

gen mit den Inhalten der Musik zusammenwirken, stellt Bitner-Szurawitzki leider nicht, was schade ist. Die Übersetzung von Bandrowski wurde auf der Bühne gesungen, diejenige von Łukasiewicz kam als Textbuch heraus und begleitete die auf Deutsch gesungenen Aufführungen. Die Übersetzung von Marzec erschien lediglich auf der Leinwand. Die unterschiedlichen Funktionen, die diese Übersetzungen im Rahmen der polnischen *Ring*-Produktionen wahrscheinlich erfüllten, hätten etwas genauer dargestellt werden sollen.

Als eine Arbeit, in der drei polnische Übersetzungen von Wagners *Ring* untersucht werden und die polnische Wagner-Rezeption generell skizziert wird, bildet die Studie von Bitner-Szurawitzki einen wichtigen Beitrag zur Wagner-Forschung. Nach der Lektüre des Buches drängen sich weitere Fragen auf, etwa dahingehend, wie sich die polnische Wagner-Rezeption in den Übersetzungen widerspiegelt. Wie wurden polnische Produktionen von Wagners Opern wahrgenommen? Wurden die gedruckten Übersetzungen rezensiert, gelesen? Gab es in Polen Wagner-Interessierte vom Schlage eines Johannes Oesterlein, dessen Archivsammlung sich in Eisenach befindet?

Maria Stolarzewicz

***Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*, hrsg. von Arnold Jacobshagen, Köln etc.: Böhlau 2014, 336 Seiten**

Das Verdi-Wagner-Jahr 2013 hat naturgemäß eine Fülle neuer Literatur über die beiden großen Antipoden des Musiktheaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den Markt gebracht. Nicht zu verkennen ist, dass Wagner davon mehr profitiert hat als Verdi. So sehr die Popularität des letzteren diejenige seines deutschen Antipoden in aller Welt übertrifft, so hoffnungslos ist die wissenschaftliche Aufarbeitung seines Œuvres, ja selbst die Sicherung der Quellen und Materialien gegenüber derjenigen Wagners im Rückstand, was an der fragwürdigen Rolle seiner Erben und seines Verlags, aber auch an dem Unterschied zwischen dem Engagement deutscher und italienischer Musikologie sowie der Wissenschaftsförderung in Deutschland und Italien liegt – ferner an der Tatsache, dass die Wagner-Forschung von erheblich größerer interdisziplinärer Breite als diejenige über Verdi ist. Kein Wunder, hat dieser doch nie für sein Werk den universalen, alle Künste, Kulturtheorie und Ästhetik

umgreifenden Anspruch gestellt wie Wagner, der durch seine Kunst in Theorie und Praxis die Grundlagen der Gesellschaft umzuwälzen strebte. Bei Wagner fühlt sich anscheinend jeder – welcher Fachrichtung auch immer er angehört – aufgefordert, mitzureden, bei Verdi hingegen sieht sich nur der Musik- und Theaterexperte und am Rande der Philologe angesprochen. Der Vorteil dieser geringeren interdisziplinären Beachtung Verdis ist allerdings, dass seine Person und sein Werk nicht von so vielen Sumpflüchten und Schlinggewächsen pseudowissenschaftlicher und ideologischer Prägung überwuchert wird, wie es bei Wagner bis heute leider der Fall ist.

Der Musik- und Theaterwissenschaftler Arnold Jacobshagen hat anlässlich des zweihundertsten Geburtstags Verdis und Wagners in der Kölner Hochschule für Musik und Tanz eine interdisziplinäre Ringvorlesung veranstaltet, deren Vorträge er in erweiterter Form in einem Sammelband präsentiert. Sie sollen ein „Doppelporträt“ der beiden Komponisten bieten, das die beiden „unterschiedlichen Kulturen des musikalischen Theaters“ im 19. Jahrhundert zu erhellen sucht. Mit einer Ausnahme ist das im Ganzen vorzüglich gelungen. Im ersten Beitrag steckt Albert Gier den weltliterarischen Horizont Verdis und Wagners ab, wobei er mit einer Fülle alter (was in einem solchen summarischen Überblick legitim ist) und neuer Einsichten sowie akribischen Quellennachweisen aufwartet. Der Lektürehorizont der beiden Komponisten wird in überraschenden Gemeinsamkeiten (etwa ihren literarischen Fixpunkten: den Griechen, Dante und Shakespeare) und Unterschieden vorgestellt, wobei Verdi – der sich nach außen fast immer nur als Praktiker zu erkennen gibt – von seinen literarischen Vorlieben nie so viel Aufhebens gemacht hat wie der stets auf seine Bildungsuniversalität pochende Wagner. Was die literarische Seite der eigenen musikdramatischen Produktion betrifft, gleichen sich Verdi und Wagner Gier zufolge in ihrer Suche nach „archetypischen Situationen“, wobei Wagner diese im Mythos antiker Prägung sucht, während Verdi sie aus der – vielfach durchaus trivialen – Literatur und Dramatik seiner Zeit zu destillieren strebt, wobei auffällt, dass Wagner fast ausschließlich auf epische Stoffe zurückgreift, während Verdi bereits dramatische Prätexte favorisiert. So zeigt auch die Dominanz der „parola scenica“ bei Verdi und die ausgedehnte Narrativik in Wagners Musikdramen, dass letzterer der musikalisch-szenische Epiker, jener aber der genuine Dramatiker ist.

In einer interpretationsgeschichtlich weit ausholenden Studie vergleicht Martin Fischer-Dieskau die beiden Komponistendirektoren Verdi

und Wagner vor dem Hintergrund der allmählichen Emanzipation des Dirigenten als eines eigenständigen Künstlers. Beide Komponisten sahen das Dirigieren als bisweilen lästige (nicht zuletzt ökonomische) Notwendigkeit an, das sie von ihrem kompositorischen Beruf im Grunde ablenkte – auch wenn Verdi dadurch nicht, wie Wagner, seine Schöpferkraft beeinträchtigt fühlte – und das sie deshalb gern in andere kompetente Hände gaben. Deutlich ist jedoch, dass der professionelle Kapellmeister Wagner im Unterschied zu dem „Gelegenheitsdirigenten“ Verdi das Dirigieren nicht als bloße Exekution der Partitur, sondern bereits als *Interpretation* ansieht. Verdi hingegen war von der Musiktradition seines Landes her der „hermeneutische Mythos des Interpretieren“ noch ganz fremd, wie Fischer-Dieskau überzeugend ausführt. Indem Wagner das Dirigieren (siehe seinen einschlägigen Traktat) als interpretativen Vollzug verstand, musste er es auch zu einem eigenen Berufsstand erheben, der die überkommene Personalunion von Komponist und Dirigent auflöste. Von einer solchen ‚Gewaltenteilung‘ zwischen ‚Legislative‘ und ‚Exekutive‘ der Musik wollte Verdi Fischer-Dieskau zufolge noch nichts wissen. Sie aber ist die Grundlage der modernen Musikkultur, die sich von der „Kompositionskultur zeitgenössischer Musik“ zu einer „Interpretationskultur überwiegend früher entstandener Musik“ wandelt.

Michael Walter kontrastiert in seinem weitgefächerten Aufsatz Verdis und Wagners Verhältnis zur Politik. Ohne die gerade bei diesem Thema übliche anklägerische oder apologetische Aufgeregtheit, die er selbst bei seiner Analyse von Wagners *Judenthum in der Musik* wohltuend meidet, stellt Michael Walter das politische Grundziel von Wagners Oeuvre dar: Die existierende Gesellschaft soll zugunsten einer neuen untergehen, in der sein ‚Kunstideal‘ erst seine wirkliche Heimat haben würde. Deshalb sollte er, der Dresdener Hofangestellte und ‚Beamtenmusiker‘, mit seinem ihn in vielfacher Hinsicht einengenden und sich selbst entfremdenden Amt wie mit den sie tragenden gesellschaftlichen Institutionen brechen und sich für die Revolution 1848/49 engagieren. Verdi hingegen, der bereits sehr erfolgreiche ‚Musikergeschäftsmann‘, sah sich die Spektakel der Februarrevolution 1848 in den Straßen von Paris – ähnlich wie Meyerbeer – als unbeteiligter Flaneur an, „als wären es Fußballspiele“, so Walter. Das von Wagner internalisierte deutsche Postulat einer Inkompatibilität von Kunst und Kommerz war ihm nicht weniger als Meyerbeer fremd. Für den Geschäftsmann Verdi wäre es ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, sich aktiv in die Realpolitik einzumischen, sich überhaupt politisch zu exponieren, weil er damit die „Geschäftsfähigkeit“

und die mit ihr verbundene künstlerische Wirkungsmöglichkeit seiner Opern Walter zufolge gefährdet hätte. So wenig zu bezweifeln ist, dass Verdi ein patriotischer Anhänger der italienischen Einheitsbewegung war, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, so sehr vermied er eine öffentliche Parteinahme, die seine Karriere behindert hätte, war doch zumal die Mailänder Aristokratie von Risorgimento-Eifer weit entfernt. Er war ein unpolitischer Künstler und hat das immer wieder zu verstehen gegeben. Auch aus seinem Abstimmungsverhalten als 1861 frisch gewählter Abgeordneter des italienischen Parlaments geht seine politische Unentschlossenheit offensichtlich hervor. Die angebliche politische Wirkung des „Va pensiero“-Chors aus *Nabucco* – wie überhaupt die patriotische Resonanz seiner Musik – ist längst, zumal seit den Untersuchungen von Roger Parker und Birgit Pauls in den 1990er Jahren, als Legende und nachträgliche ideologische Konstruktion entlarvt worden (die erst in der Phase der bereits vollendeten italienischen Einheit einsetzte). Nicht politische Erneuerung, sondern ästhetische Innovation war Verdis erklärtes Ziel. „Beide Komponisten“, so der Schlusssatz von Walter, „zielten auf die Durchsetzung ihrer Opern – Verdi durch politische Abstinenz, Wagner durch ästhetisch-politische Aktivität.“

Jean-François Candoni sieht die „verfehlte Begegnung“ zwischen Verdi und Wagner nicht zuletzt in ihren unvereinbaren Opernkonzeptionen begründet. Verdi, der auf dramatische Bündigkeit zielte, kritisierte an Wagner die epische Breite und überzogene Komplexität seiner Musikdramen. Wagner gefalle sich, so Verdi gegenüber Clara Maffei, „auf verschlungenen Pfaden, weil er die einfachen und geraden nicht zu finden weiß“. Und doch weist Candoni eine Affinität zwischen Verdis und Wagners Operntypus aufgrund ihrer gemeinsamen produktiven Auseinandersetzung mit der Grand Opéra nach, die als offenes oder geheimes, wie immer auch in Frage gestelltes Modell im Hintergrund ihrer Opernästhetik und ihres Operschaffens steht.

Als „heitere Spätblüte“ vergleicht Johannes Schild *Meistersinger* und *Falstaff* in einer akribischen Partituranalyse, die manche Allusion von Verdis letzter Oper an Wagners musikalische Komödie dechiffriert. Besonders aufschlussreich unter den vielfach überraschenden Vergleichen ist derjenige zwischen Verdis und Wagners Umgang mit polyphonen Texturen, wobei der Verfasser zu dem Ergebnis kommt, dass Wagner dieselben weit weniger professionell verwendet als Verdi (die Strenge der Buffo-Fuge am Ende des *Falstaff* erreichen die *Meistersinger* an keiner Stelle), sie aber andererseits als überständig ironisiert, während Verdi sie

im Gegenteil einsetzt, um nicht sie selber, sondern das Bühnengeschehen zu ironisieren. Merkwürdigerweise sucht der deutsche Komponist die so deutsche Idiomatik des barocken Kontrapunkts in die Vergangenheit zu versenken, während der italienische ihre zeitlose Präsenz zu offenbaren strebt. So stelle sich mit der Schlussfuge nicht wie bei Wagners kontrapunktischen Formexperimenten der Eindruck von „Starrsinn und Konservatismus“ ein, sondern sie wirke „wie eine Art höheres Prinzip, wie der Inbegriff des unabänderlichen Weltlaufs, in dessen Angesicht die kleinen menschlichen Affären zu Trivialitäten schwinden, und sich alle Akteure schlagartig der tragikomischen Bedeutungslosigkeit ihres irdischen Daseins bewusst werden“.

Nicht weniger sensible Werkvergleiche bietet der Beitrag von Wolfram Breuer über die „musikalische Zeit“ in Verdis und Wagners Opern. Die Spannung von geraffter und gedehnter Zeit, Zeitbeschleunigung und Zeitverlangsamung bis hin zum Zeitstillstand, gar zum Aussetzen der Zeit, von Vergangenheit und Zukunft in der Musik wird in subtilen Analysen nachvollzogen. Am faszinierendsten ist vielleicht der Abschnitt, in dem der Verfasser überzeugend die im Umkreis des ‚konsequenten Naturalismus‘ à la Holz und Schlaf entwickelte Ästhetik des „Sekundenstils“ an Beispielen bei Verdi und Wagner demonstriert. Das scheint auf den ersten Blick anachronistisch zu sein. Dieser Eindruck löst sich jedoch auf, wenn man in Erwägung zieht, dass der Sekundenstil ein spezifisch musikalisches Gestaltungsmittel sein könnte, das vom Naturalismus bewusst oder unbewusst auf die Literatur übertragen wurde.

Eine Reihe von Aufsätzen ist der Wirkungsgeschichte Verdis und Wagners gewidmet. Der Herausgeber Arnold Jacobshagen kontrastiert die Aufführungsgeschichte der beiden Komponisten in Deutschland, wobei er sich auf reiches statistisches Material stützt. Einer der überraschendsten Befunde ist die Tatsache, dass der zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch unangefochten die Spielpläne dominierende Wagner in den nächsten Jahrzehnten gegenüber Verdi zunehmend in Rückstand gerät, ja dass sich dieser ‚Rückschlag‘ für Wagner ausgerechnet in der Zeit des Nationalsozialismus dramatisch zuspitzt. Das ist natürlich die Folge der Verdi-Renaissance in den 20er und frühen 30er Jahren, die ausgerechnet mit den Namen von Franz Werfel und Fritz Busch, den dann im Dritten Reich Verpönten und Emigrierten, verbunden war. Ohne sie wäre die Verdi-Konjunktur auch im Dritten Reich (die natürlich zugleich auf die Allianz des nationalsozialistischen Deutschland mit dem faschistischen Italien zurückzuführen ist) kaum denkbar. Jedenfalls hat Wagner laut

Spielplanstatistik nie einen radikaleren Einbruch seiner Wirkung erlebt als in der Zeit des Nationalsozialismus, die im ‚Volksmund‘ als ominöse Blütezeit dieser Wirkung gilt. Einmal mehr zeigt sich, dass Wagner keineswegs der Repräsentationskomponist des Dritten Reichs gewesen ist, als den ihn viele bis heute ansehen.

Rainer Nonnenmann verfolgt die Wirkung Verdis und Wagners in der Neuen Musik. Nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich die damals jüngste Komponistengeneration von Hindemith bis Strawinsky programmatisch im Zeichen von Anti-Romantik, Neuer Sachlichkeit und Neoklassizismus von Wagner ab. Verdi bot sich als Gegenmodell an – freilich mehr proklamatorisch als kompositorisch nachweisbar. Trotz dieser grundsätzlichen Anti-Haltung der Neuen Musik zu Wagner lassen sich jedoch viele unmittelbare kompositorische Bezüge zu seiner Musik – wenn auch oft parodistische wie bei Hindemith – bei den bedeutenden Vertretern der musikalischen Moderne nachweisen. Nonnenmann verfolgt sie bei Hindemith, Henze, Kirchner, Schnebel und anderen vor allem im deutschen Bereich, die Verdi-Rezeption aber zumal in Italien (bei Dallapiccola, Nono, Berio, Sciarrino), aber auch bei Schnebel und Klebe.

Den schon angedeuteten „unterschiedlichen Entwicklungsstand“ in der Verdi- und Wagner-Forschung stellt Jürgen Maehder in einem kritischen Forschungsbericht dar. Die Verdi-Forschung offenbart sich vielfach als Misere, die in Italien die Folge des Verdi-Monopols des Verlags Ricordi und einer Familie ist, welche das autographe Material als ihr Privatvermögen betrachtete. Trotz der Pionierleistungen einzelner italienischer Gelehrter wie Pierluigi Petrobelli ist die Verdi-Forschung seit den 1970er Jahren die Domäne der amerikanischen Musikwissenschaft geworden. Mit ihr kann sich die deutsche Verdi-Forschung kaum messen. In Deutschland, so Maehder, gebe es derzeit keine einzige musikwissenschaftliche Professur, die mit einem Verdi-Experten besetzt sei. Dass es um die Wagner-Forschung hierzulande erheblich besser bestellt ist, braucht in dieser Zeitschrift nicht erklärt zu werden. Freilich trifft Wagner in der deutschen Musikwissenschaft immer noch auf traditionelle Vorbehalte. Sie werden jedoch durch die anwachsende außermusikologische Wagner-Forschung gewissermaßen unschädlich gemacht.

Zwei Beiträge des Sammelbandes sind dem Verdi-Gesang gewidmet. Thomas Seedorf vergleicht Heldentenor und „Tenore di forza“ bei Wagner und Verdi, und Jens Malte Fischer kontrastiert den Wagner-Gesang spezifischer Verdi-Sänger mit dem Verdi-Gesang von Wagner-Sängern. Die zunehmende Spezialisierung auf deutsches bzw. italienisches Fach

und auf die Originalsprache hat bewirkt, dass es gegenwärtig keinen italienischen Sänger gibt, der sich als Wagner-Interpret behaupten könnte, während es umgekehrt immerhin einige deutsche Sänger wie Anja Harteros und Jonas Kaufmann gibt, die heute auch im italienischen Fach brillieren. Das war einmal anders. Der Sänger des Lohengrin in der italienischen Erstaufführung am Teatro Comunale di Bolgna, Italo Campanini, wurde von Hans von Bülow als allen deutschen Kollegen in dieser Rolle weit überlegen gerühmt. Fischer vermutet, dass es die Belcanto-Qualitäten des Sängers waren – Legato, Messa di Voce, Mezza Voce, Voix mixte –, die Bülow faszinierten, wie sie auch spätere Verdi-Sänger als Wagner-Interpreten (etwa Aureliano Pertile) auszeichneten. Umgekehrt erreichte der deutsche Verdi-Gesang in den 20er und frühen 30er Jahren, als Verdi Wagner im Spielplan zu überrunden begann, eine beträchtliche Höhe und durchaus belcantistische Qualitäten, während sich um die Jahrhundertwende noch die von Verdi 1875 bemängelten Unarten des deutschen Gesangs ausgeprägt hatten: das fehlende Legato, zu großer Kraftaufwand beim Singen von Einzelnoten, Vernachlässigung der musikalischen Linie und Schattierung, zu starke Betonung der Konsonanten bei Vernachlässigung der Vokale usw. Fischers Beitrag endet mit einem Lobpreis des früh verstorbenen Fritz Wunderlich, der das Zeug gehabt hätte, nicht nur einer der großen lyrischen Wagner-Tenöre, sondern auch ein genuiner Verdi-Sänger zu werden, wie es sich in seinem Tenorsolo aus Verdis *Requiem* 1960 überwältigend ankündigt.

Die einzige Enttäuschung des Sammelbandes bildet der abschließende, unausgewogene und für das komplexe Thema viel zu knappe Beitrag von Clemens Risi über Verdi und Wagner auf dem Theater, in dem auch noch viel Platz durch unergiebig abstrakte theoretische Statements vergeudet wird. Bei Verdi begnügt der Verfasser sich mit der Würdigung eines einzigen Regisseurs: Hans Neuenfels, bei Wagner beschränkt er sich ausgerechnet auf die beiden glücklosesten Bayreuther Wagner-Inszenierungen der jüngsten Zeit: Katharina Wagners *Meistersinger* und Sebastian Baumgartens *Tannhäuser*, die er zu repräsentativen Aufführungen aufbläht. Der Herausgeber hätte auf diesen Beitrag gut und gern verzichten können, zumal er seinen eigenen Aufsatz mit einem knappen, aber informativen Abschnitt über die moderne Verdi- und Wagner-Inszenierung beschließt. Was man sich stattdessen gewünscht hätte: wenigstens einen einzigen Aufsatz, der über die vielen fesselnden Detailanalysen hinaus die musikalische Dramaturgie Verdis und Wagners im Grundsätzlichen vergleichend darstellte, und einen solchen, der, wie es

Friedrich Dieckmann 1989 versucht hat, die Persönlichkeiten Verdis und Wagners in ihrer „Unbeziehung“ insgesamt zu kontrastieren unternehme. So bleibt in diesem höchst verdienstvollen und in fast allen Beiträgen fesselnd-facettenreichen Sammelband das „Doppelporträt“ Verdis und Wagners ein wenig ein ausschnitthaftes Nebeneinander zweier Porträts.

Dieter Borchmeyer

Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig*, hrsg. von Rüdiger Jacobs, 12 Bände, Frankfurt am Main und Halle an der Saale: Projekte-Verlag Cornelius 2013

„... und wenn die Sonne schwarz vor Alter würde, / die Sterne müd' zur Erde fielen ...“. Mit dieser apokalyptischen Grotteske des zwölfjährigen Wagner aus einem Gedicht auf den Tod eines Mitschülers – man würde sie eher Jean Paul als Wagner zutrauen – beginnt die zwölfbändige „neue Text-Ausgabe“, die sich zum Ziel gesetzt hat, Wagners ‚Texte‘ – unabhängig von Textsorte und Gattung – „chronologisch und vollständig“ zu veröffentlichen. Eine Wagner-Textausgabe dieses gewaltigen Umfangs und in dieser Vollständigkeit hat es bisher nicht gegeben, und es ist überhaupt die erste Gesamtausgabe Wagner'scher Texte seit dem Ersten Weltkrieg in Deutschland. 1976 wurde lediglich eine Faksimileausgabe der von Wagner selber ins Leben gerufenen *Gesammelten Schriften und Dichtungen* und 1983 eine zehnbändige Auswahlgabe vom Verfasser dieser Besprechung veröffentlicht, die längst vergriffen ist. Abgesehen von der Publikation von Einzelschriften und natürlich der Libretti konnte der deutsche Leser – anderes als etwa der japanische – über Jahrzehnte keine repräsentative Textausgabe Wagners im Buchhandel erwerben. Dass nach verschiedenen Anläufen jetzt endlich unter der Leitung von Ulrich Konrad eine kritische Textausgabe im Entstehen ist, war höchste Zeit, aber bis sie abgeschlossen sein wird, werden wiederum anderthalb Jahrzehnte vergehen.

Wenn sich, was die Wagner-Philologie schmählich versäumt hat, ein Außenseiter, ein Frankfurter Rechtsanwalt zur Lebensaufgabe macht, eine möglichst komplette Textausgabe zu erstellen, ist das nicht genug zu rühmen. Rüdiger Jacobs will weder mit der Wagner-Gesamtausgabe von Egon Voss noch mit der kritischen Textausgabe von Ulrich Konrad kon-