

*Verdi & Wagner: Folkwang Symposium 2013. 14 Beiträge zu ihrem 200. Geburtstag*, hrsg. von Norbert ABELS, Frankfurt am Main: Frankfurt Academic Press 2014, 310 S.

Norbert ABELS, *Fortschritt – Dynamik und Stillstand* (13) – Michelle BIGET-MAIN-FROY, *Du bruit au son étouffé* (31) – Matthias BRZOSKA, *Verdi und Wagner in Deutschland. Zur Aufführungsstatistik 1900–2010* (53) – Albert GIER, *Transzendenz in der säkularisierten Welt. Verdi, «Requiem», «Stiffelio» – Wagner, «Jesus von Nazareth», «Parsifal»* (71) – Andreas JACOB, *Wiederholung, Redundanz, Variation und Bruch. Strategien musikalischen Erzählens in Verdis «Otello» und Wagners «Walküre»* (93) – Klaus LEYMANN, *«... Elsa, unsre Frau: Die will in Gott zum Münster gehen». 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, *«Es ist nicht das Werk, es ist der Mensch». Richard Wagner bei Franz Werfel* (153) – Holger NOLTZE, *Vagner und Verdi – Momente einer asymmetrischen Verschlungenheit* (179) – Oswald PANAGL, *Die lustigen Meister von Nürnberg. Sir John und Freund Sachs* (201) – Elisabeth SCHMIERER, *Romance, Romanze und Faust-Vertonungen. Gattungstraditionen und Opernbezüge in den Liedern Wagners und Verdis* (219) – Kerstin SCHÜSSLER-BACH, *«Viva Italia forte ed una – Ein neues Volk erstehe dir». Revolutionsszenarien in Verdis «La Battaglia di Legnano» und Wagners «Rienzi»* (241) – Wolfgang WILLASCHEK, *Verdi und Wagner – zwei Säulenheilige. Lockere dramaturgische Anmerkungen zu den Sockeln, auf die zwei Komponisten ihre Helden zwischen Religion und Mythos stellen* (263) – Luca ZOPPELLI, *«Tutto il soggetto è in quella maledizione». Dramaturgische «Totalidee» und kritische Reflexion bei Verdi und Wagner* (291)

*Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*, hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN, Weimar-Köln-Wien: Böhlau 2014, 340 S.

Arnold JACOBSHAGEN, *Vorwort* (7) – Albert GIER, *Mythos und Kolportage. Verdi, Wagner und die (Welt-)Literatur* (11) – Martin FISCHER-DIESKAU, *Verdi und Wagner – Dirigenten wider Willen?* (34) – Michael WALTER, *Verdi, Wagner und die Politik* (55) – Jean-François CANDONI, *Verdi, Wagner und die französische Grand Opéra* (93) – Johannes SCHILD, *Heitere Spätblüte: «Falstaff» und «Meistersinger» gegenübergestellt* (112) – Wolfram BREUER, *Zeitabläufe und «musikalische Zeit» bei Verdi und Wagner* (150) – Arnold JACOBSHAGEN, *Konstanten und Konjunkturen: Verdi, Wagner und die Deutschen* (191) – Rainer NONNENMANN, *Tabu und Faszinosum: Wagner und Verdi in der neuen Musik* (211) – Jürgen MAEHDER, *Wagner-Forschung versus Verdi-Forschung. Anmerkungen zum unterschiedlichen Entwicklungsstand zweier musikwissenschaftlicher Teildisziplinen* (263) – Thomas SEEDORF, *Heldentenor und Tenore di forza* (295) – Jens Malte FISCHER, *Wie Verdisänger Wagner und Wagnersänger Verdi singen* (306) – Clemens RISI, *Verdi und Wagner auf dem Theater* (321)

Jubiläen beleben Märkte; eine bekannte Dynamik, der sich weder Opernbühnen noch Wissenschaftsforen zu entziehen vermögen. Würden – was selten gelingt – Jubiläen genutzt, um historisch relevanten Komponisten und deren Werke einen verlorengegangenen Platz im Theater der gegenwärtigen Aufmerksamkeiten wieder zuzuweisen, dann könnte ephemeren Feierlichkeiten Bleibendes abgerungen werden. Im Falle des Doppeljubiläums von Wagner und Verdi im Jahr 2013 braucht es dieser Aktivierung bekanntlich nicht. Was bleibt also? Zwei zügig publizierte Aufsatzbände können als mögliche Antwort darauf verstanden werden. Obgleich lesenswert, sind sie indes nicht frei von Ernüchterung für denjenigen, der hoffte, darin neue beziehungsweise vertiefende Forschungsergebnisse mit potentieller Nachhaltigkeit zu finden.

Ursächlich für die bisweilen begrenzt-innovativen Resultate mag auch die identische thematische Konzeption beider Veranstaltungsformate sein: Sowohl das von Norbert Abels initiierte *Folkwang Symposium 2013* (nachfolgend: *FS*), das bewusst auf ein »Zusammenwirken von geisteswissenschaftlichem und produktionsdramaturgischem Erkenntnisinteresse« (*FS* 10) setzte, wie auch die von Arnold Jacobshagen konzipierte Ringvorlesung an der *Hochschule für Musik und Tanz Köln* (nachfolgend: *KdO*), die dagegen eine homogenere Auswahl an Referenten sowie eine Strukturierung der Beiträge in Kontext-, Rezeptions- und Interpretationsanalyse zu Grunde legte, implizierte mit dem gewählten Motto *Verdi und Wagner* das Denken in vergleichenden Perspektiven. Das führte in nicht wenigen Beiträgen zu manch erzwungener Konstruktion, die Antipoden

dort aneinander zu heften, wo sie historisch nicht oder nur lose verbunden waren, ohne die notwendigen zeithistorischen Kontexte zu erschließen, die eine solche Konstruktion letztlich nicht doch hätten legitimieren können. (Der graphische Versuch beider Verlage, die Porträts Wagners und Verdis auf den Bucheinbänden in Verbindung zu setzen, spiegelt ungewollt die Problematik dieses Vorgehens und führt im Falle des *Folkwang Symposions* gar zu einer abstrusen bildlichen Verzerrung.) Die konzeptionell bedingten Eintrübungen *in nuce*: Es überwiegen bisweilen starr konstruierte Vergleiche, die die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts auf zwei Heroen hin verengt, bei Ausblendung realhistorischer Kontexte.

Dabei unterzieht Jacobshagen dem lange Zeit stabilen Bild im deutschsprachigen Musikschritftum, das «Verdi stets im Schatten Wagners» (*KdO* 191) sah, einer bestechend klaren Kritik, indem er die (bekannten) Ergebnisse einer die französische Operntradition in den Blick nehmenden Forschung referiert. Hinsichtlich Instrumentation, Melodiebildung, Durchkomposition wie Motivverwendung gäbe es «keine direkte Verbindung zwischen beiden Komponisten, sondern lediglich gemeinsame Wurzeln» (*KdO* 195–196). Zusammen mit dem von Jürgen Maehder scharfsinnig ausgebreiteten historischen Horizont des zur Wagner-Forschung völlig ungleichen Standes der Verdi-Literatur (*KdO* 263–291) mit seinen Entwicklungen, nationalen Spezifika und bis heute bestehenden Hindernissen hinsichtlich der Erschließung autographischer Quellen sind stabile Fundamente gelegt, auf denen sich sturmefeste Beiträge erheben könnten. Dies gelingt nicht überall. So verlieren sich etwa Michelle Biget-Mainfroys (*FS* 31–51) Beobachtungen zum weitgefassten Verständnis von «bruit» bei Verdi im kontextlosen Raum, Aspekte wie die Dynamisierung des Chores oder der Intensivierung von Gewaltszenarien etwa in *Don Carlos* werden nicht an die Tradition der Grand Opéra (etwa Meyerbeer: Finale von *Les huguenots!*) rückgebunden, und eine (Verdi und Wagner gemeinsam attestierte) Zäsur im Jahr 1850 hin zu einem »style moins systématiquement colossal« (*FS* 48) bleibt leere und höchstwahrscheinlich sinnlose Behauptung. Der fehlende Rekurs gerade auf Meyerbeer schwächt auch die Ausführungen Luca Zoppellis (*FS* 291–304), der am Beispiel von *Rigoletto* eine schon die Werkgenese bestimmende «dramaturgische Totalidee» (291) als «Ergebnis eines intellektuellen Prozesses» (302) beschreibt: Der Vergleich zu Wagner ist hier ein dem später zugesprochenen musikgeschichtlichen Stellenwert der Komponisten geschuldetes Konstrukt; die Frage dagegen, inwieweit Verdi vom Ideendrama

Meyerbeers samt dessen komplexer Werkstattarbeit Anregung erfuhr (etwa im Zusammenhang der Bearbeitung von *I Lombardi alla prima crociata* für die Pariser Opéra 1847), wäre dagegen erkenntnisfördernd, da den historischen Bezügen entsprechend. Albert Gier (*KdO* 11–33), der sich auf anregende Weise der Rekonstruktion des literarischen Lehr- und Bildungshorizontes widmet und Verdis dramatische Ästhetik in der Verbindung von «Mythos und Kolportage» (11) erkennt – Verdi «sucht (und findet) Mythisches (Archetypisches) in der (Trivial-)Literatur und (Trivial-)Dramatik seiner Gegenwart» (23) –, formuliert abschließend den berechtigten Wunsch, noch eingehender den Anregungen nachzuforschen, die Verdi durch das «Theater (auch und gerade das Boulevardtheater)» (24) in der französischen Hauptstadt empfing. Diesem Aspekt einer intellektuellen Beeinflussung durch Paris geht Jean-François Candoni (*KdO* 93–111) leider nicht nach, sondern skizziert eher kursorisch Verdis Auseinandersetzung mit der Gattung der Grand Opéra und seine «kreative Aneignung ihrer Dramaturgie» (109), führt dieses Interesse aber hauptsächlich auf Verdis karrierebezogenen «Ehrgeiz [zurück], seiner Kunst eine übernationale Dimension zu geben» (107) – ein eher holzschnittartiges Urteil, das mithin die gesamte Tradition italienischer Komponistendebüts in Paris zwielichtig erscheinen lässt.

In der dominierenden Vergleichslogik der Aufsatzbände erscheint das Thema der Politik als bestens geeignet, die Antipoden in ihrem Verhältnis zur Revolution von 1848 zu untersuchen. Während Norbert Abels in seiner stilistisch freien geistes- und kulturgeschichtlichen Einführung (*FS* 13–30) Verdi als «liberalen Freigeist» (30) bezeichnet, der – wie an *Nabucodonosor* exemplifiziert – «Trümmerlandschaften» (25) wirkungsmächtig in Szene zu setzen wusste, die sich im «engen Zusammenwirken [...] von romantischer und realistischer Wahrnehmung» (17) entfalten, legt Kerstin Schüssler-Bach (*FS* 241–261) einen direkten Vergleich zwischen Wagners *Rienzi* und Verdis *La battaglia di Legnano* vor, der insofern legitim erscheint, als Verdi zuerst auch an eine Vertonung jenes römischen Sujets dachte, das im Zuge des italienischen Risorgimento vor allem mit antipapalen Implikationen aufgeladen war. Der Vergleich der politischen Führungspersönlichkeiten Rienzi und Arrigo in ihrem Verhältnis zur Masse des Volkes zeigt überzeugend, dass Arrigo nicht wie Rienzi als «charismatischer Revolutionär» (250) diktatorisch über dem Kollektiv steht, sondern sich als «altruistischer Partisan» (250) nicht über die Solidargemeinschaft erhebt (in seiner märtyrerhaften Sterbeszene kommen Individualstimme und *Vox populi* auch musikalisch zur Deckung): Ein in-

interessanter Befund, der die bekannten politischen Intentionen dieser Oper schärfer konturiert. Fundiert und detailreich breitet Michael Walter (*KdO* 55–92) die Reaktionen Verdis zu den revolutionären Ereignissen von 1848 aus, relativiert unter Berufung auf die noch in jüngster Zeit (2012) Kritik hervorrufenden Studien von Roger Parker und Birgit Pauls den Mythos Verdis als Komponisten des Risorgimento und stellt den patriotischen Äußerungen Verdis sein tatsächliches politisches wie unternehmerisches Agieren entgegen: Im komplexen Räderwerk eines stabilen Produktionssystems stehend, wäre es für ihn geschäftsschädigend gewesen – so das begründete Fazit –, nicht «politische Abstinenz» (82) zu üben.

Das Panorama der in beiden Bänden angesprochenen Themen erstreckt sich auch über Vergleiche der komischen Opern *Falstaff* und *Meistersinger*, wobei Johannes Schild (*KdO* 112–149) erfreulicherweise das bietet, was Oswald Panagls vor allem sprachwissenschaftlich interessante Annäherung (*FS* 201–217) vermissen lässt: Analyse des Notentextes. Instrukтив seine Deutung der »polyphonen Texturen« (135) im *Falstaff*, die Verdi (im Unterschied zu Wagner) als «geschliffene[n] Akademiker» (140) ausweisen; weniger schlagkräftig dagegen seine Rückführung der Motivarbeit auf «Verarbeitung und Entwicklung [...] im Geiste des Wiener klassischen Instrumentalstils» (122) als auf eine dramenreferentielle Dienstbarmachung jenes Repertoires an Motivpartikeln, die als repetierte Begleitmuster (nicht nur) für das italienische Melodrama formal konstitutiv waren. Während der religiöse Aspekt bei Verdi von Albert Gier (*FS* 71–91) unter politisch-säkularen Gesichtspunkten anhand des *Stiffelio* und der *Messa da Requiem* einführend referiert wird, widmet sich Elisabeth Schmierer (*FS* 219–240) analytisch-kleinteilig, aber leider ohne Notenbeispiele beizugeben, den vor allem als Eintrittsbillets in die Salons dienenden Liedvertonungen des jungen Verdi. Doch verlieren sich ihre Einzelbeobachtungen in dem nebensächlichen Bestreben, beispielsweise die *Sei romanze* als «eigenständige Liedgattung» (234) anerkannt wissen zu wollen, anstatt ihren ästhetischen Eigenwert vor dem Hintergrund der italienischen Liedtradition wirklich auf einen Nenner zu bringen. Diskussionsbeiträge zum wichtigen Thema musikdramaturgischer Zeitorganisation finden sich in beiden Bänden, doch ohne den existenten wissenschaftlichen Diskurs kompetent zu bereichern: Ohne jegliches Andocken an die Literatur (keine Endnoten) und den expliziten Rekurs auf die Konvention der *solita forma* fallen die durchaus interessanten Ansätze von Andreas Jacob (*FS* 93–110) notgedrungen hinter dem bislang Erreich-

ten zurück. Auch Wolfram Breuers systematisch angelegter Vorstoß (*KdO* 150–187) überzeugt mit Blick auf Verdi im Detail nicht: Zwar bieten seine Kriterien zur Analyse von musikalischer Zeit (Sekundenstil, Zeitraffung, -dehnung, -stillstand, -absenz usw.) ein stimmiges Raster, doch sind die angeführten Beispiele dazu wenig passgenau. Desdemonas «Canzon del salice» (*Otello*) wäre kein Beispiel für geraffte Zeitschichtung «aus der Gegenwart in die Vergangenheit» (164), sondern zunächst einmal eines für eine zwar unterbrochene, aber grundsätzlich lineare Inzidenzmusik, deren Komplexität sich vielmehr in den drei verschiedenen «Stimmen» verbirgt, mit denen Desdemona singt, den Gegenwartsbezug der Erinnerung ständig betonend, aber nicht zeitraffend. Gleiches gilt für das ausgewählte Beispiel für Zeitdehnung: Sicherlich erklingt im Vorspiel zur Kerkerszene im vierten (dritten) Akt von *Don Carlos* eine «unendlich zarte, schwärmerische Melodie» (168); sie ist aber kein Baustein zur «Beschreibung von Ewigkeiten» (167), sondern die erinnerungsmotivische Reminiszenz an das Duett Carlos/Elisabeth des Fontainebleau-Aktes, woraus sich gleich mehrere Aspekte von motivgestützter Zeitstrukturierung bei Verdi anschaulich machen ließen.

Als Gravitationszentrum der Rezeptionsgeschichte Verdis im deutschsprachigen Raum erscheint bei vielen Autoren weiterhin die durch Franz Werfels Roman ausgelöste sogenannte Verdi-Renaissance ab Mitte der 1920er Jahre. In dem irreführend übertitelten Beitrag von Volker Mertens (*FS* 153–178) findet sich eine gelungen vielschichtige Darstellung der kulturpolitischen Intentionen Werfels, der «Wagnerisierung Verdis» (161) sowie seiner in «expressionistische Lyrik» (165) eingefärbten Verdi-Übersetzungen. Dass jedoch diese neue intellektuelle Wertschätzung Verdis auf die (schon um 1900) hohe Verlaufskurve der Aufführungszahlen keinen steigernden, sondern einen stabilisierenden Effekt (durch die «Vielzahl seiner Werke», *FS* 63) hatte, unterstreicht der durch Matthias Brzoska in kritischer Reflexion über die statistischen Quellen vorgelegte Aufführungsvergleich (*FS* 53–70), dem man mehr verlegerische Sorgfalt beim Abdruck der kaum lesbaren Diagramme (64 und 68) gewünscht hätte. Die Tatsache, dass man im deutschsprachigen Raum schon ab Ende der 1930er Jahre mehr Verdi als Wagner auf den Bühnen spielte, wäre unbedingt auch für andere Fragezusammenhänge fruchtbar zu machen: So wäre etwa die Aussage, das Verdi-Repertoire stünde während der nationalsozialistischen Diktatur gegenüber jenem Wagners «deutlich in der zweiten, wenn nicht dritten Reihe» (317), die Jens Malte Fischer (*KdO* 306–320) im Zuge seiner auf Tonaufzeichnungen basieren-

den Interdependenz- und Niveaugeschichte des Verdi- und Wagner-Gesanges trifft, quantitativ verstanden nicht haltbar, als Aussage über interpretatorische Qualität bedarf sie dagegen stichhaltiger Beweise. In der vergleichenden Perspektive auf die kompositorische Rezeption Verdis und Wagners, die Rainer Nonnenmann (*KdO* 211–262) vornimmt, erscheint Verdi «in der auf Veränderung und Innovation bedachten Musik des 20. und 21. Jahrhunderts» (212) als Marginalie: Auffällig ist das Überwiegen italienischer Komponisten bei der theoretisch beziehungsweise kompositorisch meist zitatbasierten Rezeption Verdis (Dallapiccola, Nono, Berio, Sciarrino) sowie die Bezugnahme auf den politischen Verdi und seine spezifische Vorstellung von dramatischem Theater.

Dem Dirigenten Verdi *pro domo* und der Spezifik seines Taktschlages nähert sich Martin Fischer-Dieskau (*KdO* 34–54) mit dem Ergebnis, dass die im Vergleich zum Dirigenten Wagner zunehmend erstarkende Kategorie der Interpretation und das Verständnis des Dirigenten als »eigentlicher Vollender des Werkes« (50) bei Verdi nicht greift, sondern vielmehr «elementare [!] Elemente der Aufführung» (50) durch ihn koordiniert wurden. Inwieweit diese Differenzen (und nicht nur die Beschreibung des Einzelfalles) möglicherweise durch Zeugnisse zeitgenössischer Rezipienten gestützt werden können, bleibt indes ein Desiderat. Während Thomas Seedorf (*KdO* 295–305) – unter Aussparung der französischen Gesangsentwicklung – einen kurzen Einblick in Historie und Spezifik des *tenore di forza* gibt, der durch Gaetano Fraschini idealtypisch im Zuge eines »neue[n] Verständnis[ses] von Männlichkeit« (300) repräsentiert erscheint, schlägt Clemens Risi (*KdO* 321–333) den Bogen in die jüngste Vergangenheit: Anhand ausgesuchter Szenen der *Nabucco*-Inszenierung von Hans Neuenfels (Deutsche Oper Berlin 2000) exemplifiziert er den Begriffsdualismus von bedeutungsproduzierender Repräsentation und wahrnehmungsästhetischer Präsenz für die Analyse von Aufführungen, die vornehmlich auf eine Bewusstwerdung der »spezifische[n] Materialität der Musik« (324) abzielt. Der Gefahr einer interpretativen Überbewertung von Details zuungunsten von synthetischen Analyseperspektiven (auch hinsichtlich der Vielfältigkeit aktueller Verdi-Inszenierungen) wirkt Risi nicht entgegen, auch nicht jener einer Aufgabe von reflektierender Distanz, wenn er die »besondere Freude« (326) von Darstellern und »weiten Teilen des Publikums« (326) wahrzunehmen meint – für die Wiederaufnahme 2008 behauptet er dagegen den fehlenden »Spaß an [einer] Aktion« (325) des Herrenchores. Die panegyrische Intention mit

Blick auf bestimmte Spielarten von Regietheater verunklart den analytisch überzeugenden Ansatz.

Die Texte aus den Dramaturgen- beziehungsweise Journalistenwerkstätten etwa von Alexander Meier-Dörzenbach (FS 135–152), Klaus Leymann (FS 111–133) oder Wolfgang Willaschek (FS 263–289), die das *Folkwang Symposium* sicherlich in der Diskussion bereichert haben, sind weit aus mehr assoziative Impulse für die konzeptionelle Findungsarbeit einer Neuinszenierung, als dass sie für die Opernforschung reife Früchte trügen. Eine umgekehrte Wirkrichtung wäre sicherlich produktiver. Die Nivellierung dieser notwendigerweise verschiedenen Reflexionshorizonte im Publikationsformat (die Beiträge des Symposions sind lediglich alphabetisch angeordnet) ist eher eine Hürde als eine Hilfe, um sich diesen Zuwachs an Textmaterial zu erschließen.

Richard Erkens