STADTTHEATER STETTIN
13. HEFT 2. MÄRZ 1934

## VERDIS GEISTIGE WELT

Vor kurzem war es noch paradox, eine neue Durchdringung des Werkes von Verdi zu verlangen, dessen Popularität solcher Forderung zu widersprechen schien. Verdis Gesamtwerk ist mehr als eine melodische und verführerische Manifestation der Oper. Nicht durch seine Melodie, ja nicht einmal durch seine Musik ist Verdi allein groß. Er ist es auch durch seinen Willen, durch seine Geistigkeit. Die ganze Folge seiner Dramen spricht eine Weltanschauung aus. Verdis Musik ist eine großartige, organisch gewachsene Einheit, — auch in seinen reifsten Werken ist nichts enthalten, was in seinen ersten nicht bereits im Keim angedeutet war. Nicht nur seine Musik, auch sein Drama ist ein Ganzes, und seine dreißig Opern bilden einen Kosmos, in dem das Leiden, das schauerliche Irren des Menschen eine melodische und religiöse Überwindung findet.

Es hat einer langen Entwicklung bedurft, bis wir Verdi gegenüber zu dieser Stellung gekommen sind. Die Renaissance Verdis aber kann nicht allein darin bestehen, daß wir allmählich sein Gesamtwerk hören. Ihr Sinn ist vielmehr ein geistiger. Wir müssen erkennen, daß Verdis Musik nur ein Mittel ist, die Sprache des großen Dramatikers, der seinem Herzen und seinem Geiste nach auch ein großer Dichter hätte werden können. Verdi hatte ein Recht, auch die größten Werke der Weltliteratur in seinen musikalischen Umschmelzungsprozeß einzubeziehen. Man hat lange Verdis Griff nach Shakespeare und Schiller als Beweis dafür angesehen, daß Verdi vom Wert dieser großen Dichter keine Ahnung hatte und sich deswegen nicht scheute, aus ihnen Textbücher zu schneiden. Und doch zeigt sich Verdis Geistigkeit gerade darin, daß er sich nur zu großen Szenen, Gestalten, Auseinandersetzungen hingezogen fühlte, und die großen Gestalten von Shakespeare und Schiller als lebendige Menschen nahm, in deren Seelen er seine Musik hauchte. Don Carlos, Othello, Falstaff beweisen uns, daß Verdi dramatische Vorlagen selbst diesen Ranges durch eigene Gestalten und Ideen noch bereichert, daß er die härteste Gestalt, — einen König Philipp — durch Mitleid, — die grausamste und sinnloseste, einen Jago, sogar metaphysisch vertieft.

Trotzdem Verdi für seine dreißig Opern verschiedene Librettisten beschäftigt hat, haben seine Dramen etwas Gemeinsames, das nicht nur in der Musik, sondern auch in dem Leben liegt, das sich vor uns abspielt. Dieses Gemeinsame hat Verdi aus sich herausgeholt, oder er hat Stücke aus Dante, Shakespeare, Schiller, Byron herausgebrochen, aus denen er dann ein Neues und Ganzes gefügt hat. Die großen Situationen und Menschen, die er bei den großen Dichtern fand, erregten ihn nicht als Bildner eines packenden Theaters, sondern als Menschen, der vom Rohstoff der Welt alles nahm, was seine Träume, seine Angstträume vom Leben bestätigten. Weil das, nur das, den Dramatiker Verdi beschäftigte, hat er an allen Textbüchern mitgearbeitet, Gestalten, Szenen, Reden, Sätze, rhythmische Formen bestimmt, das heißt also, selbst die geistige Konzeption geschaffen, die er für die endgültige musikalische brauchte. Es sind seine Leidenschaften, seine Träume, seine Ausbrüche, seine Erlösungen. Ein dramatisches Werk von solcher geistigen Geschlossenheit steht würdig neben den Schöpfungen aller großen Klassiker.

Felix Stoessinger

## VERDI UND WAGNER

Verdis Werkanschauung ist von der Musik, genauer, greifbarer: vom singenden Menschen her orientiert. Der singende Mensch ist Anfang, Mitte und Ende seiner Kunst. Dieser Verdische Mensch, ein ganz und gar südliches Geschöpf, steht in bildhafter Sichtbarkeit vor uns. Weder der Schauplatz seines äußeren Schicksals noch der seelische seines inneren hat die Wagnerische verdämmernde Weite; er greift nach beiden Seiten minder aus, aber er wirkt eben darum zusammengeraffter, gesammelter. Vom Seelischen des Verdischen Menschen zu sprechen kann mißverständlich sein; denn das Physische und Psychische wird in der gesanglichen Entladung so vollkommen eins, daß die Trennungen und Abstraktionen, denen das Musikdrama durchaus zugänglich ist, ja zu denen es auffordert, hier versagen, ja irreführen. Diese Konzentration macht den Verdischen Menschen einfacher, unkomplizierter als den Wagners, mit einem Worte: typischer. In der typischen, in der minder differenzierten Haltung hat er als Exemplar jedoch keineswegs geringere Gewalt, nur einen rassisch anders bestimmten Charakter.

Die entgegengesetzte Herkunft der Dramatik der beiden Meister bedingt ihre entgegengesetzte Gestalt. Eine Konzeption wie die des Musikdramas wäre für Verdi undenkbar gewesen. Seine Basis ist die Oper; für einen Künstler, dessen Ausgangspunkt der singende Mensch ist, gibt es keine andere Möglichkeit. Aber er durchdringt die traditionelle Form mit einem Ernst und einer ursprünglichen Kraft, die sie von innen heraus erneuern. Für den Deutschen ist dabei ein nicht zu leugnender Stein des Anstoßes Verdis Stellung in der Librettofrage. Er geht vom Sprechdrama aus und bearbeitet es für seine

Zwecke mit der eingestandenen Tendenz auf stärkste musikalische Theaterwirkung, die doch in der Komposition bei den wesentlichen Werken nie bloßes Theater, bloßer Effekt bleibt, sondern zu einer menschlichen Intensität aufwächst, die als solche der Wagnerschen nichts nachgibt. Man hat — und gewiß nicht mit Unrecht — gesagt, daß Verdis entscheidendes dichterisches Erlebnis Shakespeare gewesen sei, ein Erlebnis, das sich naturgemäß beim Romanen, beim Italiener zumal, stark transponieren muß: das Ringen um Shakespeareschen Rohstoff, vom „Macbeth" bis zum „Falstaff", um den unausgeführten „Lear" vor allem, beweist es. Der Deutsche steht gerade dem veroperten Shakespeare mit doppeltem Mißtrauen gegenüber — und wird vom Ganzen des Werkeindrucks doch immer wieder überwältigt. Gibt bei Wagner für die Schöpfung wie die Wirkung die dichterische Vision den Ausschlag, dann bei Verdi das musikgeborene Gesamtbild, in dem selbst die notorischen Unvollkommenheiten, die die opernhafte Überarbeitung von Sprechdramen zeitigt, sich motivieren und erfüllen. Wir dürfen nicht vergessen, daß das musikalische Bühnenwerk als Zwittergattung stets und überall, auch beim Musikdrama, mit Unerfülltheit des Textes belastet ist.

Verdis Musik behält die traditionelle Opernform bei bis in die Alterswerke hinein. Man verkennt Wagner nicht weniger als Verdi, wenn man hier von einer Annäherung des italienischen an den deutschen Meister fabelt. Es bedürfte nicht der unmißverständlichen Äußerung Verdis, der jede Anknüpfung an Fremdes und insbesondere Deutsches, trotz unverhohlener sachlicher Bewunderung, beim Italiener als rassewidrig bekämpfte, um darüber klarzusehen. Oberflächenberührungen, Elsa-Anklänge der Desdemona beispielsweise, besagen gar nichts. Der Kerngegensatz besteht bis zuletzt. Knapp und grob ausgedrückt: Wagner denkt, bei allem (ihm törichterweise abgestrittenen) Instinkt für die Stimme, deutsch instrumental, Verdi, bei aller Kunst der Orchestrierung, italienisch vokal. Wagner wird durch den Charakter seiner Vision dem Orchester zugetrieben, Verdi lebt vom Gesang.

Hinter dem Gegensatz der Werkform steht der Gegensatz der Persönlichkeiten. Er gibt am Werke selbst sich kund durch das Übergewicht, das bei Wagner die Inspiration, die schöpferische Stimmung, bei Verdi das Handwerk, im höchsten und edelsten Sinne, erhalten hat. Dieser Gegensatz ist durch das äußere künstlerische Schicksal nicht so sehr heraufgerufen, als daß er ihm von innen her entspräche. Wagner ist von Anfang an in seiner Produktion ein frei Schaffender gewesen; Verdi arbeitete, zumeist obendrein unter dem Druck naher Termine, im Auftrag, und erst die letzten Werke sind Werke der Muße, stehen unter dem Zeichen des „Vergnügens" an der geruhsamen Realisierung lange beschäftigender Pläne. Es ist ein Gegensatz der Naturen, der sich darin manifestiert.

Es wäre ein Leichtes, die Antithese noch bis in Einzelheiten der Biographie hineinzuverfolgen, den Kontrast in der menschlichen Haltung zu unter-

streichen, Wagners schauspielerisch getönte Neigung zu weiblichem Selbstgenuß und Verdis männliche, geradezu römische Verschlossenheit und Abgeschlossenheit einander gegenüberzustellen. Aber wir wollen innehalten. Denn es handelt sich für uns nicht um die Biographie, es handelt sich für uns um das Werk. Und um die Einsicht, daß letzten Endes das Schaffen des einen ohne das des andern Meisters nicht völlig zu begreifen ist. Beide Gesamtwerke sind sich gegenseitig Ergänzung; beide halten sich in innerer wie äußerer Balance. Dies der Rechtsgrund dafür, daß wir nicht nur sagen können, sondern sagen müssen: Verdi und Wagner.

Hermann Roth

## BRIEFE VERDIS ÜBER „OTHELLO"

**An Domenico Morelli**

Genua, 6. Januar 1880.

Lieber Morelli, Dank, tausend Dank für die beiden Photographien.
Und wie schön ist dieser Entwurf zu einem „König Lear"! Erschütternd wie der Gegenstand! Wie stark im Ausdruck muß wohl die Gestalt des alten Kent sein!
Warum machst Du nicht ein Gegenstück zu diesem Entwurf: eine Szene aus „Othello"?
Zum Beispiel: Othello erwürgt die Desdemona; oder besser noch (weil neuer), Othello, von Eifersucht überwältigt, sinkt um . . . . Jago schaut zu und sagt mit seinem höllischen Lächeln: „Wirk, meine Arznei!"
Ist das eine Gestalt, dieser Jago!!!
Nun, wie denkst Du darüber?
Schreib mir, arbeite, das ist noch besser, und drücke mir die Hand! Ich umarme Dich in größter Bewunderung.

**An Domenico Morelli**

Genua, 7. Februar 1880.

Lieber Morelli, gut, ganz gut, sehr gut, mehr als gut! Jago mit dem Äußeren eines Kavaliers!
Du hast es getroffen! Oh, ich habe es gewußt, ich war da ganz sicher. Ich glaube ihn zu sehen, diesen Priester, das heißt diesen Jago mit der Miene eines Gerechten! Also vorwärts! Mach geschwind ein paar Federstriche und schick mir diese Bildskizze her, aber rasch, sehr rasch! Geradewegs aus dem Einfall! Und so wie es eben aufs Papier kommt! Mach es nicht für Maler, sondern für einen Komponisten!
Also her mit der Skizze!
Schön ist die Szene der knienden Brüder: „O Königin der Engel" . . . Aber das ist ein Opernstoff. Dieser Jago ist Shakespeare, ist der Mensch, das heißt ein Stück vom Menschen, das Tier.

## An Domenico Morelli

S. Agata, 24. September 1881.

Lieber Morelli „und was sagt Ihr dazu?" Es sind Worte aus Deinem letzten Brief . . . Nun, ich sage: hieße ich Domenico Morelli und wollte ich eine Szene zum „Othello" machen, und gerade die, wo Othello in Ohnmacht fällt, ich würde mir wirklich nicht den Kopf zerbrechen über die Bühnenanweisung „vor der Festung". In dem Buch, das Boito für mich gemacht hat, ereignet sich diese Szene im „Innern", und ich bin damit sehr zufrieden. Was die Gestalt des Jago anlangt, ist das schon eine ernstere Sache. Du möchtest ihn klein haben, wie Du sagst, mit nicht sehr feingebildeten Gliedmaßen, wenn ich recht verstanden habe, einen von diesen schlauen Kerlen, die bösartig und spitz sind wie eine Klinge. Wenn Du ihn so siehst, mach ihn so. Aber wenn ich Schauspieler wäre und den Jago zu geben hätte, würde ich lieber eine magere, große Figur haben mit dünnen Lippen, kleinen Augen nahe der Nase wie bei den Affen, die hohe Stirn stark rückwärts geneigt, mit deutlich entwickeltem Hinterkopf; und sein Gehaben wäre das eines Zerstreuten, nonchalant, gleichgültig gegen alles, skeptisch, witzelnd; er müßte Gutes und Schlechtes leichthin sagen und mit der Miene eines Menschen, der an alles andere eher denkt als an das, was er spricht. Würde ihm jemand den Vorwurf machen: „Aber was du da sagst, was du vorschlägst, ist doch eine Gemeinheit!" — er könnte ganz gut antworten: „Wirklich? Das hätte ich nicht geglaubt . . . Nun, dann sprechen wir nicht mehr davon!" Ein Kerl wie der kann alle hintergehen und bis zu einer gewissen Grenze auch die eigene Frau. Ein kleiner, bösartiger Bursche macht sich bei allen verdächtig und hintergeht niemand. Amen. Lach nur, ich lache ja auch über dieses ganze Gerede! Aber ob nun Jago groß oder klein wird, Othello Türke oder Venezianer, mach das alles nur, wie Du willst; es wird schon gut werden. Nur nicht zu viel nachdenken! Vorwärts, vorwärts, vorwärts . . . rasch . . . Ich begrüße Dich und Deine liebe Frau und bin Dein ergebener

## An Francesco Tamagno

Genua, 31. Januar 1886.

Lieber Tamagno, ich bin glücklich über die Freude, die Sie mit der Partie des „Othello" hatten. Aber ich muß mich zugleich über die Leute beklagen, die in meinem Namen Versprechungen machten, die sie nicht machen durften. Ich habe die Oper noch nicht beendigt, und wenn sie selbst vollendet wäre, so bin ich nicht durchaus entschlossen, sie aufführen zu lassen. Ich habe sie rein zu meinem Vergnügen geschrieben, ohne Absicht, sie zu veröffentlichen. Und in diesem Augenblick kann weder ich noch sonst wer sagen, was damit anzufangen wäre! Nun kommt noch eine andere Schwierigkeit hinzu: die richtigen Künstler für die vorhandenen Aufgaben zu finden. Sie wissen besser als ich, daß ein noch so bedeutender Künstler nicht für alle Partien in

Betracht kommt, und ich will da niemand zum Opfer machen, schon gar nicht Sie! Nun denn, lieber Tamagno (aber das bleibt ein Geheimnis zwischen uns beiden), wenn Sie von Madrid zurückkommen, treffen wir uns in Genua oder sonstwo und dann besprechen und erörtern wir alles das frank und frei. Vorerst aber läßt sich nichts entscheiden, um so weniger als ich, ich wiederhole das, nicht zu Ende bin und noch nicht förmlich versprechen will, die Oper aufführen zu lassen.
Ich danke Ihnen für den so liebenswürdigen Brief, den Sie mir geschrieben haben, und nehme die Gelegenheit wahr, Sie meiner Schätzung und herzlichen Gesinnung zu versichern. Der Ihre

**An Giulio Ricordi**

Pro Memoria. Das Zugeständnis vorausgesetzt, daß ich am „Othello" vollenden kann, was noch daran zu tun ist, wäre es gut, wenn das Haus Ricordi schon jetzt die Bedingungen vor allem mit der Scala festsetzen wollte.
1. Das Haus Ricordi wird mit dem Theaterunternehmen die Summe festsetzen, von der ich meinen Anteil ausgezahlt erhalte usw.
2. Ich werde allen Proben (die ich für nötig halte) beiwohnen; aber ich will mich in keiner Weise dem Publikum gegenüber binden und daher soll auf dem Plakat nur gedruckt werden:

Othello
Dichtung von Boito — Musik von Verdi

Niemand, kein Mensch darf den Proben beiwohnen — wie gewöhnlich. Mir allein steht die volle Befugnis zu, die Proben einzustellen und die Aufführung sogar nach der Generalprobe zu untersagen. Dies dann, wenn
die Aufführung
die Inszenierung
oder irgend etwas anderes an der Wiedergabe mir nicht zusagen sollte.
Das im „Othello" beschäftigte Personal steht unter meiner direkten Leitung . . . ebenso der Orchester- und Chordirigent, der Regisseur usw.

**An Arrigo Boito**

1. November 1886.

Lieber Boito, ich bin fertig!
Heil uns . . . (und auch ihm!!)
Leben Sie wohl. G. Verdi.

## MUSIKALISCHE ERNSTHAFTIGKEIT

### EIN TRAKTAT OHNE SYSTEM

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die einzelnen Arten musikalischer Erscheinungsformen voneinander zu unterscheiden. Eine respektable Reihe wissender und berechtigter Persönlichkeiten hat versucht, Ordnung in den ungeheuren Komplex des musikalischen Gesamtschaffens zu bringen. Mit

so viel Berechtigung, daß man die Ergebnisse ihrer Bemühungen in der einschlägigen Methodik unterbrachte und ihnen das Prädikat wissenschaftlicher Gültigkeit erteilte.
So erfahren wir, um es grob zu sagen, daß Beethoven ein Klassiker, Schumann „hingegen" ein Romantiker war. Damit ist im Grunde nichts gesagt. Denn der Begriff Romantiker ist hergeleitet aus der inneren Haltung des betreffenden Meisters; klassisch dagegen ist die kulturhistorische Umgrenzung eines bestimmten Teiles künstlerischer Schöpfung.
Daraus erklärt sich auch, daß Beethoven sehr wohl romantisch, Schumann aber nie klassisch sein kann.
Diese einfache Betrachtung nur, um die willkürliche Befangenheit des nur musikgeschichtlichen Blickpunktes zu demonstrieren. Man wird natürlich einwenden, zwischen Michelangelo und Rodin bestünden nur Temperamentsunterschiede. Vielleicht hilft eine Überlegung über die Zeitgebundenheit zu größerer Deutlichkeit: die Gotik ist eine abgeschlossene Kulturerscheinung, die ihren Platz in der geschichtlichen Gruppierung hat. Beethoven hat Sachen geschrieben, die nicht nur dem Inhalt, sondern auch dem technischen Mittel nach in unserer Zeit geboren sein könnten. Der Raum der musikalischen Konzeption erstreckt sich viel weiter als andere künstlerische Vorstellungs- und Schaffensgebiete.
Der einleuchtendste Unterschied zwischen der Musik und den anderen Künsten liegt in der Art der Wahrnehmung. In der Malerei und der Architektur, ja sogar in der Dichtung, liegen Tatbestände vor; in der Musik dagegen bedarf es in jedem Falle lebendiger Interpretation. Vom Drama abgesehen (und auch da ist Lesen oft besser als Aufführen) genügt immer die künstlerische Tatsache, das Vorhandensein des produktiven Endergebnisses. Anders in der Musik. Die Partitur einer Symphonie als bloße Niederschrift dürfte nur einem Menschen, der imstande wäre, sie wie ein Buch zu lesen, künstlerisches Erleben bieten; und selbst in diesem Falle wäre der Zweck des Werkes keineswegs erfüllt. So stark ist keines Menschen Vorstellungskraft, daß sie den gehörten Ton zu ersetzen vermöchte. Dadurch allein schon begründet sich die Wichtigkeit der Wiedergabe. Und damit sind wir dort angelangt, wo sich das leicht Negative der bisherigen Betrachtung ohne Widerstreben von der Bejahung lebendiger Künstlerschaft verdrängen läßt.
Künstlerschaft bedeutet ja nicht nur T ä t i g k e i t auf künstlerischem Gebiet; der rechte Hörer, der sich von seinem Alltäglichen zu lösen vermag, ist nicht weniger Künstler — Kunstler, Kunstbeteiligter — als die Menschen auf dem Podium oder auf der Bühne. Er nimmt teil; er erlebt mit; er schafft Atmosphäre durch seine Bereitschaft.
Auch die lebendigsten Skulpturen Rodins reden nicht so zu uns wie eine Brahmssche Kantilene oder wie die blutvolle Verwobenheit einer Bachschen Fuge. Das macht: sie reden immer! Sie reden auch nachts, wenn das

Museum geschlossen ist; sie werden erst Teile des Lebens, wenn unser Auge sie wahrnimmt, wenn wir zu ihnen kommen. Und es hängt von unserer unverläßlichen Neigung ab, ob wir zu ihnen gehen — so zu ihnen gehen, daß wir die künstlerische Wahrnehmung deutlich genug als Vorgang und Beglückung empfinden. Ausnahmen ändern daran nichts: es gibt ausgesprochene Augen-Menschen, die natürlich einwenden werden, ein Bildwerk böte ihnen die gleiche Sensation der Seele wie andern eine Symphonie; aber darauf kommt es jetzt nicht an. Die Intensität der Anrede ist für einen normalen Menschen in der Musik zweifellos ungleich stärker.

Der Schaffensprozeß eines Bildhauers ist in einer bestimmten Minute beendet. Die Partitur einer Symphonie hat für die lebende Menschheit erst in dem Augenblick wirklichen Wert, da ein lebender Mensch sie mit seinem Blut erfüllt. Also ist Musik kein Zustand, keine Tatsache, sondern ein Vorgang, ein lebendiges Geschehnis.

Sie wird zelebriert, und das grenzt ihre Festlichkeit gegen alles Zufällige ab. Sie redet an und wartet nicht, daß man sie anrede. Und mit der Betrachtung derer, die diese Anrede zu überweltlichen Erlebnissen führt, ist eine der vielen Formen von Religiosität gefunden. Es gibt keine Kunst, die so sehr Bereitschaft und Ernsthaftigkeit voraussetzt wie Musik. Wer sie nur halb aufnimmt, weiß nichts von ihr. Sie hat den Stolz des Augenblicks; der Zeus des Praxiteles ist immer bereit, für uns Eindruck und Erlebnis zu sein; die Stürme der Eroica sind — so oft man sie auch hören mag — immer an den Augenblick gebunden; die Form gewordene Zeit ist lebendiger als der Form gewordene Stein.

Der Kontakt mit der bildenden Kunst wird dadurch eingeleitet, daß man ihre Produkte für unsere Wahrnehmung bereitstellt. Der Kontakt mit der Musik dagegen hat unsere Bereitschaft zur Voraussetzung. Und diese Bereitschaft kann nicht ernst genug sein. Ernst nicht im Sinne von schwer oder traurig — vielmehr in der Bedeutung ernsthaft, ehrlich, tief, gründlich, abgekehrt von der billigen Oberflächlichkeit, die wir uns für die Fülle des Alltags angewöhnt haben.

Und auf diese Weise kommt man dann zu einer Gruppierung der großen Musiker, die gültiger ist als alle Systemversuche der Lehrbücher: jeder hat in unserer liebevollen und ernsthaften Verehrung den Platz, der ihm seinem eigensten Wesen nach zukommt. Und das ist mehr wert als zu wissen, wann er geboren oder gestorben ist.

Wilhelm Schmid-Scherf

## ZU UNSEREN BEITRAEGEN

Die Ausführungen „Verdi und Wagner" von Hermann Roth sind aus einer umfangreicheren Würdigung zu Wagners 50. Todestag den „Hamburger Nachrichten" entnommen. — Die Briefe über „Othello" finden sich in der schönen Sammlung der Briefe Verdis, die der Verlag Paul Zsolnay (Berlin — Wien — Leipzig) 1926 erscheinen ließ.

Die Theaterzeitschrift erscheint halbmonatlich. Herausgeber: Friedrich Siems Schriftleitung: Joachim Kralber. Druck und Verlag: M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3. Nachdruck der Originalbeiträge nur mit Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.