalen Stretta dann immer neue von D nach A chromatisch aufsteigende Anläufe, die wie Rammböcke gegen die Tempelmauern schlagen, bis das martialische Tutti-D-Dur am Ende erreicht wird, das große Morden beginnt und die Stadt dem Erdboden gleich gemacht wird.

Rienzi, Wagners frühe historische Oper, gelangte ein gutes halbes Jahr nach *Nabucco* im Herbst 1842 zur Uraufführung. Die Trümmerlandschaft, hier durch ein Feuerbrandinferno verursacht, steht bei Wagner am Ende. Verdi trug sich eine Zeitlang selbst mit dem Gedanken einer Vertonung des *Rienzi*. Der damals nicht zuletzt durch Bulwer-Lyttons Monumentalroman *Rienzi, The last of Roman Tribunes* populäre Stoff um den in Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts agierenden und ziemlich zwielichtigen römischen Volkstribunen, bot sich als Paradigma historischen Scheiterns geradezu an.

Den Untergang des Capitols am Ende seiner einzigen Grand Opéra fertigte er sehr genau nach dem Katastrophenschluss der literarischen Vorlage an. Bulwer-Lytton, ein Meister der historischen Recherche, sparte hier genauso wenig wie in *The Last Days of Pompeii* mit Zeitkolorit. Wir finden darin eine sehr realistische Schilderung der Feuersbrunst, der Lyncheuphorie des römischen Pöbels und der grausamen Wiederkehr der alten aristokratischen Tyrannen. Immerhin erschien der Roman auf dem Zenit der Metternich-Ära. Dabei offenbarte sich freilich *eine* wirklich gravierende, aber signifikante Abweichung. Im Roman obsiegt am Ende des Helden Individualismus über den Patriotismus:

»Möge Rom untergehen – ich fühle, dass ich edler bin, als mein Vaterland – es verdient ein solches Opfer nicht!«

Bei Wagner bleibt die hehre Dignität des Volkstribunen auch am desaströsen Ende gewahrt. Ja mehr noch: Für die von ihm selbst musikalisch geleiteten Hamburger und Berliner Aufführungen des Jahres 1847 änderte Wagner den Schluss und ließ den Helden auf der g-Moll-Dominante und einem fünfmaligen D seine Auferstehung auf dem Wort »wiederkehren« ankündigen. Statt »Der letzte Römer fluchet euch! / Verflucht, vertilgt sei diese Stadt! / Vermod're und verdorre, Rom! / So will es dein entartet Volk!«, hieß es nun: »Furchtbarer Hohn! Wie, ist dies Rom? / Elende! Glaubt ihr mich zu vernichten? / So höret nun mein letztes Wort: / So lang die sieben Hügel Roma's stehn, / So lang die ew'ge Stadt nicht wird vergehn, / Sollt ihr Rienzi wiederkehren sehn!« [22]

Kann sich der Vogel Phönix aus solcher Destruktion nochmals erheben, so wie Hegel unter dem Kanonendonner der Schlachten von Jena und Auerstedt seine *Phänomenologie des Geistes* vollendete? Ist das desaströse Schauspiel – und nur als ein solches wird es unablässig inszeniert – die Bedingung der Möglichkeit einer universellen Befreiung? Einer Befreiung, verstanden als geschichtliche Verwirklichung des Geistes und zugleich als Zertrümmerung der Last des Gewesenen? Wagners zeitweiliger Kampfge-

fährte Alexander Herzen rief aus: »Die Vernichtung des Alten ist gleich der Erzeugung der Zukunft.« Der andere ebenso zeitweilige Freund Michael Bakunin, auch ein bewaffneter Hegelianer, sekundierte: »Die Leidenschaft der Zerstörung ist eine schöpferische Leidenschaft.«

Zum Schluss: Der Übergang vom revolutionären zum mythischen Interesse brachte auch den ersten gravierenden Wandel des Fortschrittsbegriffes. In den späten sechziger Jahren begann dieser nun immer mehr als Synonym für »Entartung« gebrauchte Begriff – auch als »Entartung in der Kunst« begriffen – bei Wagner zu deprivieren. So geriet ihm der hier sarkastisch verwendete Fortschritt im Theater der Gegenwart, der »Pflütze für die Ernährung von Ungeziefer«, zum Zeichen dafür, wie weit man heruntergekommen sei, als »unermesslich«. Kulturgeschichte mutierte zu Degenerationsgeschichte. Wagner sah in der Gewohnheit, der Kultur »den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschritts beizulegen«, die Ignoranz dem wahren Gang der Historie gegenüber, dem »Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur«. [23]

Völlig gelöst aus seinem einstigen emanzipatorischen Kontext präsentierte Wagner in seiner letzten Schaffenszeit Fortschritt als zunehmende Degeneration, ja als »Krankheit«. Wild gerieten hier obskure biologistische, rassistische sowie bereits neodarwinistische Phantasmagorien durcheinander.

Erst im notwendigen Untergang entarteter Kultur besteht die Bedingung der Möglichkeit eines Neuanfanges. Das Schwache überlebt nicht.

Das »optimistische Fazit« Wagners ist die erst in der Erkenntnis des biologischen Verfalls herausdämmende Idee des Neuanfanges durch eine gleichsam genotypische Purifikation: »Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines steten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte.« [24] Verdi aber schrieb 1888 in

einem Brief, solche biologistisch geformte Geschichtsphilosophie aufs äußerste attackierend: »Das sind krankhafte und dumme Sentimentalitäten, die nie zu etwas Gutem führen werden.« [25]

Verschmitzt schließlich, und ganz anders als Wagner, lautete die Bilanz des lachenden italienischen Komponisten. »Tizian«, so scherzte er, »starb merkwürdigerweise. Hätte nicht die Pest ihn hinweggerafft, er lebte vielleicht heute noch.« [26]

ANMERKUNGEN:

- [1] Heinrich von Kleist, *Das Erdbeben in Chili*, *Werke und Briefe*, Bd.3, Berlin 1978, S. 170.
- [2] Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, in: *Ausgewählte Werke, Schriften von 1806-1813*, Darmstadt 1983, S. 304.
- [3] Dieter Schnebel, *Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus*, in: H.K. Meyer / R. Riehn (Hg.), *Giuseppe Verdi*, München 1979, S. 66 (= *Musikkonzepte*, 10).
- [4] Verdi, *Briefe*, Berlin 1983, S. 100.
- [5] William Weaver, *Verdi. Eine Dokumentation*, Berlin 1980, S. 176.
- [6] William Weaver, a.a.O., S. 176.
- [7] Georg Büchner, *Hamburger Ausgabe* in vier Bänden, Bd. II.: *Vermischte Schriften und Briefe*, Darmstadt 1971, S. 425.
- [8] Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Brief an Jules Janin, Darmstadt 1982, S. 242.
- [9] ebd., S. 239.
- [10] Richard Wagner, *NTA Neue Text-Ausgabe* in 12 Bänden, Frankfurt am Main 2013 / Edition Cornelius, R. Jacobs (Hg.), *Ausführung zu Religion und Kunst (II)*, NTA 411, Bd. XI, S. 288.
- [11] Verdi, *Briefe*, Berlin u.a. 1926, S. 106.
- [12] ebd., S. 100.
- [13] ebd., S. 102.
- [14] NTA 180, Bd. VII, S. 371.
- [15] NTA 400, Bd. XI, S. 261.

- [16] Richard Wagner, *Mein Leben*. Zweiter Teil: 1842-1850. Richard Wagner, *Werke, Schriften und Briefe*, S. 316-92, vgl. Wagner-Leben, S. 412-413.
- [17] Verdi, *Briefe*, Berlin 1983, S. 216.
- [18] vgl. Verdi, *Briefe*, Berlin u.a. 1926, S. 106.
- [19] Verdi, *Briefe*, Frankfurt 1979, S. 25.
- [20] Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi*, 1886, zit. n. Andrew Porter, *Giuseppe Verdi*, in: Philip Gosset u.a., *Meister der italienischen Oper*, Stuttgart – Weimar 1993, S. 221.
- [21] *Sonntagsblätter*, Wien 1843, zit. n. *Nabucco*, Programm der Oper Frankfurt, Frankfurt 2001, S. 17.
- [22] NTA 22, *Kommentare (und Versionen) zu Rienzi*, Bd. XII, S. 39.
- [23] NTA 235, *Eine Erinnerung an Rossini (Censuren III)*, Bd IX., S. 44.
- [24] NTA 397, *Religion und Kunst*, Bd. XI, S. 230.
- [25] Franz Wallner-Basté (Hg.), *Verdi aus der Nähe. Ein Lebensbild in Dokumenten*, Zürich 1979, S. 150.
- [26] ebd.

Michelle Biget-Mainfroy

Du bruit au son étouffé

Richard Wagner et Giuseppe Verdi passent pour des musiciens bruyants, fabricants d'effets effusifs en série. Leurs contemporains retiennent de leurs ouvrages lyriques une veine héroïque et emphatique, des effectifs opulents, des déflagrations, des coups de boutoir: toute une rhétorique de la puissance.

Les admirateurs de Wagner – et ses imitateurs! – trouvent naturel que le Bruit soit convoqué au service d'un climat légendaire et solennel, vaguement médiéval. Une attitude prophétique, un ton de grandiloquence, un besoin d'insistance, voire de surenchère orchestrale, accompagnent cette vocation musicale wagnérienne qui se veut vocation cosmique et message universaliste. Tout un passé germanique de répertoire d'orgue et de répertoire choral explique en partie cette inclination aux sonorités amples, mais le retentissement du drame wagnérien dépasse la mosaïque des États allemands et les spécificités de leur histoire musicale. Wagner met indiscutablement en place une théologie dramatique, si l'on peut oser le néologisme, qui passe par un transfert de sacralité dans le domaine de l'opéra (que le compositeur se refuse à appeler encore opéra) et aussi par une insurrection sonore. A cette dernière, les auditeurs du XIX^e siècle comme nous-mêmes associons toute une imagerie visuelle et bruitiste: les Walkyries chevauchant dans la tempête, les défilés de guerriers, de pèlerins et de corporations, les

gestes autoritaires de Dieux païens venus du fond des âges. La nouvelle tactique compositionnelle s'appuie sur un orchestre qui est matériau cosmogénique, la voix humaine devenant un instrument de cet orchestre ayant le droit de parler. L'accent est mis sur le sommaire, l'élémentaire, le bruit et la résonance, avec un principe incantatoire d'insistance sur le Même dont proposent une évidente illustration les rythmes de chevauchée, de travail de la forge ou de labeur forcé dans le monde souterrain des Nibelungen.

De leur côté, les patriotes italiens désignent en Verdi un militant et un musicien engagé, qui fait chanter les peuples opprimés – que ces derniers soient italiens, siciliens, flamands ou hébreux, car tous sont des Lombards ou des Vénitiens écrasés sous la botte des Habsbourg d'Autriche. Les voix de Verdi sont de celles qu'on ne peut étouffer, elles chantent à pleine gorge et avant tout en chœur. Ce besoin de communion, dans une Italie troublée qui se voudrait rassembler en entité nationale, rejoint en fait une certaine idée romantique de la liberté et de la solidarité. Cette patrie italienne, certains la voudraient république, d'autres royaume sous égide de la monarchie de Piémont, d'autres encore fédération sous responsabilité du pape: il est remarquable qu'après 1861, l'unification territoriale actée, Verdi demeure le chanfre de tous les combats. Les livrets qu'il met en musique baignent toujours dans un climat de violence, ses personnages sont inséparables d'un sentiment de démesure et incarnent la souffrance et le malheur. L'expression musicale est directe et simple et la dépense d'intensité très fréquente: jusques et y compris dans ce *Requiem* aux sonorités d'apocalypse dans son *Dies Irae* et son *Rex tremendae*.

Nous avons affaire à des clichés, de ceux qui donnent prise aux options passionnelles et dont on ne démord pas. Ces idées toutes faites, relatives à ce style d'écriture bruyant que partageraient Wagner et Verdi, reposent en partie sur des phénomènes vérifiables dans leurs partitions. Nul ne saurait nier que le second acte de *Tannhäuser* repose sur des blocs chorals (chanteurs et chevaliers à la Wartburg ou pèlerins), dont émergent les solistes, avec

des marches harmoniques insistantes et des gestes rythmiques impérieux: l'invitation au pèlerinage s'exalte en violence, jusqu'à ce que le chœur des pèlerins a capella sorte à toute puissance de la mêlée, jusqu'au grand cri: »Nach Rom!«. Dans le même temps, entre 1842 et 1846, le Verdi de *Nabucco*, des *Lombardi alla prima crociata*, d'*Ernani* ou d'*Attila*, oscille entre la grande fresque historique et les combats de la passion individuelle: ce, en multipliant les chœurs et les ensembles concertants, aux résonances généreuses. Nous devons pourtant prendre conscience que puissance et débordement d'énergie, forces déchainées et émotions vives, collectivité chorale et collectivité orchestrale n'épuisent pas les projets esthétiques propres à chacun des deux compositeurs. Ils savent aussi diversifier et raffiner les registres, les timbres, les dynamiques, contrepointer les bruits par les silences. Une des caractérisations possibles du romantisme musical s'appuierait précisément sur ce constat simple: les effets d'extraversion sont inconcevables, voire inefficaces, sans les effets d'intimité.

À des moments distincts de notre histoire européenne, s'étaient déjà manifestés de grands gestes hiératiques d'emphase et d'hypertrophie des moyens. On rencontre bien une aspiration à l'exaltation collective et à la vie publique des œuvres dans les doubles chœurs vénitiens du XVI^e siècle, dans les grands motets versillais, dans les Passions luthériennes ou les oratorios de la Contre-Réforme, dans les gigantesques stéréophonies à plusieurs chœurs et plusieurs orchestres à vent durant la Révolution Française: ceci se retrouve dans les scènes d'opéra romantique connotées à une contestation ou à une transgression, qui finissent par banaliser les effets de surcharge acoustique, par le truchement, notamment d'une nomenclature d'orchestre opulente. Or on ne saurait confondre l'organigramme d'une partition et une volonté systématique de dépense d'intensité. Certes, le grand ensemble vocal / instrumental favorise des jeux dynamiques et rythmiques, cède parfois à la tentation d'exprimer des cataclysmes naturels ou des manifestations humaines gigantesques; si le collectif est volontiers prôné dans les scènes de foule de Wagner et de Verdi, dans celles