

*Richard Erkens: Alberto Franchetti – Werkstudien zur italienischen Oper der langen Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 2011. 560 S., Nbsp. (Perspektiven der Opernforschung, Band 19.)*

Seine Vita würde selbst einen prächtigen Opernstoff abgeben: Baron Alberto Franchetti (1860–1942), in Reichtum aufgewachsener Spross mächtiger Bankiers- und Geschäftsfamilien, deren Villen über ganz Norditalien verstreut lagen, Kompositionsstudent von Rheinberger und Draeseke „oltr’alpe“, mit ersten Bühnenwerken in seiner Heimat Aufsehen erregend, ein bis zum blutigen Säbelduell leidenschaftlicher Lebe- und Ehemann jüngerer Damen und ebenso fruchtbarer Vater, Vorsitzender des Mailänder Automobilclubs und PS-strotzender Sieger eines Autorennens, ein Mann mit gelegentlicher Neigung zum Glücksspiel und anhaltendem Interesse an Aktfotografie, in Künstlerkreisen und auch mit D’Annunzio verkehrend, im Alter zunehmend erfolg- und besitzlos, schließlich durch die Einführung der Rassengesetze 1938 als Jude faktisch von Aufführungsverbot betroffen, als bereits seit langem kein Interesse mehr an seiner Musik bestand. Ein parabolisches Leben, das rauschend als Playboy und Teilzeitkomponist beginnt, um einsam und vergessen zu enden, die Werke deponiert auf dem Schutthaufen des Novecento. Richard Erkens besitzt, wie die stringenten einleitenden Kapitel seiner Dissertation erkennen lassen, eine überaus profunde Kenntnis der vielschichtig-komplexen biografischen Hintergründe und gesellschaftlichen Einbettungen Alberto Franchettis, aber er konzentriert sich ganz darauf, das kompositorische Schaffen zu beleuchten, und lässt Biografisches nur dort dezent mit einfließen, wo es für Werke und Entstehung relevant erscheint.

Mit zumindest drei Stücken hat Franchetti Operngeschichte wenn nicht geschrieben, so doch zu ihr beigetragen, insofern diese nennenswert oft aufgeführt und auch über die Grenzen Italiens hinaus akklamiert wurden: *Asrael* (1888), *Cristoforo Colombo* (1892) und *Germania* (1902). Erkens widmet diesen

Opern zwar in gleichsam werkmonografischen Kapiteln mehr als die Hälfte seiner Arbeit, aber sie werden dabei keiner gleichförmigen Darstellung unterworfen, sondern auf ganz unterschiedliche Weise behandelt, indem die Schwerpunkte der Fragestellung jeweils andere sind. So werden an *Asrael* insbesondere Franchettis Motivtechniken und ihr Bezug zu Wagner untersucht, also musikalisch-dramaturgische Strukturen; in der Darstellung von *Cristoforo Colombo* liegt der Akzent auf den stofflichen und literarisch-dramaturgischen Dimensionen der insgesamt fünf Versionen des Werkes, das als historische Grand opéra begann und gleichsam auf halbem Weg zum Heiligendrama stecken blieb; *Germania* schließlich wird in erster Linie befragt auf seine vorwiegend durch Studentenlied-Zitate erzeugte Couleur locale und/oder Couleur historique eines Deutschland in den napoleonischen Befreiungskriegen. In allen drei Fällen versteht es Erkens, Franchettis Werke in größeren operngeschichtlichen Zusammenhängen zu deuten, nicht nur indem er sie ganz unaufdringlich – oft wie beiläufig in Fußnoten – einem außerordentlich breiten Fundus anderer Bühnenwerke vergleichend gegenüberstellen und zuordnen kann, sondern vor allem durch die Erkenntnis, dass die in Franchettis Opern auftretenden Spezifika (und Probleme) zugleich symptomatisch für Entwicklungen und Zustände der italienischen Oper zwischen Verdi und dem Ersten Weltkrieg überhaupt sind.

Die Motivanalyse des von seiner deutschen Ausbildung und symphonischen Erfahrungen gekennzeichneten *Asrael* wird von einer fundamentalen methodischen Vordiskussion eingeleitet, in der Erkens sich von einem verbreiteten, aber unreflektierten Gebrauch des notgedrungen auf Wagner bezogenen Terminus „Leitmotiv“ abgrenzt, um die Problematik fehlender oder nur partieller Korrespondenzen zu Wagner zu diskutieren; als Alternative „möglicherweise zuungunsten des historischen Kontextes, aber zugunsten einer Konzentration auf die motivstrukturierte Kompositionspraxis“ (S. 50) führt er den begriffsgeschichtlich neutralen Terminus „dramenreferenzielles Motiv“

ein, welches sich durch ein außermusikalisches Verweisobjekt definiert und „personenbezogen“, „räumlich-szenengebunden“ oder „situativ-szenengebunden“ angelegt sein kann. Die dann folgende Analyse zeigt, dass trotz flächendeckenden Denkens in Motiven die innere Dramaturgie des Werkes auf tradierten Formmodellen basiert, also den strukturellen Konsequenzen einer Leitmotivtechnik aus dem Wege geht.

Das *Cristoforo Colombo* gewidmete Kapitel beeindruckt durch die sowohl werkimmanent als auch geistesgeschichtlich begründete höchst differenzierte semantische Deutung einer Auftragsoper, die als Huldigung für eine zwischen italienischem Nationalhelden, christlichem Heilsbringer und Massenmörder schwankende geschichtliche Figur entstand und in der vielleicht gerade wegen dieser oszillierenden Einschätzung zu viele Ebenen, zu viele innere und äußere Konflikte, zu viele geografische Räume und Konstellationen angesprochen wurden. Erkens zeigt minutiös auf, wie Illicas Libretto und Franchettis Musik seit der Uraufführung mehrere Stadien der Überarbeitung durchliefen, in denen sich auch die sich wandelnden Perspektiven des Opernpublikums auf exotische Sujets spiegeln, und inwiefern der dramaturgische Kern des Stückes per se der Anlage einer Grand opéra entgegenstand. Zugleich wird hier deutlich, wie schwierig sich die Quellenlage bei Franchetti gestaltet: Nicht nur die Instrumental- und Nebenwerke, sondern auch seine Opern sind nur teilweise erhalten, viele musikalische Quellen ganz verschollen, beginnend mit der Erstfassung des *Cristoforo Colombo*.

Ausgehend von einer Reflexion über Lokalkolorit und Exotismus in der Oper der Jahrhundertwende nähert sich Erkens dann *Germania*, in der das musikalische Zitieren zum Zwecke der musikalischen Authentizität – einem allgemeinen Trend folgend – sogar zum dominierenden Werkkonzept geworden ist. Franchettis eigene Musik, die eigentlich hiermit kontrastieren müsste, um kommentieren zu können, scheint aus dieser zwischen Kommersbuch und „La Wilde Jagd di Weber“ angesiedelten Sphäre organisch hervorgehen zu

wollen und büßt damit sowohl an Plastizität wie an dramaturgischer Potenz ein. Zudem wirkte sich diese kompositorische Taktik auf die Rezeption aus: Die Studentenlieder ebenso wie die punktuell verwendeten Wagnertuben konnten in Italien als „exotische“ Note wirken, sie waren für das deutsche Publikum jedoch schlicht ästhetische Gegenwart und damit an sich uninteressant.

Als wären diese drei profunden Werkbetrachtungen nicht genug, öffnet Erkens seine Arbeit zudem noch explizit einigen werkübergreifenden Fragestellungen. In Kapitel 5 wird zunächst Franchettis Kompositionsprozess thematisiert: zunächst die Zusammenarbeit mit dem Librettisten Illica (und damit prosodische Fragestellungen), dann die Stadien der musikalischen Gestaltung von der Klavierverlaufsskizze zum fertigen Notentext, schließlich Partitur-Revisionen in *Germania*. Gerade solche Entstehungsprozesse zeigen plastisch Leitlinien von Franchettis Ästhetik auf. Kapitel 6 untersucht exemplarisch das Formdenken des Komponisten, getrennt nach Deklamationsszenen, Arien und Ariosi, Duos sowie Ensembles. Periodenstrukturen werden – worauf auch seine Forderungen an die Librettisten deuten – nie mehr als partiell aufgehoben; der zeittypischen Wende zur musikalischen Prosa verweigert sich Franchetti, indem er nur auf großformaler Ebene die Strukturen lockert. In Kapitel 7 schließlich wird das vom Komponisten selbst brieflich aufgeworfene Spannungsfeld zwischen Bühnenaktion und musikalischer Aktion betrachtet: Franchetti zog es vor, mit seiner Musik psychologisch-reflexiv auf das Bühnengeschehen zu reagieren, und deswegen meiden seine Werke sowohl in der Handlung wie im Orchestergraben die eigentliche „Action“. Während ihm subtile Natur- und Stimmungsschilderungen, auch musikalische Narration gelangen, mangelt es den die Handlung stringent vorantreibenden Momenten tendenziell an Wirkungsmächtigkeit.

Dass damit im frühen 20. Jahrhundert kaum noch Staat zu machen war, versteht sich von selbst. Vor 1900 Hoffnungsträger der *giovanane scuola italiana*, komponierte Franchetti nach dem Ersten Weltkrieg an den Bedürf-

nissen und Erwartungen des Publikums vorbei. Das resümierende Schlusskapitel mündet daher in die fundamentale Frage nach dem historischen Ort und Wert seines Schaffens. Erkens operiert hier mit Begriffen wie „zeitlos“, „autark“, „zeitenthoben“, spricht auch von einem „Kern an Klassizität“. Dies lässt erkennen, dass er eine musikhistorische Neudeutung anstrebt, die nicht einfach eine platte Aufwertung dieses vergessenen „Nostalgikers“ meint, sondern insgesamt den ästhetischen und kompositionstechnischen Horizont der italienischen Oper um 1900 als eine „Klassik“ eigener Art begreift, deren Konservierung zwar den musikgeschichtlichen Entwicklungen immer stärker widersprach und notgedrungen in ihrem Schatten versinken musste, deren Ausläufer dennoch nicht automatisch als epigonal oder fantasielos zu bewerten sind. Das aber ist eine historiografische Diagnose, die nicht nur Franchetti, sondern auch die geografischen und Gattungsgrenzen hinter sich lässt. Denkanstöße sind in dieser Arbeit genug gegeben; vielleicht gerät ja auch die so offensichtliche Interaktion zwischen Symphonik und Oper in dieser Generation demnächst in ein breiteres und schärferes Licht. In der Vielschichtigkeit der methodischen Ansätze, in der Weite der in den Blick genommenen Aspekte wie in der Akribie und Liebe zum Detail, besonders auch in ihrer Fähigkeit, von den am speziellen Objekt gewonnenen Erkenntnissen wieder auf das geschichtliche Ganze zu verweisen, ist Richard Erkens' Dissertation eine mustergültige Studie, die künftig bei einer näheren Beschäftigung mit der italienischen Oper des Fin de siècle kaum übergangen werden darf.

(April 2013)

Christoph Flamm

PAUL THISSEN: *Das Requiem im 20. Jahrhundert. Teil 1: Vertonungen der Missa pro defunctis. Teil 2: Nichtliturgische Requiens.* Sinzig: Studio Verlag 2011. Teil 1: 227 S., Nbsp., Teil 2: 304 S., Nbsp.

Die Auseinandersetzung mit dem Tod und der Erinnerung an Verstorbene durch Musik

hat für Komponisten bis heute nichts an Attraktivität eingebüßt. Gleichwohl hat bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert eine Erosion der Gattung Requiem begonnen, durch die liturgisch entfunktionalisierte Kompositionen entstanden sind. Welche Fülle das 20. Jahrhundert an Requiem-Vertonungen aufzuweisen hat, liegt nun in einer an der Anzahl von aufgeführten Kompositionen – insgesamt 328 an der Zahl – beeindruckend umfangreichen Studie vor, die Paul Thissen auf Basis seiner Habilitationsschrift (nur Teil 2, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, 2010) in zwei Bänden publiziert hat.

Wie bereits der Titel verrät, ist der erste Band dezidierten Vertonungen der *Missa pro defunctis* gewidmet, die der Autor in mehrere Rubriken unterteilt. Zuvor gibt er allerdings einen auch für den Laien äußerst verständlichen Überblick über die Entstehungsgeschichte der „Totenliturgie“ (S. 17–34), aus der man bereits Konkordanzen und Diskordanzen kompositorischer Adaptionen mit dem ursprünglichen, im Jahr 1570 durch das *Missale romanum* festgelegten Text erkennen kann. Die ersten fünf Kapitel werfen einen stilistisch wie chronologisch weiten Bogen von „Nachkommen des 19. Jahrhunderts“ (S. 36–56) bis zu Vertretern „Jenseits des Serialismus und der Avantgarde“ (S. 87–119). Thissen kommt nicht umhin zu erwähnen, dass es seitens der Avantgardisten vor allem des Darmstädter Dunstkreises „eine eher ablehnende Haltung [...] diesem liturgischen Text gegenüber“ (S. 88) gegeben hat. Man kann dem Autor ein gewisses Bedauern ablesen, wenn er auf Pierre Boulez' Aufsatz „Éventuellement“ verweist, dessen „kaum überbietbare [...] geschichtsphilosophische [...] Dogmatik“ zahlreiche gemäßigt moderne Komponisten „unter die Räder“ hat kommen lassen. (S. 94) Zu diesen zählt Thissen u. a. den Polen Roman Maciejewski und dessen 1949 entstandene *Missa pro defunctis* (Requiem) sowie Heinrich Sutermeister (*Missa da Requiem*, 1957). Als Resümee der zahlreichen Vorstellungen und teils eingehenderen Analysen von Requiem-Vertonungen gibt der Autor zu bedenken, dass das liturgische Requiem vor allem nach Ende des Zweiten