

---

978-3-476-02377-3 Gerhard/Schweikert (Hrsg.), Verdi Handbuch/  
2., überarbeitete und erweiterte Auflage  
© 2013 Verlag J.B. Metzler ([www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de))

# **Verdi Handbuch**

# Verdi-Bilder

von Anselm Gerhard

Giuseppe Verdi ist allgegenwärtig. Bis in die Fernsehwerbung hinein begegnen seine Melodien. Seine Opern gehören neben denen Mozarts und noch vor den Musikdramen Richard Wagners zu den meistgespielten nördlich und südlich der Alpen, innerhalb wie außerhalb Europas. Sein Konterfei ist beileibe nicht nur den Italien-Touristen präsent, die sich noch an die zwischen 1962 und 1981 ausgegebenen Tausend-Lire-Note erinnern.

Ebenso allgegenwärtig sind die Bilder, die sich Musikfreunde, Opernfans, Theatermacher, Musikhistoriker und Tourismus-Werber von diesem herausragenden Zeitgenossen des italienischen 19. Jahrhunderts machen: »Leierkasten-Musiker«, Begründer des »musikalischen Realismus«, Antipode Richard Wagners, »Bauer von Sant'Agata« sind dabei nur einige der im Widerspruch miteinander stehenden Etikettierungen, die sich längst vor eine unvoreingenommene Wahrnehmung der Persönlichkeit und des Werks des erfolgreichsten Komponisten in der italienischen Operngeschichte geschoben haben.

Ein Blick auf die Entstehung und auf die Widersprüchlichkeiten solcher Etiketten verspricht deshalb nicht nur neue Aufschlüsse über die Wirkungsgeschichte dieses leidenschaftlichen Theatermusikers. Nur dieses Vorgehen kann auch die Voraussetzungen schaffen, um sich dem Werk Verdis zu nähern, ohne sich zugleich von dem Wust an überkommenen Vorurteilen den Blick verstellen zu lassen.

## Verdis Selbststilisierung

Eine der erstaunlichsten Erkenntnisse der Verdi-Forschung der letzten Jahrzehnte war die Feststellung, mit welcher Kaltblütigkeit Verdi ein sorgfältig retuschiertes Bild seiner Person in Umlauf gebracht hatte und wie wenig Wert er dabei auf Wahrheit legte. Julian Buddens Feststellung, dass »Verdi im fortgeschrittenen Leben dazu neigte, das zu vergessen, was er nicht erinnern wollte« (Budden 1973, Bd. II, S. 175), ist dabei noch als euphemistische Umschreibung der Selbstinszenierungsstrategien eines Menschen zu begreifen, der sich durchaus zu Recht als »uomo di teatro«, als »Mann des Theaters«, und nicht etwa als »musicista«, als »Komponist«, bezeichnet haben soll (Pizzetti 1952, S. 23 bzw. S. 761). So ist hier mit Nachdruck an Max Frischs Diktum zu erinnern: »Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält, oder eine ganze Reihe von Geschichten« (Frisch 1976, S. 49).

»Ich bin und bleibe immer ein Bauer aus Le Roncole.« (Brief Verdis an Opprandino Arrivabene vom 25. Mai 1863; Ca Arrivabene, S. 26) Generationen von Opernfreunden sind mit diesem Bild aufgewachsen: Der ungehobelte Landmann aus dem gottverlassenen Flecken Le Roncole in der Po-Ebene, der sich unter widrigsten Bedingungen aus ärmlichen Verhältnissen soweit hochgearbeitet hatte, dass er in Mailand überleben konnte, dort zwar zunächst vom Konservatorium schmählich zurückgewiesen worden war, dann aber – unbeirrt von Schicksalsschlägen wie dem Tod seiner jungen Frau und seiner beiden Kin-

der – doch zu ersten Erfolgen kam und sich schließlich in langen, langen »Galeerenjahren« einen bescheidenen Wohlstand erarbeiten konnte.

An diesem Bild ist zwar nicht alles falsch. Aber kein einziges der Klischees, die sich in der Überlieferung seit über 150 Jahren über die historischen Realitäten gelagert haben, trifft in dieser Form zu. Le Roncole, der kleine Flecken im Nordwesten von Parma, war gewiss kein kulturelles Zentrum, und ein Kind dieser Gegend hatte bildungssoziologisch beträchtliche Nachteile im Wettbewerb mit Musikern, die in Großstädten oder wenigstens größeren Provinzstädten wie Pesaro (Rossini), Bergamo (Donizetti) oder Catania (Bellini) geboren worden waren. Aber Verdi kam nicht aus ärmlichen, sondern aus relativ wohlhabenden Verhältnissen: Seine Eltern waren keine Bauern, sondern Händler und führten mit achtbarem Erfolg den einzigen Kramladen des kleinen Dorfs. Immerhin verfügte Verdis Familie seit Generationen über eigenen Grundbesitz, und sein Vater Carlo gehörte sogar zu dem knappen Zehntel der Bevölkerung, das lesen und schreiben konnte. Von 1825 bis 1840 wirkte er überdies als Sekretär und Schatzmeister der Kirchgemeinde seines Wohnorts.

Insofern war Verdi durchaus begünstigt: In einem wesentlich von Analphabetismus geprägten ländlichen Umfeld engagierten seine Eltern bereits 1817 Pietro Baistrocchi, den aus Sant'Agata stammenden Geistlichen als Privatlehrer für ihren einzigen Sohn. Der noch nicht Vierjährige erhielt Unterricht nicht nur in Italienisch, sondern auch in Latein. 1819 besuchte er die von diesem Kleriker geleitete private Dorfschule, 1820 kaufte ihm der Vater ein Spinett, und der Siebenjährige vertrat bisweilen schon seinen Mentor Baistrocchi an der Orgel der Kirche von Le Roncole. Verdi gehörte aber nicht nur zur verschwindenden Minderheit der Kinder, die damals im Herzogtum Parma überhaupt eine Schule besuchen konnten – eine Statistik von 1833 geht von einer Einschulungsquote von 1:47 aus –, er wurde überdies von seinen Eltern 1823 ins Internat in die nahe gelegene Kleinstadt Busseto geschickt, wo er in vier Jahren das Gymnasium absolvierte. Dort studierte er nicht nur Autoren wie Vergil und Cicero, sondern konnte auch regelmäßig die ehemalige Jesuitenbibliothek benutzen, die immerhin rund 10 000

Bände umfasste (Phillips-Matz 1993, S. 20–26; Tomasini 1996, S. 16 f.).

In der stolzen Kleinstadt nutzte Verdi die neuen Möglichkeiten: Ab 1825 hatte er regelmäßigen Musikunterricht beim städtischen Musikdirektor Ferdinando Provesi. Ein unglaublicher Glücksfall war es jedoch, dass er in dem erfolgreichen Kaufmann Antonio Barezzi, seinem späteren Schwiegervater, einen Gönner fand, der unbeirrt an seine musikalische Begabung glaubte und ihn mit Hartnäckigkeit und beträchtlichen finanziellen Mitteln nicht nur in die schmale Funktionselite dieses kleinen Zentrums einführte, sondern später auch die beiden entscheidenden Aufenthalte in der größten Stadt Norditaliens, in Mailand, ermöglichte.

Die Tatsache, dass Verdi in Busseto angesichts der schwachen Konkurrenz als außergewöhnliche musikalische Begabung aufgefallen war, mag ihn und sein Umfeld zur Überschätzung seiner Fähigkeiten verleitet haben. Immerhin hatte Verdi im Juni 1832 die Aufnahmeprüfung am Mailänder Konservatorium deswegen nicht bestanden, weil die Prüfungskommission damals gar keine andere Wahl hatte: Als Altersgrenze für Neuaufnahmen galt das 14. Lebensjahr, und nur bei außergewöhnlichen Begabungen waren Ausnahmen möglich. Freilich hinterließ der fast neunzehnjährige Verdi in der – nach dem Reglement allein entscheidenden – Klavierprüfung alles andere als einen brillanten Eindruck.

Verdi, der diese Ablehnung noch im hohen Alter unversöhnlich als »Attentat auf [s]eine Existenz« empfinden wollte (Brief an Giulio Ricordi vom 13. August 1898; Ab IV, S. 632), hatte dennoch wieder Glück im Unglück: Barezzi finanzierte großzügig kompositorischen Privatunterricht und vor allem das für Verdis Karriere noch viel wichtigere Lernen durch regelmäßige Besuche der verschiedenen Mailänder Opernhäuser. Wie so oft im Leben berühmter Musiker kam dabei Verdi ein Zufall zugute: Im April 1834 übernahm er kurzfristig die Leitung einer von adligen Dilettanten organisierten Aufführung von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* im Mailänder *Casino de' nobili* und konnte mit diesem Erfolg bei den tonangebenden Kreisen des aristokratischen Kulturlebens der habsburgischen Residenzstadt auf sich aufmerksam machen.

Dennoch setzte sich Verdi zunächst weniger hochfliegende Ziele: Die Stelle seines 1833 gestorbenen Lehrers Provesi in Busseto stand für eine kurze Zeit im Mittelpunkt seiner Ambitionen. Nach vielen Intrigen in der Kirchturmpolitik Bussetos und dem mehr oder weniger erzwungenen Verzicht auf die weit besser bezahlte Position eines Kapellmeisters und Organisten an der Kathedrale der lombardischen Stadt Monza wurde er im März 1836 tatsächlich zum *maestro di musica* der Stadt Busseto ernannt.

In einem Alter, in dem der in Bologna ausgebildete Rossini mit seinem *Tancredi* (1813) bereits den entscheidenden Durchbruch erzielt hatte und in dem auch ein Donizetti schon auf drei Opernpremierer in Venedig zurückblicken konnte, kehrte Verdi also in die provinzielle Umgebung seiner Jugend zurück, der er durch die Mailänder Kontakte zu einem guten Teil bereits entfremdet war. Diese Rückkehr in die eigene Vergangenheit mag sein subjektives Gefühl, er sei vom Schicksal nicht verwöhnt worden, nochmals verstärkt haben; am 15. Oktober 1836 schrieb er einem Freund in Mailand: »Mach Dir also klar, dass ich es leid bin, in Busseto zu leben, weil wie Du weißt in einem kleinen Dorf keine Ressourcen für einen Berufsmusiker existieren, weil es fern von der Stadt keine Karrierehoffnungen gibt, also siehst Du, dass ich meine schönste Jugend im Nichts verstreichen lasse.« (Brief an Pietro Massini; Marchesi 1979, S. 372)

Aber zu seinem Glück blieb die Anstellung in Busseto eine Episode. Nach erfolglosen Versuchen, seine erste Oper in Parma statt in Mailand unterzubringen, schickte er sich in die Einsicht, dass nur die Präsenz in einer Stadt mit einem intensiven Opernleben den Einstieg in die ›Opernindustrie‹ garantieren konnte. Im Oktober 1838 gab er die sichere Stelle in Busseto auf und übersiedelte mit Frau und Sohn nach Mailand – in seinem riskanten Unternehmen wiederum großzügig unterstützt von seinem Schwiegervater Barezzi. Am 17. November 1839 kam endlich sein Erstling *Oberto, conte di S. Bonifacio* an der Scala und damit an einem der renommiertesten Opernhäuser Europas zur Aufführung, im September 1840 folgte die komische Oper *Un giorno di regno*. Aber selbst bei wohlwollender Prüfung dieser Partituren ist dort nur sehr wenig zu erkennen,

was die Einschätzung rechtfertigen könnte, hier zeichne sich das Genie eines herausragenden Opernkomponisten ab.

Die Ereignisse der Monate vor und nach der zweiten Premiere werden auch heute noch von fast allen Biographen in der melodramatischen Form nachgebettet, die ihr Verdi 1881 gegeben hat:

Nun aber trifft mich ein schwerer Schicksalsschlag nach dem andern. Anfang April wird mein Junge krank [...] und stirbt in den Armen der verzweifelten Mutter. [...] Wenige Tage danach erkrankt mein Töchterchen gleichfalls! ... und auch diese Krankheit endet tödlich! ... aber noch immer nicht genug: In den ersten Tagen des Juni bekommt meine junge Frau eine schwere Hirnhautentzündung, und am 19. Juni 1840 tragen wir den dritten Sarg aus dem Haus! ... Ich stand allein, allein! ... Im Verlauf von rund zwei Monaten waren drei geliebte Menschen für immer von mir gegangen: Meine Familie war zerstört! ... [...]

*Un giorno di regno* fand keinen Anklang. [...] Ich beschloss, nie mehr eine Note zu schreiben! ... [...] An einem Winterabend [...] begegne ich Merelli [dem *impresario* der Scala], der auf dem Weg ins Theater ist. [...] Dort] steckt er mir das Manuskript [eines Librettos von Solera, das der erfolgreiche Komponist Otto Nicolai gerade zurückgewiesen hatte] zu. [...] Ich rolle es zusammen, verabschiede mich und mache mich auf den Heimweg. [...] Zu Hause angekommen, warf ich das Manuskript ziemlich heftig auf den Tisch, vor dem ich stehen blieb. Im Fallen hat es sich geöffnet: Unwillkürlich hafter mein Blick auf der aufgeschlagenen Seite und dem Vers: »Va, pensiero, sull'ali dorate.«

Ich überfliege die folgenden Verse, sie machen mir starken Eindruck. [...] Dann, fest in meinem Vorsatz, nicht zu komponieren, gebe ich mir einen Ruck, klappe das Heft zu und lege mich ins Bett! ... Aber ja ... *Nabucco* ging mir im Kopf herum! ... Der Schlaf wollte sich nicht einstellen: Ich stehe wieder auf und lese das Libretto, nicht einmal, nein: zweimal, dreimal, so oft, dass ich am Morgen Soleras ganzes Libretto sozusagen auswendig kannte.

Trotz alledem verspürte ich keine Neigung, meinem Vorsatz untreu zu werden. Im Lauf des Tages gehe ich wieder ins Theater und gebe Merelli das Manuskript zurück. (Pougin 1881, S. 43 f.)

Dieser Bericht zeigt die ganze dramatische Begabung des Theaterkomponisten. Zwar trifft es zu, dass nacheinander die drei anderen Mitglieder seiner jungen Familie gestorben waren. Aber zwischen deren Todesdaten lagen nicht »rund zwei Monate«, sondern fast zwei Jahre. Verdis Tochter Virginia war gar nicht mit der Familie nach Mailand gekommen, sondern am 12. August 1838 noch in Busseto gestorben. Erst am 22. Oktober 1839 folgte der Tod des Sohnes Icilio Romano, und am 18. Juni 1840 starb auch die Gattin Margherita Barezzi im Alter von nur 26 Jahren.

Es fällt nicht schwer sich auszumalen, dass diese harten Schläge Verdi zutiefst getroffen haben müssen. Aber angesichts seines freizügigen Umgangs mit den Sterbedaten seiner Angehörigen ist auch sein Bericht über die Entstehung seiner ersten wirklich erfolgreichen Oper mit einiger Vorsicht zu genießen. Die Erzählung, der erste ungewollte Blick auf das Libretto habe dem Vers gegolten, der bis heute mit einer der populärsten Melodien Verdis verknüpft ist, ist einfach zu schön, um Glaubwürdigkeit beanspruchen zu können. Und auch wenn es mehr als nachvollziehbar ist, dass einem jungen Witwer, der seine geliebte Familie verloren hat, Zweifel an seiner beruflichen Zukunft kommen, ist es nur schwer vorstellbar, ein kaum bekannter Debütant habe sich von Merelli wie eine *prima donna* zum Komponieren drängen lassen, nachdem der weit erfolgreichere Otto Nicolai ein Libretto des angesehenen Solera zurückgewiesen hatte. Wenn Verdi als realitätsbewusster Kaufmannssohn, als der er sich sein ganzes Leben lang immer verhalten hat, seine Situation richtig einzuschätzen wusste, hatte er nicht den geringsten Grund, auch nur einen Moment zu zögern angesichts der neuen und einmaligen Chance, die sich ihm mit *Nabucodonosor* bot.

Aber Verdi war so geblendet von der Idee, sich von ganz unten nach ganz oben durchgebissen zu haben, dass er im Rückblick konsequent die Misslichkeiten seiner frühen Karriere im grellsten Licht darstellte. Das gilt auch für eines seiner meistzitierten Worte, das der »Galeerenjahre«, während denen er sich in ununterbrochener Arbeit als Sklave der zeitgenössischen Produktionsbedingungen der italienischen Oper gefühlt haben wollte. In den meisten Darstellungen wird das griffige Bild der »Galeerenjahre« nur auf die Zeit vor dem endgültigen Durchbruch zu unangefochtener nationaler und sogar internationaler Anerkennung bezogen, also auf die Jahre bis zur venezianischen Uraufführung von *Rigoletto* (1851). Geprägt wurde der Begriff von Verdi aber erst 1858 während der letzten Proben zu *Un ballo in maschera*, und zwar verbunden mit der durchaus ernst scheinenden Absicht, sich völlig aus dem Theatergeschäft zurückzuziehen: Nachdem Verdi den übermächtigen Vorgänger Rossini endgültig aus der Position des berühmtesten italienischen

Komponisten verdrängt hatte, mag es ihn gelockt haben, den älteren Kollegen auch in der Rolle des zurückgezogenen Solitärs zu beerben. Rossini hatte in der Tat nach der Pariser Premiere von *Guillaume Tell* (1829) allen Forderungen von Theaterdirektoren und öffentlicher Meinung widerstanden und beschäftigte sich bis zu seinem Tod 1868 nur noch mit nichtdramatischen Kompositionen.

Beim 45-jährigen Verdi – Rossini war 1829 gerade 37 Jahre alt gewesen – hatte der schließlich auch laut angekündigte Rückzug allerdings kaum zwei Jahre Bestand: Bereits 1861 ließ er sich zum nächsten Auftragswerk (für die Kaiserliche Hofoper in St. Petersburg) überreden. Nicht nur vor diesem Hintergrund erscheint die Metapher von den langen Jahren der Sklavenarbeit unangemessen. Wie im nächsten Abschnitt zu zeigen ist, hatte Verdi bereits 1844 für *Ernani* derart exorbitante Gagen durchgesetzt, dass er sich vielleicht nicht sofort den reinen Müßiggang, aber doch ein erheblich langsameres Produktionstempo hätte erlauben können. Aber der ehrgeizige Komponist verfolgte mit unglaublicher Hartnäckigkeit das Ziel, sich für das italienischsprachige Musiktheater zur unangefochtenen Größe zu machen, an der kein Theater von Buenos Aires bis London, von Lissabon bis Sankt Petersburg und erst recht kein Konkurrent mehr vorbei konnte. Gleichzeitig investierte er solche Summen in einen sehr hohen Lebensstandard und großdimensionierte Immobiliengeschäfte, dass er tatsächlich auf weitere Einnahmen dringend angewiesen war. Dennoch: Die Gefangenschaft auf der Galeere war eine selbstgewählte.

Auch weitere Details, die der fesselnde Briefschreiber Verdi in Umlauf gebracht hatte und die noch heute unablässig reproduziert werden, könnten auf ähnliche Weise widerlegt oder doch in einer differenzierteren Wertung nuanciert werden. Trotzdem ist auffällig, wie sich in fast allen dieser Selbststilisierungen Verdis auch ein – bisweilen gut versteckter – wahrer Kern verbirgt, was im Folgenden an ausgewählten »Bildern« gezeigt werden soll.

### ›Self-made-man‹

Das bereits konturierte und die ganze Persönlichkeit Verdis beherrschende Motiv, seinen Erfolg als höchst mühsamen Aufstieg aus bitterer Armut darzustellen, wird zu einem Teil verständlicher, wenn man es als Mystifizierungen eines Manns begreift, der sich ständig – wie allerdings jeder »uomo di teatro« vor dem endgültigen Durchbruch – erheblichen Widerständen ausgesetzt sah und deshalb Zuflucht bei übersteigerten »self-made-man«-Allüren suchte. Es erleichterte Verdis Selbstinszenierungen wesentlich, dass das 1861 endlich vereinte Italien genau solche Karrieren als leuchtende Beispiele für eine aufstrebende und immer mehr von einem finanzkräftigen Großbürgertum geprägte Gesellschaft brauchte; nicht zufällig findet sich einer der Schlüsseltexte dieser Mystifizierung Verdis zu einem leuchtenden Vorbild für das neue Italien in einem populären Buch aus dem Jahre 1869: Michele Lessonas *Volere è potere* (»Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg«; Lessona 1869, S. 298f.).

Es ist offensichtlich, dass der wissbegierige und ehrgeizige Verdi sich in der provinziellen Umgebung seiner Herkunft oft eingeeignet fühlen musste. So ist kaum anzunehmen, dass seine Eltern sich wirklich eine Vorstellung davon machen konnten, was den – nach dem Tod der Schwester im Jahre 1833 – einzigen Spross der Familie an Musik und dramatischer Literatur begeistern konnte. Seine beiden einzigen Kompositionslehrer – Provesi und Lavigna – waren zwar in Fragen des musikalischen Handwerks dem etwas unbedarften Schüler sicher lange Zeit überlegen, dürften der eminent dramatischen Begabung ihres Zöglings aber kaum gewachsen gewesen sein. Als allenfalls drittrangige Komponisten hatten sie allerdings auch die Größe, dem Schüler die Begrenztheit der eigenen Möglichkeiten offen einzugestehen.

Freilich hatte Verdi immer wieder mit zielsicherem Instinkt den Kontakt zu Menschen gesucht, die ihn weiterbringen konnten – mit Großzügigkeit oder mit fordernden Erwartungen, mit großherziger Freundschaft oder anspruchsvoller intellektueller Stimulation. Zu nennen sind hier neben Antonio Barezzi, dem wichtigsten Gönner der Jugendzeit, zunächst Bartolomeo Merelli, erfolgreicher *impresario* der Scala zwischen 1829 und

1850, vor allem aber der vermögende Adlige Andrea Maffei und dessen Ehefrau Clara, die dem jungen Verdi vielleicht schon in den 1830er Jahren, spätestens aber 1842 ihren Salon öffnete – auch nach der Trennung der ehelichen Gemeinschaft im Jahre 1846 sollte Clara bis zu ihrem Tode zu den engsten Freunden Verdis gehören, während Verdi den Kontakt mit Andrea 1848 brüsk abbrach (eine vorsichtige Wiederannäherung kam erst 1858 auf Initiative des Grafen zustande). Gerade die intellektuellen und literarischen Anregungen in Claras Salon, den ein Balzac begeistert frequentiert hatte und in dem der Maler Francesco Hayez ein- und ausging, aber auch im Gespräch mit Andrea, dem prominenten Übersetzer Schillers, Byrons und Heines, sind dabei von kaum zu überschätzender, vom Komponisten selbst aber nie offengelegter Bedeutung für die geistige Prägung Verdis.

Dabei ging es beileibe nicht nur um schöngeistige Diskussionen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde neben dem Musikleben die gesamte intellektuelle Kultur Mailands ausschließlich von einer überschaubaren Gruppe Adliger geprägt, die das Teatro alla Scala – wie von Balzac meisterhaft beschrieben – als Verlängerung ihres eigenen Salons betrachteten. So ist es alles andere als überraschend, dass für einen angehenden Komponisten die Protektion durch den Adel eine unumgängliche Voraussetzung für erste Erfolge war. Während sich eine entsprechende Sicht auf die Produktionsbedingungen von Komponisten in dem eben durchaus noch nicht »verbürgerlichten« Wien Beethovens seit den bahnbrechenden Hinweisen eines Maynard Solomon (Solomon 1977, S. 77–88) allgemein durchgesetzt hat, beginnt in der Verdi-Forschung erst kurz vor seinem 200. Geburtstag eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Mechanismen aristokratischer Patronage, die im spätfudal organisierten Mailand bis mindestens 1848 fort dauerten (Gerhard 2012). Verdi hat im Rückblick selbst darauf hingewiesen, dass ihn in den 1830er Jahren ein Graf Renato Borromeo, der spätere Präsident des Mailänder Konservatoriums, und der ebenfalls adlige Ingenieur Pasetti gefördert hatten. Auch wenn dokumentarische Belege fehlen, ist es nicht vorstellbar, dass es ohne die Interventionen Adliger möglich war, eine bereits weitgehend fertig kom-

ponierte Oper wie *Oberto, conte di S. Bonifacio* ausgerechnet an einem der wichtigsten Opernhäuser Europas zu platzieren. Zwar kam es am Teatro alla Scala in den 1830er und 1840er Jahren wiederholt zu Uraufführungen von Erstlingswerken unbekannter Komponisten, aber kaum dürfte es sich bei Opern von Mariano Obiols (*Odio e amore*, 1837) oder Edoardo Vera (*Anelda da Messina*, 1843) um Stücke gehandelt haben, auf deren Stoff der *impresario* keinen Einfluss mehr nehmen konnte. Dass Verdi – nolens volens – solche Mechanismen keineswegs fremd waren, zeigt in aller Deutlichkeit ein Brief, in dem er von seinen gescheiterten Bemühungen berichtet, seine erste Oper am Hoftheater von Parma ›unterzubringen‹: »Ich habe mir hingegen alle denkbare Unterstützung bei Hof verschafft, und Du siehst, dass das nicht wenig ist.« (Brief an Pietro Massini vom 9. Oktober 1837; Marchesi 1979, S. 379)

Im Gegensatz zu einer vergleichsweise verschlafenen Residenzstadt wie Parma spielte aber in Mailand seit den frühen 1830er Jahren auch die Presse eine entscheidende Rolle in den schwer kalkulierbaren Prozessen, welche Komponisten zu Stars wurden und welche nicht. Angesichts des Umstands, dass Verdi der erste italienische Opernkomponist gewesen ist, für dessen Erfolg journalistische Berichte von entscheidender, schwerlich zu überschätzender Bedeutung waren, ist es wohl kaum abwegig, eine Parallele zwischen dem ›Aufbau‹ von Francesco Hayez zum bedeutendsten Maler seiner Generation und dem ebenso plötzlichen wie durchschlagenden Erfolg des jungen Verdi zu sehen: Die aktuelle kunsthistorische Forschung geht davon aus, dass Andrea Maffei als »Medienstrategie« eine »grundlegende Rolle« für die Karriere von Hayez spielte (Mazzocca 2004, S. 30).

Was materielle Freiheiten betrifft, war Verdi am Beginn seiner Karriere – gerade wegen der vormodernen Verhältnisse in Mailand – allerdings weit von den Möglichkeiten eines Giacomo Meyerbeer entfernt, dessen Eltern nicht nur zu den reichsten Geschäftsleuten Berlins gehörten, sondern schlicht über das höchste Vermögen im ganzen Königreich Preußen verfügten. Verdi gelang es jedoch mit harten Verhandlungen, bereits in jungen Jahren an der explosionsartigen Steigerung der Gagen für Komponisten zu partizipieren. Während Rossini

vor 1815 nicht mehr als umgerechnet 800 Französische Franken für eine neue Oper erzielen konnte, erreichte er für seine letzte italienische Oper *Semiramide* (1823) die Rekordsumme von 5000 Franken. Donizetti erhielt noch 1830 an der Scala für seine *Anna Bolena* umgerechnet 3478 Franken, sein Konkurrent Bellini 1828 aber schon für *La straniera* nicht weniger als 4200 Franken. Der aus Sizilien stammende Komponist steigerte dann die Gagen auf umgerechnet 10440 Franken für *La sonnambula* (1831) sowie *Norma* (1831) und damit auf ein Niveau, das Donizetti erst 1835 für *Lucia di Lammermoor* durchsetzen konnte (Rosselli 1983, S. 13–18).

Über Verdis erste Gagen sind wir nicht zuverlässig informiert. In der fernen Erinnerung sprach der Komponist davon, vom *impresario* Merelli bereits nach *Oberto, conte di S. Bonifacio* ein Angebot über 3480 Franken für jede neue Oper erhalten und für seine vierte Oper *I Lombardi alla prima crociata* nicht weniger als 7830 Franken gefordert zu haben (Pougin 1881, S. 42 und 37, Anm. 2) – Zahlen, die wohl eher unter- als übertrieben sind, wenn wir Verdis tendenziöse Darstellung seiner Karriere in Rechnung stellen. Gesichert ist jedenfalls die Summe von 10440 Franken für *Ernani* (1844) und dann gar 18000 Franken für *Macbeth* (1847), ganz zu schweigen von den völlig neuen Dimensionen, die sich Verdi in dem Moment eröffneten, als er die Preise mehr oder weniger diktieren konnte: 28150 Franken für *Rigoletto* (1851), 60000 Franken für *La forza del destino* (1862) und 150000 Franken für *Aida* (1871), Summen, zu denen dann über Verlagsverträge noch Abgeltungen für die Exklusivrechte an weiteren Aufführungen und unterschiedlich berechnete Tantiemen hinzukamen (Rosselli 1983, S. 21–25).

Dass Verdi dabei sehr genau wusste, was er tat, geht nicht nur aus einem ersten ›Kaufrausch‹ nach *Ernani* – 1844 Erwerb von Ländereien in Le Roncole für knapp 26000 Franken, 1845 Kauf eines Palasts in Busseto für nicht weniger als 19340 Franken (Cafasi 1994, S. 64) –, sondern auch aus vertraulichen Briefen unmissverständlich hervor. So schrieb er nach dem Abschluss der Verhandlungen über *Aida* an Camille Du Locle: »Ich bin froh, dass dieser ägyptische Vertrag noch nicht von den Zeitungen herausposaunt wird. [...] Bestimmt wird man ihn nicht für immer geheimhal-

ten können, aber es wird keinen Sinn haben, die Bedingungen bekanntzugeben. Zumindest muss man die Summe geheimhalten, weil sie zum Vorwand dienen würde, so viele arme Tote zu stören. Man würde nicht versäumen, die 400 Taler für den *Barbiere di Siviglia*, die Armut Beethovens, das Elend Schuberts, das Wanderleben Mozarts usw. usw. zu zitieren.« (Brief vom 18. Juni 1870; Günther 1973, S. 56)

Die von Verdi seit 1844 erzielten exorbitanten Gagen könnte man natürlich in Beziehung setzen zu den unglaublichen Verdienstmöglichkeiten von Sängerstars – Eugenia Tadolini, Verdis erste Alzira, lehnte 1847 das Angebot von 26100 Franken für die *stagione del carnevale* am Teatro La Fenice in Venedig ab (Rosselli 1984, S. 61), während Sophie Cruvelli, die erste Hélène in Verdis *Les vêpres siciliennes* (1855) in Paris Jahressagen um 100000 Franken durchsetzte. Aber man muss sie auch abwägen gegen die Verdienstmöglichkeiten des Direktors der Pariser Opéra, die jährlich 12000 Franken nicht überschritten (Gerhard 1992, S. 41), oder das Jahressalär von zunächst 2088, dann 3654 Franken, das der bedeutende Librettist Cammarano am Ende seiner Karriere in Neapel für seine Tätigkeit am Königlichen Opernhaus erzielte, eine Tätigkeit, die neben dem Verfassen von Libretti die modernen Berufsbilder eines Regisseurs und Abendspielleiters einschloss (Black 1984, S. 94). Musiker des Opernorchesters verdienten in Paris jährlich maximal 3000 Franken (Gerhard 1992, S. 41), in Parma zwischen 348 und 2610 Franken (Piperno 1996, S. 146–148). Verdi selbst hatte 1836 als Musikdirektor in Busseto knapp 600 statt der erwarteten 870 Franken erhalten und hätte in Monza das Doppelte, 1740 Franken verdienen können (Phillips-Matz 1993, S. 68–70).

An der Spitze der Verwaltung erhielt der Gouverneur des lombardo-venetischen Vizekönigreichs, also der höchste habsburgische Beamte in Mailand, ein Jahressalär von 36000 Franken, der Polizeidirektor 9000 Franken, ein Professor an der Universität Padua zwischen 2400 und 6000 Franken, ein Lehrer an Elementarschulen zwischen 200 und 1200 Franken (Tucci 1960, S. 43, 46, 62 und 39), während Tagelöhner in der Landwirtschaft zwischen 130 und 210 Franken jährlich verdienten (Faccini 1983, S. 664) und auch ein Maurer in Mailand nicht über 520 Franken, ein Mau-

rerhilfe nicht über 260 Franken hinauskam (De Maddalena 1960, S. 419 f.).

Vor diesem Hintergrund wirkt es mindestens selbstgefällig, wenn Verdi in einem Brief an den befreundeten Grafen Arrivabene vom 6. März 1868 kokettierte: »Es ist eine unumstößliche Tatsache, dass es mir niemals gelungen ist, das zu tun, was ich gerne getan hätte. Schauen Sie, zum Beispiel würde ich gerne Schreiner oder Maurer sein; aber nein, mein Herr, ich bin *maestro di musica*.« (Ca Arrivabene, S. 83) Dagegen dürfte seine Lebenspartnerin die wirtschaftliche Situation des Großverdieners an ihrer Seite sehr viel realistischer eingeschätzt haben, als sie ihn am 3. Januar 1853 davor warnte, den bisherigen Produktionsrhythmus – siebzehn neukomponierte Opern zwischen 1842 und 1853 – fortzuführen: »Manchmal fürchte ich, die Liebe zum Geld kommt wieder über Dich, und verurteilt Dich noch zu vielen Jahren Arbeit.« (Ca Verdi IV, S. 264)

## »Un orso« – ein Bär

Im Januar 1854 schrieb Verdi seinem Librettisten Piave: »Wäre mir von Gott beschieden, so lebenswürdig zu sein wie Du, dann würde ich auf Gesellschaften gehen, aber bei dem Bärenfell, worin ich stecke, liefe ich Gefahr, verprügelt zu werden. [...] Ich bin dazu verdammt, Bär zu sein, und das werde ich ewig bleiben.« (Ab II, S. 267) Auch in späteren Jahren gehörte es zu dem Bild, das Verdi verbreitete und verbreiten ließ, dass er sich in Gesellschaft nicht zu bewegen wisse. Wir glauben gerne, dass Verdi – einem Johannes Brahms vergleichbar – sich in förmlichen Gesellschaften nicht besonders wohl fühlte. Aber wir wissen umgekehrt, dass Verdi mit der größten Selbstverständlichkeit im Salon von Clara Maffei und bei anderen Aristokraten verkehrte.

Dabei hatte der schüchterne Jüngling aus der Provinz sicherlich einige Schwierigkeiten zu meistern, aber eine Äußerung des Achtundfünfzigjährigen belegt doch eindrucklich, dass diese Hindernisse auch für einen Verdi nicht unüberwindlich gewesen waren. Am 17. November 1871 berichtete er seiner Freundin Clara Maffei: »Es ist sonderbar! Ich, der früher doch ausgesprochen schüchtern



war, bin es jetzt nicht mehr: Aber vor Manzoni fühle ich mich so klein (und beachten Sie wohl, ich bin sonst hochfahrend wie Luzifer), dass ich nie oder fast nie ein Wort über die Lippen bringe.« (Ca Maffei, S. 531) Nur Manzoni, dem verehrten Literaten gegenüber, brach wohl die alte Schüchternheit durch, wie einer der wenigen Briefe belegt, die den Eindruck einer unkontrollierten emotionalen Reaktion erhaschen lassen. Giuseppina, die sich – ohne Verdis Kenntnis – bei Clara Maffei eingeführt hatte, hatte mit dieser den Plan ausgeheckt, Verdi müsse sich bei Manzoni vorstellen. In ihrem Brief an Clara beschreibt sie nun Verdis Reaktion auf diesen Vorschlag: »Bumm! Hier schlug die Bombe so kräftig und unerwartet ein, dass ich nicht mehr wusste, ob ich die Türen der Kutsche öffnen sollte, um ihm zu frischer Luft zu verhelfen, oder ob ich sie aus Furcht schließen sollte, damit er nicht unter dem Schock der freudigen Überraschung herauspringt! Er ist rot angeläuft, erblasste und hatte einen Schweißausbruch; er zog den Hut ab und malträtierte ihn in einer Weise, dass er ihn beinahe zu einem Fladen Brot geknetet hätte. Überdies (und dies soll unter uns bleiben) hatte der strengste und stolzeste Bär von Busseto die Augen voller Tränen, und so verharren wir beide ergriffen und erschüttert für zehn Minuten in tiefem Schweigen.« (Brief Giuseppinas an Clara Maffei vom 21. Mai 1867; Ca Maffei S. 554)

In der Tat dürfte die Selbststilisierung als »Bär« wesentlich dazu gedient haben, seine Gefühle vor anderen zu verbergen, aber auch dazu, seine cholerische und bisweilen verstörende Art im Umgang mit anderen zu kaschieren. Seine Lebensgefährtin Giuseppina soll berichtet haben, wenn Verdi arbeite, habe er »eine Laune – unausstehlich!« (De Amicis 1902, S. 232 bzw. S. 783). Und in einem vom Komponisten selbst verfassten Brief an Clara Maffei findet sich in einem Anflug von realistischer Selbsteinschätzung ein sehr glaubwürdiges Selbstportrait: »Ich hasse jede Art von Tyrannei und besonders die häusliche. Heutzutage sind die *großen Gärtner*, die *großen Köche*, die *großen Kutsher* die wahren Tyrannen eines Haushalts. Bei ihnen haben Sie nicht mehr das Recht, eine Blume in Ihrem Garten zu berühren, ein einfaches Ei mit Salat zu essen, Ihre Pferde aus dem Stall zu holen, wenn es etwa regnet oder wenn die Sonne zu sehr

brennt! Usw. usw. usw. .... Nein, nein: als Haus-tyrann genüge ich alleine, und ich weiß wohl, wieviel Ärger ich mich koste!!!« (Brief vom 18. Mai 1872; Ca Maffei, S. 531 f.)

### »Un compositore rozzo« – ein roher Komponist

Zu den wiederkehrenden Motiven der frühen Verdi-Kritik gehört der Vorwurf, seinen Opern mangle es an Eleganz, seine Musik erreiche nie das in sich ruhende Ebenmaß der gelungensten Werke Bellinis und Donizzettis. So schrieb der Kritiker Paul Scudo anlässlich der Pariser Erstaufführung von *Luisa Miller* im Jahre 1852: »Verdi, der ein bisschen mehr vom Kontrapunkt versteht als seine Bewunderer, aber doch nicht genug, um den Erfordernissen gewisser dramatischer Situationen gerecht zu werden, ist gezwungen, die von ihm verspürten Effekte zu überstürzen und mit Kraft zuzuschlagen anstatt am richtigen Platz zuzuschlagen. Deshalb diese abgehackten Phrasen, diese brutalen *strette*, die ohne Unterlass wiederkehren und nichts anderes darstellen als die Explosion einer Idee, die der Komponist nicht vorzubereiten vermochte. Alle Partituren Verdis sind mit denselben Effekten angefüllt, mit bisweilen grandiosen Effekten, deren Monotonie aber schließlich müde macht, weil die ebenso ärmliche wie lärmige Instrumentation der mageren melodischen Gestalt nicht aufhilft.« (Meloncelli 1993, S. 101) Vier Jahre später verschärfte derselbe Kritiker noch den Ton: »Was *La traviata* fehlt [...], ist das, was allen Opern Verdis fehlt: Noblesse, Eleganz und Abwechslungsreichtum.« (ebd., S. 103)

Noch schärfer finden sich solche Wertungen im maßgeblichen französischen Musiklexikon und in einer Frühschrift eines der erfolgreichsten Literaten jener Zeit. Im Jahre 1864 zog François-Joseph Fétis am Ende seines Verdi-Artikels folgendes Résumé:

[Verdi] hatte seine Epoche und sein Land beurteilt (denn er ist sehr reflektiert), und er hat begriffen, dass die Zeit des Schönen in der Kunst vorbei war. Dagegen war die der nervösen Aufregungen gekommen: Und genau diese sprach er an. Die aufmerksame Prüfung seiner Partituren lässt in dieser Beziehung keinen Zweifel. Alles ist dort aufgeboden für den übertriebenen, ungestümen und üp-

pigen Effekt; das Unisono der Stimmen, das Staccato des Orchesters; die häufigen Tempowechsel, die gehetzten und eindringlichen Rhythmen, die in ihre höchsten Register getriebenen bebenden Stimmen, der unaufhörliche Wechsel von Kontrasten, alles richtet sich in dieser Musik an die Sinne. Selten findet man irgend etwas für die Erhabenheit des Geistes; noch seltener etwas für das Gefühl und den wahrhaftigen Ausdruck. Verdi ist weder in der Idee noch in der Form innovativ gewesen: Seine Originalität besteht im Übermaß der Mittel, mit dem er das gesetzte Ziel erreicht und oft das Publikum mitreißt. (Fétis 1875, S. 324)

Ganz ähnlich auch die Worte, die Jules Verne 1863 seinem Romanhelden Quinsonnas in der Vision eines Paris des Jahres 1960 in den Mund legte: »Und hier nun der Mann des harmonischen Lärms, der Held des musikalischen Getöses, der grobschlächtige Melodien schrieb, so wie man damals grobschlächtige Literatur schrieb, Verdi, der Schöpfer des unermüdlichen Troubadour, der für seinen Teil auf einzigartige Weise dazu beigetragen hat, den Geschmack des Jahrhunderts irre-zuleiten.« (Verne 1994, S. 89) Aus einer ganz anderen Perspektive brachte der Wiener Kritiker Eduard Hanslick diese verbreitete Kritik auf den Punkt, indem er *Ernani* zum Schlüsselwerk von Verdis Schaffen erklärte: »Seine Physiognomie ist in dieser Oper zum erstenmal ausgeprägt: jene Mischung von Energie und Leidenschaft mit hässlicher Roheit, welche wir Verdi'sch nennen.« (Hanslick 1875, S. 222)

Einem Publikum, das mit sogenannten »veristischen« Opern wie *Cavalleria rusticana* (1890) oder *Tosca* (1900) vertraut ist, muss diese Kritik abwegig scheinen, und dementsprechend spielt dieses Verdi-Bild heute keine wahrnehmbare Rolle mehr. Dabei spricht vieles dafür, den Vorwurf des »Hässlichen« und »Rohen« in Verdis Werk sehr ernst zu nehmen. Publikum der italienischen Oper war bis in die 1850er Jahre hinein eine zahlenmäßig äußerst schmale Elite gewesen, die wesentlich von der Aristokratie beherrscht wurde. Insofern überrascht es nicht, dass sich die sogenannte »belcanto«-Oper eines Rossini, Bellini und Donizetti zwanglos – und zwar unabhängig von der Frage der Stoffwahl – auf aristokratische Verhaltensmuster beziehen lässt: Das Vokabular der Libretti weist irritierend viele Archaismen aus fernem, ritterlichen Zeiten auf, die melodische Erfindung ist vorwiegend von Eleganz geprägt, in den Beziehungen zwischen den Figuren herrscht

weitgehend vornehme Zurückhaltung, und die musikalische Personencharakterisierung setzt auf feine, heute oft nur noch mit Mühe rekonstruierbare Nuancen.

Verdi setzt hier völlig andere Akzente. Zwar konnte er in Donizettis *Lucrezia Borgia* (1833) – nicht zufällig wie *Ernani* und *Rigoletto* auf eine Vorlage Victor Hugos komponiert – ein Vorbild für eine übersteigerte »Ästhetik des Hässlichen« vorfinden. Aber was bei Donizetti Ausnahme war, wurde bei ihm zur Regel. Schon das Libretto von *Nabucodonosor* strotzt vor Brutalitäten und Verstößen gegen die letzten Überreste der »bien-séance«, wie Otto Nicolai sehr treffend beobachtete, als er vor sich begründete, warum er das Libretto Soleras abgelehnt hatte: »Das für Mailand bestimmte neue Buch von Temistocle Solera *Nabuco* war durchaus unmöglich in Musik zu setzen, – ich mußte es refusieren, überzeugt, daß ein ewiges Wüten, Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden kein Sujet für mich sei.« (Nicolai 1937, S. 211) Den jungen italienischen Kollegen reizte aber offensichtlich gerade dieses »ewige Morden«; Verdis Theater ist fast immer ein Theater des gewaltsamen Todes.

Dies hat nicht nur mit den »realistischen« Tendenzen von Verdis Dramaturgie zu tun, wie sie vor allem an *La traviata* exemplifiziert werden, ohne dass es jedoch möglich wäre, von Verdis »Realismus« eine direkte Linie zu Bizets *Carmen* oder gar dem sogenannten »verismo« des »fin de siècle« zu ziehen. Auch im poetischen und kompositorischen Detail finden sich auf Schritt und Tritt »Roheiten«, die einem an älteren Modellen orientierten Beobachter mit gutem Grund als »ewiges Wüten« erscheinen konnten. Verdis Figuren sagen ohne Umschweife, was sie wollen – bis zum Extrem der Worte »Due cose e tosto ... tua sorella e del vino« (»Zwei Dinge und zwar schnell ... Deine Schwester und Wein«), mit denen der Herzog im 3. Akt von *Rigoletto* dem Wirt der Spelunke seine »Bestellung« aufgibt. Aber nicht nur diese – von der venezianischen Zensur zu »una stanza e del vino« (»ein Zimmer und Wein«) abgeschwächte – Roheit, auch Violettas Aufforderung »Amami, Alfredo« (»Lieb' mich, Alfredo«) im 1. Akt von *La traviata* ist von einer Direktheit, die in anderen Frauenrollen des 19. Jahrhunderts unvorstellbar gewesen wäre. Und das Verfehlen des Spitzentons

im röchelnden Todeskampf Riccardos am Ende von *Un ballo in maschera* lässt sich beim besten Willen mit keiner überkommenen Vorstellung vom Kunst-Schönen mehr in Einklang bringen.

Obwohl Verdi immer an der gebundenen Sprache gereimter Dichtung als selbstverständlicher Grundlage seiner Opern festhielt, ist sein Theater in gewisser Weise prosaisch. Genau dies hat der Florentiner Kritiker Abramo Basevi bereits 1859 in hellsichtiger Weise beschrieben: »Allerdings war Verdi der einzige in Italien, der auf ernsthafte Weise die Gefühle von Figuren unserer modernen und prosaischen Gesellschaft ausdrückt, wie in *La traviata*. [Bellinis] *La sonnambula*, [Donizettis] *Linda [di Chamounix]* und andere Opern haben ähnliche Stoffe, aber nicht prosaische.« (Basevi 1859, S. 300) Genau deshalb konnte Verdis dramatisches Werk im Rückblick als Inbegriff des italienischen 19. Jahrhunderts verstanden werden. Auch wenn in Politik und Gesellschaft weiterhin Aristokraten, nun aber gemeinsam mit situierten »Bürgerlichen« den Ton angaben: In Verdis Theater hatte der neue, »bürgerliche« Ton die überkommene aristokratische Eleganz verdrängt, die ganz selbstverständlich noch Rossinis und Bellinis Stil, aber genauso auch denjenigen Meyerbeers und Liszts ausgezeichnet hatte. Reste solcher Eleganz finden sich bei Verdi letztlich nur noch in ironischen Zusammenhängen, etwa dem parodistisch eingesetzten »reverenza« in *Falstaff*.

Während Basevis Klassifizierung von Verdis *Luisa Miller* als »bürgerliches und häusliches Trauerspiel« (ebd., S. 159f.) nicht negativ gemeint ist, schalt am Beginn des 20. Jahrhunderts eine jüngere Generation den Komponisten für seine vermeintliche Anbiederung an die aufstrebende Bourgeoisie – im Unwissen darum, dass noch Opern wie *Rigoletto*, *Il trovatore* oder *Un ballo in maschera* an den Vorlieben eines von Adligen dominierten Opernpublikums ausgerichtet gewesen waren. In einer harschen Polemik schrieb der gerade dreißigjährige Komponist Alfredo Casella zum 100. Geburtstag des »Meisters«: »Der Geschäftsmann [...] Verdi wusste einen erstaunlichen Vorteil aus den politischen Opportunitäten zu ziehen. Er erreichte eine unglaubliche Popularität, indem er dem schlechten bürgerlichen Geschmack in seiner niedrigsten und vulgärsten Form schmeichelte (und gewiss nicht indem er ...

das Streben einer unterdrückten Nation nach Freiheit unterstützte).« (Casella 1913, S. 2)

Casellas rüde Worte haben freilich eine gewisse Grundlage in den sozialen Realitäten des neuen, vereinten Italiens. Die nach der Einigung in allen großen Städten neu erbauten *politeami* mit bis zu 6000 Plätzen standen nicht nur Zirkusdarbietungen, sondern auch Opernaufführungen offen – und um derart große Räume risikolos füllen zu können, griffen die Verantwortlichen mit Vorliebe auf Verdis Erfolgsopern aus den 1850er Jahren zurück, die im letzten Drittel des Jahrhunderts nun tatsächlich zum »Besitz« breiterer Schichten der italienischen Gesellschaft geworden waren. Aus dieser Perspektive betrachtet mag es auch kein Zufall sein, dass sich Verdi in den »demokratischen« Gesellschaften des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts unangefochten als erfolgreichster Opernkomponist des 19. Jahrhunderts durchgesetzt hat.

## Der »Leierkasten«-Musiker

Während das Attribut des »Rohen« für das heutige Verdi-Bild keine nennenswerte Rolle mehr spielt, hat der Vorwurf der undifferenzierten Leierkasten-Musik gerade nördlich der Alpen nichts an Anziehungskraft verloren. Das ist einigermaßen erstaunlich, weil das Etikett »Leierkasten« im 19. Jahrhundert untrennbar mit dem Unbehagen an Verdis derber Ästhetik verknüpft war. Heute aber zielt dieses Klischee nicht mehr im Geringsten auf den soziologischen Kontext ästhetischer Fragen, sondern allein auf den handwerklichen Differenzierungsgrad der musikalischen Detailgestaltung.

So wird Wagners böses Wort, in den Händen des »italienischen Opernkomponisten« sei »das Orchester nichts anderes als eine monströse Gitarre zum Akkompagnement der Arie« (Wagner 1860, S. 130) ebenso immer wieder aufgegriffen wie das Bild des »Leierkastens«, das nicht erst von Hans Pfitzner in den 1940er Jahren in die Diskussion geworfen wurde (Reck 1994, S. 111), sondern schon in einer 1869 in Mainz aufgeführten antsemitischen Parodie mit dem Titel *Die Meistersinger oder: Das Judenthum in der Musik* begegnet. Dort