



Anselm Gerhard

Verdi und die 'politische Bedeutung der Oper'

Musiktheater und 'Risorgimento' in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹

In onderstaand artikel verkent Anselm Gerhard de relatie tussen het Risorgimento en de opera's van Verdi. Hij benadrukt hierbij dat de politieke lading van deze opera's lange tijd sterk overschat is.

Der historische Prozeß, der im 19. Jahrhundert zur Gründung des Königreichs Italien führte, scheint untrennbar mit Musik verbunden. Generationen von Opernfreunden, aber auch eine breitere Öffentlichkeit ist mit der Vorstellung aufgewachsen, der berühmte Chor der Hebräer in babylonischer Gefangenschaft aus Verdis *Nabucodonosor* (1842) stelle sozusagen die Begleitmusik zum 'Risorgimento' dar. Dabei hat eine philologisch orientierte Opernforschung in den letzten zehn Jahren einiges versucht, um die Zuschreibung dieser Oper zum 'Risorgimento' als retrospektive Mystifikation des vereinten Italien zu entlarven. Dennoch besteht kein Zweifel daran, daß die von Pietro Mascagni formulierte Einschätzung, Giuseppe Verdi sei der 'Maestro della Rivoluzione Italiana', der 'Komponist der italienischen Revolution' gewesen, auch noch im 21. Jahrhundert die Wahrnehmung des operninteressierten Publikums beherrschen wird. Italien als Land der Musik und vor allem als Land der Oper: Der 'Mythos des tönenden Südens', wie ihn Heinrich Mann in seinem Roman *Die kleine Stadt* (1909) inszeniert, um den scheinbar demokratischen Charakter der italienischen Oper zu erweisen,² gehört heute immer noch ganz selbstverständlich zu den Klischees nationaler Fremd- und Selbstwahrnehmung. So bedeutet es immer noch eine kleine

- 1 Eine ältere Fassung dieses Beitrags erschien unter dem Titel "Von der politischen Bedeutung der Oper". Politische Untertöne in französischen und italienischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts' in: *Studi pucciniani II* (Lucca 2000) 21–36.
- 2 Daniel Fuhrmann, *Klangtrunken, melodieberauscht, klatsch- und gefallsüchtig. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts* (Bern 2004) 292.

auf der italienischen Halbinsel kam es in geringerem Umfang und mit einiger Verspätung zu ähnlichen Entwicklungen, wenn wir etwa an Paisiellos *I pitagorici*, eine 1808 in Neapel erstmals aufgeführte Oper denken.⁵ Offensichtlich gilt auch für diesen Bereich, daß die Französische Revolution einen kaum zu überschätzenden Bruch mit kulturellen Selbstverständlichkeiten herbeiführte.

Merkwürdigerweise blieb mit der Restauration des bourbonischen Regimes 1814 und 1815 nicht nur das propagandistische Selbstverständnis des Musiktheaters erhalten, wie etwa die zahlreichen Anpassungen von Spontinis *Fernand Cortez* (1809) an die jeweils veränderte Situation zeigen.⁶ Auch das Verfahren, mit politisch konnotiertem 'Kolorit' der ersten Oper etwas von dem Nervenkitzel zu garantieren, der nun zum fundamentalen Bestandteil des Boulevard-Theaters gehörte, wurde nach 1814/15 unvermindert weiter gepflegt. Jedenfalls spricht vieles dafür, in dem eher diffusen Appellcharakter eines auf den ersten Blick 'revolutionären' Stoffs wie in Scribes und Aubers *La Muette de Portici* (1828) primär die Anverwandlung dramaturgischer Techniken des populären Melodrams zu erkennen und allenfalls in zweiter Linie eine bewußte Bezugnahme auf die aktuellen politischen Verhältnisse. Komplizierter stellt sich die Situation für die französischen Opern Gioachino Rossinis dar, weil bei der Betrachtung von *Le Siège de Corinthe* (1826) und *Guillaume Tell* (1829) nicht vom Wissen – wohl auch der Zeitgenossen – um die damaligen Sympathien Rossinis und seiner Librettisten für den griechischen Unabhängigkeitskrieg und die liberale Opposition gegen die Bourbonen-Monarchie abstrahiert werden kann.⁷ Dennoch mahnt ein differenzierter Blick auf das wenig prononcierte politische Selbstverständnis Rossinis zur Vorsicht bei der Interpretation

- 5 Friedrich Lippmann, 'Un opera per onorare le vittime della repressione borbonica del 1799 e per glorificare Napoleone. "I pitagorici" di Vincenzo Monti e Giovanni Paisiello' in: Lorenzo Bianconi und Renato Bossa ed., *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo. Quaderni della rivista italiana di musicologia* 9 (Firenze 1983) 281–306.
- 6 Anselm Gerhard, "Fernand Cortez" und "Le Siège de Corinthe". Spontini und die Anfänge der "Grand Opéra" in: *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani Maiolati Spontini* (Jesi 1983) [Comitato comunale permanente di studi spontiniani 1985] 93–111; hier 108–111.
- 7 Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts* (Stuttgart und Weimar 1992) 85–87. [englisch: *The urbanization of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century* (Chicago und London 1998) 90–94.]

Provokation, wenn nur vorsichtig die Möglichkeit in Betracht gezogen wird, Oper habe für die Politik des italienischen 19. Jahrhunderts vielleicht gar keine besonders wichtige Rolle gespielt.

Gewiß: In ihrer ganzen vierhundertjährigen Geschichte war die Oper immer aufs engste mit Politik verknüpft, was nicht nur, aber auch mit den extrem hohen Kosten zu tun hat, die diese meistens von den Mächtigen selbst in Auftrag gegebene, jedenfalls fast nie gegen deren Willen praktizierte Kunstform verursacht. Wie sehr die Oper seit ihren ersten Anfängen immer ein politisches Phänomen gewesen ist, hat der englische Wirtschaftshistoriker John Rosselli immer wieder mit unnachahmlicher Souveränität deutlich gemacht.³ Mit allegorischen Konstruktionen, häufig auch mit mehr oder weniger offensichtlichen Anspielungen diente sie der Legitimation und Verherrlichung der scheinbar unwandelbaren Strukturen des 'ancien régime'. All das ist offenbar noch für das Publikum des beginnenden 21. Jahrhunderts so selbstverständlich, daß es nicht einmal der Rede wert scheint; irritiert sind wir nur, wenn ein manifest postfeudales Politik-Verständnis ins Musiktheater einbricht.

Aber auch für dieses 'moderne' Politik-Verständnis gibt es – sogar im 19. Jahrhundert – weit auffälligere Beispiele als im Italien des 'Risorgimento'. Im Frankreich der ersten Jahrzehnte nach der Revolution wurde Oper systematisch in den Dienst der Propaganda gestellt, was dazu führen sollte, daß dort auch zum ersten Mal nicht eindeutig propagandistische Opern bei Literaten eine dezidiert politische Interpretation fanden. Deshalb sei vor einer Annäherung an den Zusammenhang von italienischer Oper und 'Risorgimento' zunächst ein Blick auf einige wirkungsmächtige Pariser Opern der Jahre zwischen 1789 und 1849 geworfen.

Propaganda und Nervenkitzel

Zu den ersten Auswirkungen der Französischen Revolution von 1789 gehörte die Indienstnahme aller Pariser Bühnen für offensichtliche propagandistische Zwecke. In den 1790er Jahren wurden mit unzähligen Opern auf durchsichtigste Weise die politischen Absichten der bedrohten Republik unterstützt.⁴ Aber auch in den napoleonischen Satellitenstaaten

3 John Rosselli, 'Politica, religione e opera' in: *Studi pucciniani* II (Lucca 2000) 9–20.

4 M. Elizabeth C. Bartlet, 'The new repertory at the Opéra during the Reign of Terror. Revolutionary rhetoric and operatic consequences' in: Malcolm Boyd ed., *Music and the French Revolution* (Cambridge 1992) 107–156.

seiner späten Opern als politische Manifeste.⁸

Auch für diese Kompositionen gilt wohl die Feststellung, daß Musik und damit eben auch Musiktheater selten wirklich eindeutige Rezeptionsangebote vermittelt. Nicht von ungefähr konnte *La Muette de Portici* ausgerechnet anlässlich des Besuchs des neapolitanischen Königspaares in Paris gegeben werden.⁹ Und auch wenn das Reizwort 'liberté' in der Finalszene von *Guillaume Tell* eine nicht überhörbare Rolle spielt, wird dort der mythische Aufstand der Eidgenossen keineswegs auf eine Art und Weise inszeniert, die jeden Zuschauer dazu zwingen würde, die als idyllisches Genrebild gefaßte Darstellung der Schweizer 'Revolution' als Handlungsanweisung für die eigene Gegenwart zu verstehen.

Im Gegensatz zu solchen Inszenierungen einer mehr oder weniger entfernten Historie war mit Giacomo Meyerbeers erfolgreichen Opern aus den 1830er und 1840er Jahren eine völlig neue Qualität der Politisierung des Musiktheaters erreicht. So unterschiedlich das Ambiente dieser drei Opern ist – Sizilien im 13. Jahrhundert für *Robert le diable* (1831), Frankreich im späteren 16. Jahrhundert für *Les Huguenots* (1836), Westfalen im früheren 16. Jahrhundert für *Le Prophète* (1849) –, so eindeutig ist doch der Bezug der dort dargestellten Aktionen zu einer kaum vergangenen Geschichte, die keinen zeitgenössischen Zuschauer in Paris emotionslos lassen konnte, ja eine politische Parteinahme zwangsläufig einschloß. Die Entweiheung eines Klosters und die Beteiligung der Nonnen an sexuellen Ausschweifungen, wie sie in einer Schlüsselszene von *Robert le diable* gezeigt werden, haben ihr Vorbild offensichtlich in der historischen Realität der 1790er Jahre. Schon Deviennes *Les Visitandines* (1792) hatten einen ähnlichen Stoff gestaltet und wie Meyerbeers Oper unterschlagen, daß bei diesen historischen Ereignissen rohe Gewalt marodierender 'Revolutionäre' eine weit größere Rolle gespielt haben dürfte, als dies den Augen eines um seine 'Moral' besorgten Opernpublikums zumutbar gewesen war.

Aber auch die detaillierte Schilderung der mörderischen Ereignisse um die 'Bartholomäusnacht' in *Les Huguenots* mußte vom zeitgenössischen Publikum auf die revolutionäre Schreckensherrschaft der 1790er Jahre mit ihrem entfesselten Blutdurst bezogen werden.¹⁰ Und daß die

8 Martina Grempler, 'Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento', *Kölner Beiträge zur Musikforschung* (Köln 1996) 215–216.

9 Gerhard, *Verstädterung*, 118 [englisch: 131].

10 Ibidem, 203 [englisch: 230].



Een lithografie van Célestin Deshayes van de eed uit derde acte van Rossini's opera *Guillaume Tell*. Uit: Anselm Gerhard, *The urbanisation of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century* (Chicago 1998) 87.

seit Mitte der 1830er Jahre konzipierte Oper *Le Prophète* durch eine unglaubliche Koinzidenz erst nach einer erneuten blutigen Revolution im Herzen Frankreichs auf die Bühne kam, hat schon die zeitgenössische Berichterstattung mit der verwunderten Frage zur Kenntnis genommen, ob der Librettist möglicherweise ebenfalls ein Prophet gewesen sei.¹¹

Allen drei Opern Meyerbeers und Scribes ist nicht nur der indirekte Bezug auf jüngste Ereignisse der nationalen Geschichte gemein, sondern vor allem die Anspielung auf historische Prozesse, die im Gedächtnis des zeitgenössischen Pariser Opernpublikums als extrem traumatische Erlebnisse tabuisiert waren – vergleichbar allenfalls der Rolle, die Bezüge auf das nationalsozialistische Morden im Wahrnehmungsrepertoire der europäischen Gesellschaften der 1970er und 1980er Jahre gespielt haben, also in einer Zeit, bevor die Einkleidung von Machthabern mit SS-Uniformen zum beliebigen Würzmittel jeder sich als 'kritisch' begreifenden Inszenierung werden sollte.

11 Ibidem, 222 [englisch: 253].

Es ist offensichtlich, daß ein derart emotionaler Bezug auf die Wunden, die die revolutionären Ereignisse der jüngsten Vergangenheit dem Bewußtsein der Pariser Funktionseliten geschlagen hatten, auch schon die Zeitgenossen zu politischen Deutungen anregte, die zum Teil sogar über die Entschlüsselung offensichtlicher Anspielungen hinausging. So bezog Théophile Gautier in seiner Uraufführungskritik von *Le Prophète* Meyerbeers erfolgreichste Opern auf die 'trois phases principales de l'esprit humain' und stellte lapidar fest: 'Pour se rendre visible chacune de ces idées a pris sa forme nécessaire: *Robert le Diable*, le conte bleu; *les Huguenots*, la chronique; *le Prophète*, le pamphlet.'¹²

Schon knapp zwei Jahrzehnte zuvor war der aus Deutschland nach Paris geflohene Heinrich Heine auf der Suche nach einer 'politischen Bedeutung der Oper' sogar so weit gegangen, Meyerbeers *Robert le diable* in Parallele zu den politischen Ereignissen der 1790er Jahre zu setzen, wobei die zugespitzte Analogie auch dem heutigen Betrachter nicht selbstverständlich scheint:

'[...] die enthusiastischen Meyerbeerianer mögen mir verzeihen, wenn ich glaube, daß mancher nicht bloß von der Musik angezogen wird, sondern auch von der politischen Bedeutung der Oper! *Robert le Diable*, der Sohn eines Teufels, der so verrucht war, wie Philipp Egalité, und einer Fürstin, die so fromm war, wie die Tochter Penthièvres, wird von dem Geiste seines Vaters zum Bösen, zur Revolution und vom Geiste seiner Mutter zum Guten, zum alten Regime hingezogen, in seinem Gemüte kämpfen die beiden angeborenen Naturen, er schwebt in der Mitte zwischen den beiden Prinzipien, er ist Juste-milieu.'¹³

Literarische Interpretationen der italienischen Oper vor 1840

Aus dieser Perspektive überrascht es nicht, daß im späteren 19. und vor allem im 20. Jahrhundert die italienische Oper der 1830er und 1840er Jahre in ganz ähnlicher Weise auf die Unterdrückung Italiens durch die habsburgische und bourbonische Monarchie bezogen wurde, zumindest von ausländischen Beobachtern. Allerdings müssen die politischen Verhältnisse in den italienischen Staaten mit ihren zum Teil kaum aufgebrochenen

12 Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* VI (Paris 1859) 82.

13 Heinrich Heine, 'Französische Zustände' [1832] in: idem, *Sämtliche Schriften* III (München und Wien 1971) 89–279; hier 150.

Kontinuitäten aus dem *ancien régime* als weit widersprüchlicher bezeichnet werden als diejenigen in der 'Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts' mit ihrer Vorreiterrolle für alle revolutionären Entwicklungen und ideologischen Strömungen in ganz Europa. So hat John Rosselli schon vor zwei Jahrzehnten in seiner unübertroffenen Darstellung der Wirtschaftsgeschichte der italienischen Oper darauf hingewiesen, wie unwahrscheinlich eine solche direkte Korrespondenz zwischen Stoffen aus der mittelalterlichen oder gar vorchristlichen Geschichte und der zeitgenössischen Politik für eine Theaterform ist, die wesentlich von aristokratischen Eliten getragen wurde, zumal deren italienisch geprägte kulturelle 'Identität' eine ungebrochene Loyalität zu den fremden Herrscherhäusern keineswegs ausschloß:

'Until sometime in the 1840s even outright expressions of love for an oppressed or distant fatherland could be taken in a very general sense, as a spur to improvement or to awareness of Italian culture; they could be reconciled with allegiance to the old Italian states. This is true even of the celebrated exiles' choruses in *Nabucco* (1842) and *I Lombardi* (1843): Verdi dedicated both operas to Austrian archduchesses, the first to the daughter of the Viceroy of Lombardy-Venetia (who was shortly to bring out the ambiguities of the situation by marrying the future King Victor Emmanuel II), the other to Verdi's own sovereign, Marie-Louise, Duchess of Parma.'¹⁴

Im letzten Jahrzehnt haben die kritischen Untersuchungen von Birgit Pauls und Roger Parker diese Skepsis fortgeschrieben und dem Klischee der 'Risorgimento'-Oper den Todesstoß versetzt – zumindest auf den ersten Blick. So zeigte Birgit Pauls, welche Rolle die Gleichung Verdi = 'Risorgimento' in der Mythenbildung des jungen Nationalstaats spielte,¹⁵ während Roger Parker darlegen konnte, daß es keine zeitgenössischen Quellen gibt, die eine besondere Aufmerksamkeit des Publikums für den vermeintlich politischen Charakter von Verdis frühen Opern belegen könnten.¹⁶

Dennoch stellt sich die Frage, ob hier nicht mit überfälligen und durchaus einleuchtenden Neubewertungen das Kind mit dem Bade

14 John Rosselli, *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the impresario* (Cambridge 1984) 167 [italienisch: *L'impresario d'opera* (Torino 1985) 165].

15 Birgit Pauls, 'Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung.' *Politische Ideen* 4 (Berlin 1996).

16 Roger Parker, 'Arpa d'or dei fatidici vati'. *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*. Premio internazionale Rotary Club di Parma, Giuseppe Verdi 2 (Parma 1997).

ausgeschüttet wurde. Denn auch wenn es offensichtlich ist, daß für die Zeit vor 1848 keine Hinweise auf eine besondere Rezeption der sogenannten 'Risorgimento'-Chorhymnen in Verdis frühen Opern nachgewiesen werden können, finden sich ähnliche Argumentationsmuster doch nicht nur in der außerhalb Italiens erschienenen Literatur, sondern sogar in einem wohlbekannten italienischen Gedicht von 1846, das nicht so einfach als 'quantité négligeable' abgetan werden kann.

Wieder ist hier zunächst Heinrich Heine zu nennen, der schon lange vor den ersten Auftritten Verdis die italienische Oper, also für ihn weitgehend noch die 'opera buffa' Rossinis, umstandslos auf die säkulare politische Geschichte der Halbinsel beziehen wollte. Im neunzehnten Kapitel seiner *Reise von München nach Genua* lesen wir folgende Eindrücke vom Spätsommer 1828:

'Freilich, um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehn, muß man das Volk selbst vor Augen haben [...]. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch die Musik die Gefühle seines Herzens kund geben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herableiten [...].'¹⁷

Nun stellt sich bei einer kritischen Lektüre dieses Reiseberichts natürlich die Frage, ob Italien für Heine letztlich nicht doch nur 'eine willkommene pittoreske Kulisse abgibt für Gedanken, die sämtlich um einen deutschen Mittelpunkt kreisen', und damit für eine weitere Gelegenheit, sein freiheitliches Credo' zu verkünden. Aber ungeachtet der Feststellung, daß Heine 'für das bereiste Land recht wenig Interesse aufbringt',¹⁸ bleibt es doch von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß ein im deutschen Sprachraum, später aber auch in Paris vielgelesener Schriftsteller die italienische Oper in einen direkten Zusammenhang mit der aktuellen Politik bringt. Und es muß in diesem Zusammenhang auch erwähnt werden, daß

17 Heinrich Heine, 'Reisebilder. Dritter Teil' [1830] in: idem, *Sämtliche Schriften II* (München und Wien 1976) 309–470; hier 353.

18 Alberto Destro, 'Reiste Heine wirklich nach Italien?' in: Joseph A. Kruse ed., *Ich Narr des Glücks'. Heinrich Heine 1797–1856. Bilder einer Ausstellung* (Stuttgart und Weimar 1997) 223–229; hier 228.

Heine letztlich nur einen Gedanken zuspitzt, den schon der ihm sicher vertraute Stendhal angedeutet hatte, als er die Publikumsreaktionen auf Rossinis *L'italiana in Algeri* (1813) völlig unvermittelt neben den neu erwachten italienischen Patriotismus stellte:

'Napoléon venait de recréer le patriotisme, banni d'Italie sous peine de vingt ans de cachot, depuis la prise de Florence par les Médicis en 1530. Rossini sut lire dans l'âme de ses auditeurs, et donner à leur imagination un plaisir dont elle sentait le besoin.'¹⁹

Honoré de Balzac ging auf genau diesem Weg einen beträchtlichen Schritt weiter, als er die von Heine in vagen Formulierungen belassene Allegorie auf ein konkretes Musikstück aus einer konkreten Oper bezog und gleichsam opernwirksam in Szene setzte. In der 1837 verfaßten und im September 1839 publizierten Erzählung *Massimilla Doni* läßt der Autor der *Comédie humaine* die Titelheldin während einer Aufführung von Rossinis *Mosè in Egitto* (1818) Italien als 'pays esclave' bezeichnen.²⁰ Höhepunkt der Gespräche in der Loge des venezianischen Teatro La Fenice ist aber die berühmte 'preghiera' Mosès mit Chor ('Dal tuo stellato soglio'):

'Le Français, averti par ces mouvements de l'importance attachée par toute la salle à ce morceau si justement célèbre, l'écouta religieusement. La salle entière redemanda la prière en l'applaudissant à outrance.

— Il me semble avoir assisté à la libération de l'Italie, pensait un Milanais.

— Cette musique relève les têtes courbées, et donne de l'espérance aux cœurs les plus endormis, s'écriait un Romagnol.'²¹

Gewiß: auch hier handelt es sich wiederum um fiktionale Prosa aus der Feder eines nichtitalienischen Schriftstellers, der bei zwei längeren Italien-Reisen 1836 und 1837 nur vergleichsweise flüchtige Eindrücke gesammelt hatte. Aber anders als bei Heine sollten die engen Bezüge Balzacs zur Mailänder Situation der Jahre vor 1840 und damit indirekt zu Giuseppe Verdis Wirken nicht unterschätzt werden: 'Va, pensiero, sull'ali dorate' im dritten Teil von *Nabucodonosor* ist offensichtlich der 'preghiera' im dritten Akt von Rossinis biblischer Oper nachgebildet,²² und mehr noch:

19 Stendhal, *Vie de Rossini* I [1824] (Paris 1922) 107.

20 Honoré de Balzac, *Massimilla Doni* [1839] (Paris 1964) 123.

21 Ibidem, 163.

Balzac war 1837 in demselben Salon Clara Maffeis ein- und ausgegangen, der in den 1840er Jahren zu einem bevorzugten Aufenthaltsort des jungen Verdi werden sollte. Auch wenn man die Behauptung nicht teilen mag, es sei 'nachgewiesen', daß 'Balzacs Interpretation auf Vorstellungen des Risorgimento beruht, die ihm durch Clara Maffei vermittelt wurden',²³ so ist es doch umgekehrt kaum vorstellbar, daß die 1839 in Paris erschienene Erzählung Balzacs von der extrem frankophilen intellektuellen Elite Mailands nicht gelesen worden sein soll, zumal wenn man in Rechnung stellt, daß nach Meinung der Balzac-Forschung Clara Maffeis Physiognomie in der Titelfigur dieser Erzählung nachgebildet, die Erzählung also als *hommage* an die führende Mailänder Intellektuelle zu verstehen ist.²⁴

'Der Chor von Verdi war's'

Schließlich findet sich aber wieder einige Jahre später eine strukturell vergleichbare Anspielung in einem durchaus prominenten Gedicht eines sehr prominenten italienischen Schriftstellers. In *Sant' Ambrogio*, dem im Herbst 1845 in Mailand skizzierten, im Oktober 1846 dann ausgeführten und schließlich 1848 im schweizerischen Lugano publizierten Poem um ein verstörendes, von Musik geprägtes Erlebnis in der gleichnamigen Mailänder Kirche, zitiert Giuseppe Giusti Verdis Chor 'O Signore, dal tetto natio':

'Ma in quella che s'appresta il sacerdote
(Doch während am Altar der Priester eben)
a consacrar la mistica vivanda,
(Sich anschickt, einzuweih'n das myst'sche Brod,)
di sùbita dolcezza mi percuote

- 22 Pierluigi Petrobelli, 'From Rossini's "Mosè" to Verdi's "Nabucco"' in: idem, *Music in the theater. Essays on Verdi and other composers. Princeton studies in opera* (Princeton 1994) 8–33 [italienisch: 'Dal "Mosè" di Rossini al "Nabucco" di Verdi' in: Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori* (Torino 1998) 7–33].
- 23 Matthias Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie. Thurnauer Schriften zum Musiktheater* 14 (Laaber 1995) 204–205; vgl. auch auch die von Brzoska als 'Nachweis' herangezogene Formulierung bei René Guise, 'Introduction a "Massimilla Doni"' in: Honoré de Balzac, *La Comédie humaine* X. *Etudes philosophiques* (Paris 1979) 519–541; hier 533: 'L'esprit du Risorgimento que Balzac doit à Clara Maffei anime ses pages.'
- 24 Max Milner, 'Introduction à "Massimilla Doni"' in: Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni* (Paris 1981) 139–151; hier 143.

(Beginnt Musik sich plötzlich zu erheben,)
su, di verso l'altare, un suon di banda.
(Die sanft den Unmuth mir zu schmelzen droht.)
Dalle trombe di guerra uscian le note
(Aus den Trompeten klingt ein schmerzlich Beben,)
come di voce che si raccomanda,
(Ein Bittgesang, wie ihn aus tiefster Noth)
d'una gente che gema in duri stenti
(Ein Volk zum Allerhöchsten stöhnt empor,)
e de' perduti beni si rammenti.
(Der Güter eingedenk, die es verlör.)
Era un coro del Verdi; il coro a Dio
(Der Chor von Verdi war's, worin zum Herrn)
là de' Lombardi miseri assetati;
(Das Flehn der dürstenden Lombarden rauschte:)
quello: O Signore dal tetto natio,
(‘O Herr, von unserm Heimathherde fern –’)
che tanti petti ha scossi e inebriati.²⁵
(Der tausend Herzen innig schon berauschte.)²⁶

Diese Verse evozieren eine besonders ambivalente Situation: Das poetische Ich hört in der Mailänder Kirche eine *banda*, also eine Blaskapelle den berühmten Chor aus Verdis *I Lombardi alla prima crociata* (1843) intonieren, an den sich dann aber ein von kroatischen und böhmischen Wehrpflichtigen gesungener ‘canto tedesco lento lento’, ein ‘sehr langsamer deutscher Choralgesang’ anschließt. Eigentlich hat John Rosselli auch zu dieser eigentümlichen Anspielung an einen damals sehr populären Chor Verdis bereits alles Nötige gesagt:

‘[The chorus in *I Lombardi*], heard in a church full of Austrian soldiers, prompted the nationalist poet Giusti to overcome his hatred of the foreign occupier and to feel instead a sense of brotherhood with oppressed conscripts from Bohemia or Croatia: a true reading, this, of the sense of human community that informs Verdi's music, wider than any single nationalism.²⁷

25 Giuseppe Giusti, *Opere* (Torino 1976) 431.

26 Giuseppe Giusti, *Gedichte* [deutsch von Paul Heyse] (Berlin 1875) 173 [unveränderte Neuauflagen erschienen 1876 und 1879 und zeugen vom Erfolg dieser durchaus politischen Dichtung auch nördlich der Alpen].

27 Rosselli, *The opera industry*, 167 [italienisch: 165].

Unter Hinweis auf Rossellis abgewogene Interpretation aber zu behaupten, 'sung by the Croatian and Bohemian conscripts of the Austrian army, the chorus actually serves to press Giusti towards a feeling of sympathy with the foreign "oppressors",²⁸ scheint mir ebenso unangemessen wie die Unterstellung, es scheine 'wenig glaubhaft, daß ein solcher Chor von einer österreichischen Militärkapelle gespielt worden sei, und noch dazu in einer Kirche'.²⁹ Der Wortlaut der hier zitierten fünften und sechsten Strophe aus Giustis zwölfstrophigem Gedicht gibt keinen Hinweis darauf, daß Verdis Chor gesungen wurde; er wird vielmehr von einer 'Blaskapelle' mit 'Kriegstrompeten' gespielt, was angesichts der zeitgenössischen kirchenmusikalischen Praxis durchaus realistisch scheint. Und gerade die sozusagen internationalistische Leistung des poetischen Ichs, die Wehrpflichtigen im Sold des habsburgischen Unterdrückers als 'strumenti ciechi d'occhiuta rapina', als 'blindes Werkzeug sehn 'der Despotie' zu bedauern und sich schließlich mit dieser *povera gente*, diesem 'armen Volk' zu solidarisieren, sollte es eigentlich verbieten, hier von 'Sympathie mit den fremden Unterdrückern' zu sprechen.

Freilich liegen die Dinge noch komplizierter. Denn der ebenso zum Pathos neigende wie politisch für die verschiedensten Entwicklungen begeisterungsfähige Giusti hat seinen Hoffnungen auf eine bessere politische Zukunft Italiens nicht nur in zwei dem Papst zugeeigneten Sonetten *A Pio Nono* Ausdruck gegeben,³⁰ sondern auch in einer enthusiastischen Huldigung *A Leopoldo II*,³¹ den toskanischen Großherzog, der kein anderer war als der Cousin des angeblich so verhaßten österreichischen Kaisers Ferdinand I. und überdies die 1847 gewährte Verfassung, in die Giusti so große Hoffnungen setzte, bereits zwei Jahre später wieder zurücknehmen sollte. Im Sinne des heute vertrauten bipolaren politischen Denkens von einer klaren Opposition zwischen italienischen Patrioten und habsburgischen 'Unterdrückern' auszugehen, scheint also zumindest für Giusti, wahrscheinlich sogar für einen großen Teil der – zumal aristokratischen – italienischen Intellektuellen vor 1848 abwegig. Gerade in diesem höchst ambivalenten Kontext ist es um so bemerkenswerter, daß

28 Parker, 'Arpa d'or', 26–27.

29 'Commento critico di Nunzio Sabbatucci' in: Giusti, *Opere*, 431: 'poco credibile che un tal coro venisse eseguito da una banda militare austriaca, e per giunta in chiesa.'

30 *Ibidem*, 433–435.

31 *Ibidem*, 466–470.



Een spotprent ter gelegenheid van de wereld première van Verdi's *Les Vêpres siciliennes* in Parijs tijdens de wereldtentoonstelling van 1855. Italiaanse nationalisten interpreteerden deze Parijse première in aanwezigheid van keizer Napoleon III (links op de prent) als een erbetoon aan Verdi (rechts) als belangrijkste contemporaine Italiaanse componist. Uit: Anselm Gerhard, *The urbanisation of opera. Music theater in Paris in the nineteenth century* (Chicago 1998) 391.

Giusti in *Sant'Ambrogio* einem eindeutig identifizierten Chor, den er ganz offensichtlich als allgemein bekannt voraussetzt, einen wie auch immer gearteten politischen Appellcharakter zuschreibt.

Wie sehr Giusti davon überzeugt war, daß die italienische Oper durchaus in der Lage sein könnte, auf die aktuelle Politik einzuwirken, zeigt überdies ein privater Brief des Dichters, der in der Verdi-Literatur oft zitiert, meines Erachtens in diesem Zusammenhang aber noch nicht angemessen gewürdigt wurde. Verdi hatte sich vor der Reise zu den Florentiner *Macbeth*-Proben von Alessandro Manzoni ein Empfehlungsschreiben geben lassen, um sich bei dem toskanischen Dichter einzuführen. Die weiteren Kontakte zwischen Giusti und Verdi sind nicht dokumentiert; offensichtlich fanden die beiden Künstler in zahlreichen Gesprächen zu spontaner Freundschaft, wie die vertrauliche Anrede, aber auch der Mut Giustis beweist, Verdi wenige Tage nach der Uraufführung von *Macbeth* von weiteren Experimenten mit dem 'Phantastischen' abzuraten:

'Wenn Du jemandem glauben willst, der die Kunst und Dich schätzt, dann laß Dir nicht die Gelegenheit entgehen, mit Deinen Noten jene süße Traurigkeit auszudrücken, in der Du soviel Können bewiesen hast. Du weißt, daß diese Saite jene ist, die in unserer Seele die größte Resonanz findet, der Schmerz nimmt jedoch einen verschiedenen Charakter an, je nach Zeit und nach der Natur und des Zustandes dieser oder jener Nation. Die Art Schmerz, die jetzt die Gemüter von uns Italienern bedrückt, ist der Schmerz eines Volks, das das Verlangen eines besseren Schicksals verspürt; es ist der Schmerz dessen, der gefallen ist und sich wieder zu erheben wünscht; es ist der Schmerz dessen, der bereut und wartet und sein Wiederaufleben will. Begleite, mein Verdi, mit Deinen noblen Harmonien diesen erhabenen und feierlichen Schmerz; nähre ihn, stärke ihn, lenke ihn auf sein Ziel.'³²

32 'Brief Giuseppe Giustis an Giuseppe Verdi vom 19. März 1847' in: *I copialettere di Giuseppe Verdi* (Milano 1913) [reprint: Bologna 1968] 449–450: 'se credi a uno che vuol bene all'arte e a te, non ti togliere l'occasione d'esprimere colle tue note quella dolce mestizia nella quale hai dimostrato di poter tanto. Tu sai che la corda è quella che trova maggior risonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo e a seconda dell'indole e dello stato di questa nazione o di quella. La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi Italiani, è il dolore d'una gente che si sente bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi si pente, e aspetta e vuole la sua rigenerazione. Accompagna, Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di fortificarlo, d'indirizzarlo al suo scopo.'

Auch dieser Brief läßt breiten Spielraum für mögliche Interpretationen. Eindeutig ist eigentlich nur, daß Giusti der Überzeugung war, ein herausragender Komponist wie Verdi müsse den Wunsch der Italiener, sich wieder 'aufzurichten', mit entsprechenden Opern unterstützen, und daß in Giustis Augen ein Sujet wie *Macbeth* ein Ausweichen vor den Notwendigkeiten der politisch bewegten Zeiten bedeutete. Ob Giusti der Meinung war, Verdi habe in seinen ersten Opern bereits den angemessenen Ausdruck für die konkrete 'specie' eines politisch konnotierten 'Schmerzes' gefunden, oder ob er hier Verdi vielmehr eine neue Richtung suggerieren wollte, bleibt offen. Und Verdis extrem konziliante Antwort vom 27. März 1847³³ weist wie der Umstand, daß der Komponist den Brief in ein privates Autographen-Album binden ließ und noch 1897 zitierte,³⁴ weit mehr auf die außerordentliche Wertschätzung Verdis für Giusti hin als darauf, daß er dessen Anliegen wirklich ernst genommen hätte. Auffällig bleibt aber vor allem die Nähe von Giustis Argumentation zu Heines Reisebericht von 1830, die vermuten läßt, daß die Verknüpfung der 'Wehmut' des 'geknechteten Italiens' mit der zeitgenössischen Oper eine nicht nur nördlich der Alpen beliebte Argumentationsfigur (geworden) war.

Vieles spricht dafür, in den zitierten Aussagen eines Stendhal, eines Heine, eines Balzac und eines Giusti (oder auch noch eines Shaw für Wagners Musikdramen³⁵) dennoch nicht mehr – aber auch nicht weniger – als literarische Anspielungen zu sehen, die für die Wahrnehmung eines breiteren Publikums zunächst keine direkten Konsequenzen hatten. Aber doch ist hier auch zu bedenken, daß die Suche nach nicht-literarischen Zeugnissen für eine offensichtliche politische Interpretation einzelner Musikstücke aus Opern ein erhebliches methodisches Problem impliziert. Es gehört zu den selbstverständlichen Mechanismen einer polizeilich überwachten Gesellschaft, daß eindeutige politische Bewertungen und Zuschreibungen vermieden werden, so daß bereits die Hoffnung, man könne publizierte Belege für die politische Konnotation von Verdis frühen Opern ausfindig machen, Unmögliches unterstellt. Solange wir nicht über eine breitere Kenntnis von Zensurakten, Polizeiberichten, aber auch privater Korrespondenzen und Tagebüchern von Opernbesuchern verfügen, ist es sicher nicht sinnvoll, hier ein für allemal gültige Aussagen zu treffen.

33 Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi I* (Milano 1959) 691.

34 *Ibidem* IV, 600–601.

35 George Bernard Shaw, *The perfect Wagnerite. A commentary on the Nibelung's Ring* [1898] (New York 1967).

Politische Interpretationen von Verdis Opern

Mit diesem Versuch, die Diskussion um die politische Rolle der italienischen Oper vor 1848 mit neuen Argumenten zu beleben, soll nicht im Geringsten geleugnet werden, daß bis vor wenigen Jahren die Bedeutung Verdis für die italienische Politikgeschichte vor der nationalen Einigung maßlos überschätzt wurde. Verdi erschien ganz sicher erst im Rückblick als *Maestro della Rivoluzione Italiana* (um nochmals Pietro Mascagnis emblematische Formulierung aus einem Nachruf auf Verdi aufzugreifen), und neueste Forschungen zeigen, daß noch in den letzten Phasen der italienischen Einigung zwischen 1859 und 1861 nicht Verdis *Nabucodonosor* oder *La battaglia di Legnano* (1849), sondern Bellinis *Norma* (1831) regelmäßig herangezogen wurde, um in Gelegenheitsaufführungen den patriotischen Gefühlen Nachdruck zu verleihen.³⁶

Das ist freilich nur auf den ersten Blick irritierend. Denn eine unvoreingenommene Auseinandersetzung mit Verdis Dramaturgie zeigt, daß seine Opern unter dem Strich weit weniger politisch sind, als das viele heutige Betrachter glauben mögen – jedenfalls solange man unter ‘politisch’ den Bezug auf konkrete und historisch einmalige Prozesse versteht. Wir dürfen Verdi bei allem berechtigten Mißtrauen gegenüber seiner ostentativen Neigung zum ‘understatement’ durchaus glauben, daß er sich für Politik nicht besonders interessierte – was nichts daran ändert, daß seine Sympathien vor der italienischen Einigung eher auf der republikanischen Seite lagen, ohne daß dies freilich vor 1859 ein konkretes politisches oder gar militärisches Engagement impliziert hätte. Seine Opern sind nicht politisch im Sinne einer unmittelbaren Spiegelung aktueller Situationen, sondern im Sinne einer Darstellung von Machtkonflikten, die letztlich in jedem politischen System vorstellbar sind. Alle seine Bühnenwerke bis hin zum späten *Falstaff* inszenieren Fragen von Macht, Unterdrückung und Abhängigkeit und sind insofern hochpolitisch, nicht mehr und nicht weniger.

36 Michael Sawall, “Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut” – Verdi, Bellini und Patriotismus in der Oper in der Epoche des Risorgimento aus Sicht der Augsburger Allgemeinen Zeitung, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 93 (2000) YY–YY; Michael Sawall, “Viva V.E.R.D.I”. Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell’anno 1859’ in: Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin und Marco Marica ed., *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale/Proceedings of the international conference Parma – New York – New Haven 24 gennaio–1° febbraio 2001/24 January–1 February 2001. Historiae musicae cultores* 94 (Firenze 2003) 123–130 [abstract in englischer Sprache: 131].

Es gehört insofern zu dem Beziehungsreichtum, der allen großen Kunstwerken eigen ist, daß Verdis Opern auch ganz konkret als (nicht zwingend intendierte) Kommentare zu präzisen zeitgenössischen Problemen interpretiert werden können. Für frühe Opern wie *Nabucodonosor* und *I Lombardi alla prima crociata* drängte sich spätestens im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Bezug zur vorrevolutionären Situation des 'Risorgimento' auf, *Don Carlos* (1867) wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert auf zeitgenössische Konzepte von 'Realpolitik' bezogen,³⁷ die zweite Fassung von *Simon Boccanegra* (1881) auf die an zunehmend gewalttätigen innenpolitischen Auseinandersetzungen im umbertinischen Italien,³⁸ *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) schließlich als 'acutely contemporary comment on Italy and its national condition' verstanden.³⁹

Nichts scheint mir dafür zu sprechen, solche Interpretationen für unangemessen zu halten. Ungelöst bleibt allein die Frage, ab welchem historischen Zeitpunkt wir der Rezeption zu Verdis Lebzeiten eine Sensibilität für derartige Interpretationsmuster unterstellen dürfen. Die Zweifel, ob *Nabucodonosor* und *I Lombardi alla prima crociata* schon vor 1860 in diesem Sinne interpretiert wurden, sind nicht ohne weiteres auszuräumen. Aber die Wahrnehmung Verdis als Galionsfigur des vereinten Italien ist dennoch nicht – wie von Birgit Pauls suggeriert⁴⁰ – eine retrospektive Mystifizierung der Jahre 'um 1875'. So wie Mauer-Aufschriften mit dem Anagramm 'V. E. R. D. I.' inzwischen tatsächlich schon in Presseberichten von 1859 nachgewiesen werden konnten,⁴¹ so findet sich auch eine weitergehende Argumentationsfigur bereits 1861, und zwar bei einem Komponisten, dem wir weder eine besonders gute Kenntnis der italienischen Verhältnisse noch besondere Sympathien für den italienischen Konkurrenten unterstellen müssen. Richard Wagner kommentierte im Jahr der Proklamation von Vittorio Emanuele II. zum König von Italien die Ablehnung seines *Tannhäuser* in Braunschweig mit der bitteren Bemerkung:

37 Paul Robinson, 'Realpolitik. Giuseppe Verdi's "Don Carlos"' in: idem, *Opera and ideas. From Mozart to Strauss* (New York 1985) 155–209.

38 Jürgen Schläder, 'Die patriarchale Familie. "Simon Boccanegra" und Verdis Geschichtsphilosophie' in: *Simon Boccanegra. Programmheft der Bayerischen Staatsoper* (München 1995) 28–34.

39 Roger Parker, 'Verdi politico. A late stage', *Opera* (January 2001) 35–41; hier 41; vgl. auch Emanuele Senici, 'Verdi's "Falstaff" at Italy's fin de siècle', *The musical quarterly* 85 (2001) 274–310; hier 279.

40 Pauls, Giuseppe, *Verdi und das Risorgimento*, 323.

41 Sawall, "Viva V.E.R.D.I.", 128.

‘[...] nun so mögen Braunschweigs Fluren auch fernerhin von der Geißel meiner bösen Oper verschont bleiben, und das vereinigte Italien nehme Sie mit Verdi und Garibaldi in seinen Segen!’⁴²

42 ‘Brief Richard Wagners an Franz Abt vom 21. Juli 1861’ in: Wilhelm Altmann, *Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters* (Leipzig 1905) [reprint: Niederwalluf 1971] 315. Für den freundlichen Hinweis auf diesen Brief bin ich Egon Voss (München) zu herzlichem Dank verpflichtet.