

Oper, Politik und nationale Bewegung. Mythen um das Werk Giuseppe Verdis

Axel Körner (University College London)

Die Geschichte der italienischen Oper ist voll wunderbarer Anekdoten, denen wir häufig mit wohlwollender Sympathie begegnen, die wir teilweise belächeln, denen wir jedoch auch allzu leicht Glauben schenken. Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Kunst und Politik, speziell der politischen Konnotation von Oper im neunzehnten Jahrhundert und der Inanspruchnahme Giuseppe Verdis als „Barde der italienischen Nationalbewegung“, ein Bild, das die Rezeption seiner Musik auch heute noch prägt.

Auf Grund der engen Verbindung zwischen aufstiegender Bürgertum, nationalen Bewegungen und dem Kulturanspruch der entstehenden Nationalstaaten untersuchen Historiker das Musiktheater des neunzehnten Jahrhunderts häufig in Hinsicht auf seine Funktion bei der Herausbildung national konstituierter Gesellschaften und nationaler Identitäten.¹ Dabei war Oper jedoch vor allem seit dem achtzehnten Jahrhundert immer eine internationale Kunstform, die Opernindustrie ein internationales Geschäft. So machte der aus Halle stammende Händel in London mit italienischer Oper und dann mit englischen Oratorien Karriere. Mozarts Opern überlebten auf deutschen Bühnen den Tod des Komponisten dank einer in Prag ansässigen italienischen Operntruppe.² Der italienische *romantismo* entstand durch Auseinandersetzung mit englischer und schottischer Literatur.³ Die so französische Gattung der *grande opéra* war ganz entscheidend vom preussischen Hofkomponisten Giacomo Meyerbeer bestimmt, prägte aber auch Giuseppe Verdi und Richard Wagner. Selbst transatlantische Ereignisse wie der amerikanische Unabhängigkeitskrieg hatten starke Auswirkungen auf die inhaltliche Entwicklung der europäischen Oper, während ein Roman wie *Onkel Toms Hütte* den Stoff für das vielleicht bedeutendste Ballett in der Geschichte des italienischen Tanztheaters lieferte.⁴

Trotz dieser transnationalen Bedeutung des Musiktheaters besteht kein Zweifel, dass der Musik des neunzehnten Jahrhunderts, vor allem der des nach-klassischen Zeitalters und dabei ganz besonders der Oper, auch eine große Bedeutung im Prozess der Nationswerdung und der Definition bürgerlicher Nationalkultur zukommt. Was dabei jedoch gelegentlich übersehen wird, ist nicht nur die internationale Dimension der bürgerlichen Musikkultur des neunzehnten Jahrhunderts sondern auch die Tatsache, dass Musik nicht unbedingt von sich aus Nationalkultur war. Vielmehr bedurfte es in der Regel komplizierter Konstruktionsprozesse um Musik und Musiktheater im Sinne nationaler Ideologie oder der Politik bestehender Nationalstaaten zu deuten. Manchmal sind es die Schöpfer der Musik selbst, die diese national deuten, manchmal das politische und intellektuelle Umfeld der Rezipienten und Kommentatoren. Zahlreiche (vor allem der Romantik und Spätromantik zugeordnete) Komponisten haben sich explizit darum bemüht, nationale Idiome zu entwickeln,

¹ Siehe z. Bsp. die aufschlussreiche Studie von Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*. München: Oldenbourg, 2006.

² Ian Woodfield, *Performing Operas for Mozart: Impresarios, Singers and Troupes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

³ Manuela Jahrmärker, *Themen, Motive und Bilder des Romantischen. Zum italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Berlin: LIT, 2006.

⁴ Pierpaolo Polzonetti, *Italian Opera in the Age of the American Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Axel Körner, "Uncle Tom on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850-1900", *The Journal of Modern History*, 83/4 (December 2011), 721-752

häufig durch Bezugnahme auf volkstümliche Traditionen, die wiederum selbst das Produkt kultureller Invention waren. Doch entsprach es durchaus nicht immer den ursprünglichen Intentionen der Komponisten, dass ihre Musik national verstanden wurde; gelegentlich kamen sie erst im Laufe späterer Ereignisse auf entsprechende Ideen. Und was dann eindeutig national konnotiert scheint, klang seinerzeit noch ganz anders. Zur semantischen Entschlüsselung bedürfen wir daher sorgfältig ausgesuchter Quellen der zeitgenössischen Rezeption. Im Folgenden geht es um ein solches Beispiel, in dem Musik erst später, im Rückblick auf den Verlauf politischer Ereignisse, gewissermaßen in teleologischer Perspektive, als Beitrag zur Nationswerdung interpretiert wurde. Jede Prozessgeschichte, auch die Musik betreffend, birgt die Gefahr, historische Entwicklungen auf spätere Ergebnisse hin zu deuten. In der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts wird Kultur daher leicht national verklärt. Gerade darum ist es für Geschichtswissenschaft und historische Musikwissenschaft wichtig, solche Konstruktionsprozesse zu hinterfragen, Quellen der Rezeption genau zu erforschen und sich nicht im Netz romantischer Mythen zu verstricken. Der übereilige Rückgriff auf überlieferte Anekdoten und populärwissenschaftliche Darstellungen der Musikgeschichte können dazu leicht verleiten.

Verdi ist ein klassisches Beispiel für die Projektion national-ideologischer Entwicklungen und patriotischen Engagements auf die Werke des Komponisten. Verdi und das Risorgimento werden gemeinhin in einem Zug genannt, ohne viel Zeit auf die Quellenkritik zu verschwenden. Andere, in gewisser Hinsicht viel interessantere Dimensionen seines grossartigen Werks verschwinden zuweilen vor diesem recht einfältigen Deutungshintergrund. Während für die Zeit um die Revolution von 1848 recht klare Bezugnahmen des Komponisten auf die politischen Ereignisse Italiens vorliegen, betrifft die national-romantische Verklärung vor allem dessen frühere Opern, mit Hilfe derer die nationale Idee in eine Zeit projiziert wird, als Verdi zum Risorgimento kaum Bezug hatte und die nationale Bewegung in Italien auch nur eine recht untergeordnete Rolle spielte. Gelegentlich wird sein gesamtes Leben in der Perspektive späterer politischer Ereignisse und Entwicklungen, vor allem der Einigung Italiens, gedeutet.

Ins Besondere Verdis Oper *Nabucco*, im März 1842 in Mailand uraufgeführt, wird häufig als Beispiel für die patriotischen Überzeugungen des Komponisten gedeutet, wobei die Rezeption der Uraufführung durch das Mailänder Publikum, vor allem die angebliche Reaktion auf den berühmten *Va pensiero* Chor der von den Babyloniern versklavten und an den Ufern des Euphrats singenden Hebräer als Schlüsselereignis der italienischen Nationalbewegung rekonstruiert wird. Vom Heimweh der Hebräer durch Verdis Chor zu Tränen gerührt, wird sich das Opernpublikum (und damit die Nation) ihres eigenen Schicksals bewusst: so oder so ähnlich geht die unzählige male wiedererzählte Geschichte. (Siehe Quelle 1) Im Chor der versklavten Hebräer aus dem dritten Akt der Oper ist tatsächlich vom süßen Boden der Heimat und der Erinnerung an das Vaterland, so schön und doch verloren, die Rede. (Siehe Quelle 2). Doch was moderne Historiker leicht als Bezugnahme auf die damalige politische Situation Italiens und Zeichen nationaler Erregung deuten mögen, war für das Publikum der Uraufführung lediglich eine vertraute Geschichte aus dem alten Testament mit Bezug auf Psalm 137. Auch für Verdi selbst und seinen Librettisten Themistokles Solera klang das nicht nach einer Bezugnahme auf die derzeitige Situation Italiens. Zumindest gibt es in den Quellen aus den 1840er Jahren keinerlei Hinweise darauf, dass Verdi seine Oper als Beitrag zur Nationalbewegung konzipiert hatte oder dass sein Publikum das Werk entsprechend deutete. Die Legende, dass das Publikum der Mailänder Uraufführung spontan eine Wiederholung des *Va pensiero* Chors eingefordert habe – ein Ritus der auch heute in vielen italienischen Opernhäusern anlässlich der

Aufführung von *Nabucco* praktiziert wird - hat sich als Geschichtsklitterung herausgestellt: ein als Beweis zitierter Zeitungsausschnitt bezog sich auf einen ganz anderen Chor.⁵ Trotzdem wirkt der Mythos des *Va pensiero* als nationales Erweckungserlebnis der Italiener oder gar Ursprung der revolutionären Bewegung bis heute nach und rührt patriotisch gesinnte Italiener zu Tränen. Verdi übrigens widmete die Oper einer Prinzessin des Hauses Habsburg, was wohl für eine anti-österreichische Nationaloper kaum angemessen wäre. Das Mailänder Teatro alla Scala wurde derzeit in einer Art joint-venture mit dem kaiserlichen Opernhaus in Wien betrieben. Falls die Uraufführung tatsächlich revolutionäre und nationale Gefühle erregte hätte wäre die Oper wohl kaum zur Eröffnung der Herbstsaison wiederum auf den Spielplan gelangt; gleichfalls hätten die Behörden die Aufführungen im habsburgischen Venedig, in Wien und in zahlreichen anderen Theatern der Habsburger Monarchie und des Kirchenstaates nicht gestattet. Auch in Folge der kommenden Ereignisse änderte sich nichts an der politischen Harmlosigkeit *Nabuccos*: zur Zeit der Reaktion, nach der gescheiterten Revolution von 1848, stand die Oper direkt wieder auf den Spielplänen. Tatsächlich wurde der Mythos um *Nabucco* erst viel später, in den 1880er Jahren, lange nach Vollendung der italienischen Einigung erfunden; und der *Va pensiero* Chor zu einer inoffiziellen Nationalhymne. Verdi selbst wirkte daran mit. Seit 1848, und noch deutlicher um die Zeit des Zweiten Befreiungskriegs im Jahre 1859, identifizierte er sich mit der nationalen Bewegung und liess sich sogar verschiedene politische Ämter antragen.

Doch geht es hier nur indirekt um Verdis musikalische Intentionen oder seine Einstellung zur nationalen Bewegung. Von Interesse ist vielmehr, inwiefern seine Musik, und hier besonders die frühen Opern, einen Beitrag zum Nationalgefühl der Italiener geleistet haben, wie es der Mythos um den Barden des Risorgimento noch immer propagiert. Wurde *Nabucco* zur Zeit der Uraufführung und in den folgenden Jahren vom Publikum oder den Kritikern entsprechend rezipiert? Dazu gibt es in Quellen und Archiven keinerlei Hinweise. Die überlieferten Zeitungsnotizen zur Frühgeschichte der Oper schweigen sich diesbezüglich aus. Obwohl die Oper sehr erfolgreich war, wird insbesondere der *Va pensiero* Chor nur selten erwähnt. Zwar wäre es durchaus denkbar, dass die Zensur Berichte über nationale Ausbrüche der Mailänder anlässlich des *Nabucco* unmöglich machte, doch auch die in der Stadt immer zahlreichen Ausländer schweigen sich diesbezüglich aus; und als die Oper kurze Zeit später im liberalen London aufgeführt wurde, wo viele italienische Patrioten (darunter der Musikenthusiast Mazzini) im Exil lebten und die italienische Nationalbewegung mit großer Sympathie und diplomatischem Eigeninteresse verfolgt wurde, erwähnt keiner der Rezensenten die nationale Erregung der Mailänder oder mögliche Vergleiche zwischen dem Chor der Hebräer und dem Schicksal der Italiener. Es gibt auch keinerlei Hinweis, dass die Zensoren am Libretto *Nabuccos* Anstoß nahmen; und dass, obwohl bestimmte Verse oder manchmal auch nur einzelne Worte häufig aus den Libretti auf dem Spielplan stehender Opern gestrichen wurden. Später, seit 1846 gibt es vereinzelt politische Bezugnahmen auf Verdis Opern *Ernani*, *I Lombardi* und *Attila*, doch in den musikalischen Untermalungen patriotischer Veranstaltungen dieser Zeit glänzt der inzwischen auch international bekannte Verdi vor allem durch Abwesenheit. Seine angeblich so patriotischen Chöre erscheinen nicht auf den Programmen revolutionärer Konzerte und Festlichkeiten.⁶ Der dritte Akt von *Ernani* wurde seit 1846 gelegentlich auf den „liberalen“ Papst Pius

⁵ Roger Parker, *„Arpa d’or dei fatidici vati“: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma: Istituto di studi verdiani, 1997, 23

⁶ Siehe z. Bsp. die „Grande Accademia per Argomento di Patria e Cittadina Carità“ im Dezember 1848 in Venedig: Parker, *„Arpa d’or dei fatidici vati“*, 129.

IX bezogen, doch waren dies ausschließlich offizielle Feierlichkeiten für den weltlichen Herrscher im Kirchenstaat, keine spontanen Sympathiebekundungen des Volkes; und entsprechende Papst-Hymnen waren keine Ausnahmen und auch nicht auf Verdi beschränkt. *La Battaglia di Legnano*, im Januar 1849 in Rom uraufgeführt, war tatsächlich auf die politischen Ereignisse bezogen, doch sagt dies wenig bezüglich der Rezeption seiner früheren Werke. Als die Oper einige Jahre später im Zuge der Einigung in Bologna auf die Bühne kam schrieb die Presse jedoch, dass sie nicht genügend den Patriotismus der literarischen Vorlage von Giovanni Berchet widerspiegele, die der Komponist zu einer „privaten Geschichte um Liebe und Eifersucht“ reduziert habe.⁷

Trotz der intensiven Forschungsdiskussion der letzten Jahrzehnte findet sich jedoch das erst im späten neunzehnten Jahrhundert konstruierte Cliché von Verdi als dem Barden des Risorgimento und der besonderen Funktion *Nabuccos* in dieser Entwicklung immer wieder: in der Populärkultur (Filmen zu Verdi oder zur Nationalbewegung; populärwissenschaftlichen Biographien; Schallplattenbeilagen oder Opernprogrammen); im politischen Diskurs (beispielsweise zur 150-Jahrfeier der italienischen Einigung 2011 oder dem zweihundertsten Geburtstag des Komponisten 2013); und in den noch immer mit großer Passion ausgefochtenen musikwissenschaftlichen Debatten.⁸ Die Dekonstruktion der Legende wird dadurch kompliziert, dass sich zum einen in Verdis Briefen aus späterer Zeit, um 1848, tatsächlich Bezugnahmen auf die Nationalbewegung finden; zum anderen hat Verdi (unterstützt durch seinen Verleger Ricordi und seine frühen Biographen) nach Vollendung der italienischen Einigung am Mythos und der Konstruktion seiner patriotischen Lebensgeschichte selbst kräftig mitgebastelt.⁹ Dabei dann rückten Nabucco und der *Va pensiero* Chor plötzlich in den Fokus national inspirierter Biographik. (Siehe Quelle 3.) Die spätere Identifizierung Verdis mit der nationalen Bewegung und die im Zug der Ereignisse zunehmend national inspirierte Rezeption seiner Musik bedeuten jedoch nicht, dass die frühen Opern, insbesondere *Nabucco*, bereits Anfang der 1840er Jahre als Beitrag zur nationalen Befreiung verstanden wurden; oder dass der Komponist schon in der Frühphase des Risorgimento als Fürsprecher der Nationalbewegung gefeiert wurde. Die berühmte Leseweise seines Namen als Akronym für den zukünftigen König Italiens auf Graffiti in den Straßen Mailands (Viva V.E.R.D.I = Vittorio Emanuele Re d'Italia / König Italiens) entstanden erst in den Monaten der Einigung um 1859.

Auch die historisch-politische Entwicklung Italiens in den frühen 1840er Jahren legt die Hinterfragung des patriotischen Mythos um Verdi nahe. Bis Mitte der 1840er Jahre war die italienische Nationalbewegung tatsächlich nur eine kleine Sekte von Aktivisten, Literaten und

⁷ *Monitore di Bologna*, 28. Dezember 1860

⁸ Siehe dazu insbesondere die Beiträge in *Opera and Nation in Nineteenth-Century Italy*. Sonderheft *Journal of Modern Italian Studies* 12/3 (September 2012). Ein Beispiel für die traditionelle Sichtweise ist die ansonsten sehr informative Biographie von Mary Jane Philips-Matz, der zufolge Verdi mit den Opern *Nabucco*, *Ernani* und *Attila* Waffen für die Revolution von 1848 geschmiedet hätte: *Verdi. A biography*. Oxford: OUP, 1993, 50 f. Ähnlich George Martin, "Verdi and the Risorgimento", in: William Weaver / Martin Chusid, Hgg., *The Verdi Companion*. New York: Norton, 1979, 13-41. Philip Gossett, „Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera“, in: *Cambridge Opera Journal*, 2/1, 1990, 41-64

⁹ Wegweisend für die Revision des traditionellen Verdibilds war Roger Parkers Einleitung zu der kritischen Edition von *Nabucco: The Works of Giuseppe Verdi*. Series 1, vol.3. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Weiterhin Parker, „*Arpa d'or dei fatidici vati*“. Idem, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. Mary Ann Smart, "Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies", in: Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg, Hgg., *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Oxford: Berg, 2001, 103-118. Auch Julian Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 1. London, 1973, 61-96.

gesellschaftlichen Eliten, die kaum Einfluss auf breitere Bevölkerungsschichten hatte. Viele Anhänger lebten im Exil und ihre Schriften waren in den italienischen Staaten nur begrenzt verfügbar. Die Idee eines italienischen Nationalstaats erschien kaum plausibel: Italien hatte nie als Nationalstaat existiert und staatliche Herrschaft hatte mit Nation, wie sie von Propagandisten auf einmal definiert wurde, wenig zu tun. Auch Napoleons Königreich Italien umfasste nur einen Teil der Halbinsel. Nach anfänglicher Begeisterung unter den Jakobinern machte sich schnell Desillusionierung über den französischen Despotismus breit. Viele der Grenzen zwischen den Staaten Italiens waren Jahrhunderte alt; und die Habsburger herrschten in Teilen des Nordens seit dem sechzehnten Jahrhundert. Als Großherzoge der Toskana hatten sich aufgeklärte Habsburger zudem ausgesprochen progressiv gezeigt: der Verfassungsentwurf von Pietro Leopoldo, dem späteren Kaiser Leopold II, war gar von der *Virginia Bill of Rights* inspiriert. Die angebliche Rückständigkeit der alten Staatenwelt war vor allem ein ideologisches Argument der Nationalbewegung, gelegentlich auch von internationalen Akteuren bemüht, die auf der italienischen Halbinsel eigene Interessen verfolgten. Die italienische Sprache, das heißt die Sprache der Toskana, beherrschten lediglich die gebildeten Oberschichten.

In Folge der Französischen Revolution und der napoleonischen Erfahrung zeigte die auf das Gedankengut der Aufklärung und dann der Romantik zurückgehende Idee der Nation und des Nationalstaats trotzdem auch in Italien ihre Wirkung, ohne damit jedoch zunächst breitere Bevölkerungsschichten anzusprechen. Die Geheimbünde der sogenannten *Carbonari*, häufig mit der entstehenden Nationalbewegung in Verbindung gebracht, hingen noch überwiegend einem früheren Begriff von politischer und individueller Freiheit an, der wenig mit Demokratie und Volkssouveränität gemein hatte. Die Aufstände und Revolutionen der 1820er und 1830er Jahre richteten sich zwar gegen die zunehmend als „ausländisch“ wahrgenommene Herrschaft in einzelnen Staaten und den Einfluss Österreichs, doch war es bislang schwierig, diese Proteste in nationalstaatliche Konzeptionen zu übersetzen. Gerade im Kirchenstaat, der sich seit dem frühen Mittelalter über große Teile Italiens erstreckte, stellte die Masse der Einwohner päpstliche Herrschaft kaum in Frage. Vor diesem Hintergrund erscheint die nationale Deutung von Verdis Frühwerk also kaum plausibel.

Wie Alberto Banti in seiner bedeutenden Studie zum Begriff der Nation in der italienischen Nationalbewegung zeigen konnte, kam es in der zweiten Hälfte der 1840er Jahre dann zu einer dramatischen Veränderung in der Massenwirksamkeit der italienischen Nationalbewegung.¹⁰ Entscheidend war dabei die Wahl 1846 von Papst Pius IX, der zunächst als Liberaler und Anhänger der nationalen Idee galt. Die von Vincenzo Gioberti und anderen politischen Denkern propagierte Idee einer Föderation der italienischen Staaten unter Vorsitz des Papsts gewann so schnell eine neue Bedeutung und wurde in Folge weithin als mögliche Lösung der sich nun immer deutlicher stellenden nationalen Frage diskutiert. Im Vergleich dazu blieb Mazzinis Strategie einer republikanischen Volkserhebung eher unbedeutend, obwohl auch seine Ideen nun von immer weiter gefassten Bevölkerungsschichten rezipiert wurden. Als dann ausgehend von der Januar-Revolution in Sizilien die Europäischen Revolutionen von 1848 ihren Lauf nahmen war es jedoch zunächst immer noch das Streben nach Unabhängigkeit von Neapel, das Palermo auf die Barrikaden trieb; und einer der bedeutendsten Protagonisten der Revolution in Mailand, Carlo Cattaneo, arbeitete noch in der Nacht vor dem Aufstand an einer Schrift zur Neuordnung der Lombardei innerhalb der

¹⁰ Alberto M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Turin: Einaudi, 2000.

Habsburgermonarchie, ohne dabei an die Einigung Italiens zu denken. Cattaneo war auch ein begeisterter Förderer eines bürgerlich-mittelständischen Bewusstseins in Mailand, unterstützt durch kulturelle Institutionen, Periodika, aber auch durch das Theater. Im Zuge der Ankündigung einer neuen Musikzeitschrift schrieb Cattaneo 1847 einen kurzen Artikel zu Italiens Musikleben.¹¹ Darin kommentiert er Bellini, Rossini und verschiedene gefeierte Sänger; und mehrmals erwähnt er in diesem Zusammenhang Italiens "*sentimento nazionale*" [Nationalgefühl]. Doch Verdi erscheint in seinem Aufsatz mit keinem Wort, obwohl der Verleger der Zeitschrift ein Bekannter des Komponisten war, der auch mit dessen Librettisten eng zusammenarbeitete.

Sollte Cattaneo die nationale Erweckung seiner Heimatstadt anlässlich der Aufführung *Nabuccos* einfach nicht bemerkt haben? Auch Kaiser Franz-Josef, der in Folge der italienischen Einigung immerhin sein Königreich Lombardei verloren hatte, scheint die nationalbewegte Bedeutung *Nabuccos* entgangen sein. Der Kaiser war von Verdi so begeistert, dass er wenige Jahre nach dem Verlust der Lombardei gleich dreimal den Aufführungen seines Requiems beiwohnte.¹² Auch deshalb ist es naheliegend, dass es zu dem berühmten, mit *Nabucco* in Verbindung gebrachten nationalen Erweckungserlebnis erst viel später kam: lange nach der Einigung, im Zuge der Konstruktion nationaler Mythen. *Nabucco* war 1842 durchaus ein großer Erfolg, aber aus ganz anderen Gründen. Wichtig war dabei unter anderem ein bereits vor der Oper auf dem Programm der Scala stehendes, beliebtes Ballett zum gleichen Thema, welches dem Publikum durch die Bibel vertraut und daher leicht zugänglich war.¹³ Auch ein französisches Theaterstück über König Nebukadnezar II war derzeit in Italien im Umlauf. Verdis Oper war gewissermaßen nur die musikalische Fassung eines ohnehin beliebten Sujets. Verdi integrierte zudem eine beim Publikum weitgehend auf Zuspruch stoßende neue Form des Chors in seine frühen Opern, doch bedeutete dies nicht, dass diese vom Publikum als Stimmen des (unterdrückten) Volkes verstanden wurden. Erst nach der (insgesamt kaum glücklich verlaufenen) Einigung wurde sich Italien des Bedürfnisses nach Ursprungsmythen und damit auch eines *compositore nazionale* bewusst, ein Komponist, der den kulturellen Anspruch der Nation patriotisch vertreten konnte. Im Zuge dessen wurden Oper und Nationalbewegung immer enger zusammengerückt. Die Anhänger dieser Idee schrieben nicht nur Verdis Biographie entsprechend um sondern auch die Geschichte des italienischen Musiktheaters im neunzehnten Jahrhundert.

Noch zwei Punkte sollten im Zusammenhang mit der Dekonstruktion nationaler Mythen um Verdi Erwähnung finden. Gerade im Fall des italienischen Musiktheaters bemühen Kritiker und Kommentatoren häufig ein weiteres Cliché, das des unbedingt nationalen Charakters von Musik. In ihrer philosophischen und musikästhetischen Dimension gehen solche Ideen zurück auf Jean-Jacques Rousseau, dessen Oper *Le Devin du village* und die sogenannte *Querelle des Bouffons* in der französischen Aufklärung.¹⁴ Dabei wird vergessen, wie stark gerade die italienische Oper seit dem achtzehnten Jahrhundert von internationalen Einflüssen und vor allem von aus dem deutschen Sprachraum stammenden Komponisten geprägt war. Zu nennen wären hier der zum Katholizismus

¹¹ Carlo Cattaneo, "Programma al giornale L'Italia musicale" (1847), in idem, *Scritti letterari* (hg.v. Piero Treves). Florenz: Le Monnier, 1981, 422-428.

¹² Zur Verdi Rezeption Deutschland und Österreich siehe Gundula Kreuzer, *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

¹³ New York Public Library, Walter Toscanini Collection, Libretti di ballo, no.432

¹⁴ Timothy Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*. Oxford, 2002, 356-427; David Charlton, "Genre and form in French opera", in: Anthony R. Del Donna and Pierpaolo Polzonetti, Hgg., *The Cambridge Companion to eighteenth-century opera*. Cambridge, 2009, 155-183; Denise Launay, ed., *La Querelle des bouffons*. 3 voll. Geneva, 1973

konvertierte Bachsohn Johann Christian, aber auch Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Adalbert Gyrowetz, Peter von Winter, Joseph Weigl und vor allem Johann Simon Mayr, der über siebzig Opern für die Bühnen Italiens schrieb und zu dessen bekanntesten Schülern Donizetti zählt. Rossini wurde gelegentlich als *Tedeschino* [kleiner Deutscher] beschimpft, nicht nur wegen seiner politischen Haltung sondern auch weil er im Stil angeblich zu stark von deutscher Musik geprägt war. *Nabucco* sollte ursprünglich von dem ebenfalls in Italien sehr beliebten preußischen Komponisten und Begründer der Wiener Philharmoniker Otto Nicolai in Musik gesetzt werden. Später machte sich der Einfluss des schon erwähnten Giacomo Meyerbeers in Italien bemerkbar. So wäre es auch vollkommen falsch, Verdi als den *italianissimo* von internationalen Einflüssen freizusprechen. Seine Konzeption des musikalischen Dramas entstand in Auseinandersetzung mit Shakespeare, Schlegel und Schiller. In seiner ästhetischen Entwicklung nahm er zudem Elemente der französischen *grand opéra* auf, die selbst ein transnationales Phänomen war.¹⁵ Verdi selbst schrieb nach der Einigung vor allem für ausländische Bühnen. Nur wenige seiner Opern blieben in Italien im Repertoire. Sein Werk wurde zudem gerade in Italien, sowohl von der Presse als auch vom Publikum, häufig eher kritisch aufgenommen. Bezüglich *Nabucco* kritisierte die musikalische Presse den „ohrenbetäubenden Lärm“.¹⁶ Die erste Venezianische *La Traviata* (1853) kommentierte der Komponist lediglich mit den Worten '*Fiasco. Fiasco. Fiasco*'. Auch die Mailänder Erstaufführungen von *La Forza del destino*, *I Masnadieri*, *Un Ballo in maschera* und *Aida* waren allesamt von Unmutsäußerungen des Publikums überschattet.¹⁷ Der einflussreiche Kritiker des *Universo Illustrato*, Emilio Treves, bemerkte 1867 dass Verdi in seiner langen Karriere „mehr als nur ein *fiasco* zu erleiden hatte“ und „häufig seine Verdienste in Zweifel gezogen sah“.¹⁸

Während Verdi also durchaus gelegentlich in der Kritik stand und sich die italienische Oper in den Jahren nach der Einigung überhaupt in einer Krise befand, sah sich das italienische Musiktheater selbst einer bemerkenswerten Internationalisierung ausgesetzt. So machte die Einigung das Theater nicht nationaler sondern internationaler. Besonders Wagner erhitzte die italienischen Gemüter, fand dabei aber auch eine bemerkenswerte Anhängerschar. In Bologna wurde *Lohengrin*, nach der Premiere 1871, zur meistgespielten Oper des legendären Teatro Comunale, gefolgt von *La Traviata*, aber mit *Tristan und Isolde* auf dem dritten Platz.¹⁹ Für Italien war das *musica del futuro*,²⁰ der Aufbruch in die Moderne, die über die Ästhetik des legendären *compositore nazionale* hinausging. Gleichzeitig begann die internationale Verdi-Renaissance des zwanzigsten Jahrhunderts ausgerechnet im deutschen Sprachraum, wobei vor allem die Begeisterung Franz Werfels für den

¹⁵ Hierzu vor allem Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1992.

¹⁶ Zum Beispiel *La Farfalla* und *Teatri Arti e Letteratura*, zitiert in Luigi Verdi, Hg., *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843-1901)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001, 3 f; auch *Mondo Illustrato*, zitiert in Rubens Tedeschi, 'L'Opera italiana', in *Storia d'Italia*. Turin: Einaudi, 1973-1976, Vol.5/2, 1141-80, 1171

¹⁷ Phillips-Matz, *Verdi*, 158 f, 179. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*. Mailand, 1964, 101. Budden, *The Operas of Verdi*, vol. 2, 339

¹⁸ *L'Universo Illustrato. Giornale per tutti*, 1/36 (1867), 577. Zu Verdis Kritikern siehe auch Axel Körner, "Ein soziales „Dramma in musica“? Verdi, alte Notabeln und neue Eliten im Theater des liberalen Italiens", *Historische Zeitschrift*, vol.287 (August 2008), 61-89

¹⁹ Axel Körner, "Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One", *European History Quarterly*, 41/2 (April 2011), 189 – 212.

²⁰ "Zukunftsmusik" ist ein allgemeiner Hinweis auf zukünftige musikästhetische Entwicklungen, war aber auch ein direkter Hinweis auf Wagners theoretische Schriften, die in Italien (wie auch in anderen Teilen Europas) schon vor dem Bekanntwerden seiner Musik rezipiert wurden.

Komponisten den Ausschlag gab.²¹ Diese transnationalen Vernetzungen wiesen Versuche zur nationalen Vereinnahmung von Oper immer wieder in die Schranken. Denken wir beim Thema Oper im „Dritten Reich“ schnell an Wagner, war der meistgespielte Opernkomponist Nazi-Deutschlands Giuseppe Verdi.

Moderne Musik half, die Erfahrung sozialen Wandels zu verarbeiten; und die internationale Dimension dieser Moderne wurde zu einer Strategie, die sich verändernde Semantik historischer Zeit zu entschlüsseln.

Literaturhinweise:

Opera and Nation in Nineteenth-Century Italy. Sonderheft *Journal of Modern Italian Studies*, 12/3 (September 2012)

Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Hg, *Verdi-Handbuch*. Zweite überarbeitete Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2013

Axel Körner, "The Risorgimento's literary canon and the aesthetics of reception: some methodological considerations", *Nations and Nationalism*, 15/3 (July 2009), 410-418

Roger Parker, *„Arpa d'or dei fatidici vati“: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Parma: Istituto di studi verdiani, 1997

Mary Ann Smart, "Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies". In Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg, Hg, *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Oxford: Berg, 2001, 103-118

²¹ Gundula Kreuzer, *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010

Quellen:

1. Oper und Mythos: ein Beispiel

Kurt Honolka, „Zur Einführung“, in: Giuseppe Verdi, *Nabucco. Oper in vier Teilen von Temistocle Solera*. Deutsche Übertragung von Kurt Honolka. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Milano: Ricordi, 1970, p.IX.

Jener Chor „Va pensiero“ – „Zieh, Gedanke, auf goldenen Flügeln“ -, die Keimzelle der Nabucco-Komposition, wurde nach der Premiere zu einem wahren Volkslied der Italiener. Als im Jahre 1901 des toten Maestros Sarg durch die Straßen Mailands zum Begräbnis gefahren wurde, stimmte eine hunderttausendköpfige Menge die geliebte Weise an: „Va pensiero...“ Fast sechzig Jahre zuvor schon war der bis dahin fast namenlose junge Komponist zum musikalischen Abgott seines Volkes geworden. Die Italiener bezogen das Schicksal der Hebräer, die sich aus Unterjochung nach Freiheit sehnen, auf sich selbst. Auch sie fühlten sich in dem von fremden Dynastien beherrschten und vielfach gespaltenen Vaterland unterdrückt. Verdis feurige Melodien, biblischen Hebräern in den Mund gelegt, klangen den Italienern der Vierzigerjahre als tönende Symbole ihrer eigenen Sehnsucht nach Freiheit in den Ohren.

2. Der Kern des Mythos: *Va pensiero*

Giuseppe Verdi/Temistocle Solera, *Nabucco*, „Va pensiero Chor“ (Akt III, 2. Bild). Deutsche Übersetzung nach Giuseppe Verdi, *Nabucco. Oper in vier Teilen von Temistocle Solera*. Deutsche Übertragung von Kurt Honolka. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Milano: Ricordi, 1970, 242-252.²²

Va pensiero sull'ali dorate, Va, ti posa sui clivi, sui colli Ove olezzano libere e molli L'aure dolci del suolo natal! Del Giordano le rive saluta, Di Sionne le torri atterrate... Oh mia patria sì bella e perduta! O membranza sì cara e fatal! Arpa d'or dei fatidici vati Perché muta dal salice pendi? Le memorie nel petto raccendi, Ci favella del tempo che fu! O simile di Solima ai fati Traggi un suono di crudo lamento, O t'ispiri il Signore un concerto Che ne infonda al patire virtù! [...]	Zieh, Gedanke, auf goldenen Schwingen, Zieh und ruhe auf Fluren und Hügeln! Lass die Sehnsucht den Lauf dir beflügeln, Bis zu Zions Gebirge und Tal! Grüß die Ufer des Jordans, die schönen! Zu dem Tempel des Herrn mögest du dringen! Ach, die Heimat, nach der wir uns sehnen, Grüß, Gedanke so süß und voll Qual! Goldene Harfe der göttlichen Seher, Warum hängst du so stumm an der Weide? Schenke Hoffnung und Trost uns im Leide Und erzähle von glorreicher Zeit. Auch vom Schicksal geschlagener Hebräer, Singe Harfe, in klagenden Tönen. Mit dem Willen des Herrn zu versöhnen, Schenk uns Hoffnung, zu tragen dies Leid! [...]
--	---

²² In der ursprünglichen Fassung der Oper stand der Chor nicht separat sondern war in die *Profezia Zaccarias* integriert und daher nicht als das freistehende Stück intendiert, als das Verdis beliebtester Opernchor jetzt vor allem bekannt ist.

3. Ursprung des Mythos: kreative Biographik

Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita Aneddotica. Con note ed aggiunte di Folchetto*. Milano: Ricordi, 1881. Zitiert nach Arthur Pougin, *Verdi. Sein Leben und seine Werke*. Autorisierte Übersetzung von Adolph Schulze. Leipzig: Reißner, 1887. Ausschnitte, Seite 56-57; 62-63; 70.²³

„Hier ist das Libretto von Solera. Es ist ewig schade um die schöne Dichtung!... Nimm sie doch einmal mit, und sieh' sie Dir an!“

„Was soll ich damit? Ich bin durchaus nicht in der Stimmung Operntexte zu lesen.“

„Nun, dieser hier wird Dich nicht verletzen; lies ihn, und bring ihn mir gelegentlich wieder mit.“

Er zwang ihn mir förmlich auf. Es war ein starkes Heft und in großen Buchstaben geschrieben, wie sie zu jener Zeit Mode waren. Ich machte eine Rolle daraus, steckte sie in die Tasche und begab mich nach Hause.

Unterwegs bemächtigte sich meiner eine Art unerklärlichen Unbehagens; eine tiefe Traurigkeit, ja fast eine wahre Todesangst schnürte mir die Brust zusammen. Zu Hause angelangt warf ich das Manuscript mit einer fast gewaltsamen Bewegung auf den Tisch. Im Fallen war daselbe aufgegangen, und ohne daß ich mir Rechenschaft darüber zu geben vermochte, blieben meine Augen auf der vor mir geöffneten Seite und speciell auf dem Verse haften:

Va, pensiero, sull'ali dorate.

Ich durchflog die folgenden Verse und wurde um so tiefer von denselben ergriffen, als dieselben fast eine Paraphrase der Bibel bildeten, an der mein Herz stets mit warmer Begeisterung hing. Ich lese einen Abschnitt, einen zweiten, dann fest auf meinem Vorsatze beharrend, nichts mehr zu schreiben, schließe ich das Heft und lege mich schlafen! ...aber was half's!... Nabucco ging mir fortwährend durch den Kopf... der Schlaf kam nicht. Ich stehe wieder auf und lese das Libretto nicht einmal, nein zwei-, dreimal, so oft, daß ich am andern Morgen das Gedicht Solera's von Anfang bis zu Ende auswendig wußte. [...]Die vorstehende Erzählung Verdis wurde am 19. Oktober 1879 von Giulio Ricordi aufgenommen.

[...]

Der Erfolg des neuen Werkes begann bereits mit den Proben. Während des ganzen Verlaufes derselben befand sich das Theater gewissermaßen in Aufruhr in Folge jener Musik, von der man bisher auch nicht einmal eine Idee gehabt hatte. Der Charakter der Partitur war so neu, so unbekannt, die Musik floß so rasch, so ungewöhnlich dahin, daß ein allgemeines Staunen sich sämtlicher Mitwirkenden bemächtigte. Sowohl die Sänger, wie auch der Chor und das Orchester waren davon begeistert; ja sowohl die Arbeiten außerhalb der Scene hörten auf, wenn die Proben begannen. Beamte, Arbeiter, Maler, Lampenputzer, Machinisten ließen, wie electricirt durch die seltsame Musik, ihre Beschäftigung im Stich und lauschten mit offenem Munde der Vorgängen auf der Bühne. Wenn eine Partie beendet war, hörte man sie dann wohl im mailändischen Dialect ihre Meinung austauschen. „Che fota nova!“ riefen sie erstaunt.

Alles dies war jedoch nichts im Vergleich zu dem Triumph der ersten Vorstellung. [...] In der That bildete der ganze Abend einen einzigen, ununterbrochenen Triumph für den Componisten. Das Erstaunen war allgemein. Das Publicum war außer sich, und jeden Augenblick brach der Beifall von neuem los. [...]

²³ Pougins Buch ist die wichtigste „Quelle“ für die angeblich so herausragende Rolle Nabuccos im frühen Schaffen des Komponisten und sein nationales Erweckungserlebnis. Auf Folchetto, Pseudonym des Musikkritikers Jacopo Caponi, gehen viele der patriotischen Anekdoten zu Verdis Leben und Werk zurück. Dessen Erfindungen wurden von den meisten Biographen kritiklos übernommen. Der Textausschnitt beginnt mit einem Bericht Verdis, indem ihn der Impresario der Scala, Merelli, nach dem Fiasco seiner Oper *Un giorno di regno* zur Annahme des Nabucco zu überreden versucht.

Schon mit Nabucco und I Lombardi, d.h. fast mit Beginn seiner öffentlichen Thätigkeit, begann Verdi gleichsam unbewußterweise durch seine Musik einen politischen Einfluß auf sein Vaterland auszuüben. Wir Fremde dürften kaum im Stande sein, uns Rechenschaft zu geben von dem Eindruck, den in einer gewissen Zeit die gluthvollen, zündenden Melodien hervorbringen mußten, welche Verdi fand, wenn die Situation oder auch nur einzelne Verse ihn an die traurige Lage Italien's, an die Vergangenheit oder die Hoffnungen des Landes erinnerten.