

EMILIO SALA: *The Sounds of Paris in Verdi's „La traviata“*. Übers. von Delia CASADEI. New York: Cambridge University Press 2013. XV, 206 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)

Die jüngst erschienene englische Übersetzung von Emilio Salas zunächst auf Italienisch verfassten Monographie zu dem Nachhall von Pariser Klängen in Giuseppe Verdis Operschaffen – *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella „Traviata“* (Turin 2008) – soll hier zum Anlass genommen werden, eine methodisch wegweisende Studie vorzustellen, deren beispielgebender Ansatz zu einer kulturwissenschaftlich orientierten Musiktheaterforschung kaum an Aktualität eingebüßt hat, stattdessen in seinem Potential noch lange nicht erschöpft ist. Und es ist gewiss kein Zufall, dass sich Sala bei seiner Spurensuche nach einem spezifischen Pariser „Sound“ in Verdis *La traviata* intuitiv einem Bereich nähert, dessen Bedeutung für die Musiktheaterforschung weiterhin auf bedauerliche Weise marginalisiert wird: Gemeint ist der Tanz und in diesem Fall insbesondere die Pariser Tanzkulturen des 19. Jahrhunderts, die nicht nur ein Spiegel der sozialen Spannungen in der zwischen der Juli-Monarchie und dem Second Empire aufblühenden Großstadt waren, sondern die tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Umbrüche auch maßgeblich vorantrieben. Dass sie im Zuge der *Verstädterung der Oper* (Anselm Gerhard) daher gerade für das französische beziehungsweise französisch geprägte Musiktheater von eminenter Bedeutung waren, soll nicht weiter erstaunen – vielmehr erstaunt, dass dieser Sachverhalt in seinen musikdramaturgischen und letztlich kompositorischen Konsequenzen bislang noch kaum zur Kenntnis genommen wurde, sieht man von wenigen Arbeiten, wie eben jene von Emilio Sala, ab.

Sala begegnet dem lange Zeit vorherrschenden Verdi-Bild als einem italieni-

schen Nationalhelden ländlicher Abstammung mit äußerster Skepsis und sieht ihn vielmehr unter dem Einfluss der gerade aufblühenden Ästhetik der Moderne (im Sinne Charles Baudelaires). Es liegt nahe, dass sich Sala in diesem Zusammenhang auch wiederholt auf Walter Benjamins *Passagen*-Projekt bezieht, um den schmalen Grad beziehungsweise die subtilen Übergänge (Passagen) zwischen Realität und (künstlerischer) Imagination aufzuzeigen, die diese „Hauptstadt“ und gleichzeitig „Traumstadt“ des 19. Jahrhunderts (Benjamin) so charakteristisch prägten. Dennoch konzentriert er sich keinesfalls ausschließlich auf die Rezeption urbaner Erfahrungswirklichkeiten im (Musik-)Theater, vielmehr betont er ausdrücklich, dass gerade umgekehrt Kunst (und insbesondere Theater) soziokulturelles Leben maßgeblich beeinflusst: Menschen imitieren Produkte künstlerischer Phantasie, um sie sich anzueignen und sie in ihren Alltag zu integrieren (vgl. hierzu insb. S. 93ff.). In diesem Zusammenhang übt Sala sehr dezidiert Kritik an Theorien, die einen unmittelbaren Spiegeleffekt zwischen historischer Realität und Mythen kollektiver Einbildungskraft konstatieren. Stattdessen spricht er von „Verdichtungen“ mit einem psychoanalytischen Bedeutungshorizont (beispielsweise zwischen realen Personen und literarischen Gestalten): Die historische Realität verhält sich zu künstlerischen Produktionen ebenso wie Träume zum Bewusstsein nach dem Erwachen.

Sehr nachdrücklich betont Sala, dass es ihm bei seiner Spurensuche nach alltäglichen Mythen (Roland Barthes, vgl. S. 61) beziehungsweise nach dem Mythos der Stadt Paris (Karlheinz Stierle, vgl. S. 9) in Verdis *La traviata* darum gehe, sich einem relationalen Gefüge aus musikalischen und nicht musikalischen Phänomenen anzunähern, das zu einer doppelten Bewegung zwischen einer „Kontextualisierung des Textes“ und einer „Textualisierung des Kontextes“

führe (vgl. hierzu das „Prelude“, S. 6, sowie seine Ausführungen zu „Musicology and Ethnomusicology“, S. 173, im Folgenden zitiert): „I confess to a certain disappointment, or even irritation, with those cultural studies on music in which the subject matter is only that which surrounds the text. Yet a purely formal analysis of works treated as monads outside any relational network leaves me rather indifferent. The way I have searched within (and not just around) *La traviata* for the ‚system‘ of relations on which its historical meaning largely depends has led me instead to follow a double movement of ‚contextualization of the text‘ and ‚textualization of the context‘.“ Gerade diese dichte Vernetzung von Erörterungen zu kulturhistorischen Kontexten und originär musikalischen Argumentationen ist es auch, die seine Ausführungen so bestechend machen, zumal sie niemals die Musik als das eigentliche Zentrum der Untersuchungen aus dem Blick (beziehungsweise aus dem Ohr) verlieren.

Nicht ohne Grund beginnt Sala als ausgewiesener Spezialist für französische Melodramen mit seinen Recherchen bei den Pariser Boulevard-Theatern, die Verdi zeitweise mehr faszinierten als die „großen Produktionen“ der etablierten Häuser, allen voran der Pariser Opéra. Fünf Produktionen aus diesem Repertoire musiktheatraler Subkulturen, die sich seinerzeit nicht nur größter Beliebtheit erfreuten, sondern auch namhafte Dramatiker wie Alexandre Dumas (père) und Victor Hugo nachweislich zu eigenen Stücken anregten, schenkt Sala besondere Aufmerksamkeit: *Le Chiffonnier de Paris*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Monte-Cristo*, *Robert Macaire* und *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer*. Besprochen werden in diesem Zusammenhang unterschiedliche Funktionen der obligatorischen Musikuntermalungen, die Sala zufolge veritable „Soundtracks“ darstellten: „In short, music – with its ability to remain in the mind – ‚fixes‘ the focal points of on-

stage development and functions as the nervous system of the performance. Since it had been made to be heard rather than listened to, it can be thought an integral part of the performance's ‚soundtrack‘, and thus as almost completely lacking in aesthetic autonomy.“ (S. 25f.) Mit Bezug auf *Le Chiffonnier de Paris* erörtert er, dass es sich bei diesem „Soundtrack“ aufgrund seiner „cultural and psycho-social (as well as dramaturgical) relevance“ geradezu um ein „Songbook“ einer ganzen Epoche handelt habe: „Life itself was, as it were, part of these pieces of music: the excerpts belong more to the physiological or existential sphere than to the realm of aesthetics.“ (S. 29) Am Beispiel von *Le Chevalier de Maison-Rouge* werden insbesondere die „spotlight effects“ von instrumentalen Soli vorgestellt, die einen Einblick in die „innere“, psychologische Konstitution eines Charakters gewähren, während an *Monte-Cristo* eine neuartige szenische Konzeption hervorgehoben wird, die Verdi nachhaltig beeinflusste. Anstelle eines (mehr oder weniger spektakulären) Dekors wurden durch die Bühnenbildgestaltung nun in erster Linie musikalisierte Räume eröffnet, die mit den dramatischen Vorgängen eng verbunden waren: „[...] the new mise en scène was primarily a new mise en musique and mise en espace.“ (S. 44) Und während Sala *Le Pasteur, ou L'Évangile et le foyer* als Modell für eine Verdi-typische Musikdramaturgie vorstellt, zumal dieses Melodram eine direkte Vorlage zu Verdis *Stiffelio* bildete, und in diesem Zusammenhang „Topoi einer melodramatischen Rhetorik“ erläutert, derer sich Verdi bediente, hebt er an *Robert Macaire* musikdramaturgische Topoi hervor, denen wir ebenso in den zeitgenössischen Ballets pantomimes und (wenngleich etwas seltener) in „großen Opernproduktionen“ begegnen: Zur Darstellung von Bewusstseinsweiterungen (wie in den seinerzeit überaus beliebten Schlafwandel-Szenen) und schließlich diabolischen alias inferna-

len Kontrollverlusten wurden obligatorisch Tanzkompositionen herangezogen, die auf Modelle seinerzeit beliebter Gesellschaftstänze zurückgriffen, zumal letztere auch in der „Realität“ des Stadtlebens zu ebensolchen, gleichermaßen bedrohlichen wie faszinierenden Bewusstseinsentgrenzungen führten.

Den vor allem auf „Bals publics“ (einer liberalen Errungenschaft der Juli-Monarchie) neu aufblühenden urbanen Tanzkulturen, die nicht zuletzt der Pariser Demimonde erstmals ein öffentliches Podium boten, nähert sich Sala mit Erörterungen zur Polka und Valse à deux temps, konkreter: einer walzerartigen Polka und einem polkaartigen Walzer aus Alexandre Dumas' (fils) *La Dame aux camélias* als besonders raffinierte Beispiele für die seinerzeit typische, überaus kreative und bisweilen auch (wie im vorliegenden Fall) sehr hintersinnige Vermischung unterschiedlicher Tanzformen. Dieses bemerkenswert erfolgreiche *Pièce mêlée de chant* erlebte seit seiner Premiere im Februar 1852 rund 100 Aufführungen, so dass von Verdis Kenntnis dieses Stücks ausgegangen werden kann. Dementsprechend spannt Sala von hier aus ein Netz an musikalischen Beziehungen zwischen stofflich verwandten Stücken wie *Manon Lescaut* (insbesondere in der melodramatischen Fassung von Théodore Barrière und Marc Fournier für das Théâtre du Gymnase, 1851, später ergänzt mit Hinweisen zu Daniel-François-Esprit Aubers gleichnamigen, Opéra comique von 1856, wobei sich auch ein Vergleich mit dem gleichnamigen Ballett von Jacques François Fromental Élie Halévy, 1830, angeboten hätte), *La Vie de Bohème* (eine Zusammenarbeit von Barrière mit Henry Murger für das Théâtre des Variétés, 1849) sowie dem *Dame aux camélias*-Derivat *Les Filles de marbre* (1853, auch hierzu gibt es ein Ballett-Pendant, vertont von Cesare Pugni, 1847), um Verdis *La traviata* erfrischend neue Facetten zu verleihen. Besondere Beachtung finden in

diesem Zusammenhang die musikalisch vermittelten „Körperbilder“ und charakteristischen Bewegungen (Gesten) der jeweiligen Protagonistinnen, Funktionen von Erinnerungsmotiven (insbesondere bei den Darstellungen ihres Sterbens) und schließlich das vermeintliche Gegensatzpaar von diegetischer und extra-diegetischer Musik, das Sala durch die Einführung einer dritten Größe, der „sonic subjectivisation“ (nach Sergio Micelli, vgl. S. 154f.), nivelliert. Aber auch seine grundsätzlichen Ausführungen zu seinem methodischen Vorgehen, die er in seine musikanalytischen Erörterungen immer wieder sehr dezent einwebt, gleichen einem salomonischen Urteil, das (in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen) virulente Polarisierungen unversehens in Luft auflöst: „My work entails documentation but also the re-reading and re-appropriation of the materials collected, among which it is not always easy to tell fact from interpretation, original meaning from reconstructed meaning. [...] Therefore, even though we have just stumbled across the oft-quoted fragment 481 from Nietzsche's *The Will to Power* (‘there are no facts, only interpretations’), I do not wish to devalue empirical research or (worse still) deprive things of their immanent historical meaning. Yet I concede that the latter must be constantly reconstructed and renegotiated. Perhaps I can tailor Nietzsche's remark to the spirit of this study by juxtaposing the epigraph by Barilli that opens this book's Prelude: there are no facts without interpretations. This book takes distance from the neo-positivistic claim to facts without interpretations, but also from an excessively abstract critique – a postmodern stance, if you will – that philosophises on interpretations without facts.“ (S. 112f.) Diesem klaren Statement stimmt man gerne zu!

(September 2015) *Stephanie Schroedter*