# Politische Aussagen in neuem Licht : Attila und die Bedeutung des "chiaroscuro" für Verdis musikalische Dramaturgie

Autor(en): **Gerhard, Anselm**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **28-29 (2008-2009)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835130

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# Politische Aussagen in neuem Licht: *Attila* und die Bedeutung des ‹chiaroscuro› für Verdis musikalische Dramaturgie

ANSELM GERHARD (Bern)

Auf den ersten Blick scheint *Attila* eine der vielen Opern Verdis aus den Jahren, in denen er mindestens eine, wenn nicht zwei neue Partituren jährlich fertigstellte. Auf den zweiten Blick ist dieses *dramma lirico* freilich eines der ungewöhnlichsten und rätselhaftesten Werke im Schaffen des großen italienischen Komponisten. Mehrere Umstände im Entstehungsprozeß stehen in Verdis Schaffen einzigartig da.

So handelt es sich um das einzige Libretto unter Verdis fast dreißig Opern, für dessen Vorlage der Text weder im Original noch als Übersetzung in einer der beiden Sprachen verfügbar war, die Verdi gut beherrschte: Italienisch und Französisch. Gewiß: Auch García Gutierrez' *Simón Bocanegra* von 1843 war nie in französischer oder italienischer Übersetzung erschienen. Allerdings wissen wir in jenem Fall, daß Verdis Frau Giuseppina in mühevoller Arbeit eine Prosa-Übersetzung angefertigt hatte. Sogar Lord Byrons *The Two Foscari* war 1830 in französischer Sprache publiziert worden. Von Zacharias Werners *Attila, König der Hunnen* lagen dagegen nur zwei ganz kurze Ausschnitte in französischer Prosa-Übersetzung vor: die erste, größere Hälfte der – von Verdi nicht verwendeten – zweiten Szene des zweiten Aktes in der *Revue de Paris* von 1830,[1] und ein kleiner Ausschnitt aus der dritten Szene des vierten Aktes – mit einer sehr freien Paraphrase von Leos Auftritt und einer wörtlichen Übersetzung des anschließenden Wortwechsels zwischen Edecon und Attila – in einer 1836 publizierten Geschichte der deutschen Literatur.[2] Auf diese Übersetzung einer für ihn entscheidenden Schlüsselszene könnte Verdi durch einen

1 [Anonym], «La Cour de Valentinien en 494», in: *Revue de Paris*, 21 (1830), S. 193–214; vgl. hierzu auch Emil Wismer, *Der Einfluss des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich. Die Beziehungen des Dichters zu Madame de Staël*, Affoltern am Albis: Weiss, 1928 (Reprint: Bern: Lang, 1968), S. 38–39.

2 A[dolphe] Peschier, *Histoire de la littérature allemande, depuis les temps les plus reculés, jusqu'à nos jours, précédée d'un parallèle entre la France et l'Allemagne, et suivie d'une table analytique des matières*, Paris/Genève: Cherbuliez, 1836, Bd. 2, S. 361–363.

Beitrag von Giuseppe Mazzini aufmerksam geworden sein – die Rolle des Chefideologen des Risorgimento für die italienische Werner-Rezeption wird uns noch beschäftigen.

Völlig unklar ist hingegen, wie sich Verdi präzise Eindrücke von Werners ‹romantischer Tragödie› verschaffen konnte, die offensichtlich über Berichte aus zweiter Hand hinausgingen. Denn von allen deutschsprachigen Stoffquellen ist Werners ungewöhnliches Drama das einzige, das Verdi nicht durch seinen aristokratischen Freund und Förderer Andrea Maffei, den zweisprachig deutsch-italienisch erzogenen Literaten und herausragenden Kenner und Übersetzer der ‹Weltliteratur›, vermittelt worden ist. Aus einem Brief vom 25. März 1845 geht unmißverständlich hervor, daß Verdi sich für Werners Drama interessierte, ohne vorher darüber mit Maffei gesprochen zu haben: «Se hai letto l'*Attila* di Verner e se credi che se ne possa cavare un buon melodramma, scrivimene prontamente, perché ho quasi deciso di trattare quel sogetto.»[3] Maffei scheint Verdis Frage, ob sich *Attila* für ein «buon melodramma» eignen könne, positiv beantwortet zu haben, denn eine gute Woche später schreibt Verdi seinem Librettisten Piave: «Maffei mi farà lo sbozzo dell'*Attila*.»[4] Allerdings hat sich dieser «sbozzo», diese Synopse nicht erhalten und wir kennen keine weiteren Dokumente, die Licht ins Dunkel von Verdis und Maffeis Motivationen bei der Bearbeitung des Dramas bringen könnten. (Auch wenn es sich hier um reine Spekulation handelt: Angesichts unserer völligen Unkenntnis von Verdis Privatleben in der Zeit zwischen dem Tod seiner ersten Ehefrau am 18. Juni 1840 und dem Beginn der Liaison mit Giuseppina Strepponi am Ende der 1840er Jahre ist es verführerisch zu vermuten, Verdi könnte damals eine Person mit zweisprachig italienisch-deutschem Hintergrund – wie er für viele Aristokraten und einen Teil der Funktionseliten im damaligen Lombardo-Venetien charakteristisch war – gekannt, also im privaten Gespräch Zugriff auf eine extemporierte mündliche Übersetzung von Werners Text gehabt haben.)

Ein Vergleich mit der Tragödie von 1808 zeigt schließlich – und auch das ist mehr als ungewöhnlich – extrem wenige Übereinstimmungen mit der Vorlage. In Verdis umfangreichem Œuvre gibt es keine andere Oper, die sich so weit von ihrem literarischen Modell entfernt. Selbst die im

3 Der erstmals 1955 publizierte Brief hat sich in der Biblioteca comunale in Trento erhalten. Hier zitiert nach: Marta Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda: Museo civico, 1999, S. 102.

4 Undatierter, bisher oft dem Jahr 1844 zugeschriebener Brief, der offensichtlich zwischen dem 3. und dem 5. April 1845 verfaßt worden ist; zitiert nach: Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano: Il saggiatore, 1983, S. 145. Zur Datierung vgl. ebd., S. 152.

Umfang der *dramatis personæ* ähnlich radikal reduzierte Oper *Giovanna d'Arco* steht in den Grundzügen der Handlung Schillers Tragödie wesentlich näher als diese vermeintliche ‹Werner-Oper›.

## Werner und Verdi

Spätestens an diesem Punkt stellt sich die von der Sekundärliteratur allenfalls in ersten Ansätzen formulierte Frage, was Verdi überhaupt an dem kruden Drama von 1808 interessiert haben könnte? Gewiß: Viel spricht dafür, daß er durch die Lektüre der einschlägigen Eloge in Madame de Staëls *De l'Allemagne* – seit 1814 auch in italienischer Übersetzung verfügbar – auf das Drama aufmerksam geworden war. Denn in seinem Brief an Piave empfiehlt er diesem am 12. April 1845 nachdrücklich: «Eccoti lo schizzo della tragedia del Verner. Vi sono delle cose magnifiche e piene d'effetto. Leggi l'*Allemagna* della Staël.»[5] Dieses Zeugnis hilft unserem Erkenntnisinteresse freilich kaum weiter, denn «effetto», theatralische Wirkung, war das gewesen, was Verdi grundsätzlich in seinen Opern anstrebte, und das Adjektiv ‹magnifico› ist ähnlich unspezifisch.

Immerhin kann man versuchen, in Madame de Staëls Würdigung Urteile zu finden, die Verdi besonders angesprochen haben dürften. So hatte die Literatin an Werners Drama nicht zuletzt die kompromißlose Charakterisierung des Titelhelden gerühmt: «Les mouvements de son âme ont une sorte de rapidité et de décision qui exclut toute nuance; il semble que cette âme se porte comme une force physique irrésistiblement et tout entière dans la direction qu'elle suit.»[6]

Nicht alle ausländischen Beobachter waren freilich zu einem derart positiven Urteil gelangt. So lesen wir in der bereits erwähnten *Histoire de la littérature allemande* von Adolphe Peschier: «Shakespeare a fait agir et parler des esprits, des anges, des sylphes: il leur a prêté une vie réelle, une existence probable. Werner, au contraire, a donné à ses personnages toute la vaporeuse immatérialité des songes: ses personnages vivans semblent des fantômes; ses héros manquent de ce qui constitue la force, la puissance, la vérité.»[7]

5 Ebd., S. 143.

6 [Anne-Louise-]Germaine de Staël[-Holstein], *De l'Allemagne* [1813], Paris: Garnier-Flammarion, 1968, Bd. 1, S. 374–475.

7 Peschier, *Histoire de la littérature allemande*, Bd. 2, S. 369–370.

Bei der Rekonstruktion der Frage des spezifischen Interesses Verdis an *Attila* empfiehlt sich also ein indirekter, in der bisher vorliegenden Forschungsliteratur nicht einmal in Ansätzen unternommener Weg: nämlich der Vergleich des von Verdi in Auftrag gegebenen Librettos mit Werners Drama, um aus den wenigen Übereinstimmungen und den zahlreichen Unterschieden Indizien zu gewinnen für Verdis spezifische Perspektive auf den mehr oder weniger historischen Stoff.

Eine Gegenüberstellung zwischen dem Libretto, an dem zunächst Francesco Maria Piave, dann Temistocle Solera und zuletzt wieder Piave – nach einem heute nicht mehr verfügbaren Prosa-Entwurf – schrieben, und Werners Drama ist vor wenigen Jahren unter dem Gesichtspunkt der «valenza ideologica e poetica» auf sehr differenzierte Weise von Rita Unfer Lukoschik durchgeführt worden.[8] Dennoch scheint es angebracht, nochmals zu unterstreichen, wie wenig Verdi nicht nur von den «congerie di spunti filosofici, mistici, massonici, religiosi del mondo werneriano»[9] übernommen hat, sondern wie fundamental seine Oper auch in der Auswahl der dargestellten Ereignisse und dem Aufbau der Handlung von der Vorlage abweicht. Diese Abweichungen sind übrigens noch bemerkenswerter, wenn man sieht, daß die 1845 in Venedig uraufgeführte Oper *Attila* (später unter dem Titel *Ildegonda di Borgogna*) von Francesco Malipiero sich sehr viel weniger weit von Werners Drama entfernt,[10] dessen Inhalt hier ganz knapp zusammengefaßt sei:

I: Hildegunde, eine burgundische Prinzessin, schwört in der von Attila eroberten Stadt Aquileja dem König der Hunnen Rache für die Ermordung ihres Verlobten. Als Attila, den sie auf seinem Feldzug begleitet, auftritt, heuchelt sie ihm Loyalität. Der König der Hunnen hält Strafgericht. – II, 1: Honoria, die Schwester von Kaiser Valentinian, spricht Papst Leo dem Großen gegenüber von ihrer Liebe für den ihr noch unbekannten Attila, von dessen Marsch auf Rom alle reden. II, 2: Der halbwüchsige Kaiser Valentinian vergnügt sich beim Würfel- und Ballspiel. Valentinians Mutter läßt Honoria ins Gefängnis werfen, der römische Feldherr Aetius wird zum Diktator bestimmt, nachdem Leo den Untergang des Imperiums prophezeit hat. – III, 1: Aetius bereitet einen Giftanschlag auf Attila vor. III, 2: Attila gesteht Hildegunde seine große Liebe. Aetius schlägt dem König der Hunnen vor, die Welt mit ihm zu teilen. III, 3: Hildegunde verhindert den Mord an Attila, weil sie nicht will, daß der verhaßte Mörder hinterrücks von dessen ehemaligem Waffenbruder ermordet wird.

8 Rita Unfer Lukoschik, «L'*Attila* di Zacharias Werner ed il libretto per Verdi», in: *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, Bericht der Tagung im Centro tedesco di studi veneziani (Venedig, 20.–21. November 1997), hrsg. von Daniela Goldin Folena und Wolfgang Osthoff, Laaber: Laaber, 2002 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 19), S. 71–89, hier: S. 80–81.

9 Ebd., S. 80.

10 Vgl. Markus Engelhardt, *Verdi und andere.* Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro *in Mehrfachvertonungen*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1992 (= Premio internazionale Rotary Club di Parma ‹Giuseppe Verdi›, 1), S. 174–258.

Attila verschiebt die Rache an Aetius auf den Kampf. – IV, 1: Attila bereitet sich auf die Schlacht um Rom vor. IV, 2: Die Römer sind Augenzeugen der blutigen Kämpfe. Leo befiehlt der Kaiserin, Honoria freizulassen. IV, 3: Auf dem Schlachtfeld tötet Odoacer, ein Zögling Attilas, Aetius. Leo tritt an der Spitze einer Priesterzuges auf und mahnt Attila zur Zurückhaltung. Dieser wird von einer Vision eines riesigen Gespenstes geblendet und nimmt von der Eroberung Roms Abstand. – V, 1: Hildegunde beschließt, die bevorstehende Verheiratung mit Attila zu nutzen, um den verhaßten Gegner endlich zu ermorden. V, 2: Honoria erfährt von Leo, daß Attila eine andere heiraten wird. V, 3: Leo kommt zu spät, um Hildegundes Mord an Attila und deren Selbstmord verhindern zu können.

Ein Vergleich mit Verdis Oper zeigt, daß abgesehen vom Rahmen der Handlung – am Beginn die Eroberung Aquilejas, am Ende die Ermordung Attilas durch die weibliche Protagonistin, die nun Odabella heißt, – nur eine einzige Szenenfolge in ihrem Verlauf Werners Vorlage folgt: die Begegnung Leos und Attilas vor den Toren Roms, die in Leos mahnenden Worten und Attilas Schreckensvision gipfelt. Aber auch deren dramaturgische Funktion ist wesentlich verändert: nicht mehr Peripetie wie in Werners viertem Akt, sondern letztlich Teil der Exposition in Verdis erstem Akt. Darüber hinaus findet sich der Dialog Attilas und Aetius' aus Werners drittem Akt im Duett Ezio/Attila im ersten Bild des Prologs nachgebildet. Und schließlich mag man im Sonnenaufgang über Attilas Feldlager am Beginn des vierten Aktes von Werners Drama ein Vorbild für das in Verdis Oper im zweiten Bild des Prologs plazierte Naturereignis sehen,[11] wobei allerdings nicht nur der Kontext und die dramaturgische Funktion, sondern vor allem auch die Konnotation des strahlenden Lichts grundlegend verändert sind. Auf alle drei Szenen wird noch genauer einzugehen sein.

## Licht und Dunkel

Beschränkt man sich bei der Betrachtung von Werners Drama in einem zweiten Schritt nicht auf die Disposition der Handlung und die mehr oder weniger offensichtlichen ideologischen und theologischen Subtexte, dann fällt eine Besonderheit auf, die anscheinend in der spärlichen Werner-

11 Vgl. Jean-François Candoni, «De la Tragédie romantique allemande à l'opéra italien: *Attila* de Verdi, entre discours patriotique et internationalisation de l'opéra», in: *À travers l'Opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e^ au XX^e^ siècle. Etudes en l'honneur de Gilles de Van*, sous la dir. de Siro Ferrone et Andrea Fabiano, Paris: L'Harmattan, 2007, S. 241–261, hier: S. 259–260.

Literatur bisher noch nie wahrgenommen worden ist:[12] An ungewöhnlich vielen Stellen setzt der Dichter Lichtmetaphern ein. Schon in der *Zueignung an seine lieben Freunde und Freundinnen* heißt es gleich zu Anfang: «Des Weltgewühles blendend heisse Strahlen / Schaut, der das heilge Prisma sich gewonnen, / Als schönes Spiel der fünf vereinten Farben; / In jeder sieht er ganz das Bild der Sonnen, / Die dunkeln sind ihm auch des Lichtes Schaalen, / Für die, die fern von dessen Quell noch darben.»[13]

Die Überhöhung szenischer Situationen und menschlicher Gefühle mit Metaphern von Licht und Dunkel ist also Programm dieser Tragödie, und so überrascht es nicht, daß – um nur ganz wenige Beispiele aufzuzählen – «das Schwert des Wodan», der «oben im Dunkel thront», von den hunnischen Kriegern «wie ein Blitzstrahl» geführt wird.[14] Die ersten Worte Irnaks, des Sohns Attilas, beim Anblick der brennenden Stadt Aquileja lauten: «Vater, lieber Vater, / Das Feuer dort, es brennt so hell, so schön!»[15] Zu Attilas Merksprüchen gehört: «Denn in der Wahrheit flammt das ew'ge Licht!»[16] Auch die Liebe wird von ihm mit Metaphern erklärt, in der Licht und Flammen als ungebändigte Naturgewalten erscheinen: «Ein Barde nannt' einmal / Die Lieb': 'nen Blitzstrahl, der, in zwei gespaltet, / Zwei halbe Herzen trift, die vormals Eines, / Sie neu vereint, in einer Flamme reinigt!»[17] In den allerletzten Momenten des Dramas verflucht schließlich Hildegunde bei ihrem Selbstmord das «Licht», bevor sie von Papst Leo gesegnet wird und dieser triumphierend ausrufen kann: «Lob sey dem Licht!»[18]

Es ist verblüffend, in welchem Maße sich Verdi dieses Kompositionsprinzip für seine Oper zu eigen gemacht hat. Im Gegensatz zu Werner plaziert er allerdings die Hinweise auf Licht und Dunkel nur gelegentlich im Text seiner Figuren, während er sie konsequent in der szenischen Realisierung sichtbar macht. In den Szenenanweisungen von Werners Tragödie finden sich nur bei fünf von elf Bildern – meist sehr knappe – Hinweise

12 Vgl. unter anderen Franz Stuckert, *Das Drama Zacharias Werners. Entwicklung und literargeschichtliche Stellung*, Frankfurt am Main: Diesterweg, 1926 (= Deutsche Forschungen, 15); Gerard Koziełek, *Das dramatische Werk Zacharias Werners*, Wrocław: Wrocławskie towarzystwo naukowe, 1967; Ulrich Beuth, *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners*, Diss. phil., München, 1979.

13 Friedrich Ludwig Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen. Eine romantische Tragödie in fünf Akten*, Berlin: Realschulbuchhandlung, 1808, S. [3].

14 Ebd., S. 10 und 12 (I).

15 Ebd., S. 36 (I).

16 Ebd., S. 47 (I).

17 Ebd., S. 129–130 (III, 2).

18 Ebd., S. 253 (V, 3).

auf die Lichtregie,[19] Verdis Libretto überbordet dagegen vor detaillierten Angaben zur Beleuchtung. So heißt es für das erste Bild (Prologo, Scena prima): «La notte vicina al termine è rischiarata da una grande quantità di torce. [...] Qua e là vedesi ancora tratto tratto sollevarsi qualche fiamma [...].» In der Szenenanweisung für das zweite Bild lesen wir: «Le tenebre vanno diradandosi fra le nubi tempestose: quindi a poco a poco una rosea luce, sino a che (sul finir della scena) il subito raggio del sole inondando per tutto, riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro.» Selbst für das dritte, wieder in der Nacht imaginierte Bild (I, 1) ist von Lichteffekten die Rede: «È notte; nel vicino ruscello brillano i raggi della luna.» Im fünften Bild (I, 6) wird immerhin für die Kleidung der «schiera di vergini e fanciulli» weiß gefordert. Im siebenten Bild (II, 5) geht es um ähnliche Effekte wie im ersten: «La notte è vivamente rischiarata da cento fiamme che irrompono da grossi tronchi di quercia preparati all'uopo.»

Nur in zwei von insgesamt acht Bildern finden sich in den Szenenanweisungen keine Licht- oder Farbhinweise: im vierten Bild, also im Innern von Attilas Zelt (I, 3), sowie im sechsten Bild (II, 1), das in Ezios Lager spielt. Dagegen bedeutet die Angabe «È il mattino» im achten und letzten Bild (III, 1) zumindest einen indirekten Hinweis auf die Lichtregie. Auffällig ist überdies, daß die Hälfte der Bilder – vier von acht – in der Nacht imaginiert sind, überdies das zweite Bild des Prologs im Übergang von der Nacht zur Morgendämmerung, das letzte Bild am Morgen. Nur die beiden Szenen in den Feldlagern (I, 6 und II, 1) scheinen am Tag zu spielen, ohne daß dies jedoch ausdrücklich präzisiert würde. Damit ergibt sich eine für Opern jener Zeit völlig ungewöhnliche Bevorzugung des nächtlich Dunkeln, die in ähnlicher Radikalität von Verdi erst 1853 in *Il trovatore* weitergeführt werden sollte.

Nicht nur in der Frage der Beleuchtung orientierte sich Verdi freilich an dem, was auf der Bühne unmittelbar visualisiert werden kann. Ein wesentlicher Teil seines Enthusiasmus für den Stoff scheint von Madame de Staëls Bemerkung ausgelöst, daß eine Schlüsselszene von Werners Drama – die Begegnung Attilas mit Papst Leo dem Großen und die anschließende Vision eines «Riesen, schrecklich anzusehen», eines «gespenstisch Wesen» in der dritten Szene des vierten Aktes[20] – in einem berühmten

19 Ebd, S. [9] (I): «Die [...] Stadt Aquileja in Flammen.»; S. 159 (IV, 1): «Morgendämmerung. [...] Mehrere Wachtfeuer [...]. Ganz im Hintergrunde das Druidenchor [...] angezündete Fakkeln emporhaltend.»; S. 208 (V, 1): «Waldgegend in mondheller Nacht. In der Ferne das Hunnenlager festlich erleuchtet.»; S. 219 (V, 2): «Klösterliche Zelle zu Rom. Seitwärts ein Tisch, worauf [...] eine brennende Lampe.»: S. 227 (V, 3): «Das Innere von Attila's prächtig mit Kerzen geschmücktem Zelte. In der Mitte des Hintergrundes [...] ein kleine[r] Altare, auf welchem eine Opferflamme brennt. [...] Chor der Druiden und Jungfrauen, welche Fackeln tragen.»

20 Ebd., S. 195–196 (IV, 3).

Fresko Raffaele Sanzios im Vatikan gestaltet worden ist. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, daß Verdi besondere Anstrengungen unternahm, um Raffaels Darstellung für seine Oper nutzbar zu machen: Am 11. Februar 1846 bat er den befreundeten Bildhauer Vincenzo Luccardi in Rom, ihm eine Skizze dieses Freskos anzufertigen und ihm insbesondere «i colori del vestiario» zu erklären.[21]

Dieses ungewöhnliche Interesse an bildlichen Darstellungen einer von Werner imaginierten Szenerie sollte uns aufhorchen lassen. In der Tat haben neuerdings zwei Autoren auf «Verdis neues Interesse für optische Details und spektakuläre Bildhaftigkeit» hingewiesen.[22] Wirkliche Konsequenzen für eine Interpretation von Verdis *Attila* sind aber aus diesen Beobachtungen bisher nicht gezogen wurden. In der Tat ist es methodisch auch nicht ganz einfach, die dramaturgischen und musikalischen Entsprechungen eines solchen Primats des Visuellen zu analysieren.

## Der Klang des Lichtes

Denn wie bringt man Licht und Dunkel, gar weiße Farben oder eine sich nur in der Einbildung einer einzigen Person abspielende Vision zum Klingen? Auf den spektakulären Sonnenaufgang im ersten Akt von Verdis Oper muß hier nicht nochmals eingegangen werden.[23] Angeregt durch Félicien Davids ode-symphonie *Le Désert* von 1844, aber auch durch Haydns *Die Schöpfung* läßt Verdi das Aufgehen der Sonne in einem fortissimo-Einsatz des ganzen Orchesters kulminieren, der seine überwältigende Wirkung aus dem zuvor fast dreieinhalb Minuten lang ausgehaltenen Orgelpunkt auf der Dominante erhält. Die für Verdi charakteristische Bevorzugung scharfer Kontraste zeigt sich dabei vor allem im Einsatz des *Coro di eremiti* eben auf der Quinte zur Dominante g mit den Worten «Qual notte!» Besondere Aufmerksamkeit

21 Brief Verdis an Vincenzo Luccardi vom 11. Februar 1846, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano: Stucchi Ceretti, 1913, S. 441; vgl. hierzu ausführlich Wolfgang Osthoff, «‹Caratteri, poesia, passione› – zur Musik von Verdis *Attila*», in: *Verdi und die deutsche Literatur*, S. 91–116, hier: S. 98–100.

22 Kurt Malisch, «*Attila*», in: *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 342–347, hier: S. 346; ganz ähnlich auch schon Peter Ross, Art. «Verdi: *Attila* (1846)», in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München/Zürich: Piper, 1997, Bd. 6, S. 408–411.

23 Vgl. Helen Greenwald, «‹Son et lumière›: Verdi, *Attila*, and the Sunrise Over the Lagoon», in: *Cambridge Opera Journal*, 21 (2009), im Druck.

hatte der Komponist auch auf die szenische Gestaltung dieses Effektes verwandt; es ist kaum vorstellbar, daß die ausführliche und mit vielen technischen Details versehene Beschreibung dieser Szene in einer Mailänder Musikzeitschrift[24] ohne Einwilligung Verdis veröffentlicht wurde.

Der Auftritt der weiß gekleideten «vergini e fanciulli» im Finale des ersten Aktes dagegen rekurriert auf ‹reine›, a cappella gesungene Akkorde in der gleichsam ‹jungfräulichen›, weil nicht durch Akzidentien veränderten Tonart C-Dur. Dabei wird in der italienischen Paraphrase des Pfingst-Hymnus *Veni creator spiritus*, den Werner übrigens – mit dem in Venedig von der Zensur untersagten[25] lateinischen Wortlaut – männlichen Priestern zugewiesen hatte, im Gegensatz zum Choreinsatz nach dem Sonnenaufgang nicht die Oktave, sondern die Terz über der Oktave hervorgehoben. Gleichzeitig ist dieser a cappella-Gesang eingebunden in die Entwicklung, die zu Attilas Schreckensvision führen wird. Die Szenenanweisung «commovendosi a poco a poco» steht bereits über den letzten Takten des Pfingsthymnus, und nachdem Attila den musikalischen Verlauf anschließend von C-Dur nach f-moll (hierzu gleich noch mehr) zwingen will, setzt unvermittelt Leone mit seinem Solo «Di flagellar l'incarco» in der chromatisch benachbarten Tonart Des-Dur ein – gleichzeitig zurückverweisend auf den Alptraum, von dem Attila bereits mit genau derselben Musik in seiner *scena ed aria* erzählt hatte.

Die Mondstrahlen, die Odabellas *romanza* am Beginn des ersten Aktes in ein charakteristisches Licht tauchen, werden von Verdi mit dem Einsatz des Instruments evoziert, das in der Oper des 19. Jahrhunderts regelmäßig mit Mondlicht assoziiert wird: Jeweils auf der dritten Zählzeit des 3/8-Taktes setzt die Querflöte Zweiunddreißigstel-Schleifer über die fein ziselierte Textur eines durchbrochenen Satzes von Englisch Horn, Violoncello und Harfe. Das Morgenlicht im Orchestervorspiel zu Forestos *scena e romanza* am Beginn des dritten Aktes schließlich scheint durch die chromatisch alterierten, aber in sich ruhenden Kadenzen in G-Dur ausgedrückt – derselben Tonart, die Verdi schon für den Pilgerchor am Beginn des dritten Aktes von *I Lombardi alla prima crociata* gewählt hatte.

Entscheidend unter dieser Perspektive ist und bleibt aber die komplementäre Verknüpfung des Sonnenaufgangs als augenfälligster Szene mit dem überraschenden Verlöschen fast aller Lichter im Finale des zweiten Aktes. Schon Osthoff hat auch diese Szene genauer beschrieben und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Diskussion des Sonnenaufgangs im ersten Akt – ohne allerdings weitere Konsequenzen aus diesem

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. den Brief des Präsidenten des Teatro La Fenice an Alessandro Lanari vom 18. August 1845, in: Conati, *La bottega della musica*, S. 156.

Nebeneinander zu ziehen.[26] Dabei zeigen viele Details der Komposition, daß Verdi offensichtlich eine wechselseitige Beziehung zwischen diesen beiden Schlüsselszenen herstellen wollte.

Der dem *colpo di scena* im Finale des zweiten Aktes vorausgehende *Coro delle sacerdotesse* steht wiederum in C-Dur, sein Text stellt wiederum die Bedeutung des Lichts in den Vordergrund: «Chi dona luce al cor?...». Allerdings bricht der Chor im Mittelteil vor der zu erwartenden Reprise des Beginns ab. Auf einem Dominant-Orgelpunkt kommt die musikalische Entwicklung zum Stillstand – mit ganz ähnlichen Streichertremoli wie in der Begleitung zum *Coro di eremiti* in der Szene vor dem Sonnenaufgang. Eine Generalpause markiert den Umschlag zum *pezzo concertato*, das hier wie so oft in vergleichbaren Finalszenen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts den sprachlosen Schrecken aller Anwesenden vergegenwärtigt. Ausgelöst wird dieser Überraschungseffekt jedoch wiederum von einer Veränderung der Lichtregie, hier – in genauer Umkehrung der Szene im Prolog und gleichzeitig ohne jedes Vorbild bei Werner – als Umschlag vom Licht ins Dunkel: «Un improvviso e rapido soffio procelloso spegne gran parte delle fiamme. Tutti si alzano per natural modo di terrore. Silenzio e tristezza generale.» In e-moll und E-Dur spricht der Chor davon, wie «l'orrenda procella / qual lampo sparì». Genau dann, wenn Attila das Wiederanzünden der Fackeln anordnet, am Beginn des *tempo di mezzo* («Si riaccendan le quercie d'intorno») kehrt Verdis Musik für einen Moment in die offensichtlich strahlendem Licht zugeordnete Tonart C-Dur zurück, bevor die *stretta* («Oh miei prodi! un solo giorno») im heroischen Es-Dur anhebt.

Ist man aber erst einmal sensibel geworden für die Assoziation von Tonarten und Tongeschlechtern mit Licht und Dunkel in Verdis Partitur, erhält auch der häufige Kontrast von Dur und moll in Attilas Partie eine eigentümliche Bedeutung. Attila tritt in der zweiten Szene des Prologs mit den Worten «Eroi, levatevi!» auf, wobei seine kurze Phrase auf f beginnt, in f endet und von einer – für eine allererste Phrase ungewöhnlich nachdrücklichen – Kadenz in F-Dur begleitet wird. Nur sechs Takte später, auf die Worte «Qui!... circondatemi» ist aber bereits f-moll erreicht, das ja schon dem blutrünstigen Eröffnungschor («Urli, rapine») zugrundegelegen hatte.

Dieselbe Ambivalenz des Tongeschlechts findet sich im Duett am Schluß desselben Bildes wieder, wenn Ezio sein *adagio* in F-Dur eröffnet («Tardo per gli anni, e tremulo»), Attila aber wenig später die Musik nach f-moll zwingt («Dove l'eroe più valido»). Attilas erstes eigentliches Solo, die *scena ed aria* im ersten Akt besteht aus einem *adagio* («Mentre gonfiarsi l'anima») in f-moll, das sich im weiteren Verlauf nach F-Dur aufhellt, der Tonart, die dann auch der *cabaletta* («Oltre quel limite») zugrundeliegt.

26 Vgl. Osthoff, «Caratteri, poesia, passione», S. 96.

Wenig später reagiert Attila auf Leones Auftritt mit einem Solo in f-moll («No!... non è sogno – ch'or l'alma invade!»), das ein *pezzo concertato* eröffnet, das sich zwar nach As-Dur wendet, allerdings nicht ohne eine Ausweichung nach f-moll kurz vor dem Schluß.

Es liegt nahe, diese musikalische Umsetzung eines ‹chiaroscuro› nicht nur als eine Metapher für die zerrissene Seele Attilas wahrzunehmen, sondern auch als eine neue Qualität von Verdis Verfahren, Gemütszustände seiner Figuren mit deutlich wahrnehmbaren Kontrasten abzubilden. Es ist sicher kein Zufall, daß auch für die Titelfigur in *Macbeth* der Gegensatz der Tonarten f-moll und F-Dur eine große Rolle spielen wird, und es scheint verlockend, eine Linie von der musikalischen Gestaltung Attilas bis zur berühmten Arie Violettas im ersten Akt von *La traviata* zu ziehen – mit ihrem überwältigenden Wechsel vom f-moll des Beginns («Ah! fors'è lui che l'anima») zum F-Dur der Aussage «A quell'amor ch'è palpito».

Daß genau der Kontrast von Licht und Dunkel Verdi an Werners *Attila* begeistert hatte, wird auch durch einen anderen Zusammenhang bestätigt: Unmittelbar nach der Arbeit an dieser Oper beschäftigte sich der Komponist mit Franz Grillparzers Drama *Die Ahnfrau*; im Sommer 1846 ließ er sich eine Prosaskizze unter dem Titel *L'avola* anfertigen.[27] Der letztlich wieder aufgegebene Plan schließt auf verblüffende Weise an Verdis Werner-Bearbeitung an, wenn man bedenkt, daß ein italienischer Literaturhistoriker diese Schicksalstragödie für Grillparzers «straordinaria efficacia scenica paragonabile solo a quella di Werner» rühmte: «frasi rapide, secche e risolute, gesti violenti ed irrevocabili sottolineati da improvvisi effetti di luce abbagliante e di luce sopraffatta dalle tenebre».[28]

## Politische Aussagen in neuem Licht

In neueren Diskussionen ist darauf hingewiesen worden, daß die politische Dimension von Verdis Oper nicht überbewertet werden sollte.[29] Unbestritten ist, daß im *adagio* des Duetts Ezio/Attila im Prolog die emblematischen

27 Vgl. Pierluigi Petrobelli, «Verdi e Madame de Staël», in: *Verdi und die deutsche Literatur*, S. 153–164, hier: S. 153, Anm. 2. Vgl. auch den Brief Francesco Maria Piave an Francesco Lucca vom 28. August 1847; in: Marri Tonelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, S. 135, Anm. 20.

28 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Bd. 3/1: *Dal Biedermeier al fine secolo (1820–1890)*, Torino: Einaudi, 1971, S. 73.

29 So vor allem Marcello Conati in der Diskussion von Osthoff, «Caratteri, poesia, passione», S. 116.

Verse «Avrai tu l'universo / resti l'Italia a me.» von Verdi so komponiert worden sind, daß der für die Zeit der Handlung völlig anachronistische Begriff ‹Italia› in 42 Takten nicht weniger als vierzehn Mal ausgesprochen wird. Unklar ist dagegen, ob wir späteren Berichten aus den 1880er Jahren Glauben schenken dürfen,[30] dieser Text sei vom zeitgenössischen Publikum auf die damals realistisch scheinende Möglichkeit bezogen worden, Italien könne unter der Regierung des Papstes Pius IX. geeinigt werden.[31] Auch wenn sich diese Lesart weiter einer gewissen Beliebtheit erfreut,[32] scheint hier Vorsicht angebracht, zumal heute rätselhaft bleiben muß, was Verdi wirklich meinte, als er Solera schrieb, er verstehe, was der Librettist mit den genannten Versen habe sagen wollen.[33] Soleras wortreiche Antwort hilft hier nicht weiter, denn der Librettist ging nicht im Geringsten auf Verdis konspirativ wirkende Rhetorik ein, sondern paraphrasierte mit todernster Miene die beiden Verse nochmals mit neuen Worten.[34]

Dabei sollte der Umstand nicht unterschätzt werden, daß das Libretto im Duett zwischen Ezio und Attila sehr viel krudere Formulierungen Werners rhetorisch zugespitzt hatte. In der zweiten Szene des vierten Aktes von Werners Tragödie hatte Aetius lediglich darauf hingewiesen: «Die Erd' ist gross, sie reicht wohl für uns Beide! / Behalte was du hast: – (du hast schon viel!) / Mir lass' den Rest – doch, bei dem Gott in mir, / Den muss ich haben! – [...] Bei unserm Jugendtraum beschwör' ich dich: / Gieb

30 Vgl. Roger Parker, *«Arpa d'or dei fatidici vati». The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997 (= Premio internazionale Rotary Club di Parma ‹Giuseppe Verdi›, 2), S. 96.

31 Vgl. John Rosselli, «Risposta a Giuliano Procacci», in: *Verdi 2001*, Atti del convegno internazionale (Parma/New York/New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, Firenze: Olschki, 2003 (= Historiae musicae cultores, 94), S. 223–226, hier: S. 225.

32 Vgl. die beiden ebenso wortreichen wie den einschlägigen Forschungsstand ignorierenden Beiträge von James W. Porter, «Verdi's *Attila*, an Ethnomusicological Analysis», in: *Attila: the Man and His Image*, ed. Franz H. Bäuml and Marianna D. Birnbaum, Budapest: Corvina, 1993, S. 45–54, hier: S. 47; und Rainer Schönhaar, «Universalgedanke und nationale Identität/en. Zwei Stadien politischer Romantik auf der (Musik)Bühne am Beispiel *Attila* von Zacharias Werners Drama bis zu Verdis Oper», in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechler, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2003 (= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 54), S. 511–544, hier: S. 537; aber auch: Candoni, «De la Tragédie romantique allemande à l'opéra italien», S. 241–261, hier: S. 255 und 257.

33 Vgl. den Brief Verdis an Temistocle Solera vom 25. Dezember 1845, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, S. 440.

34 Vgl. den Brief Soleras an Verdi vom 12. Januar 1846, in: *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1947 (= Accademia nazionale dei Lincei. Studi e documenti, 4), Bd. 4, S. 245.

Roma frei und theil' mit mir den Erdball!»[35] In Soleras Versen wurde daraus die letztlich unsinnige Gegenüberstellung von ganz Italien (eben nicht «Roma») und des Universums. Allerdings haben die Zeitgenossen dies anscheinend nicht als Anspielung auf die aktuelle Situation verstanden; vielmehr mokierten sie sich über die prekäre Logik der Verse. So lesen wir bei dem venezianischen Kritiker Tommaso Locatelli: «Non parleremo dello stile e de' versi: basti che il poeta mette fino l'Italia fuor della carta geografica, ed Ezio propone ad Attila questa singolare divisione del mondo.»[36] Und noch 1859 spottete Abramo Basevi: «Ezio [...] gli offre l'Universo (s'intende senza il sole, né i pianeti ecc.), per godersi liberamente l'Italia (non compresa nell'Universo).»[37]

Eine Prüfung von Rezeptionsdokumenten aus den Jahren um 1848 belegt, daß tatsächlich wohl kaum dieser Wortwechsel, sondern vor allem Forestos *cabaletta* («Cara patria, già madre reina») mit der politischen Aktualität assoziiert wurde.[38] In ihr zeigt sich wie an anderen Stellen dieser Oper – in der *cabaletta* des Duetts Ezio/Attila oder im *quartetto finale* – Verdis Vorliebe für den *decasillabo* als bevorzugten Vers patriotischer Dichtung jener Zeit. Auch hat Kurt Malisch im Anschluß an Peter Ross völlig zu Recht darauf hingewiesen, daß einige sehr problematische Entscheidungen Verdis sich als Konsequenzen aus der «Akzentuierung des ‹Machtdramas› zu Ungunsten des ‹Liebesdramas›» erklären lassen. Aufgrund der dominanten Rolle Attilas und Odabellas verliere der Tenor «an Gewicht», wobei den «beiden Arien Forestos [...] so gut wie keine dramaturgische Funktion» zukäme.[39]

Überträgt man freilich die aus der Auseinandersetzung mit Verdis Lichtregie gewonnenen Erkenntnisse auf die Interpretation der Auftritte von Attilas Widersachern Odabella und Foresto, erscheint sowohl die ‹dramaturgische Funktion› wie die politische Konnotation des Tyrannenmords in einem neuen Licht. Denn es fällt auf, daß Odabellas nachgerade pyrotechnisch wirkender Auftritt im Prolog genau in der Tonart steht, die von Verdi wenig später – im Anschluß an Haydn und im Gegensatz zum A-Dur in der

35 Werner, *Attila, König der Hunnen*, S. 145–146 (IV, 2).

36 Tommaso Locatelli, «Bullettino degli spettacoli di Quaresima. – Gran Teatro la Fenice. – Ultime rappresentazioni dell'*Attila*: termine degli spettacoli», in: *Gazzetta privilegiata di Venezia*, 26.03.1846; hier zitiert nach: Locatelli, *L'Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte*, Venezia: Tipografia del commercio, 1873, Bd. 9, S. 228–235, hier: S. 231 (Helen Greenwald sei sehr herzlich für die Überlassung einer Kopie dieser schwer zugänglichen Quelle gedankt).

37 Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tofani, 1859, S. 90.

38 Vgl. Douglas Ipson, «*Attila* Takes Rome: the Reception of Verdi's Opera on the Eve of Revolution», in: *Cambridge Opera Journal*, 21 (2009), im Druck.

39 Malisch, «*Attila*», S. 344.

einschlägigen Szene bei Félicien David – als Tonart des gleißenden Lichts der Sonne eingesetzt wird. Attilas und Uldinos Dialog changiert zwischen G-Dur und e-moll, wenn Odabella mit ihren plakativen Worten «Santo di patria / indefinito amor!» C-Dur als neue Tonart setzt und nicht nur dies: Mit ihren halsbrecherischen Rouladen umgreift sie mit energischer Geste («con energia») vom Leitton h bis zum zweigestrichenen c den ganzen Tonraum der Tonart C-Dur, die dann auch ihrem anschließenden *adagio* («Allor che i forti corrono») zugrundeliegt.

Jedoch steht nicht nur Odabellas erster Auftritt in C-Dur, sondern auch der letzte Teil von Forestos erstem Solo, die bereits erwähnte und so eindeutig auf patriotische Gefühle bezogene und eben im *decasillabo* gehaltene *cabaletta* («Cara patria, già madre reina»), während dessen *romanza* im dritten Akt («Che non avrebbe il misero») sich vom c-moll des Beginns nach C-Dur aufhellt.

Die politische Aussage erscheint aus dieser Perspektive letztlich nur als sekundäre Funktion der für die ganze Oper charakteristischen Lichtregie. Die patriotischen Gefühle Odabellas und Forestos werden mit dem Licht der aufgehenden Sonne – und übrigens auch mit der ‹reinen› Tonart der Jungfrauen (Odabella war ja nur verlobt, nicht verheiratet) – assoziiert, so daß die kampfeslustige Heroine in der Tradition der Jeanne d'Arc, der Protagonistin von Verdis Oper von 1845 gesehen werden kann.[40] An Attila hingegen werden vor allem dessen dunkle Seiten hervorgehoben.

## Mazzini und Verdi

In diesem Zusammenhang mag es von Interesse sein, daß Giuseppe Mazzini, der Vorkämpfer der *Giovine Italia*, mit großer Insistenz auf die dramatischen Werke von Zacharias Werner hingewiesen hatte. 1838 hatte der im englischen Exil lebende Literat und Politiker dessen damals erfolgreichstes Stück, die Schicksalstragödie *Der 24. Februar* publizieren lassen und dieser Veröffentlichung einen langen biographisch-kritischen Essay über Werner vorangestellt. *Attila, König der Hunnen* bleibt dort zwar merkwürdigerweise fast völlig ausgespart. Während alle anderen wichti-

40 Zum Motiv der kriegerischen Jungfrau bei Verdi vgl. auch Mary Ann Smart, «‹Proud, Indomitable, Irascible›: Allegories of Nation in *Attila* and *Les Vêpres siciliennes*», in: *Verdi's Middle Period (1849–1859): Source Studies, Analyses, and Performance Practice*, ed. Martin Chusid, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, S. 227–256, hier: S. 232–239.

gen Dramen ausführlicher gewürdigt werden, wird dieses Stück nur en passant als ein Drama erwähnt, «che merita lodi» und «può giovare [...] ai progressi dell'arte».[41]

Es ist gut möglich, daß Verdis Interesse an Werner von der Lektüre dieser italienischen Übersetzung der herausragenden «Schicksalstragödie» angeregt worden ist. Immerhin war von Mazzinis Ausgabe im Jahre 1839 beim Mailänder Verleger Bonfanti ein Nachdruck als vierter Teil eines *Museo drammatico* erschienen.[42] Vor allem aber sind in einem weiteren Essay, den Mazzini der Übersetzung beigab, zahlreiche Ideen formuliert, die ein verblüffend präzises Echo in Verdis späterer Entwicklung zu finden scheinen. In dieser Abhandlung über das spätestens seit Victor Hugo aktuelle Problem der «Fatalität»[43] lobt Mazzini das vorliegende Prosastück als «tentativo [pressoché insuperabile] di rievocare nel Dramma moderno il dogma spento della fatalità.»[44] Im weiteren Verlauf werden diese Thesen an Shakespeares *Macbeth* exemplifiziert, von Schiller jedoch nur zwei Dramen genannt, von denen wir wissen, welche Bedeutung sie für Verdi haben sollten: *Die Räuber* sowie *Kabale und Liebe*. Schließlich gipfelt Mazzinis Plädoyer für «il Dramma della provvidenza [...] un Dramma che sostituisca alla fatalità, che pone in fondo e soggioga, la missione, che leva in alto e nobilita, all'espiazione, che cancella le colpe, il sacrificio, che conquista un premio»[45] in einem Zitat aus Schillers *Piccolomini*: «Nel suo petto – come egli dice – stanno le stelle de' suoi destini.»[46]

41 [Giuseppe Mazzini], «Cenni su Werner», in [Friedrich Ludwig Zacharias] Werner, «Il ventiquattro febbraio, tragedia. Traduzione di A[gostino] R[uffini]», in: *Saggio sulla letteratura europea degli ultimi cinquant'anni. Letteratura alemanna*, Brusselles: Hauman 1838, S. 123–165, hier: S. 144 (Reproduktion zugänglich bei Google Books, 01.03.2010: http://books.google.com); auch in: Giuseppe Mazzini, *Scritti editi ed inediti*, Imola: Galeati, 1910, Bd. 8, S. 203–236, hier: S. 224.

42 Ein erneuter Nachdruck in der Sammlung *L'Alemagna letteraria*, Milano: Editori dello spettatore industriale, 1844, S. 215–233, bringt dagegen nur Werners Drama selbst ohne Mazzinis Abhandlungen; vgl. Alda Manghi, «Mazzini e Werner», in: *Convivium. Rivista di lettere, filosofia e storia*, Raccolta nuova, 6 [21] (1952), S. 873–895, hier: S. 881.

43 Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1992, S. 210–216; englisch: *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, S. 238–246. Ross, «Verdi: *Attila* (1846)», S. 409.

44 Un Italiano [Giuseppe Mazzini], «Della fatalità considerata com'elemento drammatico», in: Werner, *Il ventiquattro febbraio*, S. 1–42, hier: S. 5; auch in: Mazzini, *Scritti*, Bd. 8, S. 167–200, hier: S. 172.

45 Ebd., S. 36–37 bzw. S. 196.

46 Ebd., S. 38–39 bzw. S. 198. Das Zitat lautet im deutschen Original: «In deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne» (II, 6: Vers 962), in Andrea Maffeis erstmals 1845 (!) publizierter Übersetzung: «[...] Il vero / astro del tuo destino è nel tuo petto.»

Auch wenn es für eine Mazzini-Lektüre Verdis vor 1848 keinen dokumentarischen Beleg gibt, erscheint die ungewöhnliche Entscheidung des Komponisten (oder, falls die Idee auf Solera zurückgehen sollte, die Übernahme dieser Entscheidung), den Schrecken Attilas angesichts des Auftritts Leones bereits einen Akt zuvor in Attilas Arie «nel suo petto» präfigurieren zu lassen, wie ein präzises Echo von Schillers Diktum. Denn auch für diese Verdoppelung von Leones mahnenden Worten gibt es bei Werner nicht die geringste Grundlage. Aufgrund dieser eigenwilligen Entscheidung könnte man Verdis Oper sogar als frühes Beispiel einer Entwicklung betrachten, die sich gleichzeitig mit den jeweiligen Traumerzählungen in Wagners *Der fliegende Holländer* (1843), in Meyerbeers *Le Prophète* (1849) oder in Wagners *Lohengrin* (1850) manifestierte: Mit musikalisch hörbaren Vorahnungen werden später dargestellte Ereignisse vorweggenommen,[47] wobei «die Personen [...] einer Macht unterworfen» scheinen, «die ihnen aus ihrem eigenen Inneren» – also aus ihrer «Brust» – «entgegentritt und dennoch fremd ist.»[48]

## Ein letztes Experiment mit der «Monumentaloper»

Vieles spricht dafür, Verdis *Attila* als Schlußpunkt einer Phase in seinem Schaffen zu begreifen, für die *Nabucodonosor* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843) und *Giovanna d'Arco* (1845) stehen und die man mit dem Etikett ‹Monumentaloper› fassen mag.[49] Verdis Äußerung, diese Partitur eigne sich besonders «pel Grand Opéra di Parigi»,[50] bestätigt indirekt diese Zuordnung, auch wenn diese Worte eine grundlegende Fehleinschätzung des kompositionstechnischen Standards der damaligen französischen ‹grand opéra› verrät.

Will man *Attila* freilich nicht als Ende, sondern als Beginn einer Entwicklung in Verdis Schaffen sehen, so fällt die entscheidende Bedeutung

47 Vgl. Anselm Gerhard, «‹Das im ‚Gedenken' uns ‚dünkende' Bild eines Ungegenwärtigen›. Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts», in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien: Universal Edition, 2007 (= Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 134–148, hier: S. 140–144.

48 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber: Friedrich, 1971, S. 21 bzw. Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, ²1985, S. 22.

49 Ross, «Verdi: *Attila* (1846)», S. 409.

50 Brief Verdis an Léon Escudier vom 2. (?) September 1845, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, S. 439; zur Datierung vgl. Conati, *La bottega della musica*, S. 176–177, Anm. 30.

der Lichtregie auf – und zwar nicht nur im engeren bühnentechnischen Sinn, sondern auch hinsichtlich der Insistenz, mit der der Komponist die dunklen Seiten zerrissener Seelen auszuleuchten versuchte – ganz im Sinne dessen, was Pierluigi Petrobelli kürzlich als für Verdi typischen «contraste entre la lumière et l'obscurité» zu analysieren versuchte.[51]

Die konzeptionellen wie kompositionstechnischen Beschränkungen der Dramaturgie dieser Oper liegen auf der Hand, besonders gelungen erscheinen insbesondere die beiden Finalensembles des ersten und zweiten Aktes mit den breit angelegten ‹pezzi concertati›. Sucht man nach einem Begriff, der die dort ausgedrückte Stimmung zu umreißen vermag, liegt der Rückgriff auf das von Verdi vor allem nach 1846 sehr gern verwendete Wort ‹cupo› mit seinem weiten Bedeutungsfeld zwischen ‹finster›, ‹dunkel›, ‹fahl›, ‹dumpf›, ‹tief› und sogar ‹schweigsam› nahe. Im Anschluß an Attilas Traumerzählung begegnet das Wort sogar im gesungenen Text; im *adagio* («Mentre gonfiarsi l'anima») seiner Arie im ersten Akt charakterisiert er seine Reaktion auf die nächtliche Schreckensvision: «In me tai detti suonano / cupi, fatali ancor.»

Stellt man sich vor Augen, wie lärmend, ja plakativ die musikalischen Charakterisierungen des Lichts in *Attila* geraten sind, darf man dem Komponisten durchaus eine Einsicht in seine eigenen Stärken und Schwächen unterstellen, wenn er in den folgenden Jahren mit besonderer Hartnäckigkeit die finsteren Seiten von Bühnen- und Seelenlandschaften zu zeichnen versuchte, klangliche und dramaturgische Ideen dieser beiden Finalensembles aufgreifend – besonders eindrücklich in der unmittelbar darauffolgenden Oper *Macbeth*, aber auch in *Il trovatore*. Eine differenziertere Gestaltung hell erleuchteter Szenen sollte ihm dann erst mit der fast erotisch anmutenden Vergegenwärtigung der Morgenröte am Beginn des ersten Aktes von *Simon Boccanegra* (1857), nochmals nuancierter instrumentiert in der Neufassung von 1881, gelingen. Auch in jener Oper ist dieses helle Licht eingebunden in einen schroffen Kontrast mit dem nächtlichen Dunkel, in dem am Ende des Prologs Maria gestorben war, und dem allmählichen Verlöschen aller Lichter, das am Ende des letzten Aktes das Sterben des Titelhelden begleiten wird. In gewisser Weise ist noch die Lichtregie dieser reifen Oper eine Konsequenz von Verdis ebenso eigenwilliger wie selektiver Werner-Lektüre.

51 Vgl. Pierluigi Petrobelli, «D'autres regards sur le théâtre musical», in: *À travers l'opéra*, S. 263–276, hier: S. 266.

## Abstract

A detailed comparison of Verdi's *Attila* with Werner's tragedy reveals astonishingly little correlation, even by the standards of the time. After having read Madame de Staël, and probably also Mazzini, the composer's interest had clearly not been ignited by the details of the plot, but rather by Werner's use of light-metaphors. Accordingly, the libretto is full of reference to stage lighting. This is reflected by the striking use of major and minor in Verdi's score, particularly in relation to politically significant contexts, which thus appear subordinated to a treatment "chiaroscuro".

## Bibliografie

[Anonym], «La Cour de Valentinien en 494», in: *Revue de Paris*, 21 (1830), S. 193–214.

*À travers l'Opéra. Parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e^ au XX^e^ siècle. Etudes en l'honneur de Gilles de Van*, sous la dir. de Siro Ferrone et Andrea Fabiano, Paris: L'Harmattan, 2007.

*Alemagna letteraria (L')*, Milano: Editori dello spettatore industriale, 1844.

Basevi Abramo, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tofani, 1859.

Beuth Ulrich, *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners*, Diss. phil., München, 1979.

Candoni Jean-François, «De la Tragédie romantique allemande à l'opéra italien: *Attila* de Verdi, entre discours patriotique et internationalisation de l'opéra», in: *À travers l'Opéra*, S. 241–261.

*Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1947 (= Accademia nazionale dei Lincei. Studi e documenti, 4).

Conati Marcello, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano: Il saggiatore, 1983.

Dahlhaus Carl, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber: Friedrich, 1971, bzw. Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli, ²1985.

Engelhardt Markus, *Verdi und andere.* Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro *in Mehrfachvertonungen*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1992 (= Premio internazionale Rotary Club di Parma ‹Giuseppe Verdi›, 1).

Gerhard Anselm, «‹Das im ‚Gedenken' uns ‚dünkende' Bild eines Ungegenwärtigen›. Erinnern und Entäußern in der Oper des 19. Jahrhunderts», in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien: Universal Edition, 2007 (= Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 134–148.

Gerhard Anselm, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1992; englisch: *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Greenwald Helen, «‹Son et lumière›: Verdi, *Attila*, and the Sunrise Over the Lagoon», in: *Cambridge Opera Journal*, 21 (2009), im Druck.

Ipson Douglas, «*Attila* Takes Rome: the Reception of Verdi's Opera on the Eve of Revolution», in: *Cambridge Opera Journal*, 21 (2009), im Druck.

Koziełek Gerard, *Das dramatische Werk Zacharias Werners*, Wrocław: Wrocławskie towarzystwo naukowe, 1967.

Locatelli Tommaso, «Bullettino degli spettacoli di Quaresima. – Gran Teatro la Fenice. – Ultime rappresentazioni dell'*Attila*: termine degli spettacoli», in: *Gazzetta privilegiata di Venezia*, 26.03.1846; hier zitiert nach: Locatelli, *L'Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte*, Venezia: Tipografia del commercio, 1873, Bd. 9, S. 228–235.

Malisch Kurt, «*Attila*», in: *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 342–347.

Manghi Alda, «Mazzini e Werner», in: *Convivium. Rivista di lettere, filosofia e storia*, Raccolta nuova, 6 [21] (1952), S. 873–895.

Marri Tonelli Marta, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda: Museo civico, 1999.

[Mazzini Giuseppe], «Cenni su Werner», in [Friedrich Ludwig Zacharias] Werner, «Il ventiquattro febbraio, tragedia. Traduzione di A[gostino] R[uffini]», in: *Saggio sulla letteratura europea degli ultimi cinquant'anni. Letteratura alemanna*, Brusselles: Hauman 1838, S. 123–165 (Reproduktion zugänglich bei Google Books, 01.03.2010: http://books.google.com); auch in: Giuseppe Mazzini, *Scritti editi ed inediti*, Imola: Galeati, 1910, Bd. 8, S. 203–236.

Mittner Ladislao, *Storia della letteratura tedesca*, Bd. 3/1: *Dal Biedermeier al fine secolo (1820–1890)*, Torino: Einaudi, 1971.

Osthoff Wolfgang, «‹Caratteri, poesia, passione› – zur Musik von Verdis *Attila*», in: *Verdi und die deutsche Literatur*, S. 91–116.

Parker Roger, *«Arpa d'or dei fatidici vati». The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997 (= Premio internazionale Rotary Club di Parma ‹Giuseppe Verdi›, 2).

Peschier A[dolphe], *Histoire de la littérature allemande, depuis les temps les plus reculés, jusqu'à nos jours, précédée d'un parallèle entre la France et l'Allemagne, et suivie d'une table analytique des matières*, Paris/Genève: Cherbuliez, 1836.

Petrobelli Pierluigi, «D'autres regards sur le théâtre musical», in: *À travers l'opéra*, S. 263–276.

Petrobelli Pierluigi, «Verdi e Madame de Staël», in: *Verdi und die deutsche Literatur*, S. 153–164.

Porter James W., «Verdi's *Attila*, an Ethnomusicological Analysis», in: *Attila: the Man and His Image*, ed. Franz H. Bäuml and Marianna D. Birnbaum, Budapest: Corvina, 1993, S. 45–54.

Ross Peter, Art. «Verdi: *Attila* (1846)», in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, München/Zürich: Piper, 1997, Bd. 6, S. 408–411.

Rosselli John, «Risposta a Giuliano Procacci», in: *Verdi 2001*, Atti del convegno internazionale (Parma/New York/New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, Firenze: Olschki, 2003 (= Historiae musicae cultores, 94), S. 223–226.

Schönhaar Rainer, «Universalgedanke und nationale Identität/en. Zwei Stadien politischer Romantik auf der (Musik)Bühne am Beispiel *Attila* von Zacharias Werners Drama bis zu Verdis Oper», in: *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater*, Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001, hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechler, Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2003 (= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 54), S. 511–544.

Smart Mary Ann, «‹Proud, Indomitable, Irascible›: Allegories of Nation in *Attila* and *Les Vêpres siciliennes*», in: *Verdi's Middle Period (1849–1859): Source Studies, Analyses, and Performance Practice*, ed. Martin Chusid, Chicago: The University of Chicago Press, 1997, S. 227–256.

Staël[-Holstein] [Anne-Louise-]Germaine (de), *De l'Allemagne* [1813], Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

Stuckert Franz, *Das Drama Zacharias Werners. Entwicklung und literargeschichtliche Stellung*, Frankfurt am Main: Diesterweg, 1926 (= Deutsche Forschungen, 15).

Unfer Lukoschik Rita, «L'*Attila* di Zacharias Werner ed il libretto per Verdi», in: *Verdi und die deutsche Literatur*, S. 71–89.

*Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, Bericht der Tagung im Centro tedesco di studi veneziani (Venedig, 20.–21. November 1997), hrsg. von Daniela Goldin Folena und Wolfgang Osthoff, Laaber: Laaber, 2002 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 19).

Werner Friedrich Ludwig Zacharias, *Attila, König der Hunnen. Eine romantische Tragödie in fünf Akten*, Berlin: Realschulbuchhandlung, 1808. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano: Stucchi Ceretti, 1913.

Wismer Emil, *Der Einfluss des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich. Die Beziehungen des Dichters zu Madame de Staël*, Affoltern am Albis: Weiss, 1928 (Reprint: Bern: Lang, 1968).