

Aus dem Programmheft zum 1. Sonntagskonzert 2014/15 des Münchner Rundfunkorchesters am 26. Oktober 2014

Sebastian Stauss

Geschlechterkritik im Mozart'schen Ton?

Zu Ermanno Wolf-Ferrari und seinem Musikalischen Lustspiel *Die vier Grobiane*

Entstehung des Werks:

vollendet 1905

Uraufführung:

19. März 1906 am Hoftheater in München (deutschsprachige Version) unter der Leitung von Felix Mottl

2. Juni 1914 am Teatro Lirico in Mailand (italienischsprachige Version)

Lebensdaten des Komponisten:

* 12. Januar 1876 als Hermann Friedrich Wolf in Venedig

† 21. Januar 1948 in Venedig

Allen Opernbegeisterten, die über das Standardrepertoire hinaus offen sind für theatergeschichtlich Interessantes und die das weitgehende Fehlen der Werke von Ermanno Wolf-Ferrari in aktuellen Spielplänen bedauern, ließe sich entgegenen: Diese Situation ist nicht neu, und sie betraf die beiden frühen, vormals populärsten Opern von Wolf-Ferrari, *Die neugierigen Frauen* und *Die vier Grobiane* (beide nach Komödien-Vorlagen von Carlo Goldoni), bald nach ihren durchaus erfolgreichen Uraufführungen. Am 3. März 1909 schrieb Wolf-Ferrari an Engelbert Humperdinck: »Es wird mir [...] hoffentlich gelingen, wieder etwas auf die Bühne zu bringen, denn im Augenblick bin ich ganz ausgeschaltet. Nichts wird aufgeführt: Weder ›Neugierige‹ oder ›Grobiane‹«. Aber spätestens mit der Erstaufführung der *Neugierigen Frauen* 1912 an der New Yorker Metropolitan Opera unter Arturo Toscanini und der Mailänder Premiere der *Vier Grobiane* 1914, dirigiert von Piero Fabbroni, fanden die beiden Goldoni-Vertonungen Eingang ins internationale Repertoire. Sie trugen, neben dem Oratorium *La vita nuova* nach Dante, maßgeblich zum Ruhm des Komponisten bei. Zur Zeit des Ersten Weltkriegs beklagte Wolf-Ferrari dann allerdings, als Deutsch-Italiener in einem europaweit kulturell intoleranten Klima gleichsam zwischen den Stühlen zu sitzen. Die Zwischenkriegszeit brachte manchen kurzfristigen Erfolg, wie die Uraufführung von *Sly* 1927 an der Mailänder Scala, doch an seine frühen Opernerfolge konnte Wolf-Ferrari selbst im erneuten Rückgriff auf Goldoni (zuletzt 1936 mit *Il campello*) bis zu seinem Tod 1948 in seiner Heimatstadt Venedig nicht mehr anknüpfen.

Geradlinig verlief Wolf-Ferraris Karriere von Anfang an nicht: Bekannt sind seine eigenen Schilderungen vom Musikstudium in München, das für viele Jahre zu seiner zweiten Heimat werden sollte. Geplant war der Studienaufenthalt vom Vater, dem Kunstmaler August Wolf, eigentlich als Fortsetzung einer in Rom begonnenen Malerausbildung. In München entschied sich Hermann Friedrich (in Verbindung mit dem Nachnamen seiner italienischen Mutter nannte er sich später Ermanno Wolf-Ferrari) jedoch für die Musik und das Kompositionsstudium bei Josef Gabriel Rheinberger. Nach der Italien-Rückkehr 1895 blieben seine Versuche, neben Tätigkeiten als Chorleiter in Mailand und als Lehrer am Konservatorium in Venedig die Komponistenkarriere voranzutreiben, zunächst vergeblich. Das Blatt wendete sich 1902 in Bremen mit dem Achtungserfolg der Oper *Aschenbrödel*, die zwei Jahre vorher als *Cenerentola* bei ihrer Uraufführung in Venedig noch durchgefallen war. Es war der erste Schritt zur Reputation des Erneuerers der Opera buffa in der Nachfolge Rossinis.

Häufig bemüht wurde auch der Vergleich Wolf-Ferraris mit Mozart, was sich am Beispiel der *Vier Grobiane* zunächst recht gut formal mit der Zusammenstellung des Ensembles und der Nummern begründen lässt.

Ähnlich wie Mozart – man denke besonders an die Da-Ponte-Opern – versteht sich Wolf-Ferrari, gerade bei vermeintlich »eintönigen« Konstellationen wie Duetten oder Terzetten mehrerer Sopran- oder Bassstimmen, auf ebenso reizvolle wie anmutige Harmonik und Melodik. Bisweilen, wie im Duett von Lunardo und Simon

im II. Aufzug, parodiert Wolf-Ferrari Elemente aus der von ihm eingehend studierten italienischen Musikgeschichte, z. B. wenn er die beiden Männer choralhaft feierlich die früheren Zeiten verklären lässt, in denen die gehorsame Rolle der Frau unter der häuslichen Herrschaft des Mannes noch klar definiert war.

Von der musikgeschichtlichen Stellung her ist der Vergleich zwischen Wolf-Ferrari und Mozart freilich stark differenzierungsbedürftig; und er wird dadurch nicht treffender, dass Wolf-Ferraris Kompositionsschüler Mark Lothar ihn mit den Worten des Musikwissenschaftlers Ulrich Dibelius zu stützen suchte, selbst Mozart sei eher als »Vollender denn als Neuerer« zu sehen. Geht man allein von der Wahl der Sujets bzw. der Libretto-Vorlagen aus, erstreckt sich der Rückbezug auf frühere Epochen und Dichter auf Wolf-Ferraris gesamtes Schaffen (was so für Mozart in seinem letzten Lebensjahrzehnt ja nicht behauptet werden kann). Selbst dort, wo Wolf-Ferrari sich, wie im *Schmuck der Madonna* (1911) veristisch oder im *Himmelskleid* (1927) symbolistisch der eigenen Zeit quasi annähert, greift er beide Moden jeweils erst ein gutes Jahrzehnt nach ihrer ersten Blüte auf. Dies ist allerdings wohl kaum darauf zurückzuführen, dass Wolf-Ferrari über das zeitgenössische Operngeschehen schlecht informiert gewesen wäre, im Gegenteil: Ein kritisches Abwägen zwischen künstlerischer Produktivität und Wirkung spricht neben seinen Briefen aus seinen Aphorismen. Einer davon lautet: »Der historische Begriff ist dem Künstler fremd und gehört dem Kritiker. Kann man sich einen Mozart vorstellen, der von sich sagte: ›Ich bin ein Künstler aus dem Rokoko?‹«

Waren also bereits die *Die vier Grobiane* eine unzeitgemäße Oper, als sie 1906 ihre Münchner Uraufführung (unter Felix Mottl und nicht, wie gelegentlich zu lesen, unter Leitung des Komponisten) erlebten? Man kommt nicht umhin, schon Goldonis Sprechtheater-Vorlage aus dem Jahr 1760 als eine Aneinanderreihung von Genre-Szenen einzustufen, die Wolf-Ferrari seinerseits mit genauer Kenntnis der damals gut 200-jährigen Geschichte der Opera buffa vertonte. Für das Finale des II. Aufzugs scheint alleine durch die dramatische Situation der Entdeckung des Liebespaares das Vorbild Falstaff von Giuseppe Verdi naheliegend (dem Wolf-Ferrari in jungen Jahren nach eigener Schilderung tief beeindruckt begegnet ist). Anders als Nanetta und Fenton mit ihren beharrlichen Versteckspielen wird Lucietta und Filipeto in den *Vier Grobianen* jedoch keine wirkliche Intimität zugestanden. Das von Marina und Felice vermittelte Kennenlernen ist zwar mehr als die arrangierte »Blind date«-Hochzeit, die den beiden Vätern Lunardo und Maurizio vorschwebt. Es bleibt aber auch so bei Fremdbestimmtheit der Jüngeren durch die Ratschläge und Anweisungen seitens der reiferen Frauen. Keinesfalls auf die Männer beschränkt ist Goldonis Geschlechterkritik, wie sie Wolf-Ferrari, der Librettist Giuseppe Pizzolato sowie der Übersetzer Hermann Teibler ziemlich präzise adaptiert haben (vom venezianischen Dialekt einmal abgesehen). Schonungslos komisch ist zudem die Darstellung der Ehe: Das betrifft Lunardos Launen gegenüber seiner zweiten Frau Margarita ebenso wie die Gleichgültigkeit Simons gegenüber Marina. Gleichermaßen ausgestellt werden auch die Hilflosigkeit Cancians angesichts der Avancen Riccardos gegenüber Felice (oder umgekehrt) sowie das Verhalten des Witwers Maurizio, der ausnahmslos aus der patriarchalischen Vater-Sohn-Konstellation mit Filipeto heraus agiert.

Es wäre indes übertrieben, Goldonis Stück und Wolf-Ferraris Oper allzu sehr auf ihr »kritisches« Potenzial zu überprüfen. Vom Orchestervorspiel an ist die Oper von einer ruhigen Grundstimmung durchzogen, Tranquillo, semplice, wie es in der Partitur heißt, und das ungetrübte C-Dur des Beginns steht, allen zwischenzeitlichen Turbulenzen zum Trotz, ebenfalls am Schluss der Oper. Auf »die reizende G-Dur-Melodie der Marina beim Aufhängen der Wäsche, später als Orchesterspiel umgeformt und als Intermezzo weithin bekannt«, hat wiederum Mark Lothar hingewiesen. Allegro- und Presto-Passagen sind im I. Aufzug vor allem den Auftritten der Grobiane vorbehalten und verdeutlichen ihre Geschäftigkeit. Temporeich ist aber auch der erste Auftritt von Felice und verweist damit gewissermaßen auf das Ende, wenn sie den Protagonisten mit ihrem F-Dur-Arioso virtuos die Stirn bietet – weniger in der Tonlage als mit Wortgewandtheit in immer gedrängteren kleinen Notenwerten (vergleichbar einer Coda bei Rossini) und unterstützt von der besonders in den Streicher- und Holzbläserfiguren pointierten Orchesterbesetzung. Für diese sind im historischen Aufführungsmaterial des Königlich Bayerischen Hoftheaters, handschriftlich sorgsam aufaddiert, nicht mehr als 43 Musiker vermerkt.

Dass die Opern von Wolf-Ferrari, ja selbst *Die vier Grobiane*, heute wie zur Zeit des eingangs zitierten Briefes ein Schattendasein im Repertoire führen, dürfte nicht zuletzt auf die veränderten Ensemble-Strukturen im Opernbetrieb zurückzuführen sein. »Erste Sänger« interpretierten bei der Uraufführung gleich zwei der vier Grobiane, Lunardo und Simon: nämlich Georg Sieglitz und Paul Bender, zwei besonders als seriöse Wagner-Bässe berühmte Ensemblemitglieder der Münchner Hofoper, die beide zudem (wie ein Großteil der Premierenbesetzung der *Vier Grobiane*) bereits in der Uraufführung der Neugierigen Frauen auf der Bühne gestanden hatten. Mit vergleichbaren Stimmen würden heute wohl an vielen Opernhäusern in der Regel Daland o-

der auch der Titelheld in Wagners *Fliegendem Holländer* (oder im italienischen Idiom Philipp und Großinquisitor in Verdis *Don Carlo*) besetzt und keine Buffo-Partien. Auch für die drei Sopranrollen in den *Vier Grobianen* gilt, dass Wolf-Ferrari weniger ein Komponist der Kontraste als der Zwischenschattierungen ist. Lucieta, Marina und Felice sind allesamt lyrische Sopranpartien, aber unterschiedlich in den Anforderungen: Gefragt sind liedhafte Schlichtheit (für die junge Braut Lucieta), gleichmäßig strömende Tongebung in einem größeren Ambitus (für die Tante Marina) und an Koloraturgesang geschulte Beweglichkeit und Sprung-sicherheit (für Felice). Wohl nur in wenigen Opernpartituren des 20. Jahrhunderts findet sich im Vokalen eine solch genaue Zeichnung, die »einen feinfühlig großen Menschenapparat zur Verkörperung einer Auf-führung« braucht, wie es Wolf-Ferrari 1921 hinsichtlich seines Operschaffens formulierte – eine Feinfüh-lichkeit, die man auch der Operngattung im Allgemeinen wünschen mag.

Zum Begriff der »Grobiane«

Wie schon bei *Die neugierigen Frauen* drei Jahre zuvor wählte Wolf-Ferrari auch für seine Oper *Die vier Grobiane* ein Schauspiel von Carlo Goldoni (1707–1793) als Vorlage, nämlich *I rusteghi*. Wolf-Ferrari selbst wies schon auf die problematische Übersetzung des Wortes »rusteghi« mit »Grobiane« hin und stellte das im Italienischen sinngemäße »Altmodische« vor der Grobheit und dem Bäuerischen (lat. »rus« = Land) heraus. Goldonis Komödientitel lautet übrigens (ohne Zahlwort) tatsächlich nur *I rusteghi*. Begrifflich verlo-ren geht in der deutschen Version des Operntitels jedenfalls die Abgrenzung vom modischen Stadtleben, von dem sich die »rusteghi« nach Goldonis eigener Erläuterung als »Feinde des gesellschaftlichen Lebens, der Kultur, des Gesprächs und der Zerstreung« distanzieren. Venedig steht mit seinem Karnevalstreiben also für verstädterte Kultur – im Gegensatz zum früheren Naturzustand (frei nach Rousseau), wie ihn die »ruste-ghi« verklären. Im wahrsten Sinne des Wortes rustikal erscheint ein Vorschlag Cancians zu Beginn des III. Aufzugs, um den Frauen Einhalt zu gebieten: »So gebt sie aufs Land.«

Goldonis Stück erweist sich gerade insofern als ein Spätwerk seines Komödienschaffens, als ein gesell-schaftlicher Wandel thematisiert wird und sich dort eben nicht mehr die typisierten Figuren und Masken der *Commedia dell'arte*, des alten italienischen Stegreiftheaters, tummeln, die noch in *Le donne curiose* bzw. Wolf-Ferraris Vertonung *Die neugierigen Frauen* anzutreffen sind. Mit *I rusteghi* entwirft Goldoni (anders als etwa noch Molière) vielmehr den Prototyp einer aufklärerischen Komödie, die das Ziel moralischer Be-lehrung und Läuterung der zu Komödienbeginn besserungsbedürftigen Hauptfiguren hat. Dazu passt wieder-um Wolf-Ferraris Haltung, gerade in der Komödie »mit dem Inneren der Figuren zu sympathisieren« – wohl-gemerkt zu einer Zeit, als die Sprechtheater-Komödie vom Boulevard und seinem vergleichsweise ge-ringen moralischen Anspruch geprägt ist. Offen bleibt, inwieweit die Lektion am Stückende fürs Leben ge-lernt ist.

S. St.