

Hanjo Kesting
Vorklang des Paradieses. Musikalische Streifzüge



Hanjo Kesting

Vorklang des Paradieses

Musikalische Streifzüge

Wehrhahn

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Umschlag unter Verwendung eines Fotos

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-98859-029-9

Inhalt

I Komponisten

Eine sozusagen neue Art von Schauspiel
»Le Nozze di Figaro«
— 17 —

Und die Tinte noch naß...
»Don Giovanni«
— 24 —

Ein fröhlich maskiertes Endspiel
»Così fan tutte«
— 30 —

Ich bin zu Ende mit allen Träumen
Zum Auftakt des Schubert-Jahres
— 36 —

Aneignung und Verwandlung
Schubert-Transkriptionen von Franz Liszt
— 40 —

Die Wunde Meyerbeer
Zum 150. Todestag des Komponisten
— 46 —

Nur ein schöner Zwischenfall der deutschen Musik?
Felix Mendelssohn
— 52 —

»Alles auf der Welt ist Scherz...«

Giuseppe Verdi

— 56 —

Der umstrittenste Künstler der Deutschen

Richard Wagner nach 200 Jahren

— 62 —

Hanswurst und Genie

Jacques Offenbach

— 71 —

Das wiedergefundene Paradies

Anton Bruckner

— 77 —

Melancholie und Verklärung

Johann Strauß in seiner Zeit

— 83 —

Der Meister der »Carmen«

Georges Bizet

— 93 —

Der Erfinder des musikalischen Realismus

Modest Mussorgsky

— 98 —

Glanz und Elend eines Heldenlebens

Richard Strauss

— 104 —

Das große und das kleine Welttheater

Carl Orff

— 110 —

Zwischen Schiffbauerdamm und Broadway

Kurt Weill

— 115 —

Cosmopolitan Greetings

Rolf Liebermann

— 128 —

Komponist, Anreger, Lehrer

Wolfgang Fortner

— 134 —

Vorklang des Paradieses

Olivier Messiaen

— 137 —

Wie eine Woge von Kraft und Licht

Luigi Nono

— 140 —

Zwischen den Klangwelten von Ost und West

Isang Yun

— 144 —

Der Avantgardist

Pierre Boulez

— 147 —

Der Schönheitssucher

Hans Werner Henze

— 152 —

II Interpreten

Dirigent einer Epoche
Arturo Toscanini
— 163 —

Das Dilemma des Unpolitischen
Wilhelm Furtwängler in seinen Tagebüchern
— 171 —

Heikle Balance
Der Pianist Sergej Rachmaninow
— 177 —

Die Fähigkeit, Glück zu spenden
Artur Rubinstein
— 180 —

Nirgends brennen wir genauer
Rudolf Serkin
— 195 —

Der inkommensurable Pianist
Vladimir Horowitz
— 205 —

Der Herr der Klänge
Herbert von Karajan
— 212 —

Radikalität und Weisheit
Sergiu Celibidache
— 221 —

Musiker und Menschheitslehrer

Yehudi Menuhin

— 224 —

Flamme bin ich sicherlich

Leonard Bernstein

— 227 —

Der Sänger

Dietrich Fischer-Dieskau

— 231 —

Der mediterrane Klavier-Ästhet

Arturo Benedetti Michelangeli

— 241 —

Orpheus der Moderne

Glenn Gould

— 244 —

III

Erkundungen

Überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen

Ludwig van Beethoven und die Religion

— 251 —

Mit Musik zum Paradies

Gioachino Rossini und die »Petite Messe solennelle«

— 260 —

Der romantische Klassizist

Hector Berlioz als Schriftsteller und Kritiker

— 277 —

Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche
Richard Wagner und das Geld
— 292 —

Erlösung dem Erlöser?
Richard Wagner, die Kunst und die Religion
— 299 —

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
Johannes Brahms: Ein Deutsches Requiem
— 308 —

Warum brennen Opernhäuser so gut?
Zur Brandkatastrophe im Gran Teatre del Liceo von Barcelona
— 329 —

Musik als utopischer Augenblick
Zu einer Radiosendung von Ernst Bloch
— 333 —

Nur Annäherungen sind möglich
Exotismus auf der Opernbühne
— 336 —

IV Musikbücher

Nah kommen wir ihm nicht
Wolfgang Hildesheimer: Mozart
— 349 —

Synthese aus Synthesen
Georgi W. Tschitscherin: Mozart. Eine Studie
— 356 —

Annäherungen
Neue Mozart-Bücher im Jubiläumsjahr
— 361 —

Ohne Alternative
Hans Mayer: Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt
— 369 —

Opportunismus und Wahn
Jacob Katz: Richard Wagner. Verbote des Antisemitismus
— 374 —

»Sie sind gesünder als ich«
Giuseppe Verdi und Arrigo Boito im Briefwechsel
— 378 —

Freundschaft aus der Ferne
Gustav Mahler/Richard Strauss: Briefwechsel 1888-1911
— 383 —

Erinnerungen und Gespräche
Robert Craft als Eckermann Strawinskys
— 386 —

Der ungeliebte Großmeister
Neue Bücher über Arnold Schönberg
— 393 —

Zeugenaussage
Die Lebenserinnerungen von Dmitri Schostakowitsch
— 398 —

Aus dem Leben eines Musikers
Erinnerungen von Fritz Busch
— 404 —

Experiment Krolloper
Zu einer Dokumentation von Hans Curjel
— 407 —

»Kraftwerk der Gefühle«
Die Frankfurter Oper unter Michael Gielen
— 417 —

Babylonischer Opernturm
Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters
— 420 —

Gelebte Musik
Erinnerungen von Hans Mayer
— 423 —

V Gespräche

Schönberg ist tot
Gespräch mit Pierre Boulez
— 429 —

Vielleicht ein bisschen Bartók
Gespräch mit Witold Lutosławski
— 436 —

Nachdenken über Musik
Gespräch mit Alfred Brendel
— 446 —

Ein Jahr mit Schubert
Gespräch mit Michael Stegemann
— 456 —

Die Metamorphosen eines Faches
Gespräch mit Reinhold Brinkmann
— 475 —

VI
Zwei Collagen

Reich mir die Hand, mein Leben
Literarische Don Giovanni-Variationen
— 493 —

Die unsichtbare Geliebte
Peter Tschaikowsky & Nadeshda von Meck
— 519 —

Anmerkungen
— 555 —

Nachweise
— 572 —

Register
— 576 —

Ein wenig Gelehrsamkeit, ein wenig Herz, das ist alles.
Sei also gepriesen und gewähre mir das Paradies.

Gioachino Rossini

I
Komponisten

Eine sozusagen neue Art von Schauspiel

»Le Nozze di Figaro«

Cosima Wagner hat in ihren Tagebüchern eine aufschlussreiche Äußerung Richard Wagners über Mozarts *Figaro* überliefert. Am 12. Februar 1870 notierte sie anlässlich eines Besuchs von Nietzsche in Tribtschen: »... wie Pr[ofessor] Nietzsche bemerkt, man sagte, Mozart habe die Intrigen-Musik erfunden, sagt Richard, im Gegenteil, er hat die Intrigen in Melodie aufgelöst. Man muß nur das übrigen ausgezeichnete Stück von Beaumarchais mit den Opern Mozart's vergleichen, dort sind es schlaue witzige, berechnende Menschen, die geistvoll miteinander handeln und reden, bei Mozart sind es verklärte, leidende, klagende Wesen.«

Träfe Wagners Urteil zu, wäre damit der zentrale Unterschied zwischen Beaumarchais' *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* und Mozarts *Le nozze di Figaro* beschrieben: dort das Schauspiel als satirische Gesellschaftskomödie, hier die Oper als *comedia per musica* mit allgemeinmenschlichen Zügen. Doch wie so oft bei Wagner, verrät sein Urteil auch hier mindestens so viel über ihn selbst wie über den Gegenstand seiner Aussage. Er hatte andere Auffassungen als Mozart vom Verhältnis von Oper und Drama; ihre Vereinigung konnte er sich nur, wie Alfred Einstein spottete, »unter dem Bilde eines sexuellen Aktes« vorstellen, in welchem dem Drama die männlich-aktive, der Musik die weiblich-passive Rolle zugewiesen wurde. Dieses Bild scheint auch seiner *Figaro*-Deutung zugrunde zu liegen.

Damit stand Wagner in seinem Jahrhundert nicht allein. Seit Otto Jahn, dem ersten bedeutenden Biographen Mozarts, sind die Exegeten durchgehend bestrebt gewesen, die politische Dimension in Mozarts Werk zu leugnen oder als *quantité négligeable* darzustellen. Sie machten auch vor dem *Figaro* nicht halt, obwohl die Oper mit ihrem zentralen

Thema, dem Kampf gegen das feudale Klassenprivileg des *ius primae noctis*, offenkundig ins Politische weist. »Ein Element«, schrieb Jahn, »ließ die Oper gänzlich fallen, welches die außerordentliche Wirkung des Lustspiels von Beaumarchais vielleicht vor allen begründet hatte: das politische.« Sechzig Jahre nach Jahn bemerkte der Mozart Forscher Hermann Abert, das »gänzliche Tilgen alles Politischen« bei Mozart sei weniger durch die Rücksicht auf die Wiener Zensur zu erklären als durch das politische Desinteresse des Komponisten, quasi durch einen Akt der Selbstzensur: »Der eigentliche Grund davon«, so Abert, »lag sicher in Mozarts gänzlich mangelndem Sinn dafür.«

So durchsichtig der Versuch erscheinen muss, das als anstößig Empfundene zu überspielen und das zum idealistisch überhöhten Mozart-Bild nicht Passende hinwegzuerklären, so lassen sich doch Jahns und Aberts Argumente, so wenig wie die Wagners, völlig von der Hand weisen. Auch Hugo von Hofmannsthal sprach mit Blick auf Beaumarchais und Mozart von einer »gewissen Transponierung des Ganzen ins Vereinfachte und Lyrische«, und der für politische Untertöne gewiss hellhörige Wolfgang Hildesheimer kam zu dem Ergebnis, es habe keineswegs in Mozarts Absicht gelegen, »eine Revolutionsoper zu schreiben«.

Tatsächlich sind Beaumarchais' Figuren rational und politisch bestimmt, sie handeln aus konkreten Situationen, ohne ihre Gefühle zu reflektieren, behaupten sich als soziale Wesen in der verbalen Auseinandersetzung mit der Welt. Mozarts Figuren dagegen drücken sich musikalisch aus, und die Musik gilt, nicht erst seit Wagner, als Ausdrucksmedium von Gefühlen und Affekten. Dem wiederum widersprach Hanns Eisler, der zwar einräumt, der Librettist Da Ponte habe Beaumarchais »die politischen Zähne ausgebrochen«, nicht ohne hinzuzufügen, Mozarts Musik habe dem Text »eine neue brillante Schärfe« gegeben, habe ihn – so Eislers paradox verblüffender Befund – »politisiert ... durch Musik«. Dass Mozart der politischen Sphäre nicht völlig fremd gegenüberstand, geht schon daraus hervor, dass er die sozialen Konflikte seiner Zeit am eigenen Leib erlebte, und zwar sehr bewusst. So wenig biographische Umstände an sich geeignet erscheinen, die innere Beschaffenheit eines Kunstwerks zu erhellen, so ist

doch mit Blick auf die *Nozze di Figaro* an jenen Salzburger Vorfall vom Juni 1781 zu erinnern, als Mozart mit einem Fußtritt des Grafen Arco aus dem erzbischöflichen Dienst entlassen wurde. Damals schrieb er an seinen Vater: »Das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im leib als mancher graf; und hausknecht oder graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein hundsful.« Sätze, wie sie Beaumarchais im selben Jahr 1781, in dem er *La folle journée* vollendete, ganz ähnlich seinem Figaro in den Mund legte. Soviel ist deutlich: Das Problem des Politischen ist komplizierter, als dass es sich durch einen flüchtigen Blick auf Mozarts Partitur, Da Pontes Libretto und Beaumarchais' Stück lösen ließe.

Von diesem Stück hat Napoleon gesagt, es sei bereits »die Revolution in Aktion«. In der Tat triumphiert in der lustspielhaften Intrige das neue bürgerliche Selbstbewusstsein über eine verrottete Adelskultur. Die dramatische Aktion der 1784 uraufgeführten Komödie nimmt die revolutionäre Aktion des Jahres 1789 gleichsam vorweg. Das blieb den zeitgenössischen Zensoren nicht verborgen. Im josephinischen Wien des Jahres 1785 durfte Beaumarchais' anstößiges Stück zwar gedruckt, aber nicht öffentlich aufgeführt werden. Da Ponte und Mozart wussten also, dass sie sich mit dem Projekt einer Oper nach Beaumarchais auf ein heikles Unternehmen einließen. Obwohl der Anstoß dazu von Mozart ausging, blieb es dem diplomatischen Geschick des Wiener Hofpoeten überlassen, die Bedenken des Kaisers zu zerstreuen. Folgt man der Darstellung in Da Pontes Memoiren, tat er dies mit den Worten: »Ich habe alles weggelassen, was gegen den Anstand und die Sitte verstößt und ungehörig sein könnte in einem Theater, in dem die höchste Majestät selbst anwesend ist.«

Das waren Zugeständnisse an die Zensur, die gleichwohl die Frage offen lassen, ob sie Mozart und Da Ponte wirklich schwer fielen. Völlig zu Recht bemerkt der Musikwissenschaftler Stefan Kunze, dass das, was als Konzession an die Zensur präsentiert wurde, »eigentlich ein künstlerisches Erfordernis war«. Das gilt nicht allein für das politische Element des Beaumarchais-Stückes, sondern seine gesamte dramaturgische Anlage. Kein Komponist der Zeit, Mozart ausgenommen, hätte in diesem Stück überhaupt eine ideale Vorlage für eine Oper sehen

können; den herrschenden Konventionen der Opernform schien es vielmehr direkt zu widersprechen: durch seine komplizierte Handlung, die Vielzahl an Szenen und Personen, die satirischen Momente, den Reichtum an Wortwitz und Wortspiel, kurz: durch den intellektuell-rationalistischen Charakter der Konversationskomödie.

Wenn Da Pontes und Mozarts Projekt schon ein politisches Wagnis darstellte, so war es, im Horizont der Zeit, ein noch viel größeres *künstlerisches* Wagnis. Dass Mozart es einging, beweist, dass der Komponist des *Idomeneo* und der *Entführung aus dem Serail* sich seiner nunmehr erlangten kompositorisch-musikdramatischen Souveränität absolut sicher war. Zwar hatte er nichts weniger im Sinn als eine Opernreform à la Gluck, aber mit dem *Figaro* tat er einen Schritt weit über Gluck hinaus: Er emanzipierte die Oper zum musikalischen Theater, das sich hier zum erstenmal und in nie mehr überbotener Weise vollendete.

Etwas vom Bewusstsein dieses historischen Schrittes spricht aus der Vorrede, die Da Ponte dem gedruckten Libretto beigab. Es sei die Absicht gewesen, heißt es da, »eine sozusagen neue Art von Schauspiel« (*un quasi nuovo genere di spettacolo*) zu schaffen. Die Vorrede beschreibt auch den Transformationsprozess, dem Beaumarchais' Lustspiel unterworfen wurde: die Reduzierung des dramatischen Personals von sechzehn auf elf Personen, das Zusammenziehen der fünf Akte der Vorlage auf vier im Libretto, die Auslassung ganzer Szenen (zweiundneunzig bei Beaumarchais stehen achtundvierzig bei Da Ponte gegenüber), die Raffung des Textes, den Verzicht auf »viele witzige Gedanken« (*molti bei motti*), das heißt vor allem auf Wortspiele, Dialog-Schlagfertigkeit und intellektuelles Raisonement, wie im großen Monolog Figaros aus Beaumarchais' fünftem Akt. Ebenso wichtig wie Da Pontes Reduktionen sind seine Hinzufügungen. Hinzufügungen von Texten, die, wie er schreibt, »der Musik zugänglich sind« (*di musica suscettibili*) und folglich statt der Prosa der Vorlage Poesie (*poesia*), das heißt Verse, verlangen.

Hier haben wir in wenigen Zeilen einen fast kompletten Katalog der Veränderungen, die Da Ponte vorgenommen hat. Sie berühren nicht die Handlungsentwicklung des Stückes, Beaumarchais' raffiniertes Intrigengefüge, den sogenannten *imbroglio*, wohl aber die geist-

Register

- Abbado, Claudio 141, 220
Abbate, Carolyn 342
Abert, Hermann 18, 351, 358, 367
Adorno, Theodor W. 74, 77, 80,
104, 112, 119, 125 f., 130, 159,
169, 177, 193, 219, 237, 334,
369, 386, 422, 424 f., 433,
479–481
Agoult, Marie d' 42 f.
Aischylos 113
Albéniz, Isaac 189
Albert, Eugène d' 184, 437
Allgeyer, Julius 318
Ambros, August Wilhelm 272
Andersen, Hans Christian 527
Anderson, Maxwell 125, 127
Annunzio, Gabriele d' 380
Ansermet, Ernest 424
Apel, Theodor 295
Arco, Carl Joseph Felix 19
Arrau, Claudio 207
Assmann, Jan 252, 255, 257 f.
Auber, Daniel-François-Esprit 48,
72, 78, 266
Auden, Wystan Hugh 155 f., 387
Auerbach, Berthold 376
Aufrecht, Ernst Josef 121
Bach, Johann Sebastian 41, 53, 62,
81, 138, 158, 193, 199 f., 203,
224, 244, 246, 251, 256, 266,
308, 315, 319, 393, 438, 478,
481, 484, 486, 489
Bachmann, Ingeborg 153–155,
160
Backhaus, Wilhelm 177, 200, 207
Balanchine, George 122, 421
Balakirew, Mili A. 99–101
Balzac, Honoré de 268, 503
Barber, Samuel 210
Barenboim, Daniel 236
Bargheer, Carl 315
Barth, Heinrich 182 f., 188 f.
Bartók, Béla 112, 438, 440, 424,
452
Bassi, Luigi 27
Battistini, Mattia 190
Baudelaire, Charles 488
Bauer, Bruno 376
Bauer, Wilhelm A. 363
Baum, Vicky 115
Bausch, Pina 421
Beaumarchais, Pierre Augustin 17–
21, 23
Beck, Karl Isidor 89
Beckett, Samuel 136
Beecham, Thomas 209
Beer, Jacob Herz 47
Beethoven, Ludwig van 31, 38,
41, 53f., 62 f., 77, 80 f., 117,
159, 165–168, 171, 173–175,
182, 184, 188, 191–200, 202,
204, 210, 219, 224, 230, 242,
251–259, 265–267, 274, 277,
279, 283–286, 308, 314 f., 322,
333–335, 338, 349, 391 f., 412,
440, 448, 452, 457–460, 467–
471, 478, 481, 484, 488
Beidler, Franz Wilhelm 407, 410
Béjart, Maurice 421
Bekker, Paul 358
Belinski, Wissarion 100
Bellini, Vincenzo 190, 284, 421
Benedetti Michelangeli,
Arturo 195, 241–243

- Benjamin, Walter 119, 267, 479
 Berg, Alban 132, 148, 150 f., 154,
 168, 394, 431, 440
 Berghaus, Ruth 133, 419
 Bergman, Ingmar 355
 Berio, Luciano 478
 Berlin, Irving 124
 Berlioz, Hector 41, 46, 52, 54, 85,
 91, 95, 101, 264 f., 267, 271,
 275, 277–291, 309, 344
 Bernstein, Leonard 148, 227–230,
 236, 238, 240
 Bertati, Giovanni 26
 Bertin, Louis 288
 Beyle, Henri *siehe* Stendhal
 Bie, Oscar 414
 Billing, Klaus 232
 Bing, Rudolf 236, 390
 Bismarck, Otto von 310
 Bizet, Georges 76, 93–97, 132,
 284, 342, 527
 Blacher, Boris 135, 144, 238
 Blaukopf, Herta 383–385
 Blech, Leo 404
 Bloch, Ernst 31, 193, 200, 204,
 333–335, 369, 408 f., 411, 413
 Böhm, Karl 218, 405
 Börne, Ludwig 47, 65, 376, 468
 Boïeldieu, François-Adrien 60, 338
 Boito, Arrigo 61, 269, 378–382
 Bonaparte *siehe* Napoleon I.
 Bond, Edward 158
 Bondini, Pasquale 25, 512 f.
 Borodin, Alexander 99
 Boulez, Pierre 138, 141, 147–151,
 154, 159, 327, 391, 429–435,
 489
 Bowie, David 149
 Brahms, Jakob 312
 Brahms, Johanna Henrike 312
 Brahms, Johannes 63, 77, 79, 81,
 90, 163, 166, 187, 191, 193,
 199 f., 202, 219, 224, 242, 251,
 308–328, 431, 434, 444, 452,
 454, 456, 470, 478, 486, 488
 Braque, Georges 433
 Brauer, Max 128, 131
 Brecher, Gustav 122
 Brecht, Bertolt 115–122, 127, 129,
 156, 412
 Brendel, Alfred 197, 236, 446–
 455, 457 f.
 Breschnew, Leonid 398
 Brinkmann, Reinhold 475–490
 Britten, Benjamin 154, 235, 238,
 309
 Bruch, Max 314
 Bruckner, Anton 77–82, 159, 213,
 470 f.
 Bruckner, Ferdinand 115
 Bruno, Giordano 143
 Büchner, Georg 63, 66
 Bülow, Hans von 56, 178, 183,
 280, 434, 447
 Büning, Eleonore 232
 Burghauser, Hugo 163
 Busch, Adolf 199–202, 405
 Busch, Fritz 56, 107, 166, 172,
 199, 224, 231, 381, 404–406
 Busch, Grete 231
 Busch, Hans 378, 381
 Busch, Hermann 200
 Busch, Irene 199
 Busch, Wilhelm 304
 Busoni, Ferruccio 40 f., 116, 125,
 129, 177, 184, 188, 192, 204,
 238, 394, 406, 410, 419, 454
 Byron, George Gordon 59, 340,
 502
 Cage, John 145, 327, 395