

ASPEKTE DER VERDI-REZEPTION BEI HOFMANNSTHAL UND IM JUNGEN WIEN

Mathias Mayer

Wien war immer eine Station, an der Verdi-Opern relativ schnell nach der italienischen Uraufführung gespielt wurden, *Nabucco* schon 1843 unter Donizetti, *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata* folgten jeweils 1852-1855, Verdi selbst dirigierte 1875 mit großem Erfolg das *Requiem*, und Eduard Hanslick meinte „jene Mischung von Energie und Leidenschaft mit häßlicher Rohheit“ für „Verdi’sch“ halten zu müssen,¹ während gerade Johannes Brahms den Meister des italienischen *Requiem*s durchaus anerkannte.² Als Verdi 1875 in Wien weilte, steckte die Generation des Jungen Wien – Hofmannsthal, Schnitzler, Salten, Beer-Hofmann und andere – noch in den Kinder-, allenfalls den Jünglingsschuhen. Von einigen dieser Autoren wird die Rede sein, doch ist es keine musikalische, sondern eine literarische Auseinandersetzung.

1. Die Verdi-Rezeption Hofmannsthals spielt sich ganz im Rahmen seiner Selbsteinschätzung als Autor von Libretti für Richard Strauss ab. Es ist vor allem der Dramaturg und Szeniker Verdi, seltener der Komponist,

¹ Zitiert nach A. GERHARD-U. SCHWEIKERT (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, S.9.

² Vgl. F. WALKER, *Verdi and Vienna*, in „The Musical Times“, 92 (1951), S.403-405 und S.451-453.

der Hofmannsthals Aufmerksamkeit weckt. Damit ist schon deutlich, wie sehr Hofmannsthals Verdi-Rezeption unter literarischen Gesichtspunkten zu sehen ist. Das bedeutet, dass es keine unvoreingenommene Wahrnehmung der italienischen Oper bei Hofmannsthal gibt, sondern dass sie von vornherein unter dem Aspekt erstens einer spezifischen Opernästhetik und zweitens der eigenen praktischen Arbeit am Operntext gesehen wurde. Bevor also den konkreteren Spuren der Verdi-Rezeption nachgegangen werden kann, muss erst einmal wenigstens skizzenhaft der Ort geklärt werden, an dem sie stattgefunden hat. Dieser Ort ist allerdings eher von literarischen als musikalischen Koordinaten bestimmt.

Bereits der Zeitpunkt, an dem das Interesse an der Oper mit der eigenen Arbeit zusammentrifft, ist signifikant: 1906 kommt es mit Richard Strauss zum Plan der *Elektra*, der insofern Beispielcharakter hat, als es Hofmannsthals Aufgabe werden sollte, seine schon vorliegende Tragödie für die Ansprüche des Musiktheaters umzuschreiben, eine Aufgabe, die aus dem Fassungsvergleich in allen Einzelheiten nachvollzogen werden kann. 1906 tritt Hofmannsthal nicht nur in Verbindung mit Strauss, sondern es kommt auch zum Ende der Allianz mit Stefan George, der für die Wendung zur Oper und zur Komödie kein Verständnis aufbringen kann. Somit ist es notwendig, Hofmannsthals Opernästhetik zumindest auch als Teil seiner Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus zu sehen, denn für ihn ist die Oper, wie er in den folgenden Jahren immer wieder betont, vor allem eine soziale Institution. Das reale Interesse an der großen Form des Sprechtheaters mündet unmittelbar in die Bemühung um das Gesamtkunstwerk der Oper, das durch seinen Einsatz der Musik noch einmal enorm erweiterte Möglichkeiten der Publikumswirkung eröffnet. Das Soziale der Oper liegt in ihrer Vermittlung unterschiedlicher Medien und in ihrer gesellschaftlichen und historischen Anschlussfähigkeit, wenn die Oper Teil des öffentlichen Lebens ist. Neben dieser sozialen Komponente betont Hofmannsthal ferner immer wieder – zweitens – eine ästhetische Begründung der Oper, die man auf die Formel von der Suspendierung der Psychologie bringen könnte und die er gerne mit dem Märchencharakter vieler Opernstoffe belegt hat. Die Oper erlaubt durch ihre spezifische Dramaturgie der Gegenwärtigkeit eine ihr eigene unmittelbare Plakativität oder Anschaulichkeit, die ihre Handlungszusammenhänge zumindest weitgehend einer psychologischen oder logischen Kausalität enthebt.³ Ein drittes Argument in dieser so kaum je formulierten Verteidigung der Oper wäre das regionale, insofern Hofmannsthal

³ Vgl. dazu schon Schillers berühmten Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 (Goethe-Schiller, *Briefwechsel*, in J. W. GOETHE, *Sämtliche Werke, Gedenkausgabe*, hrsg. von E. BEUTLER, Bd. 20, Zürich, Artemis, 1964², S.480).

die Oper – im Kontext der Theatergeschichte – zu einer vornehmlich süddeutschen Angelegenheit erklärt. Das Österreichische wird in Interferenz mit dem Katholischen als barocker Nährboden dieser sinnfrohen Kunstform gesehen, eine These, die sicherlich anfechtbar ist, zunächst aber nicht der Wahrnehmung auch des italienischen Musiktheaters im Weg steht.

Dieser soziale, ästhetische und regionale Aspekt der Opernästhetik wird bei Hofmannsthal nun insofern weitgehend literarisch gesehen, als er selbst das Musiktheater Mozarts, das für ihn stets oberste Priorität behält, nicht rein vom Musikalischen aus, sondern stets in Verbindung mit dem Sozialen und dem regionalen Element Österreichs sieht. Insofern kann schon in diesem Fall von einer literarischen Instrumentalisierung Mozarts gesprochen werden, die um so deutlicher hervortritt, als er als Kronzeuge bei der Gründung der Salzburger Festspiele aufgeboten wird, vor allem aber im Hinblick auf die vielfachen Mozartspuren im Werk Hofmannsthal selbst, vom *Figaro*-Echo im *Rosenkavalier* über die *Don Giovanni*-Nähe des *Jedermann* bis zur bewusst hergestellten *Zauberflöten*-Resonanz der *Frau ohne Schatten*. Bei einem so komplizierten Geist wie Hofmannsthal kann man sogar so weit gehen zu sagen, dass noch nicht einmal diese literarische Beanspruchung Mozarts auf eigener Anschauung beruhe, sondern dass diese Literarisierung schon ihrerseits literarisch vorgeprägt sei, nämlich durch den Blick auf Goethe. Dessen Wort von der Oper als der günstigsten dramatischen Form,⁴ von der erwünschten Vertonung des *Faust* durch Mozart, die Opernhaftigkeit Goethescher Werke wie des *Märchens*, der *Pandora* oder eben des zweiten *Faust* gehören wesentlich zum Hintergrund von Hofmannsthal's Opernästhetik. Gerade die Oper als Form der Freiheit von der Kausalität wurde im Blick auf Goethe verankert.

Mit einem Schritt ist man nun aber von hier in unmittelbarer Nähe Verdis, wenn man in Betracht zieht, dass Hofmannsthal keinen anderen als Shakespeare zum Zentralgestirn dessen erklärt hat, was er sich unter Oper vorgestellt hat. Im Gegensatz zu Euripides, Ibsen oder Shaw, also den Meistern einer psychologischen Kausalität, habe Shakespeare eigentlich lauter Opern geschrieben, heißt es in dem wichtigen Gespräch über die *Ägyptische Helena*, das meines Erachtens wichtiger ist als die Oper gleichen Titels selbst... Bei Shakespeare, so findet es Hofmannsthal am Ende seiner Laufbahn als Librettist, sei das „Wort immer Ausdruck, niemals Mitteilung“.⁵ Mithin leitet er aus Shakespeare eine Absage an das zweckvolle, dialektische, direkte

⁴ Hofmannsthal zitiert es u.a. am 20. Januar 1913 gegenüber R. Strauss, in H. VON HOFMANNSTHAL–R. STRAUSS, *Briefwechsel*, hrsg. von W. SCHUH, Zürich–Freiburg i.B., Atlantis, 1978³, S.212.

⁵ H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Ägyptische Helena (Gespräch)*, in ders., *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, hrsg. von B. SCHOELLER–I. BEYER–AHLERT–R. HIRSCH, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1979/80, *Dramen* V, S.510f.

Gespräch ab, zugunsten einer „Ähnlichkeit der Gestalten“, von „Analogien der Situation“, zugunsten also des Tonfalls, „der oft mehr sagt als die Worte“.⁶ Damit greift Hofmannsthal offenbar auch Mittel der Musik auf, wie er sie ebenso in der Oper wie andererseits bei Shakespeare findet: So wie Shakespeare Erb-Komisches, Groteskes und Zartes mischt – dieser Begriff der Mischung ist wichtig⁷ –, so ist die Musik selbst auch Verbindung aus Schauspiel und Musik, Mischung auch aus Italienischem und Deutschem:⁸

Die höhere Oper, die Opern Mozarts vor allem, auch die Glucks, Beethovens *Fidelio*, von Wagners Werken nicht zu sprechen, sind dramatische Schauspiele im stärksten Sinn, das große Schauspiel aber setzt entweder eine begleitende Musik voraus, wie sie etwa Goethe für seinen *Faust* verlangte, oder er strebt dem musikhafte Wesen in sich selbst entgegen, wie Shakespeares phantastische Schauspiele, Schillers romantische Dramen oder Raimunds Zaubermärchen.⁹

In Shakespeare, so könnte man sagen, treffen sich auch die Projektionen der Opernästhetik eines Hofmannsthal mit den Andeutungen, die Verdi in dieser Richtung unternommen hat. Denn der große Italiener reklamiert den unbewußten Verismus Shakespeares nicht im Sinne einer Fotografie der bloß vorgefundenen Wirklichkeit, sondern im Sinne einer Wahrheit, die auch erfunden sein kann: einen Falstaff mag Shakespeare irgendwo gefunden haben, Jago oder Cordelia niemals.¹⁰ Sie sind für Verdi Gemälde, nicht Fotografie, und daher für die Oper vorbildlich.

2. Es ist nicht unmöglich, von Hofmannsthals Behauptung, Shakespeare habe eigentlich Opern geschrieben, auf Verdi überzuleiten, der auf seine Weise in Shakespeare genau jene Vermittlung von Realismus und Irrealität gefunden hat, die der Narr in *Twelfth Night* einmal auf die Formel bringt „The truest poetry is the most feigning“. Die Frage ist nun, inwiefern sich in die ganz vorläufig vorgestellten Linien der Hofmannsthalschen Opernästhetik das Werk Verdis produktiv hat einfügen, wie es sie hat erweitern und verändern können. Hofmannsthal hat Verdis großes Dreigestirn, das *Requiem* und vor allem die *Aida*, diese sogar gut, gekannt, deren Schluss er etwa

⁶ *Ibid.*, S.512.

⁷ H. VON HOFMANNSTHAL, *Shakespeare und wir* (1916), in ders., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II, 1914-1924*, S.107-113: 109.

⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Gedanken über das höhere Schauspiel in München* (1928), in ders., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze III, 1925-1929*, Aufzeichnungen, S.180-182: 180.

⁹ H. VON HOFMANNSTHAL, *Die Salzburger Festspiele* (1919), in ders., *Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze II, 1914-1924*, S.258.

¹⁰ Verdi an C. Maffei, 20. März 1876, in G. VERDI, *Briefe*, hrsg. und übers. von H. BUSCH, Frankfurt a. M., Fischer, 1979, S.138.

„szenisch wunderbar“ fand.¹¹ Auch die Szene „wo Amneris allein ist und unsichtbar die Priester über Rhadames zu Gericht sitzen und dann hervorschreiten“¹² hat ihn beeindruckt. Vor allem ist es aber der Belcanto, den er wahrnahm – „à la Verdi nebeneinander dastehen und ins Publikum singen!“, und dann auch die Qualität der Libretti.

Das Spätwerk lernte er erst später schätzen, und möglicherweise war beide Male Richard Strauss der Vermittler: In einem auf Sommer 1908 datierbaren handschriftlichen Entwurf einer Casanova-Oper, der ursprünglich sogar einmal irrtümlich Hofmannsthal zugeschrieben worden war, notiert Strauss neben dem *Rigoletto*-Quartett auch das aus dem 2. Akt des *Otello* als vorbildliche Ensembleszene.¹³ 1913 ist Hofmannsthal in dieses Werk bereits gut eingehört, wie aus einem Brief an Ottonie Degenfeld hervorgeht:

Vorgestern Abend war hier Othello und war wieder schön. Wieder giengen einem das Mitleid mit dem armen gequälten Geschöpf (mit Othello meine ich, nicht mit Desdemona) durch und durch, wieder war Jagos Stimme so gräßlich als prachtvoll, wieder kam im Vorspiel zum letzten Act der Tod leise und schauerlich hergeschlichen.¹⁴

Im Winter 1929, während der Arbeit an *Arabella* und ein halbes Jahr vor seinem Tod, hat Hofmannsthal sich noch einmal mit der Figur des Jago befasst, die ihm als Inkarnation des Bösen auch für das eigene Werk, etwa den *Turm*, wichtig geworden war. Er sprach in jenen Wochen viel mit Carl Jacob Burckhardt über die „Oper als Kunstform, Verdi beschäftigte ihn in jenen Monaten sehr“.

Er hatte (so erinnert sich Burckhardt später) eine Anzahl von Platten aus den Opern des großen Italieners gekauft; als er die Arie ‚Credo in un dio crudel‘ anhörte, fiel dieses merkwürdig Steinerne, Maskenhafte auf sein Gesicht; er ließ die Platte nochmals laufen, lauschte mit gespanntester Aufmerksamkeit und sprach lange nicht. Er zog sich in sein Zimmer zurück und wollte dann keine Musik mehr hören.¹⁵

Dass der Schluss des *Rosenkavalier* mit dem herbeitrippelnden Neger, der das Taschentuch aufhebt, eine ironische Reminiszenz der Taschentuch-Intrige

¹¹ H. VON HOFMANNSTHAL–R. STRAUSS, *op. cit.*, S.564.

¹² Zitiert nach M. MAYER, *Von Figaro zu Falstaff. Verdis Alterswerk in Hofmannsthals Opernästhetik*, in *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper München 1992/93*, S.85-104, Anm. 23.

¹³ So noch von H. Steiner im Band Lustspiele I der *Gesammelten Werke* von H. VON HOFMANNSTHAL, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1959, S.434. Eine eindeutige Zuordnung des Textes aufgrund der Handschrift erst in M. MAYER (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal, Florindos Werk – Cristinas Heimreise*, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 11, Dramen 9, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1992, S.749f.

¹⁴ H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt*, Frankfurt a. M., S. Fischer, 1986², S.288.

¹⁵ C. J. BURCKHARDT, *Erinnerungen an Hofmannsthal*, München, Callwey, 1964, S.51.

aus dem *Otello* ist, hat Michael Walter in seinem neuen Buch über Richard Strauss herausgestellt.¹⁶

Auch *Falstaff* könnte über Richard Strauss vermittelt worden sein, wenn er schon früh auf Verdis Figur als Folie des Ochs im *Rosenkavalier* hinwies. Verdi selbst hatte bei der langen Suche nach einem geeigneten komischen Sujet auch zeitweilig an Molière und Goldoni gedacht, die für Hofmannsthals Komödien zentrale Bedeutung erlangten. Bei dieser Oper ist es dann nicht nur die Musik, die Hofmannsthal in eigener Weise ansprach, sondern auch das Textbuch, das ihm in vieler Hinsicht verwandt vorkommen musste: So wie Boito mit einer Vielzahl von Anspielungen und Anregungen gearbeitet hat, das Spiel mit den Zitaten zu einer komischen Dialogführung selbst ausgebaut hat, so sind auch die Libretti Hofmannsthals gearbeitet: Es sind durch und durch intellektuelle Texte, die das Spiel der Intertextualität virtuos bedienen, gerade im *Rosenkavalier*, bei dem ja auch der bewusst eingebaute Anachronismus der Überzeugungskraft nicht widerstreitet.

Falstaff wurde für Hofmannsthal, zusammen mit Mozart und mit Strauss' eigenen Werken, wie der *Ariadne* oder dem *Bürger als Edelmann*, zum wichtigsten Korrektiv der ständig befürchteten und zuweilen kritisierten Wagnernähe von Strauss. Es ist die Idee der Spieloper, die hier die Brücke von Mozart über Verdi ins 20. Jahrhundert schlagen sollte; vor allem anlässlich des umgearbeiteten und durchkomponierten Vorspiels zur *Ariadne* sah sich Strauss „geradezu berufen zum Offenbach des 20. Jahrhunderts“.¹⁷ Hofmannsthal ist auch der Meinung, es sei „jeder Mühe wert, von dem Stil des Vorspiels ausgehend etwas Neues zu suchen“, möglichst weit weg vom Musizierpanzer der Wagnerschen Musikdramen. So wird in der Argumentation des Librettisten das *Ariadne*-Vorspiel fast zum Argument gegen den Komponisten, wenn im September 1923 die Arbeit an der *Ägyptischen Helena* folgendermaßen kommentiert wird: „Der Stil muß leicht sein, manchmal der Konversation so nahe wie im *Ariadne*-Vorspiel, manchmal nähert er sich den Konversationsszenen des *Rosenkavalier*; nie geht er so ins Schwere wie *Ariadne* (Oper)“.¹⁸ Die als besonders schwer kritisierte *Frau ohne Schatten* soll möglichst wenig wiederholt werden, vor allem wendet sich Hofmannsthal gegen das Vorhaben von Strauss, einen „Angelpunkt der Handlung“, die Szene zwischen Helena und Aithra im 2. Akt, sprechen zu lassen. Schon die wenigen gesprochenen Worte der Kaiserin, während das Orchester fortströmt, im dritten Akt der *Frau ohne Schatten*, waren Hofmannsthal „gräßlich, wahrhaft durchs Ohr ins Herz schneidend“.¹⁹ Bei dem, was sich der Librettist

¹⁶ M. WALTER, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2000, S.273f., dort über die „Kombination eines fallengelassenen Taschentuchs und eines Mohren“.

¹⁷ H. VON HOFMANNSTHAL–R. STRAUSS, *op. cit.*, S.344.

¹⁸ *Ibid.*, S.494.

¹⁹ *Ibid.*, S.537.

wünscht, kommt nun die gemeinsame Vorliebe für den späten Verdi wieder zum Vorschein, wenn es in einem Brief heißt:

Was hier möglich wäre – verzeihen Sie, daß ich mir herausnehme, auf etwas zum musikalischen Stil Gehöriges nur *hinzuweisen* – glaube ich neulich beim Hören des *Falstaff* erkannt zu haben. Da sind viele Dialogstellen mit denkbar dünnster Begleitung in einer Art Rezitativ behandelt – aber sie werden doch gesungen. Ein Satz, z.B. der einen Figur, ist musikalisch phrasiert, läuft ihr aber ganz ohne Begleitung aus dem Munde. Das Orchester schweigt völlig. Auch die Antwort des Gegenspielers geht ohne Orchester ein. Dann kommt wieder ein kleiner Spritzer im Orchester und wieder läuft die gesungene Konversation unbegleitet weiter. Ich bemühe mich da, etwas auseinanderzulegen, was Ihnen natürlich so klar wie's klare Wasser ist. Aber in diesem Stil (von dem in manchen Stellen des *Intermezzo* Gebrauch gemacht ist, vielleicht an vielen!) läßt sich die heikle Stelle gewiß bewältigen – und es ist dies ja die einzige in diesem Sinn heikle. Alles andere im II. Akt ist ja höchst opernhaf.²⁰

Als Strauss darauf nicht reagiert, kommt Hofmannsthal ein Jahr später noch einmal auf diese Anregung zurück:

Die hochwichtige Szene Helena – Aithra (Drehpunkt der Handlung) *sprechen* zu lassen, wie Ihnen einmal vorschwebte, scheint mir völlig undenkbar. Das gäbe ja ein Loch. Sprechgesang, mit einfachster, dünnster Begleitung (so daß man schon jedes Wort, so wie Gesprochenes, versteht: wie es ja von Händel bis Verdi *Falstaff* an gewissen Tonstellen die großen Tondichter immer wieder verstanden haben) schiene mir die gegebene Form.²¹

Damit soll nicht behauptet werden, dass Hofmannsthal ein adäquates Verständnis des Verdischen Abschlusswerkes bewiesen habe – offenbar richten sich seine Vorschläge ganz auf die Konversationszenen, auch an die Monologe Falstaffs ist zu denken; die Kunst der Ensembles dagegen wird nicht berücksichtigt. Allerdings ist Hofmannsthal für seine Verhältnisse weit gegangen, als er sich zum musikalischen Ratgeber des Komponisten aufschwang, sogar bis hin zur Handschrift des Librettos, wo er an einer Stelle einmal den Hinweis „Verdi“ an den Rand geschrieben hat.²² Freilich hat es nichts genützt: Die *Helena* wurde einmal mehr zur Bestätigung des eher schweren Strauss, was aber nicht zuletzt auch an der Wagnernähe des Librettos liegen mochte.²³ Die Bekenntnisse und Aufforderungen, sich den

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, S.551.

²² H. VON HOFMANNSTHAL, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. von R. HIRSCH u.a., Bd. 25/2: *Die ägyptische Helena*, hrsg. von I. BEYER-AHLERT, Frankfurt a. M., S. Fischer, 2001, S.324 und S.608.

²³ Vgl. D. BORCHMEYER, *Der Mythos als Oper – Hofmannsthal und Richard Wagner*, in *Hofmannsthal-Forschungen* 7, hrsg. von W. MAUSER, Freiburg i.B., Hofmannsthal-Gesellschaft, 1983, S.19-65: 41.

späten Verdi zum Vorbild zu nehmen, konnte Strauss so wenig realisieren wie Hofmannsthal es gelang, die Kühle des Boitoschen Textes zu übernehmen.

Als Gewährsmänner für Hofmannsthals Sicht auf Verdi kommen unter anderem Oscar Bie und Franz Werfel in Frage.

Oscar Bie hat in seinem Buch über die Oper den Übermut der Shakespeare'schen Worte gleichsam nackt im *Falstaff* unter den „leichten Hüllen der Musik“ gefunden.²⁴ Und Werfel fand in der Einleitung zu seiner Verdi-Briefauswahl selbst in den späten Opern keine wagnersche „Spur von Symphonik“, dafür die ganze alte Oper in einer genialen Verkürzung und Neubeseelung. „Was früher Arie war, ist nun auf engstem Raum zusammengedrängt als melodiegspannte Phrase“.²⁵

3. Hofmannsthals Verdibild ist unter dem Vorzeichen zu sehen, dass es sich um einen Librettisten handelt, der nun allerdings mit keinem anderen Komponisten zusammengearbeitet hat als mit Richard Strauss: Wie ist nun, so wäre wenigstens in einem Streifzug zu fragen, das Verdibild von Strauss für die Einschätzung Hofmannsthals prägend oder signifikant gewesen? Bekanntlich hat Strauss schon 1888 den *Otello* gesehen, er hat in Italien eine Aufführung des *Requiem* besucht und Arrigo Boito getroffen, sodann hat er 1895 einen kurzen Briefwechsel mit Verdi geführt, in dem er ihm die Partitur des *Guntram* als Zeichen seiner Dankbarkeit und Verehrung für die „außerordentliche Schönheit des *Falstaff*“ schickte.²⁶ Immer wieder hat sich Strauss zu diesem „Riesenwerk“ als der „vollendetsten der Verdischen Opern“ bekannt und es gerne dirigiert.²⁷ Diese Sympathie für das Alterswerk geht allerdings einher mit einer weitgehend brachialen Abwehr des übrigen verdischen Schaffens. Mit Arroganz und offenbar einer gehörigen Portion Neid auf die grossen Erfolge Verdis beim Publikum werden seine Opern heruntergemacht, *Aida* etwa als „Kitsch“²⁸ oder „Indianermusik“²⁹ abgelehnt.

Es sind nur fünf Jahre nach Hofmannsthals Tod vergangen, da kann Strauss allerdings seinen musikalischen Willen auch politisch verbrämen, in einer schlichtweg abstoßenden Weise: „Gewiß“, heisst es in einem Brief von 1934:

²⁴ O. BIE, *Die Oper*, Berlin, S. Fischer, 1923, S.416.

²⁵ F. WERFEL, *Das Bildnis Giuseppe Verdis*, in G. VERDI, *Briefe*, hrsg. und eingeleitet von F. WERFEL, übersetzt von P. STEFAN, Berlin-Wien-Leipzig, Zsolnay, 1926, S.31.

²⁶ Vgl. E.H.M. VON ASOW, *Richard Strauss und Giuseppe Verdi*, in „Österreichische Musikzeitschrift“ 16 (1961), S.348-353.

²⁷ R. STRAUSS, *Dokumente seines Lebens und Schaffens*. Auswahl und verbindender Text von F. TRENNER, München, Beck, 1954, S.213.

²⁸ R. STRAUSS-J. GREGOR, *Briefwechsel 1934-1949*, hrsg. von R. TENSCHERT, Salzburg, Müller, 1955, S.141.

²⁹ Zitiert nach M. WALTER, *op. cit.*, S.67.

[...] sind die Opern Verdis und Puccinis für die Theaterleiter und ein oberflächlich genießendes Publikum bequemer und weniger anspruchsvoll als unsere deutschen Werke [...] Es muß unbedingt darauf gedrungen werden, daß an den staatlich und städtisch subventionierten Theatern das ausländische Repertoire nur ein Drittel, ausnahmsweise vielleicht einmal die Hälfte des Spielplans einnimmt.³⁰

Erst im Umkreis seines eigenen Alterswerks, des *Capriccio*, hat Strauss produktiv seine *Falstaff*-Sympathie wieder aufgegriffen, wenn er 1939 das Werk als eine „theatralische Fuge“ bezeichnet, die als eine Art „Greisenunterhaltung“ neben die Fugen des späten Beethoven oder eben des *Falstaff* gestellt werden könnte.³¹ Gegenüber dem Librettisten Joseph Gregor hat Strauss als Basisszenarium den Konflikt von Wort und Musik herausgestellt, und dabei noch einmal im Sinne Hofmannsthals das Gespräch gesucht: Während Goethe das reine Wort und Mozart die reine Musik vertritt, steht Wagner für das Prinzip „erst die Worte, dann die Musik“, Verdi aber für die Gegenthese, „erst die Musik, dann die Worte“.³² Eine freilich entschiedene Abrechnung mit Verdi unternimmt schließlich ein Briefentwurf an Joseph Gregor, in dem Strauss eine Art Potpourri-Version der „ersten 15 Opern des braven Verdi“ vorschlägt: „Den von A bis Z dramatisch vollwertigen Falstaff, vielleicht auch Aida will ich gerne ausnehmen, nicht mal Otello, der zwar musikalisch vortrefflich, aber als auf einfache Moritat des psychologisch höchst complicierten Shakespeareschen kaum genießbaren Stückes reduziert, auf mich nur peinlich wirkt. Ein ‚Witz‘ wie Verdis Macbeth dürfte einem gebildeten Publikum gar nicht vorgesetzt werden“, woran sich der entlarvende Satz anschließt: „Sogar Mussolini nannte ihn zu mir in Rom einmal eine ‚schlechte Oper‘“.³³

4. Hofmannsthals produktive Auseinandersetzung mit Verdi kann nicht als typisch für das Junge Wien gelten; vergleichbar ernsthaft könnte hier allenfalls die Rezeption Franz Werfels herangezogen werden, die indes über den vorgegebenen Rahmen hinausführen würde. Stattdessen sei zunächst ein Blick auf Arthur Schnitzler geworfen, der mit Hofmannsthal seit den 1890er Jahren die Generation des Jungen Wien beispielhaft vertreten hat. Bei ihm liegen die Dinge im Hinblick auf Verdi allerdings ganz anders. Für Schnitzler hat die unmittelbare Ausübung der Musik einen extrem hohen Stellenwert,

³⁰ R. Strauss an O. Laubinger, 12. Dezember 1934, in *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, hrsg. von F. GRASBERGER, Tutzing, Schneider, 1967, S.356f.

³¹ R. Strauss an C. Krauss, 14. September 1939, in *ibid.*, S.393.

³² R. STRAUSS–J. GREGOR, *op. cit.*, S.181.

³³ *Ibid.*, S.266f.

fast täglich wird sie im Tagebuch³⁴ dokumentiert; zunächst mit der pianistisch begabten Mutter, später mit dem Sohn Heinrich spielt Schnitzler am Klavier weite Teile des klassischen Musikbestandes, bis hinauf zu den gerade erst uraufgeführten Symphonien Gustav Mahlers. Aus den Tagebüchern geht nun auch zunächst die erstaunlich umfangreiche Kenntnis Verdis hervor, von *Rigoletto* über den *Trovatore* und die *Traviata* kennt Schnitzler auch *Simone*, den *Maskenball* und die *Macht des Schicksals*, mehrfach hat er *Aida* und *Otello* gesehen, sodann auch den *Falstaff*, den er, darin analog zu Hofmannsthal, sofort als „außerordentliches Werk“ (21. Dezember 1914) erfasst. Von den großen Sängern nennt das Tagebuch einmal Caruso im *Rigoletto* (21. September 1913) und Lotte Lehmann als Desdemona (3. Januar 1929). Das *Requiem* hat Schnitzler unter Bruno Walter gehört, später noch einmal im Radio. Eine wichtige Mittlerfigur ist auch bei Schnitzler Franz Werfel, dessen *Simone*-Fassung Schnitzler noch 1931 erlebt; er las den „vielfach schönen Verdiroman“ im April 1924 und später auch die Verdi-Briefe in der Ausgabe von Werfel (30. Juni 1927, 12. Juli 1927, 5. August 1927). Und immerhin hat Schnitzler seine Frau am Klavier zu Auszügen aus *Don Carlo* begleitet (13. März 1928).

Dies alles kann man unschwer aus den Tagebüchern beweisen. Die aufschlussreichste Äußerung Schnitzlers gilt allerdings der *Traviata*, was aufgrund der Handlung und der Sympathie lenkung der Musik auf die vom rechten Weg in die Prostitution abgewichene Frauengestalt für den Autor hochsignifikant ist. Am 2. Februar 1909 heißt es im Tagebuch über eine private Abendveranstaltung, bei der der Bariton Artur Fleischer, von Schnitzler begleitet, die Partie des Vaters Germont sang:

Ich erinnere mich vor etwa 20 Jahren die Oper [...] kaum ertragen zu haben – heute, ich spielte ganz schlampig die Begleitung und Fl[eischer] markierte nur gelegentlich andre Partien – ergriff mich die Musik fast zu Thränen (trotz der albernen Worte). Damals war ich, man, von Wagner wie vergiftet.

Der fast fünfzigjährige Schnitzler ist offenbar eher für das Gefühlsdilemma des Vaters Germont aufgeschlossen, seine Verdi-Sympathie bleibt allerdings auf die Rezeption beschränkt. Dennoch ist Schnitzlers Entwicklung aufschlussreich. Gerade an der *Traviata*, also der am weitesten in die eigene Gegenwart vorgeschobenen Handlung Verdis – Dumas' Theaterstück war erst 1852 in Paris aufgeführt worden! –, zeigt sich wohl die spezifische Art seines Realismus deutlich, die insgesamt zwar nicht, wohl aber mit dem *Falstaff* noch die Generation der um 1860-70 Geborenen erreichen konnte.

³⁴ Vgl. zum folgenden: A. SCHNITZLER, *Tagebuch, 1879-1931*, hrsg. von P. M. BRAUNWARTH-S. PERTLIK-R. URBACH-W. WELZIG, 10 Bände, Wien, Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss., 1981ff.

In der *Traviata* arbeitet Verdi nicht im Sinne einer Fotografie der Wirklichkeit, es ist keine Flaubertsche Oper, sondern er unterstreicht bei aller Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Normzwängen auch Züge einer legendenhaften, symbolischen Ent-realisierung, die für die Oper notwendig scheinen. Zu denken wäre hier an die über das gesamte Stück verteilte Metaphorik der Blume, die über den Namen „Violetta“ sogar noch mit der Farbsymbolik der Kirche korrespondiert, ferner wäre die Opfersemantik in Erinnerung zu rufen, wenn Violetta das „sacrificio“ nicht vollziehen kann, ohne selbst das erste Opfer, „vittima“, zu werden; schließlich zielt die Oper auf das Ende des Karnevals und den Beginn der Fastenzeit, ist somit auch symbolisch verortet. Diese Strategien einer Interpretation lassen sich nicht allein aus dem Realitätsanspruch des Werkes beglaubigen.

5. Wollte man nach einer Verlängerung von Hofmannsthals produktiver Auseinandersetzung mit Verdi suchen, so müsste man wohl in zwei Richtungen Ausschau halten: Bei der einen geht es um Friedrich Dürrenmatt, der in Verdi den Vertreter eines revolutionären absurden Theaters sieht. Allen voran der *Trovatore* oder *La forza del destino* bildeten nur den Vorwand, um eine geniale Musik zu ermöglichen. Verdis „dramaturgisch absurdes Theater wird durch seine Musik vom dramaturgisch Unsinnigen ins musikalisch Sinnvolle transponiert“.³⁵ Darin sieht Dürrenmatt auch Verdi insofern als Wagner überlegen an, als bei diesem die Musik nur Begleitung eines Inhaltes sei, ja, die Handlung sei bisweilen bedeutender als die Musik. Shakespeare ist nun in Dürrenmatts Bewertung der natürliche Verbündete Verdis, denn mit seinen beiden letzten Opern vollziehe Verdi, abermals gegenüber Wagner der größere Revolutionär, „die wohl wichtigste Entwicklung der Dramatik: jene vom Ödipus“ – als dem Garant des Schicksals – „zu Shakespeare“. Hier mündet Dürrenmatts dramatische Teleologie freilich in eine Lesart, die den späten Verdi mit dem eigenen, dem Werk Dürrenmatts, auf eine Linie zu bringen versucht: „Die griechische Tragödie verwandelt sich in eine Shakespearesche Tragödie, die in Wirklichkeit schon in eine Komödie umgeschlagen ist, auch wenn sie als Fabel grausamer wird“.³⁶ – In der Nähe des Absurden erwägt auch Günter Eich den Einsatz „eines ganz sentimental Verdi“ für die Neugestaltung und Verfremdung seiner Hörspielproduktion.³⁷

³⁵ F. DURRENMATT, *Nachwort zum Nachwort*, in F. D. *Werkausgabe in 30 Bänden*, Bd. 14, *Der Mitmacher. Ein Komplex*, Zürich, Diogenes, 1986, S.270.

³⁶ *Ibid.*, S.271.

³⁷ G. EICH, „Ich bin ein Erzähler auf dem orientalischen Markt“. Interview mit Hermann Naber und Ernst Gethmann, 1971, in G. E., *Gesammelte Werke in vier Bänden. Revidierte Ausgabe*, Bd. IV, *Vermischte Schriften*, hrsg. von A. VIEREGG, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, S.535-541: 541.

Bei der anderen Richtung wird verlangt, die Generation des Jungen Wien, nicht aber die Grenze der Stadt Wien zu verlassen: Ingeborg Bachmann, geboren 1926, in Rom gestorben 1973, hat der Musik einen zentralen Stellenwert in ihrem *œuvre* zugewiesen, in der Musik sah sie das Absolute erreicht, das dem Wort verwehrt bleibt. Wie Hofmannsthal hat sie als Librettistin gearbeitet, in Kooperation mit Hans Werner Henze, und dabei hat sie auch ein bereits vorliegendes Sprechstück anspruchsvollster Art, Kleists *Prinz von Homburg*, für die Bühne des Musiktheaters eingerichtet. In einem Kommentar zu ihrer zweiten Oper, *Der junge Lord*, begründet sie die überlegene Wahrheit dieser für unrealistisch gehaltenen Gattung Oper mit Argumenten, hinter denen unschwer die Lesarten angenommen werden können, die sowohl Verdi wie Hofmannsthal von Shakespeare entwickelt hatten. Bei Bachmann heißt es:

Daß die Personen so oft, vom Duett bis zum Ensemble, nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen, ist eine den Schreibenden erregende Besonderheit der Oper. Was scheinbar eine Abstrusität und voller Künstlichkeit ist, macht aber die Überlegenheit des lyrischen Theaters aus. Denn im Leben und auf dem Prosatheater sind Menschen nur verhindert, einem ihrer elementarsten Ausdrucksbedürfnisse nachzugeben, und kein innerer Monolog kann ihnen ersetzen, woran man sie hindert, und wenn sie sich ‚ins Wort‘ fallen, werden sie ihrem Zustand gerechter als durch das anerzogene Abwarten, im Aufbegehren, im Einverständnis. Dies vielmehr ist ein künstlicher Zustand, und die Oper setzt auf eine äußerst kunstvolle Weise den natürlichen wieder ins Recht.³⁸

Das Initialereignis, das Bachmann zur Oper führte, war im Januar 1956 eine Generalprobe eben der *Traviata* mit Maria Callas. Im Entwurf einer Hommage auf die Sängerin, die für Bachmann „die einzige Person“ war, die „rechtmäßig die Bühne in diesen Jahrzehnten betreten hat, um den [Zuhörer] unten erfreuen, leiden, zittern zu machen“, in diesem Text heißt es:

Sie war das letzte Märchen, die letzte Wirklichkeit, deren ein Zuhörer hofft teilhaftig zu werden. Sie hat immer direkt getroffen, auf den Umwegen über Libretti, über Figuren, zu denen man Liebe haben muß, um sie akzeptieren zu können.³⁹

Für eine Wunschsendung im Radio, zu der man sie eingeladen hat, hat Bachmann dann den *Otello* ausgesucht, in dem sie aber vor allem die Oper Jagos gesehen hat, als des bestialischen Experimentators, der „die andren zutod“ versucht, sich an ihrem Leiden freut.⁴⁰

³⁸ I. BACHMANN, *Notizen zum Libretto*, in I. B., *Werke*, hrsg. von C. KOSCHEL-I. VON WEIDENBAUM-C. MÜNSTER, 4 Bände, München, Piper, 1978, Bd. I, S.433-436: 434f.

³⁹ I. BACHMANN, *Hommage à Maria Callas*, in *ibid.*, Bd. IV, S.342f.: 343.

⁴⁰ I. BACHMANN, *Otello*, in *ibid.*, S.345.

Die Oper, diese Oper Verdis, nimmt damit in Bachmanns anspruchsvoller Poetik einen prominenten Platz ein; auch in der Oper ist „dem Menschen die Wahrheit zumutbar“,⁴¹ die Oper – immer auch und gerade die Oper Verdis – ist nicht kulinarischer Genuss oder billige Unterhaltung, sie ist ein Instrument der Erkenntnis der Wahrheit. Darin dürften sich Ingeborg Bachmann mit Hofmannsthal einig gewesen sein.

⁴¹ I. BACHMANN, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in *ibid.*, S.275. – Vgl. M. MAYER, *Künstlicher Naturzustand. Zur Literaturgeschichte der Oper*, in „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur“, 20 (1995), S.155-172.

Il contributo analizza il rapporto di Hofmannsthal con Verdi come esempio di una più generale ricezione della musica verdiana nella letteratura viennese di fine secolo. L'interesse di Hofmannsthal per Verdi è strettamente connesso con la sua attività di librettista per Richard Strauss; più che un rapporto diretto con la musica verdiana, questo interesse testimonia la funzione svolta da Verdi all'interno di una più generale estetica dell'opera, delineata da Hofmannsthal come premessa teorica della sua attività di librettista. Sotto questo aspetto l'analisi del rapporto tra Richard Strauss e Verdi offre strumenti utili per la stessa comprensione della posizione di Hofmannsthal. Altra fonte per Hofmannsthal fu senz'altro rappresentata dal romanzo di Werfel. Il maggiore interesse di Hofmannsthal si diresse verso l'ultimo Verdi, in particolare verso il *Falstaff*, che fu particolarmente ammirato dalla cultura viennese come mirabile esempio di fusione tra musica italiana e musica wagneriana. Diverso fu invece il rapporto di Schnitzler con Verdi, che fu un attento conoscitore e ascoltatore della musica verdiana, ma che raramente si espresse direttamente su di essa; particolare attenzione egli rivolse alla *Traviata*, e questo è senz'altro sintomatico della sua poetica complessiva. Questo capitolo della ricezione verdiana nella letteratura austriaca di fine secolo mostra una sorprendente vitalità, che si riflette altresì nella letteratura di lingua tedesca del dopoguerra, in particolare su Friedrich Dürrenmatt, su Günter Eich e su Ingeborg Bachmann; soprattutto Bachmann mostrò un forte interesse a Verdi e alla tradizione operistica e musicale da lui rappresentata.