

Werk

Titel: Von der Vision zum Drama

Untertitel: ein Verdi-Kapitel

Autor: Weissmann, Adolf

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1923

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_015 | LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

VON DER VISION ZUM DRAMA

EIN VERDI-KAPITEL

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Eines Tages in den Jahren 1861—1862, erzählt Sella in seinen Erinnerungen, richtete er an seinen Nachbarn in der Deputiertenkammer, Giuseppe Verdi, die Frage, ob der Maëstro seine wunderbaren Nummern erst allmählich, in langsamem Aufbau, aus dem Grundmotiv zu der vollen Schönheit ihres Auftretens entwickle. »Nein, nein!« unterbrach mich der Maëstro mit großer Lebhaftigkeit, »die ganze Nummer steht sofort vor meinem geistigen Auge fertig, vor allem weiß ich ganz genau, ob Geige oder Flöte die betreffenden Töne am besten ausdrücken werden. Die Hauptschwierigkeit ist die mechanische Unmöglichkeit, den musikalischen Gedanken schnell genug, wie er in meinem Hirn entstanden ist, zu Papier zu bringen.«

Diese Inspiration, die sich sogleich auf ein Ganzes erstreckt, braucht eine hervortreibende Macht: Situationen und Charaktere. Verdi wird nicht müde, das zu sagen. Ist ihm auch Musik mehr als Melodie und Harmonie, findet er auch in ihr einen unaussprechlichen Kern: Situationen und Charaktere sind nun doch die drängenden Kräfte seiner Musik, zwingen ihn dämonisch zum Schauen. Alles, was in seiner Kunst groß ist, und wie das Große aus seiner Umgebung hinausragt, das erklärt sich aus dem starken oder schwächeren Anlaß, aus dem sie hervorspringt. Aber sie springt aus ihm mit ungehemmter Unmittelbarkeit hervor.

Situationen und Charaktere sollen zugleich wirkungsvoll und wahr sein. Wo findet sich beides? Der Wahrheitssucher im Opernmenschen Verdi hat viel zu suchen und oft zu irren.

Man hat häufig und noch sehr lange über die Texte gespottet, die Verdi als Anreiz für seine Musik aufnahm; und selbst in seinen hinreißenden Werken würden gewisse Szenen in ihrer Unwahrscheinlichkeit gegen den Meister sprechen. Der Wahrheitsdrang, den er immer wieder bekennt, scheint durch sie widerlegt. Der Drang nach dem »effetto« scheint zuweilen mächtiger als er. Und doch ist dem nicht so. Rhythmus, der die bildhauerische Darstellungskunst des Musikers im Sinne des Wirkungswillens verwendet und musikalische Formeln erzwingt; Melodik, die sich aus solcher Umklammerung zu befreien hat: beide sind erstens durch den Geist und durch die Form der italienischen Oper gebunden; und hatten zweitens den Weg von bauerlicher Einfachheit bis zur veredelten, verfeinerten Einfachheit mitzumachen. Die italienische Oper gehorcht als Gattung nicht wie die deutsche einer Idee, die nicht nur im ganzen, sondern auch in den einzelnen Teilen wirksam ist, sondern zielt auf Höhepunkte, die mit Blitzlicht beleuchten, wie sie die Aufmerksamkeit

des Zuhörers ganz und zum Nachteil der umliegenden Partien beanspruchen. Die italienische Oper will Grenzpunkte leidenschaftlicher Empfindung aneinanderreihen, nicht abkühlende, abdämpfende Zwischenstufen durchlaufen. Musik ist dem Italiener eben eine Kunst der Grenzpunkte, zunächst durch die sinnliche Kraft der menschlichen Stimme verfochten; und Musik bleibt ihm auch Quelle und Ziel der Oper; so sehr, daß die Nummer, die Arie, Kavatine, Romanze als Formeln des musikalischen Ausdrucks sich einbürgern. Dies muß mit der Zeit zur Abnützung des Formelhaften, zur Schablone führen. Und Verdi eben, der den Typus der Oper als gegeben hinnimmt, der immer und immer wieder sich als Italiener betont, hebt sich aus dieser Umgebung durch die weit stärkere Willenskraft im Dramatischen, durch sein gärendes Theaterblut, durch den sich allmählich erweiternden Kreis der musikempfänglichen Stoffe, endlich durch das Ethos heraus, das ihn zur Äußerung seines inneren Wahrheitsdranges treibt. Will er »Situationen und Charaktere«, so muß er notwendig, wie Pizzetti richtig sieht, zu »Stilisierungen« gelangen, aber diese sind, was derselbe scharfsinnige Essayist nicht hervorhebt, eben wieder durch die überragende musikalische Natur Verdis bestimmt, der ganz anders als seine Epigonen, durch die vulkanische Unmittelbarkeit des dramatischen Schauens und der musikalischen Ausdeutung einzig bleibt. So sehr, daß in der Tat von seiner Musik aus der Zuhörer zum dramatischen Zuschauer wird; daß »Situationen und Charaktere«, die sie hervorgerufen haben, wieder von ihr zurückströmen und sich von neuem kristallisieren. Das Verhältnis Verdis zu seinen Operntexten erklärt sich damit von selbst. Der Gedanke, daß er sein eigener Textdichter werden könne, kann einem nicht aufsteigen, der nur Situationen und Charaktere will, und dem nicht die Dichtung, sondern die Musik gilt. Es wäre irrig, zu sagen, daß ihm die Worte nichts gelten. Sie bedeuten ihm, wenn sie orrore, gioia, vendetta heißen, soviel wie die Reime, die seinen Rhythmus mitzeugen. Klang und Versmaß sind von mitschöpferischer Kraft im Ausdruck der Situationen und der Charaktere. Darauf kommt es an, daß unter Situationen und Charakteren immer mehr verstanden wird. Mit diesem Fortschritt in der Grundanschauung ist auch der Entwicklungsgang bezeichnet. So kann auch ganz selbstverständlich, da der eine Mensch Verdi in innerem Wachstum und im Einklang mit ihm schafft, die lange Zeit und wohl auch noch heute übliche Einteilung seines Lebenswerkes nicht bestehen bleiben.

Verdi nimmt zunächst die Situationen und Charaktere von seinen Textdichtern entgegen. Daß diese ihre Stoffe vorzugsweise berühmten oder wirkungsvollen Wortdramen entnehmen und manchmal zu heftigen Einsprüchen Anlaß geben, versteht sich. Sie versklaven sich dem Herren Verdi, der nicht nur den Bau und die Folge der Szenen entscheidend beeinflußt, sondern auch die Prägung jener leidenschaftlichen, akzentfordernden, gipfelhaften Worte hervorruft. Beugte sich der Librettist dem Willen des Maëstro nicht, der

natürlich immer anspruchsvoller wird und ewige Änderungen verlangt, dann müssen sich Textdichter und Komponist trennen. Bis zum Erscheinen Arrigo Boitos sind die Textdichter, mit alleiniger Ausnahme des Schillerübersetzers Andrea Maffei, oft Reimer, doch nie würdige Genossen. Am Ende aber ist der Komponist innerlich so gereift, daß er nur im Einvernehmen mit dem Textdichter, der eben ein Dichter ist, das Kunstwerk der Oper entwirft und schafft.

Die Erfahrungen Verdis mit seinen ersten Textdichtern sind sehr wechselvoll. Das starke Unabhängigkeitsgefühl des jungen Maëstro läßt ihn an dem wilden Temistocle Solera Gefallen finden, dessen Nabucco-Textbuch ihm der Impresario Merelli aufgedrängt hat. Solera ist der Sohn eines von den Österreichern als Carbonaro verhafteten und nach der Feste Spielleberg gebrachten Mannes; im Wiener Theresianum erzogen, über die Anstaltsmauer zu einer Zirkustruppe entwichen, in Ungarn aufgegriffen, ins Collegio nach Mailand überführt, als Dichter entdeckt; also Urbohemien von aufkochender Leidenschaftlichkeit, doch nicht zur Sammlung seiner Kräfte geboren und zu einem ziellosen Dasein und Ende bestimmt. Dieser Solera hatte Erfindungskraft genug für Situationen, doch nicht den Willen, sie durchzudichten. Dem Musiker Verdi vertraute er genug, um sich selbst von Arbeit zu entlasten. Schon dieser Nabucco führte ja zu dem eigentümlichen Zwischenfall, daß der schwächliche, doch willenskräftige und besessene Maëstro den ihm an Körperkraft weit überlegenen Solera einsperrt, um von ihm auf der Stelle anstatt eines Duettts eine große, wirksame Nummer zu erzwingen. Ein Sieg des Dämons über den Körper. Aber so stark sie auch durch Unabhängigkeitsgefühle verbunden sind, zwischen dem lärmend aufgeräumten Bohemien und dem sinnend verschlossenen, zielbewußten Maëstro kann es keine dauernde Gemeinsamkeit geben. Die »Lombardi«, »Giovanna d'Arco«, »Attila« zeigen die absteigende Linie der Eingebungen Soleras an. Wieviel leidenschaftliche Szenen der Freude, der Rührung, der Verärgerung zwischen den beiden! Salvatore Cammarano, Verfasser der »Alzira«, der »Battaglia di Legnano«, später »Luisa Miller«, und des fast gegen ihn berühmt gewordenen »Trovatore« ist ein bedeutendes Zwischenspiel. Denn ihm wird die Gemeinschaft im »König Lear« angetragen und der erste Entwurf des Textbuches 1850 übergeben. Doch Francesco Maria Piave ist ihm mehr. Dieser gewiß sehr mäßige Geist und Reimschmied brachte für Verdi eine hingebende Unterwürfigkeit auf. Er betet ihn als Gott an, läßt sich von ihm nicht nur den Bau, sondern auch Verse verstümmeln, freut sich mit ihm und darf dafür, vom Schlaganfall gelähmt und der Sprache beraubt, die ganze Güte Verdis erfahren. Nach dem Glück des »Ernani«, mit dem er den nicht leicht zu befriedigenden Maëstro gewinnt, wird die weitere Verbindung über alle Unzulänglichkeit der Textbücher hinweg durch die Ergebenheit des Mannes fester geknüpft. Die beiden »Foskari«, »Macbeth«, der »Corsar«, »Stiffelio«, »Simon Boccanegra«, »Forza

del Destino« sind eine Stufenleiter der halben Erfolge oder der Mißerfolge, aber »Rigoletto« und »Traviata« werden auch Piaves Stern. Sein Begriff vom Drama ist nicht zu unterbieten: die Unwahrscheinlichkeit der Situationen, die Minderwertigkeit des »effetto«, das Fehlen innerer Zusammenhänge scheint hier in Dauer erklärt, sobald die Phantasie des Mannes selbst tätig sein will. Aber es ist ja der getreue und naive Benutzer, nein, Ausbeuter dichterischer Vorlagen, die Verdi anrät oder mindestens billigt. Aus solchem Gefüge war nun Menschliches herauszuschälen, das Verdi freilich ursprünglich schon hineingedacht hatte.

Bescheidenheit mußte die Tugend der Textdichter Verdis sein. Und Antonio Ghislanzoni, der Textdichter der »Aida«, hatte sie in reichem Maße zu üben. Dieser einst in Mailand unter den Jungen als lombardischer Paul de Kock bekannte Textdichter und Epigrammatiker sollte an »Aida« nur seine hohe Verskunst beweisen, brauchte nur ein französisches Textbuch in italienische Verse zu übertragen, hatte sich um die Gestaltung des Buches gar nicht zu kümmern. Französische Schriftsteller, die Verdi in Frankreich Gerüst und Worte für bestellte Arbeit lieferten, sind in dieser Reihe ohne Belang. Und nun sind wir eben bei Arrigo Boito, dem schöpferischen Musiker mit der ganz anderen dramaturgischen Kenntnis.

Man sieht: der Verbrauch Verdis an Textdichtern in seiner langen Lebensbahn ist nicht gering. Unter ihnen gibt es Ungenannte wie Antonio Somma aus Udine, den Dichter des »Maskenball«, der doch literarischen Ehrgeiz hat und seinen Namen nicht auf ein unoriginales Textbuch setzen will. Briefe an einzelne Librettisten sind von klärendem Wert.

* * *

Dies also sind meist getreue Diener im Ausnutzen von Situationen und Charakteren.

Aber Verdi sucht sich auch schon sehr früh Führer zur Erkenntnis des Wahren: Alessandro Manzoni und Shakespeare. Diese beiden strömen ihm, dem Naiven und Ungelehrten, in ihrer vollen Kraft zu, bereichern ihn, begleiten seinen Weg zu menschlicher und musikalisch-dramatischer Höhe.

Wie tief sich Verdi vor dem Verfasser der »Promessi Sposi« neigte, zeigt dieser Brief des Jahres 1867: »Wie sehr beneide ich meine Frau, diesen Großen gesehen zu haben! Aber ich weiß nicht, ob ich, wenn ich nach Mailand komme, den Mut haben werde, mich ihm vorzustellen. Sie wissen wohl, wie groß und welcher Art meine Verehrung für diesen Mann ist, der, nach meiner Ansicht, nicht nur das größte Buch unserer Epoche, sondern eines der größten Bücher geschrieben hat, die jemals aus einem menschlichen Hirn hervorgegangen sind. Und es ist nicht nur ein Buch, sondern ein Trost für die Menschheit. Ich war 16 Jahre alt, als ich es zum ersten Male las. Seit jener Zeit habe ich gar manches andere Buch gelesen, über das ich bei wiederholter Lektüre

im vorgerückten Alter meine jugendlichen Urteile geändert oder gar ausgelöscht habe — und es waren sehr berühmte dabei. Aber für dieses Buch dauert meine Begeisterung unvermindert an; ja, bei fortschreitender Kenntnis der Menschen ist sie noch gewachsen. Und zwar darum, weil dieses Buch ‚wahr‘ ist; so wahr wie die ‚Wahrheit‘ selbst. Oh, wenn die Künstler einmal dieses Wahre begreifen könnten, gäbe es nicht mehr Zukunfts- noch Vergangenheitsmusiker; weder veristische, realistische, idealistische Maler; weder klassische noch romantische Dichter; sondern nur wahre Dichter, wahre Maler, wahre Musiker.»

So schreibt der Reife und Gefeierte des Jahres 1867 an die ihm befreundete Gräfin Clara Maffei, geborenen Gräfin Carrara-Spinelli, die in ihrem Salon die besten Geister vereinigt. Manzoni bleibt für sich und wird von ihr jeden Sonntag nach der Messe besucht. Auch der berühmte Dichter hält sich gern abseits, haßt Wortverschwendung, teilt aber die Bewunderung der Welt für Verdi, der ihn endlich im Mai 1868 kennenlernt.

In den »Promessi sposi« sieht Verdi offenbar erfüllt, was er triebhaft geahnt hat. Er selbst, Naturkind, allem Gekünstelten abgeneigt, vertraut sich diesem geistigen Führer an, der Uritaliener, aus tiefem Mitgefühl mit der Seele des Volkes überlegenen Humor schöpft und immer gemeinverständlich bleibt. Ja, Manzoni schreibt ein echtes Volksbuch, er spricht eine Sprache, die dem Schatz der Volkssprache entweder entnommen ist oder in ihn übergehen muß. Diese Fähigkeit zu volkstümlichen, aus seelischen Tiefen geborenen und doch bildhaften, gleichnisreichen Prägungen ist beiden gemeinsam. Nur daß eben Manzoni schon zu der Weisheit vorgedrungen war, die Verdi selbst sich noch zu erkämpfen hat. Auch Verdi, dem Lombarden als Norditaliener und als ethisch gerichteter Mensch verwandt, wird einmal, bei solcher Führerschaft, solche Weisheit finden. Nur auf weitem Umweg. Denn Manzoni hat nicht gärende Leidenschaftlichkeit in sich. Er kann als Verstehender zwar die Not einer durchkreuzten und zum Siege bestimmten Liebe begleiten, doch nie von seinem Blut übermannt werden. Auch darin ist er wahr. Skeptiker, Verneiner, später zum Glauben bekehrt. Seine Personen mögen noch so scharf umrissen sein: sie werden doch mit epischer Ruhe durch die Landschaft und durch ihre Schicksale geführt. Und sie haben gerade darum die innere Wahrheit, Abgestuftheit, Notwendigkeit von Menschen, wie sie die Oper kaum schaffen kann.

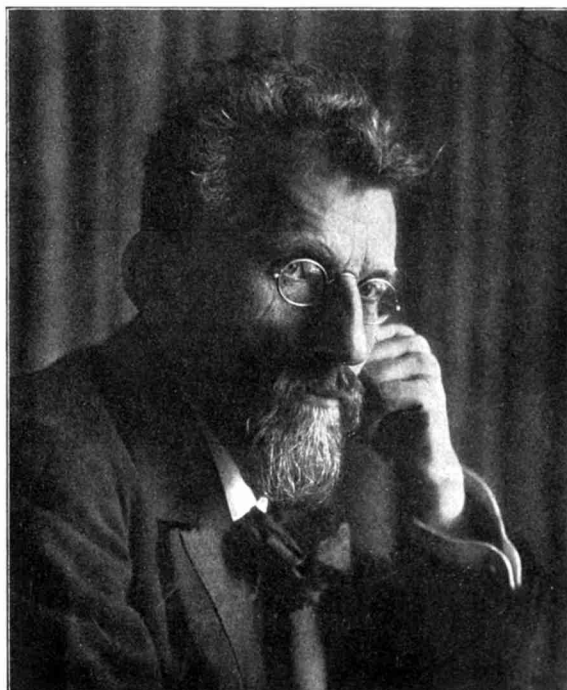
Hat für Verdi Meister Manzoni das Landschaftliche, Volkstümliche, Wahre im Roman verwirklicht, so zeigt Shakespeare dem Theatermenschen in ihm die Kraft des Schauens, die Unmittelbarkeit der Gestaltung. Hier bewundert er auch die Fähigkeit, »das Wahre nicht nur nachzubilden, sondern zu erfinden«. Und sein Instinkt führt ihn ganz selbstverständlich zu dem, der oft genug Grenzfälle des Menschlichen nebeneinanderstellt, ohne doch menschlicher Erfahrung zu widersprechen.

Man kann sagen, daß der dramatische Wille Verdis an Shakespeare gereift ist. Ganz früh schon, nach den ersten Triumphen und Mißerfolgen, mißt er seine Absichten an den Taten des großen Briten, den er über alle, auch über die Griechen stellt. Und natürlich über Schiller, den er ja wiederholt als textliche Vorlage benutzt hat. Aber er überzeugt sich, daß der deutsche Dramatiker den starken Wirklichkeitssinn des größten Dramatikers nicht hatte, und daß er der Wahrheit durch allzu ideal erdachte Gestalten entgegenhandelte. Shakespeare leuchtet ihm voran, seine Menschen sind ihm unbedingt wahr und beschäftigen ihn jahrzehntelang; so sehr, daß er »Macbeth« trotz dem hier fehlenden Grundgefühl der Liebe zu komponieren unternimmt. Aber der »Lear« sucht ihn schon um 1850 heim, er hat ihn mit Cammazano durchgesprochen, er setzt sich über ihn 1853 ausführlich und zielvoll mit Antonio Somma auseinander; dieser »Lear« sucht ihn fast ein ganzes Jahrzehnt, von 1848 an heim; schon verhandelt er mit Neapel wegen der Sänger; auch »Hamlet« wird ihm von dem Dichter Carcano anempfohlen; Othello, Falstaff werfen schon früh ihre Schatten voraus. Oh, er begreift, daß die Shakespeareschen Bösewichter wie Edmund oder noch viel mehr Jago abgefeymte Gesellen sind. Aber sind sie nicht wahr wie die Engelsgestalten Cordelia, Desdemona? Der Tod, das Düstere, das Schmerzliche, das unverdiente Leid, alles, was gemeinsam in das Leben tritt, ist auch dem Opernkomponisten Verdi, der das Tragische will, starker Anreiz zum Schaffen. Und es quält ihn der tragische Narr, den er im »Rigoletto« umrissen hat, und den er allerorten bei Shakespeare wiederfindet.

Trotzdem steht er dem Meister im Dramatischen nicht unkritisch gegenüber. Der Drang nach beständigem Wechsel, nach Gegensätzlichkeit im Bühnengeschehen, der Verdis eigenem Instinkt so sehr zuspricht, führt doch bei Shakespeare zu einem Übermaß, und Verdi sieht sich nicht ohne Peinlichkeit einer Laterna magica gegenüber. Diese rasche und ununterbrochene Veränderung des Schauplatzes, der auch vom Standpunkte der Bühneneinrichtung sehr unbequem ist, will er allmählich ebenso vermeiden wie das Eintönige durchgehender Düsterei oder den Theaterdonner des reinen Spektakelstückes. Aber wenn Situationen und Charaktere entscheidend sind, dann bleibt Shakespeare Meister der Meister. In ihm findet der naive Verdi eine auch durch Klugheit und Tiefe nicht gefährdete Naivität.

Sind diese, Manzoni und Shakespeare, ihm Führer zum Menschlichen auch in der Oper, so greift er gern zu Dante und Ariost, die ihn der großen italienischen Vergangenheit verknüpfen; achtet den Dichter Giosué Carducci, der den Inno a Satana geschrieben hat; ist auch dem losen Satiriker Giuseppe Giusti nahe; und schätzt in Frankreich die knappe Gegenständlichkeit Emile Zolas, ohne seine geschlechtlichen Naturalismen mitzumachen. »La débâcle« und hier die Gestalt Moltkes haben ihn, den Eigenwilligen, gepackt.

* * *



Hans Pfitzner



Arnold Schönberg

Die Früchte solcher dramatischer Reinigungsarbeit sind in seiner Entwicklung nicht zu verkennen, können aber den Grundcharakter seines Schaffens nicht ändern. Unmittelbarkeit der Anschauung, Blitzhaftigkeit des Einfalls, das geringste Maß an Hemmung zwischen Erfindung und Niederschrift bleiben bestehen.

»Es ist mir nicht gegeben,« sagt Verdi, »Musik durch das bloße Ansehen auf mich wirken zu lassen . . .« So läßt er sich von Ricordi nie neue Musikalien schicken, noch prüft er sie bei ihm in Mailand oder in Bibliotheken. In seinem Hause gibt es kaum Noten. Die besten der neueren Opern kennt er wohl, hat sie aber nicht studiert, sondern hört sie nur im Theater. Und er nennt sich in einem Briefe an den Kritiker Dr. Filippo Filippi »den unwissendsten unter allen älteren und modernen Meistern«. Auch launig einen »guastamestiori«, einen Pfuscher. Freilich nur in dem eben bezeichneten Sinne, denn er hat eine strenge musikalische Erziehung genossen. »Daher kommt es, daß meine Hand stark genug ist, die Noten nach meinem Willen zu beugen, und sicher genug, die gewünschte Wirkung zu erzielen.«

Aber aufschlußreich bleibt vor allem Verdis Erklärung, daß es für ihn Augenmusik nicht gibt. Hier sind wir an der Quelle der Unmittelbarkeit seines Schauens und Schaffens. Instinkt und Sinnlichkeit wollen noch können durch das Notenbild gestört werden, das in das Gedächtnis eingeht, unweigerlich andere Vorstellungsreihen hervorruft, das Wesen des Schaffens von Grund auf verändert. Hier in diesem Geständnis spricht Urmusikantentum, aller Musikzivilisation völlig fern. Mit diesen Worten des wortkargen Verdi wird für ihn ein ganzes Jahrhundert der Nervenmusik gestrichen.

Es geht ja hier nicht nur um den ungetrübten musikalischen Einfall, sondern auch um die hemmungslose dramatische Anschauung. Für jenen wirken nur das äußere und das innere Ohr, diese ist natürlich auch einem Gesichtsbild verknüpft, da sie Situationen und Charaktere sucht. So sehr nun auch Verdi gerade für seine dramatische Entwicklung Vorbilder und Vorlagen braucht: zuletzt sind es doch leidenschaftliche Grundgefühle: Liebe, Haß, Rachedurst, Freude, Rührung, die in ihm nach Musik rufen, und schließlich sind seine Gestalten, sein Charakter im wesentlichen von solchen Grundgefühlen erfüllte Menschen. Sind aber gedankliche Momente dieser in Grundgefühlen verankerten dramatischen Anschauung beigemischt, dann saugt sie doch die Musik, Quelle und Ziel seiner Kunst, völlig auf. Der schöpferische Akt ist trotz allen vorbereitenden Schritten rasch und hemmungslos. Der Dämon, der das Genie treibt, drängt zum aller kürzesten Wege.

Und verkürzt auch alles Mechanische. Die große Sicherheit und Klarheit einer mit äußerster Schnelligkeit hingetzten Notenschrift bezeugt die schöne Unbedenklichkeit des Schaffensvorgangs. Was er selbst von sich aussagt, wird durch das Aussehen der handschriftlichen Partitur bestätigt. Klangsinne und sinnliche Anschauung erfinden einheitlich Gesangsstimmen und das Orchester,

das nun nicht jenen zu Hilfe kommt, nicht den Rahmen für sie stellt, sondern aus der Klangvorstellung und dem Gefühlsausdrucksvermögen zugleich mit ihnen emporwächst. Daher auch die Ungebrochenheit der Linie in dem also empfangenen Stück. Die Skizze spielt kaum eine Rolle und umfaßt nicht mehr als eine oder allerhöchstens ein paar Seiten für das Werk. Kleine Gedächtnisstütze für entscheidende Punkte. Aber sie enthält nicht früher aufgeschriebene und nun für die neue Oper umzuschaltende Melodien oder Motive. Denn Verdi hat den Text vor der Komposition oft genug durchgelesen und dabei aus den Worten und aus den Situationen die Musik in sich aufkeimen lassen. Beim Deklamieren hat er Wort, Bedeutung, Farbe der Worte, ihre Betonung und Abwandlung je nach dem Gefühlsausdruck vorgeschaut und entworfen. Aber nicht nur dies. Die sichere theatralische und musikalische Wirkung wird auch schon von bestimmten Sängern erwartet, die dem Komponisten als Ausführende vorschweben. Nicht so zwar, daß die Primadonna oder der Tenor die Nummer veranlassen, wie es wohl früher meist geschah. Hier ist, viel mehr wird es die Ausnahme. Der Maëstro, der die italienische Oper dramatisch veredeln will, der von Situationen und Charakteren beherrscht wird, schwebt immer zwischen ihren Forderungen und denen der Darstellung. Er ahnt sie voraus, aber er baut doch mehr und mehr auf so sicherem Grund, daß der singende Mensch nicht allein über die theatralische Wirkung entscheidet. Verdi sucht die Sensation, die zur Oper gehört. Damit muß er sich notwendig von Shakespeare, seinem dramatischen Lehrmeister, entfernen. Niemals oder doch nur ganz am Ende wird er die gleichmäßige Temperatur des durchgearbeiteten Wortdramas, das ein Ausdrucksdrama ist, erreichen. Es drängt ihn zum Unzweideutigen. Aus und mit der Verkürzung und Zuspitzung im »szenischen Wort« ergibt sich ihm die musikalische Zuspitzung. Und geschieht es doch zuweilen, daß das Melodische als Nummer ganz abseits der Situation oder des Charakters wie ahnungslos erfunden oder hingeworfen scheint, dann ist es eben reine oder gar gemeinplätzliche Musik eines Musikanten, der auch einmal schlummern, von seiner ungeheuren Energie ausruhen darf. Unzweideutig zu umreißen, Typen hinzustellen zwingt sich Verdi schon sehr früh durch das charakteristische Motiv: es steht starr und festgefügt da. Die Situation kennzeichnet sich im Orchestervorspiel und im Rezitativ: immer hat dieses Härte und Charakter, oft hämmert es uns beharrlich eine Note entgegen. Wie schwer wird es diesem Rezitativ werden, sich der Arie, einem meist gegensätzlichen Gebilde, anzuschmiegen! Das kann nur geschehen, wenn die Leidenschaft sich etwas abkühlt. Diese aber offenbart ihre zügellose Kraft in den Ensembles, unvergleichlichen, erzenen Stücken. Was wir expressionistisch nennen, ist hier unter den Händen eines aus dem Instinkt heraus schaffenden Maëstro geworden. Sein inneres Tempo treibt ihn zur Zusammendrängung von Stimmen und Stimmungen, von Charakteren und Nichtcharakteren, und der Schüler Palestrinas deutet die Vokalkunst seines Meisters in die profanste