https://doi.org/10.14361/9783839406939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Immacolata Amodeo
Das Opernhafte

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Immacolata Amodeo (Dr. phil.) ist Professorin für Literaturwissenschaft an der Jacobs University Bremen.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Immacolata Amodeo

Das Opernhafte.
Eine Studie zum »gusto melodrammatico« in Italien und Europa

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: © hackysac, »Vorhang auf, die Zweite«, Photocase 2007
Lektorat & Satz: Immacolata Amodeo
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-693-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschürenan unter:
info@transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Inhalt

Einleitung
9

1 Das Opernhafte im fremden Blick
15

„Die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes“
(Johann Wolfgang von Goethe)
15

„La disposition naturelle de l’Italien pour la musique“
(Stendhal)
37

„Die Musik ist die Seele dieser Menschen, ihr Leben, ihre Nationalsache“
(Heinrich Heine)
40

„Les Italiens n’ont point de roman comme les Anglais et les Français“
(Madame de Staël)
43

„Ständiges Grimassieren südländischen Temperaments“
(Rolf Dieter Brinkmann)
47

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

2 Literaturwissenschaftliche Positionen gegen das Opernhafte
51

„La letteratura muore“
(Francesco De Sanctis)
51

„Dilatando“ und „superficializzando“
(Benedetto Croce)
74

3 Das Opernhafte als kulturtypologische Kategorie
87

Die *Quaderni del carcere* Antonio Gramscis
87

„Concezione della vita“, „stile“ und „gusto melodrammatico“
95

4 Der Kontext des Opernhaften im Italien des 19. Jahrhunderts
107

Italienische Oper und europäischer Roman
107

Sozialhistorischer Hintergrund
110

Tendenzen der italienischen Literatur
123

5 Das Opernhafte und das Risorgimento
133

Mediale Schwerpunktbildungen
133

Die Oper als imaginäres Blockprojekt
144

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

6 Narrationen und Praktiken
159

Anbrüche
159

Handwerklichkeit
162

Das Spektakuläre
165

Künstliche Natürlichkeit und natürliche Künstlichkeit
173

Reproduzierbarkeit
180

7 Begräbnisse all'italiana oder Die Transmedialität des Opernhaften
185

Literatur
201

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einleitung

Dieses Buch beschäftigt sich mit dem Opernhaften. Das Opernhafte läßt sich von der Oper ableiten und wurde in der italienischen Literatur- und Kulturtheorie im Sinne einer ästhetischen Kategorie bzw. im Sinne einer kulturtypologischen Kategorie gebraucht.

Ihren Ausgangspunkt nahm die vorliegende Studie bei einem Befund, der aus der vergleichenden Lektüre zweier sehr verschiedener Texte resultierte, einem autobiographischen Reisebericht, der *Italienischen Reise* des Dichters Johann Wolfgang von Goethe, und der *Quaderni del carcere*, einem Konvolut kulturtheoretischer Reflexionen des Politikers und Philosophen Antonio Gramsci. Zwischen diesen beiden Texten stellten wir eine erstaunliche Koinzidenz fest. Das Italienbild, das uns der Weimarer Dichter überliefert hat, stimmt nicht nur mit der Kulturdiagnose des von den Faschisten verhafteten italienischen Intellektuellen überein, sondern darüber hinaus illustriert es auf anschauliche Weise jenes Opernhafte, das Antonio Gramsci als eine kulturtypologische Kategorie benutzt. Was Gramsci in verstreuten Fragmenten der *Gefängnishefte* mit „melodrammatico" bezeichnet und anhand einiger Beispiele erläutert, findet seine Entsprechung in Goethes ausführlicher Schilderung einer opernhaft anmutenden italienischen Alltagskultur.

Der Begriff „opernhaft" wird im folgenden in der Bedeutung und als Übersetzung von „melodrammatico" verwendet. Das italienische Adjektiv „melodrammatico" ist von „melodramma" abgeleitet, wobei im italienischen Sprachgebrauch der Terminus „melodramma" eine Bezeichnung für die Oper ist und das davon abgeleitete Adjektiv „der Oper zugehörig", „der Oper eigen", „opernhaft", bedeutet. Das italienische „melodrammatico" wird oft fälschlicherweise mit „melodramatisch" ins Deutsche übersetzt.

Wir werden im Laufe der Studie den Begriff des Opernhaften befragen und versuchen, ihn kulturtheoretisch zu konstellieren. Das Opernhafte ist in unserem Verständnis kein substantialistischer Begriff oder Gattungsbegriff, sondern wird als eine Form der Theatralität aus wechselnden Beobachterpositionen entwickelt. Man kann sich dabei auf das Ergebnis der Theatralitätsforschung stützen, daß nämlich Theatralität „nur

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

indirekt erschließbar“[1] und „nicht allein als eine spezifische Form (mehr oder weniger spektakulärer) Bewegungen oder Sprache aufzufassen“ ist, sondern sich auch „durch eine besondere Form der *Wahrnehmung* konstituiert“[2].

Genauso wie die Oper entzieht sich auch das Opernhafte der disziplinären und begrifflichen Zähmung[3] und sprengt mediale, kulturelle und disziplinäre Grenzen.

Unter dem Fokus des Opernhaften werden wir einige Aspekte der italienischen Kulturgeschichte vor allem des 19. Jahrhunderts genauer untersuchen. Die Zusammenführung unterschiedlicher Bereiche aus der Perspektive des Opernhaften, wie sie in der vorliegenden Studie erprobt wird, macht es möglich, Konstellationen zu beleuchten, die aus einzelwissenschaftlicher Perspektive schwer zu greifen sind, weil sie im Schnittpunkt von Diskurs, Medium, Sozialgeschichte, Ästhetik und Alltagsverhalten liegen. Eine dieser bislang nicht hinreichend erforschten Konstellationen der italienischen Kulturgeschichte ist die offensichtliche Dominanz der Oper im Vergleich zum Roman in der italienischen Kultur des 19. Jahrhunderts. Daraus ergibt sich auch die Frage nach dem Funktionszusammenhang zwischen Oper und Formierung des italienischen Nationalstaates sowie die Frage nach einer möglichen Funktionsäquivalenz von italienischer Oper und europäischem Roman. Antonio Gramsci hat die These aufgestellt, daß die Oper innerhalb der italienischen Kultur die Funktion einer Nationalliteratur („letteratura nazionale-popolare“) hat. Um diese von Gramsci anvisierte Funktionsäquivalenz zu überprüfen, ist es notwendig, Oper und Roman im Hinblick auf diese Fragestellung nicht in ihren gattungsgeschichtlichen Ausdifferenzierungen, sondern als Medien zu betrachten.[4]

Im ersten Kapitel wird eine historische Linie von Italienbeschreibungen des späten 18. Jahrhunderts bis in die jüngere Gegenwart gezogen.

---

1 Helmar Schramm: „Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater‘“. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Wolfgang Thierse (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990. S. 202-242: 205.

2 Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin 1996. S. 29.

3 Selbst im maßgeblichen musikwissenschaftlichen Lexikon wird der Begriff Oper nicht definiert, sondern unter dem Lemma „Oper“ findet sich der Verweis auf viele andere Einträge. Vgl. Erik Fischer: „Oper“. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Auflage. Ludwig Finscher (Hg.). Sachteil Bd. 7. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 1997. S. 635-642.

4 Vgl. K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die ausgewählten Texte reflektieren eine im 18. Jahrhundert einsetzende Praxis, die darin bestand, nicht in der italienischen Literatur, sondern in einer bestimmten Form der italienischen Oper die „Seele" des Landes bzw. des Volkes wiederfinden zu wollen, wobei die Bewertungen dieser Genres und des daran geknüpften Nationalcharakters sehr unterschiedlich ausfallen.

Johann Wolfgang von Goethe schilderte die italienische Alltagskultur unter der Perspektive eines wechselseitigen Zusammenhangs von Theater und Alltag. Er hatte eine große Vorliebe für „die Opera buffa der Italiäner"[5], wobei er von tatsächlichen Opernerlebnissen in Italien sehr wenig berichtet. Eine Rekonstruktion der römischen Spielpläne in den Jahren seines Italienaufenthalts ergab, daß er seine idealtypische Vorstellung von der italienischen Oper weitgehend nicht anhand des Repertoires der Opernhäuser in Rom hat entwickeln können.[6] Dennoch – bzw. gerade deshalb – überliefert Goethe ein Bild von einer italienischen Alltagskultur, welches als eine Kultursemiotik in nuce angesehen werden kann, in der das Opernhafte sich als kulturtypologisch relevante Kategorie abzeichnet.

Viele Dichter und Romanciers schrieben in der Nachfolge Goethes das Bild von Italien als dem ‚Land des Opernhaften' auf verklärende oder aber auf kulturkritische Weise fort. Der französische Schriftsteller und Musikkenner Stendhal schrieb den Italienern eine natürliche Disposition für die Musik zu. Heinrich Heine sah in der Musik nicht nur „die Seele" der Italiener, sondern sogar ihre „Nationalsache"[7]. Weniger enthusiastisch äußerte sich Madame de Staël, die für ihre Arbeit an einer europäischen Literaturgeschichte den italienischen Roman vermißte. Ihre negative Einschätzung der italienischen Kultur des frühen 19. Jahrhunderts wird sich im 20. Jahrhundert in Rolf Dieter Brinkmanns Klage über

5 „Goethe an Kayser" (28. Juni 1784). In: Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. 148 Bde. Weimar 1897-1912. IV. Abteilung. Bd. 6. Weimar 1888. S. 317.

6 Wir danken der Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo in Rom für die Erlaubnis, Archivmaterialien und seltene Publikationen zur Geschichte der römischen Theater im 18. Jahrhundert im Lesesaal der Casa Johannes Burckardt einzusehen. Ein vierwöchiger Forschungsaufenthalt im April 2000 in Italien wurde durch Mittel aus dem Zentralansatz zur Erfüllung des Gleichstellungsauftrags an der Universität Bayreuth ermöglicht.

7 Heinrich Heine: *Florentinische Nächte*. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Klaus Briegleb (Hg.). Bd. 1. Klaus Briegleb (Hg.). München 1968. S. 557-615: 569-570.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das „ständige Grimassieren südländischen Temperaments“[8] widerspiegeln.

In der Außenperspektive, von Goethe über Heine, Stendhal und Madame de Staël bis Brinkmann, erscheint das Opernhafte meist als natürliche, gleichsam angeborene Eigenschaft der Italiener.

Diese ausländische Sicht auf das Opernhafte in Italien vergleichen wir mit der italienischen Binnenperspektive (Kapitel 2). In Italien selbst wurde eine Kultur des Opernhaften kritisch und skeptisch beschrieben. Zwei Positionen der italienischen Literaturwissenschaft sollen zu Wort kommen. Wir zeichnen einige Argumente nach, die sich innerhalb von Prozessen der Kanonbildung gegen das Opernhafte herausbildeten. Francesco De Sanctis im 19. Jahrhundert und Benedetto Croce im 20. Jahrhundert begründeten literaturwissenschaftliche Schulen und hatten darüber hinaus einen entscheidenden Einfluß auf das politische und kulturelle Leben ihres Landes. Während Francesco De Sanctis vor allem die kulturpolitische Rolle der Literatur im Hinblick auf die Herausbildung eines italienischen Nationalbewußtseins reflektierte, entwickelte Benedetto Croce eine auf werkimmanenten Kategorien beruhende Wertungsästhetik. Beide Theoretiker beziehen das Opernhafte als ästhetische Kategorie auf die Literatur. Trotz ihrer ansonsten sehr gegensätzlichen Positionen stimmen beide in der auf normativen Voraussetzungen beruhenden Abwertung des Opernhaften in der italienischen Literatur und Kultur überein. Für den nationalen (Francesco De Sanctis) oder für den ästhetischen Kanon (Benedetto Croce) favorisieren sie nicht-opernhafte Genres.

Antonio Gramscis kulturtheoretische Herleitung löst das Opernhafte aus dem abwertenden idealistischen Zugriff von Francesco De Sanctis und Benedetto Croce (Kapitel 3). Gramsci begreift das Opernhafte nicht nur als eine ästhetische, sondern in erster Linie als eine kulturtypologische Kategorie. Seine verstreuten Notizen zum Opernhaften werden in den Zusammenhang seiner Kultur- und Literaturtheorie gestellt. Das Telos der Nation verwirklicht sich bei ihm nicht wie etwa bei De Sanctis in einer italienischen Nationalliteratur, sondern in der italienischen Oper. Die Dominanz der Oper in der italienischen Kultur begründet er mit dem „gusto melodrammatico“, mit dem nationalen opernhaften Geschmack der Italiener.

An Gramscis Fragmente zum Opernhaften knüpfen Überlegungen an, die den Begriff „melodrammatico“ auf seine kulturtheoretische Tragweite befragen (Kapitel 4). Die geringe Roman- und die florierende Opernproduktion im Italien des 19. Jahrhunderts kann als eine kultur-

8 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg 1975. S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

typologische Symptomatik gedeutet werden. Es wird sozialhistorisch begründet, warum die italienische Kultur des 19. Jahrhunderts nur wenige Romane hervorbringen konnte, während zur gleichen Zeit die Oper florierte. Es wird gezeigt, daß die italienische Literatur neben einer sehr frühen und hochentwickelten Tradition der Schriftlichkeit ausgeprägte Schwerpunkte der Oralität hatte und daß sie in der Zeit des Risorgimento kaum eine einheitsstiftende Funktion haben konnte.

Die Formierung der italienischen Nation wird im Zusammenhang mit der Dominanz der Oper betrachtet (Kapitel 5). Historisch ausholend, wird – in Abgrenzung von Guy Debords *Société du spectacle* – die Typologie einer Kultur des Spektakels entworfen, welche eine ausgeprägte Tradition der Performativität und einen öffentlichen Charakter hat. Neben den sozialhistorischen Konstellationen begünstigten diese Traditionen die starke Entfaltung der Oper im 19. Jahrhundert. Die politisch geeinte, aber kulturell und sprachlich sehr heterogene italienische Nation griff für ihre Selbstdarstellung und Selbstdefinition auf die Oper zurück, wobei der Figur Giuseppe Verdis eine besondere Rolle zukam. Betrachtet man im Anschluß an Antonio Gramsci kulturelle Dynamiken als Praktiken historischer Blöcke, dann sind „imaginäre Blockprojekte“[9] Strategien, auf die unterschiedliche und sogar widerstreitende gesellschaftliche Gruppen rekurrieren, um sich über ihre Differenzen hinweg zusammenzuschließen. Es wird deutlich gemacht, daß die Oper als ein solches imaginäres Blockprojekt fungierte.

Narrationen und Praktiken des Opernhaften bilden den Schwerpunkt des sechsten Kapitels. Die Oper stellte für Schriftsteller immer eine große Faszination dar und hat sich als Thema und Motiv in einer Vielzahl von Texten der nicht-italienischen Literatur des 19. und des 20. Jahrhunderts etabliert. Wir beziehen uns auf einige Ausschnitte kanonischer französischer und deutscher literarischer Texte, in denen Opernerlebnisse und Opernbesuche beschrieben werden, denn gerade in ihnen wird die transmediale Qualität des Opernhaften deutlich.

Die – vielleicht publikumswirksamste – Ausformung des Opernhaften wird als ästhetisches Prinzip in den Filmen von Federico Fellini aufgezeigt (Kapitel 7). Fellinis Filmwerk schreibt sich in die von Gramsci skizzierte Kulturtypologie ein und bestätigt auch für das

9 Vgl. Ursula Link-Heer: „Literarhistorische Periodisierungsprobleme und kultureller Bruch: das Beispiel Rousseau“. In: Bernard Cerquiglini/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Frankfurt a.M. 1983. S. 243-264.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

20. Jahrhundert den funktionalen Zusammenhang von Oper und italienischer Kultur. Dabei wird vollends deutlich, daß das Opernhafte nicht der Natur der Italiener, sondern der Kultur der Oper zu verdanken ist.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

1 Das Opernhafte im fremden Blick

„Die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes" (Johann Wolfgang von Goethe)

Im September des Jahres 1786 reiste Johann Wolfgang von Goethe aufgrund einer persönlichen Krisensituation von Karlsbad fluchtartig nach Italien und blieb bis Mai 1788 in dem Land, wo nicht nur die „Zitronen" blühten, sondern auch „die anmutigsten Szenen" spielten, „die man auf jedem Theater mit Glück produzieren könnte".

Von allen deutschen Italienreisenden[1] hat Goethe mit seiner *Italienischen Reise*[2] das europäische Italienbild am nachhaltigsten geprägt.[3] Ein Teil dieses europäischen Italienbildes ist die Imagologie des ‚opernhaften' Italieners.

Auch in Goethes *Italienischer Reise* skizzieren zahlreiche Passagen den vermeintlich musikalisch-theatralischen italienischen ‚Volkscharakter'. Wir wollen im folgenden einige Stellen herausgreifen.

---

1 Zur Geschichte der deutschen Italienreisenden vgl. Lucia Tresoldi: *Viaggiatori Tedeschi in Italia 1452-1870. Saggio bibliografico*. 2 Bde. Roma 1975; Alfred Behrmann: *Das Tramontane oder die Reise nach dem gelobten Lande*. Deutsche Schriftsteller in Italien 1755-1808. Heidelberg 1996.

2 Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. XI. 10., neubearbeitete Auflage. München 1981. Auf diese Ausgabe (abgekürzt: IR) beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen nach den Goethe-Zitaten aus der *Italienischen Reise*.

3 Aus der Fülle der Forschungsliteratur zur *Italienischen Reise* verweisen wir exemplarisch auf Heinrich Wölfflin: „Goethes Italienische Reise". In: *Goethe-Jahrbuch*. 12 (1926). S. 325-337; Ladislao Mittner: „Paesaggi italiani di Goethe". In: ders.: *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*. Torino 1960. S. 91-137; Hans Mayer: „Goethes Italienische Reise". In: ders.: *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen 1963. S. 51-81; Herbert von Einem: „Die italienische Reise". In: ders.: *Goethe-Studien*. München 1972. S. 50-71; Klaus H. Kiefer: *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise*. Bonn 1978; Maria Fancelli: „Goethes Italienische Reise". In: *Impulse*. 5 (1982). S. 192-207; Jörn Göres (Hg.): *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf*. Mainz 1986.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schon auf den ersten Seiten der *Italienischen Reise* steht unter dem Eintrag Venedig, „Den 4. Oktober 1786“:

„Den Tag über auf dem Platz und am Ufer, auf den Gondeln und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt und läßt sich es angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt.“ (IR, S. 78)

In dieser Passage beschreibt Goethe den venezianischen Alltag wie eine Theaterszene. Er weist zunächst darauf hin, daß die Bewohner Venedigs sich sehr viel im Freien oder zumindest in einem öffentlichen Raum aufhalten. Dann erfahren wir, daß die Venezianer ohne Rücksicht auf Hierarchieverhältnisse oder auf die unterschiedliche gesellschaftliche Schicht- und Gruppenzugehörigkeit, quasi in karnevaleskem Neben- und Miteinander, in der Öffentlichkeit auftreten. In der Kommunikationssituation, die Goethe beschreibt, ist die Tatsache, daß überhaupt kommuniziert wird, wichtiger als der Inhalt dessen, worüber gesprochen wird. Jeder sei involviert, und jeder „läßt sich es angelegen sein“, d.h., jeder mische sich in jede Angelegenheit ein. Es scheint sich um eine Art Wettstreit zu handeln, bei dem jeder Teilnehmer versucht, lauter als der andere zu sein und sich dadurch Geltung zu verschaffen. Die Kommunikationsform der Venezianer steht in Goethes Darstellung gleichzeitig für ihre Lebensform: „alles lebt und treibt“. Goethes Darstellung suggeriert, daß der Lebensinhalt der Venezianer darin besteht, daß sie laut, durcheinander und ununterbrochen kommunizieren. Soweit Goethe zum Leben und Treiben in Venedig „den Tag über“.

Und was tun die Venezianer in Goethes *Italienischer Reise* nachts? Die Koinzidenz der Kommunikationsform mit der Lebensform in Venedig ist in Goethes Darstellung keine Angelegenheit, die sich nur tagsüber abspielt. Sie setze sich abends und nachts fort, und zwar im Theater:

„Und abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchen durchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genähert [sic!].“ (IR, S. 78)

In dieser Passage suggeriert Goethe, daß der Theaterbesuch der Venezianer nicht etwa nur gelegentlich stattfindet, sondern regelmäßig – nahezu allabendlich; er stellt den abendlichen Theaterbesuch der Venezianer nicht als ein kulturelles Sonntags- und Ausnahmeereignis dar, sondern

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

als eine tägliche Gewohnheit: „Von Tag zu Nacht, ja von Mitternacht zu Mitternacht immer alles ebendasselbe“ (IR, S. 78).

Das Theater ist, so erfahren wir darüber hinaus, für die Venezianer nicht etwa eine Gegenwelt zum Alltag, sondern die direkte Fortsetzung ihres Alltags. Im Theater „sehen und hören“ sie „das Leben ihres Tages“. Das heißt, sie gehen nicht ins Theater, um etwas anderes zu sehen als das, was sie tagsüber erlebt haben, sondern, um genau das wiederzusehen, was sie tagsüber ohnehin schon erlebt haben. Der entscheidende Unterschied zwischen dem Alltag und dem Theater sei jedoch die Beobachterperspektive, welche im Theater eingenommen werden kann, denn „das Leben ihres Tages“ wird den Venezianern im Theater „künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt“ (IR, S. 78).

Das Geschehen auf der Bühne und das Publikum bilden in den Augen des *außenstehenden* Betrachters Goethe eine organische Einheit, ein natürlich wirkendes Gesamtspektakel:

„Gestern war ich in der Komödie, [...] die mir viel Freude gemacht hat; ich sah ein extemporiertes Stück in Masken, mit viel Naturell, Energie und Bravour aufgeführt. [...] Doch ist auch hier das Volk wieder die Base, worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes.“ (IR, S. 77-78)

Goethe ist hier offensichtlich fasziniert von einem Spektakel, das er als ein interaktives Phänomen beschreibt, in dem „das Volk“ die Basis ist. Theater ereignet sich in Goethes Beschreibung nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Parkett.

Vom Markusturm aus stellt sich Venedig dem „Auge“ Goethes als „ein einziges Schauspiel“ dar (IR, S. 70). So nimmt es nicht Wunder, daß er auch außerhalb des Theaters zahlreiche Situationen theatralisch und spektakelhaft findet.

Eine solche Situation ist für Goethe in Vicenza ein Streitgespräch über ästhetische Fragen bei „einer Versammlung, welche die Akademie der Olympier hielt“ (IR, S. 56 f.). Das akademische Streitgespräch wurde vor einem lebhaft engagierten Publikum ausgefochten.[4]

Eine theatralische Szene ist für den gelernten Juristen auch eine Gerichtsverhandlung, die er als Zuschauer verfolgte. Er bezeichnet diese Verhandlung als eine „Komödie“, die ihn „gefreut hat“. Die „Rechtssache“, betont Goethe, „war“ zwar „wichtig“, lief aber in seiner Wahrneh-

4 Vgl. dazu auch Italo Michele Battafarano: *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes Italienischer Reise*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1999. S. 59-70.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mung wie eine vorgefertigte Komödie ab, bei der die Beteiligten – der Anwalt, die Richter, der Angeklagte – ihm wie Figuren bzw. Typen aus der *Commedia dell'arte* erschienen:

„Der eine Advokat war alles, was ein übertriebener Buffo nur sein sollte. Figur dick, kurz, doch beweglich, ein ungeheuer vorspringendes Profil, eine Stimme wie Erz und eine Heftigkeit, als wenn es ihm aus tiefstem Grunde des Herzens Ernst wäre, was er sagte. Ich nenne dies eine Komödie, weil alles wahrscheinlich schon fertig ist, wenn diese öffentliche Darstellung geschieht; die Richter wissen, was sie sprechen sollten, und die Partei weiß, was sie zu erwarten hat." (IR, S. 75)

Im Theater selbst würden die Venezianer dann nicht etwa zum Nachdenken oder zur distanzierten Reflexion über ihr Tagewerk angeregt. Vielmehr „freun" sie sich „kindisch, schreien wieder, klatschen und lärmen" (IR, S. 78).

Goethe schreibt hier den venezianischen Theaterbesuchern eine naive und kindliche Freude am Schauspiel auf der Bühne zu, wie sie bereits von Aristoteles in der *Poetik* – dort allerdings für alle Menschen – postuliert wurde: „Denn erstens ist das Nachahmen den Menschen von Kindheit an angeboren [...] und außerdem freuen sich alle Menschen an den Nachahmungen."[5] Für Aristoteles war die kindliche Nachahmungsfreude, die er als fundamentale Voraussetzung für die dramatische Kunst sah, eine anthropologische Konstante, die er nicht einer nationalen oder ethnischen Gruppe allein zuschrieb. Bei Goethe dagegen erscheint sie als eine wesentliche Symptomatik jener Kulturtypologie, die er entwirft und auf Italien und die Italiener bezieht. Das Vergnügen der Italiener an der Nachahmung hebt Goethe an verschiedenen weiteren Stellen hervor, so z.B. im *Teutschen Merkur* in einem Artikel über „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt". Darin schreibt er:

„Ich wiederhole also: man empfand hier das Vergnügen, nicht die Sache selbst sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur sondern durch Kunst unterhalten zu werden, nicht eine Individualität sondern ein Resultat anzuschauen."[6]

5 Aristoteles: *Poetik*. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon. Stuttgart 1961. S. 29.

6 Johann Wolfgang von Goethe: „Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt" [*Der Teutsche Merkur*. November 1788]. In: ders.: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Ernst Beutler (Hg.). 24 Bde. Zürich 1948-1954. Bd. 14. Zürich 1950. S. 9-13: 12.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auch im Zusammenhang mit seiner Schilderung einer Aufführung von Goldonis *Le Baruffe Chiozzotte* hebt Goethe die Nachahmung des gewöhnlichen Lebens auf der Theaterbühne positiv hervor: „Das gewöhnliche Geschrei dieser Leute im Guten und Bösen, ihre Händel, Heftigkeit, Gutmütigkeit, Plattheit, Witz, Humor und ungezwungene Manieren, alles ist gar brav nachgeahmt" (IR, S. 94).

Interessant ist vor dem Hintergrund der Weimarer Klassik, daß Goethe das Theater in Italien genau nicht als moralische und sittliche Anstalt, als aufklärerische oder erzieherische Institution beschreibt, sondern als einen gesellschaftlichen Ort, an dem die ungetrübte und kindliche Lust am Spektakel genauso wie im Alltag befriedigt werden kann.[7]

Neben dem theatralischen Verhalten hebt Goethe vor allem die Musikalität der Italiener hervor.

Von seinem Venedigaufenthalt etwa überlieferte er uns den Gesang der Fischer und ihrer Frauen. Goethe hatte bereits im *Teutschen Merkur* davon berichtet, daß „die Weiber vom Lido" die Gewohnheit haben, „wenn ihre Männer, um zu fischen, auf das Meer gefahren sind, sich abends an das Ufer zu setzen und diese Gesänge anzustimmen, und solange heftig damit fortzufahren, bis sie aus der Ferne das Echo der Ihrigen vernehmen."[8] In der *Italienischen Reise* beschreibt Goethe ebenfalls einen solchen Echo-Gesang:

„Mit einer durchdringenden Stimme – das Volk schätzt Stärke vor allem – sitzt er [der Sänger; I.A.] am Ufer einer Insel, eines Kanals auf einer Barke und läßt ein Lied schallen, so weit er kann. Über den stillen Spiegel verbreitet sich's. In der Ferne vernimmt es ein anderer, der die Melodie kennt, die Worte versteht und mit dem folgenden Verse antwortet; hierauf erwidert der erste, und so ist einer immer das Echo des andern. [...] Je ferner sie also voneinander sind, desto reizender kann das Lied werden: wenn der Hörer alsdann zwischen beiden steht, so ist er am rechten Flecke." (IR, S. 85)

Dies ist für Goethe eine „Melodie", die „gar trefflich" paßt „für einen müßigen Menschen, der sich etwas vormoduliert und Gedichte, die er auswendig kann, solchem Gesang vorschiebt" (IR, S. 85). „Menschlich aber und wahr" ist für Goethe „der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren tote Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben" (IR, S. 85-86).

7 In einem ähnlichen Sinn ist bereits Goethes Beschreibung des Jesuitentheaters in Regensburg zu verstehen (IR, S. 10-11). Vgl. dazu Battafarano: *Die im Chaos blühenden Zitronen*, op. cit., S. 49-57.

8 Johann Wolfgang von Goethe: „[II] Volksgesang" [*Der Teutsche Merkur*. März 1789]. In: ders.: *Gedenkausgabe*. Bd. 14, op. cit., S. 410-427: 412.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese emphatische Beschreibung des Gesangs auf dem Wasser, in der besonderen Kulisse Venedigs, deckt sich mit der eines anderen berühmten Italienreisenden: Jean-Jacques Rousseau.

Wie beim Theater suggeriert Goethe auch beim Gesang der Gondolieri, daß es sich hierbei um ein regelmäßig wiederkehrendes, zum Alltag gehörendes und nächtelang anhaltendes Phänomen handelt: „Der Gesang währt Nächte durch, unterhält sie, ohne zu ermüden" (IR, S. 85).

Solche Beobachtungen machte Goethe nicht nur in Venedig, sondern überall, wo er sich in Italien aufhielt. Die Italiener erscheinen in Goethes Beschreibung als musikalisch und theatralisch. Seiner These, daß Italien ein Land sei, in dem es keine Trennung zwischen Theater und Leben gibt, in dem die Bühnengestalten im Alltag leibhaftig anzutreffen sind und die Bevölkerung als eine riesige Theatertruppe erscheint, verleiht Goethe immer wieder Nachdruck, indem er zahlreiche Episoden anführt, auf die dies zuzutreffen scheint.

So berichtet er etwa aus Neapel von einem Erlebnis mit einem Hausknecht, das er als „die anmutigste Szene" bezeichnet, „die man auf jedem Theater mit Glück produzieren könnte" (IR, S. 214). An die Beschreibung dieses Erlebnisses mit dem Hausknecht schließt Goethe eine Reflexion über die italienische „Nationalmaske" an. Diese Nationalmaske sieht Goethe in Neapel im „Pulcinell" verkörpert.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu einem Zeitpunkt also, als von einer vereinten italienischen Nation noch lange nicht die Rede sein konnte, situierte Goethe den Pulcinell in eine direkte Verwandtschaftslinie mit dem „Hanswurst aus Tirol" (der italienische Teil dieses Gebietes ist heute eine Region mit Sonderstatus). In den Jahren 1786 und 1787 war Italien in zahlreiche kleinere und größere Staaten zersplittert, wobei der Vatikanstaat und das Königreich beider Sizilien, wo Goethe sich am längsten aufhielt, zu den reaktionär regierten Teilen des Landes gehörten. Dennoch erkannte Goethe im Pulcinell, im Harlekin, im Hanswurst aus Tirol, Ähnlichkeiten und suggerierte anhand dieser Masken und Figuren eine italienische kulturelle Homogenität:

„Da ist z.B. der Pulcinell, die eigentliche Nationalmaske, der Harlekin, aus Bergamo, Hanswurst aus Tirol gebürtig. Pulcinell nun, ein wahrhaft gelassener, ruhiger, bis auf einen gewissen Grad gleichgültiger, beinahe fauler und doch humoristischer Knecht. Und so findet man überall Kellner und Hausknecht." (IR, S. 214)

Trotz der politischen Heterogenität, die Goethe nicht verborgen geblieben sein kann, bezog er zahlreiche jener Aspekte des Landes, die für ihn eine Alteritätserfahrung bedeuteten, allgemein auf ganz Italien. Dazu ge-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

hörte neben der „arkadischen" Landschaft und einer dem klassischen Kunstideal entsprechenden Malerei und Architektur ein opernhaftes Verhalten der Menschen. Goethe stellte in der *Italienischen Reise* Italien als Kulturnation dar, wenngleich es selbst noch kein nationalstaatliches Projekt hatte.

Die Kulmination der über das ganze Land verbreiteten Theatralik und Gesangsleidenschaft der Italiener scheint Goethe in Rom gefunden zu haben. In Rom seien bis „gegen Morgen [...] immer Partien auf der Straße, die singen und spielen", man höre dort „mancherlei Duette, so schön und schöner als in einer Oper oder Konzert" (IR, S. 373). Schon allein das Kirchenjahr scheint in der ewigen Stadt einen Jahresrhythmus von opernhaften Spektakeln vorzugeben. In der katholischen Liturgie, in den barocken Kirchen und besonders im Petersdom entdeckte Goethe eine rituelle Theatralik, die ihn bezauberte:

„Am ersten Christfeste sah ich den Papst und die ganze Klerisei in der Peterskirche, da er zum Teil vor dem Thron, zum Teil vom Thron herab das Hochamt hielt. Es ist ein einziges Schauspiel seiner Art, prächtig und würdig genug, [...]." (IR, S. 156)

Den Inbegriff des theatralischen italienischen Alltags stellte für Goethe der römische Karneval[9] dar:

„Das Karneval ist, wie wir bald bemerken können, eigentlich nur eine Fortsetzung oder vielmehr der Gipfel jener gewöhnlichen sonn- und festtägigen Freuden; es ist nichts Neues, nichts Fremdes, nichts Einziges, sondern es schließt sich nur an die römische Lebensweise ganz natürlich an." (IR, S. 486)

Goethe macht hier keinen Unterschied zwischen dem Karneval und der alltäglichen Lebensweise der Menschen: Der Karneval schließe sich „ganz natürlich an". Er stellt fest: „Die Leidenschaft der Römer für das Theater ist groß und war ehemals in der Karnevalszeit noch heftiger, weil sie in dieser einzigen Epoche befriedigt werden konnte" (IR, S. 510). In Rom „scheint" daher für Goethe „das ganze Jahr Karneval zu sein [...]." Und er fährt fort: „Ebensowenig fremd wird es uns erscheinen, wenn wir nun bald eine Menge Masken in freier Luft sehen, da wir so manche Le-

9 Zu Goethes „Römischem Karneval" vgl. neben Battafarano: *Die im Chaos blühenden Zitronen*, op. cit., S. 197-243, Ludwig Uhlig: „Goethes ‚Römisches Karneval' im Wandel seines Kontextes". In: *Euphorion* 72 (1978). S. 84-95; Elena Nährlich-Slatewa: „Das groteske Leben und seine edle Einfassung. ‚Das Römische Karneval' Goethes und das Karnevalskonzept von Michail M. Bachtin". In: *Goethe-Jahrbuch*. 106 (1989). S. 181-202.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bensszene unter dem heitern frohen Himmel das ganze Jahr durch zu erblicken gewohnt sind" (IR, S. 487).

Goethe charakterisiert „das römische Karneval" als eine „Feierlichkeit", die „eigentlich nicht beschrieben werden könnte", als ein sinnliches Spektakel, für das es schwer sei, Worte zu finden: „Eine so große lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefaßt werden" (IR, S. 487).

Der flüchtige und kurze Augenblick des Ephemeren ist für Goethe die größte und höchste Verwirklichung von Freiheit und Gleichheit, welche „nur im Taumel des Wahnsinns" genossen werden kann. Die „lebhaftesten und höchsten Vergnügen," welche „wie die vorbeifliegenden Pferde, nur einen Augenblick uns erscheinen, uns rühren", lassen „kaum eine Spur in der Seele" zurück, und „die größte Lust" reizt für Goethe „nur dann am höchsten [...], wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt und lüstern ängstlich-süße Empfindungen in ihrer Nähe genießet" (IR, S. 515).

Trotz der explizit herausgestellten Schwierigkeit, ein so flüchtiges und mitreißendes Spektakel überhaupt in Worte zu fassen, liefert Goethe im *Römischen Karneval* eine ausführliche Beschreibung. Der römische Karneval ist für Goethe das populäre Massenspektakel schlechthin. Er bezeichnet es als „ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt" (IR, S. 484). In diesem karnevalesken Nebeneinander scheint ihm der „Unterschied zwischen Hohen und Niedern [...] einen Augenblick aufgehoben", ohne Rücksicht auf den gesellschaftlichen Stand vermische sich auf den Straßen und Plätzen von Rom die gesamte Bevölkerung; „alles nähert sich einander, jeder nimmt, was ihm begegnet, leicht auf, und die wechselseitige Frechheit und Freiheit wird durch eine allgemeine gute Laune im Gleichgewicht gehalten" (IR, S. 485). Goethe sieht ganze „Wagen voll Pulcinellen", ein „Dutzend Pulcinelle" (IR, S. 502). Beim römischen Karneval gleiche die Straße „einem großen Festsaal, einer ungeheuren ausgeschmückten Galerie". Goethe beschreibt, wie „alle Fenster mit Teppichen behängt" und „alle Gerüste mit alten gewirkten Tapeten beschlagen" sind. Auf den Straßen seien „Stühle" aufgestellt; diese „vermehren den Begriff von Zimmer, und der freundliche Himmel erinnert selten, daß man ohne Dach sei". Die Straße erscheint Goethe „nach und nach immer wohnbarer". Wenn er „aus dem Hause tritt, glaubt" er, „nicht im Freien und unter Fremden, sondern in einem Saale unter Bekannten zu sein" (IR, S. 490).

An anderer Stelle legte Goethe Wert darauf, seine Position des außenstehenden Beobachters explizit zu markieren: Es sei „eine entsetz-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liche Sekkatur, andere toll zu sehen, wenn man nicht selbst angesteckt ist" (IR, S. 516).

Goethe „sah" den Karneval an „als ein [...] bedeutendes Naturerzeugnis und Nationalereignis" und interessierte sich nur „in diesem Sinne" dafür (IR, S. 520).

Ob in Venedig, in Rom oder in Neapel, immer wieder kam Goethe zu der Feststellung, daß das Leben in Italien von einer natürlichen Musikalität und auf alle Lebensbereiche übergreifenden Theatralik geprägt sei. Goethes Haltung zu diesen vermeintlichen Kardinaleigenschaften der Italiener war – trotz allem Enthusiasmus, der in seinen Beschreibungen überwiegt – zwiespältig. Einerseits betrachtete er diese scheinbar natürlichen Eigenschaften der Italiener mit Neid. Sie waren für ihn bewunderungswürdig, und zwar so sehr, daß sie sich fast auf den Fremden übertrugen – „Und so gibt es noch manche originale Unterhaltung, wenn man mit dem Volke lebt; es ist so natürlich, daß man mit ihm natürlich werden könnte" (IR, S. 214) –, aber nur beinahe, denn andererseits scheint aus Goethes Ausführungen auch eine gewisse Überheblichkeit und Abschätzigkeit hervor:

„Das ist das eigentliche Schauspiel für dieses Volk; denn es will auf eine krude Weise gerührt sein, es nimmt keinen innigen, zärtlichen Anteil am Unglücklichen, es freut sie nur, wenn der Held gut spricht; denn aufs Reden halten sie viel, sodann aber wollen sie lachen oder etwas Albernes vornehmen." (IR, S. 81)

Nachdem Goethe einer Messe im griechischen Ritus beigewohnt hatte, stellte er fest, daß er sich damit nicht identifizieren konnte. Alles kam ihm dabei sehr gekünstelt vor. In einem Brief an Frau von Stein charakterisierte er die „Cärimonien" als „theatralischer, nachdencklicher und doch populärer als die lateinischen"[10]; sie entsprachen nicht seiner Vorstellung vom Wahren: „Auch da hab' ich wieder gefühlt, daß ich für alles zu alt bin, nur fürs Wahre nicht. Ihre Zerimonien und Opern, ihre Umgänge und Ballette, es fließt alles wie Wasser von einem Wachstuchmantel an mir herunter" (IR, S. 156). Die Römer waren für Goethe „durch die pantomimischen Ballette an stark gezeichnete Gestikulation gewöhnt" und „lieb[t]en auch in ihren gesellschaftlichen Tänzen einen Ausdruck, der uns übertrieben und affektiert scheinen würde" (IR, S. 511).

10 „Goethe an Frau von Stein". 6. Januar 1787. Zitiert nach Robert Steiger: *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*. Bd. II (1776-1788). Zürich/München 1983. S. 570-571.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nachdem Goethe das Alltagsverhalten der Italiener in der *Italienischen Reise* so ausführlich geschildert hat, drängt sich uns die Frage auf, welche Erfahrungen er in Italien mit den institutionalisierten Formen der Musik, des Theaters und der Oper gemacht haben mag. Wie stand es mit Goethes tatsächlichen Musik-, Opern- und Theatererlebnissen in Italien?

Zur Beantwortung dieser Frage ist die Rekonstruktion der Theater- und Opernbesuche Goethes in Italien nötig. Aufschlußreich ist zunächst ein philologischer Vergleich der in der Endfassung veröffentlichten Texte mit den Textvorstufen und mit anderen Ausführungen des Dichters.

Für das scheinbar authentische Reisetagebuch bildeten Goethes Briefe aus Italien – vor allem an Charlotte von Stein in Weimar – die Grundlage. In den Jahren 1816/1817 hatte er das redaktionell bearbeitete italienische Reisetagebuch unter einem Titel, der noch einen autobiographischen Charakter suggerierte, veröffentlicht: *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung Erster und Zweiter Teil*. Die Umarbeitung der ersten Notizen, die der siebenunddreißigjährige Goethe aufgezeichnet hatte, nachdem er 1786 von Karlsbad nach Rom aufgebrochen war, zog sich weiter bis zur Endredaktion des letzten Teils der *Italienischen Reise* hin, des „Zweiten Römischen Aufenthalts". Im Jahr 1829 erschien schließlich das ursprüngliche Reisetagebuch in der letzten von Goethe besorgten Version als *Italiänische Reise* und *Zweyter Aufenthalt in Rom* in den Bänden 27 bis 29 der *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* der *Werke*.[11] Der heutige Titel entspricht erst der letzten von Goethe besorgten Version.

Wenn man Goethes Bemerkungen zum Themenkomplex Musik und Musikalität, Theater und Theatralik der Italiener, die sich in der *Italienischen Reise* und im *Römischen Karneval* finden, mit seinen ursprünglichen Aufzeichnungen und Briefen aus Italien bzw. mit anderen – vor der *Ausgabe letzter Hand* entstandenen und erschienenen – Fassungen der *Italiänischen Reise* und des *Zweyten Aufenthalts in Rom* vergleicht, dann stellt man Divergenzen fest. Die Divergenzen zwischen den verschiedenen Textfassungen und Veröffentlichungsstadien müssen mit Goethes eigener musik- und theatertheoretischer bzw. -ästhetischer Position in Beziehung gesetzt werden.[12]

---

11 Zur Editionsgeschichte der *Italienischen Reise* vgl. Herbert von Einem: „Die Veröffentlichung". In: Goethe: *Italienische Reise*. Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe, op. cit., S. 590-595; Christoph Michel/Hans-Georg Dewitz: „Kommentar". In: Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. Teil 2. Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 15/2. Frankfurt a.M. 1993. S. 1039-1610: 1059-1071.

12 Wir verweisen auf folgende, im Hinblick auf unsere spezielle Fragestellung einschlägigen Arbeiten (in chronologischer Reihenfolge): Karl Gerstberger: „Musik im Wilhelm Meister". In: *Das innere Reich*. 3 (1936/37). S. 1348-1258; Bayard Q. Morgan: „Goethe's Dramatic Use of Music". In: *Publica-*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nicht unwichtig für Goethes Stilisierung des Gesangs der Fischer oder Gondolieri in Venedig, den er durch Rousseaus Schriften (IR, S. 84) kannte[13], ist, daß es sich dabei keinesfalls um ein Alltagsphänomen handelte. Weil dieser von Rousseau mehrfach und so eindringlich beschriebene Barkarolengesang während Goethes Venedigaufenthalt spontan nicht stattfand, hat der Weimarer Dichter sich kurzerhand „den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eignen Melodien singen". Goethe betont in der *Italienischen Reise*, daß dies „wirklich bestellt werden" mußte und „nicht gewöhnlich" vorkam, sondern „vielmehr zu den halb verklungenen Sagen der Vorzeit" gehörte (IR, S. 84).

In seinen lange vor der Endfassung der *Italienischen Reise* im *Teutschen Merkur* veröffentlichten „Fragmenten eines Reisejournals", einer Textvorstufe zur *Italienischen Reise* in der Fassung der *Ausgabe Letzter*

tions of the Modern Language Association of America. 72 (1957). S. 104-112; Hermann Fähnrich: „Goethes Musikanschauung im *Wilhelm Meister*". In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*. 23 (1961). S. 141-154; Hermann Fähnrich: „Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragödie – die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform". In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*. 25 (1963). S. 250-263; Walter Müller-Seidel: „Komik und Komödie in Goethes Faust." In: Hans Steffen (Hg.): *Das deutsche Lustspiel*. Bd. 1. Göttingen 1968. S. 94-119; Wolfgang Stellmacher: „Die Neuentdeckung des Komischen in der Dramatik des Sturm und Drang". In: Helmut Brandt u.a. (Hg.): *Ansichten der deutschen Klassik. Festschrift Ursula Wertheim*. Berlin 1981. S. 45-73; Andreas Beyer: „Kunstfahrt und Kunstgebilde. Goethes ‚Italienische Reise' als neoklassizistische Programmschrift." In: Sabine Schulze (Hg.): *Goethe und die Kunst*. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 1994. S. 447-454.

13 Rousseau hatte diesen Gesang als Barkarole bezeichnet. In Rousseaus *Dictionnaire de musique* ist er unter dem Stichwort „Barcarolles" folgendermaßen definiert: „Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les Airs des Barcarolles soient faits pour le Peuple, & souvent composés par le Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & accent si agréable qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. [...] la plupart des Gondoliers savent par coeur une grande partie de son [gemeint ist Tasso; I.A.] Poëme de la Jérusalem délivrée, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'éte sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre [...]." Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*. In: ders.: *Œuvres complètes. Bd. V (Écrits sur la musique, la langue et le théâtre)*. Paris 1995. S. 603-1191: 650f. Zu Rousseaus Ausführungen zum venezianischen Barkarolengesang vgl. auch Enrico Fubini: „Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di J. J. Rousseau". In: *Rivista di estetica*. X. H. 10 (1965). S. 55-69; Jean-Jacques Eigeldinger: „Rousseau, Goethe et les barcarolles vénitiennes: tradition musicale et topos littéraire". In: *Annales de la Société J.-J. Rousseau*. XL. 1992. S. 213-263: 215-217.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Hand der *Werke*, wird noch deutlicher, wie schwierig es für Goethe war, dieses anachronistische Gesangsspektakel in Venedig überhaupt zu organisieren:

„Es ist bekannt, daß in Venedig die Gondolier große Stellen aus Ariost und Tasso auswendig wissen und solche auf ihre eigne Melodie zu singen pflegen. Allein dieses Talent scheint gegenwärtig seltner geworden zu sein; wenigstens konnte ich erst mit einiger Bemühung zwei Leute auffinden, welche mir in dieser Art eine Stelle des Tasso vortrugen."[14]

Die Beschreibung des Barkarolengesangs in der *Italienischen Reise* entspricht also keinesfalls einem alltäglichen oder gar ‚natürlichen Ereignis', sondern dem von Goethe bestellten Spektakel, einer Dienstleistung gewissermaßen.

Tatsächlich mußte Goethe in bezug auf den Barkarolengesang eine doppelte Enttäuschung erleben: Nicht nur blieb ein spontaner Gesang aus, sondern der dann auf Bestellung stattgefundene Gesang entsprach nicht seinen Erwartungen. Dies wird jedoch nur deutlich, wenn man Goethes frühere Beschreibung des Gesangserlebnisses von Venedig im *Teutschen Merkur* hinzunimmt. Dort wird eindeutig weniger enthusiastisch und weniger stilisiert als in der *Italienischen Reise* der Endfassung von diesem Erlebnis berichtet:

„Im ganzen war ihr Vortrag rauh und schreiend. Sie schienen nach Art aller ungebildeten Menschen den Vorzug ihres Gesangs in die Stärke zu setzen, einer schien den anderen durch die Kraft seiner Lunge überwinden zu wollen, und ich befand mich in dem Gondelkästchen, anstatt von dieser Szene einigen Genuß zu haben, in einer sehr beschwerlichen Situation."[15]

Im *Teutschen Merkur* hieß es auch, daß mit „einem ähnlichen Gesang, der aber in keinem Sinne gefällig oder reizend" sei, „der Pöbel von Rom sich zu unterhalten" pflege, und „jedes Ohr, außer sein eigenes" beleidige.[16] Zum Vergleich nochmals Goethes Beschreibung des venezianischen Barkarolengesangs in der *Italienischen Reise*: „Menschlich aber und wahr wird der Begriff dieses Gesanges, lebendig wird die Melodie, über deren tote Buchstaben wir uns sonst den Kopf zerbrochen haben" (IR, S. 85-86).

14 Goethe: „[II] Volksgesang", op. cit., S. 410.
15 Ibidem.
16 Goethe: „[II] Volksgesang", op. cit., S. 412.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Trotz aller Gestelltheit setzte Goethe in der *Italienischen Reise* den Barkarolengesang in eine direkte Verbindung zum Volkscharakter der Italiener. Obwohl also die Veranstaltung in Venedig tatsächlich weder eine spontane noch eine regelmäßig stattfindende war, sondern speziell auf Goethes Wunsch hin organisiert und nur gegen Entgelt geleistet wurde, suggerierte Goethe, daß es sich um ein regelmäßig wiederkehrendes, zum venezianischen Alltag gehörendes und nächtelang anhaltendes Phänomen handelte: „Der Gesang währt Nächte durch, unterhält sie, ohne zu ermüden" (IR, S. 85).

Nicht nur vom Ausbleiben des Barkarolengesangs in Venedig, sondern ganz allgemein vom Theater, das ihm in Italien tatsächlich geboten wurde, war Goethe enttäuscht.

Er verzeichnete in der *Italienischen Reise* einige Theater- und Opernbesuche, wobei ihn die meisten ziemlich unberührt gelassen hatten. In Vicenza zum Beispiel war er in der „Oper, sie dauerte bis nach Mitternacht," und er „sehnte" sich „zu ruhen". Die *Drei Sultaninnen* und die *Entführung aus dem Serail* haben zwar „manche Fetzen hergegeben, woraus das Stück mit weniger Klugheit zusammengeflickt" war. Die Musik „hörte sich bequem an," war aber „wahrscheinlich von einem Liebhaber" der Sängerin, und es gab keinen neuen Gedanken, der Goethe „getroffen hätte." Zwar waren die Ballette „allerliebst", die „erste Sängerin" wurde „entsetzlich beklatscht", hatte ein „natürlich Wesen, hübsche Figur, schöne Stimme, ein gefällig Gesicht" und war „von einem recht honetten Anstand". Trotzdem war Goethe von diesem Opernbesuch nicht begeistert. Sein Fazit lautete: „Indessen komme ich denn doch nicht wieder [...]" (IR, S. 54).

Ähnlich kritisch klingt Goethes Urteil nach einem Opernabend in Venedig: „Gestern abend Oper zu St. Moses [...]; nicht recht erfreulich! Es fehlt dem Poëm, der Musik, den Sängern eine innere Energie, welche allein eine solche Darstellung auf den höchsten Punkt treiben kann" (IR, S. 75).

Viel „mehr gefreut" hat Goethe in Venedig jene „andere Komödie", nämlich „eine Rechtssache", die „öffentlich" verhandelt wurde.

Noch enttäuschter als vom Theater in Vicenza und Venedig war er vom dem in Neapel:

„Dagegen gibt mir das Theater gar keine Freude mehr. Sie spielen hier in den Fasten geistliche Opern, die sich von den weltlichen in gar nichts unterscheiden, als daß keine Ballette zwischen den Akten eingeschaltet sind; übrigens aber so bunt als möglich. Im Theater St. Carlo führen sie auf: ‚Zerstörung von Jerusalem durch Nebukadnezar'. Mir ist es ein großer Guckkasten; es scheint, ich bin für solche Dinge verdorben." (IR, S. 196)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Aus Rom, der „Hauptstadt der Welt" (IR, S. 125), berichtete Goethe, daß ihm „vor dem Theaterwesen" (IR, S. 156) graute. Daß er die römischen Theater sehr gut kannte, geht aus der *Italienischen Reise* deutlich hervor:

„Die Theater Aliberti und Argentina geben ernsthafte Opern mit eingeschobenen Balletten; Valle und Capranica Komödien und Tragödien mit komischen Opern als Intermezzo; Pace ahmt ihnen, wiewohl unvollkommen, nach, und so gibt es bis zum Puppenspiel und zur Seiltänzerbude herunter noch manche subordinierte Schauspiele.
Das große Theater Tordenone, das einmal abbrannte, und, da man es wieder aufgebauet hatte, gleich zusammenstürzte, unterhält nun leider das Volk nicht mehr mit seinen Haupt- und Staatsaktionen und andern wunderbaren Vorstellungen." (IR, S. 509)

Trotz dieser genauen Kenntnis der römischen Theaterlandschaft und trotz seines langen Aufenthalts in Rom, verzeichnete Goethe nur wenige konkrete und sehr selten erfreuliche Theater- und Opernbesuche.

Eines der wenigen positiven Erlebnisse war für Goethe die Aufführung einer Opera buffa in Rom. Es handelte sich dabei um ein „neues Intermezz, ‚L'Impresario in angustie'", was er „ganz vortrefflich" fand, „so heiß es auch im Schauspiele" gewesen „sein mag" (IR, S. 373). Dieses Stück sollte Goethe dann – in Goethes Übersetzung – in einer mit dem Schauspieldirektor von Mozart zu einem Pasticcio zusammengesetzten Fassung unter dem Titel *Die theatralischen Abenteuer* am 24. Oktober 1791 in Weimar aufgeführt werden.[17]

Aus der *Italienischen Reise* erfahren wir unter dem Eintrag vom 6. Januar 1787, daß in Rom „nächste Woche [...] sieben Bühnen eröffnet" würden: „Anfossi ist selbst hier und gibt ‚Alexander in Indien'; auch wird ein ‚Cyrus' gegeben und die ‚Eroberung von Troja' als Ballett." (IR, S. 156).[18] Goethe machte aber deutlich, daß solche Stücke nicht zu seinen Lieblingsstücken gehörten.

Der Dichter erwähnte darüber hinaus in einem Brief an Fritz v. Stein, daß er die *Locandiera* von Goldoni gesehen hatte: „Da hier alle Rollen

17 Zu Goethe als Theatermann vgl. unter anderem Gisela Sichardt: *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung. Beiträge zu Bühne, Dekoration und Kostüm unter Berücksichtigung der Entwicklung Goethes zum späteren Theaterdirektor.* Weimar 1957; Jörn Göres (Hg.): *Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter*. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1973; Walter Hinck: *Goethe – Mann des Theaters*. Göttingen 1982.

18 Herbert von Einem kommentiert diese Stelle folgendermaßen: „In Rom wurde Theater nur gespielt in der Karnevalszeit vom 7. Januar bis Aschermittwoch" (IR, S. 637). Dies trifft, wie wir sehen werden, nicht ganz zu.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

[...] von Männern gespielt werden, machte ein römischer Bürger [...] die Locandiera so schön, daß nichts zu wünschen übrig blieb."[19]

Wir wissen auch, daß während Goethes Romaufenthalts im Teatro Valle Vincenzo Monti mit seiner Tragödie *Aristodemo* zum ersten Mal als Theaterautor an die Öffentlichkeit getreten ist. Goethe besuchte am 4. Januar 1787 die Premiere und wurde zusammen mit dem italienischen Dichter bei diesem gesellschaftlichen Ereignis von der römischen *Nobiltà* gefeiert. Beide Autoren standen in enger Verbindung mit den Braschis, der Familie von Papst Pius VI. Während des Carnevale des folgenden Jahres, am 14. Januar 1788, wurde dann die zweite Tragödie von Monti, *Galeotto Manfredi*, im Teatro Valle aufgeführt.

Goethe erwähnte das Teatro Valle auch im Zusammenhang mit einer „Operette". Am 12. September 1787 vermerkte er: „Sie haben jetzt wieder eine gar graziose Operette auf dem Theater in Valle, nachdem zwei jämmerlich verunglückt waren. Die Leute spielen mit viel Lust, und es harmoniert alles zusammen" (IR, S. 426). Welche Oper Goethe damit meinte, konnte nicht genau ausfindig gemacht werden.

Am 22. November 1787 berichtete Goethe davon, daß er am „Opernhaus" vorüber ging, „wo eben die Litiganti aufgeführt wurden" (IR, S. 151). Michel und Dewitz gehen in ihrem Kommentar davon aus, daß dieses „Opernhaus" das Teatro Valle war[20], und sie halten die „Litiganti" für „Giambattista Lorenzis Singspiel *Fra i due litiganti il terzo gode* [...], das u.a. auch von Paisiello vertont wurde" und „mit der Musik von Sarti" im November 1788 „in Weimar aufgeführt" wurde.[21] In den Chroniken des Teatro Valle ist die Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* für das Jahr 1786 verzeichnet, und als Librettist ist Ginnetti genannt.[22]

In einem Brief an Zelter vom April 1815, d.h. fast drei Jahrzehnte nach seinem Romaufenthalt, schrieb Goethe, er habe in Rom erlebt, daß dort

19 Brief an Fritz v. Stein, 4.1.1787; zitiert nach: Steiger: *Goethes Leben von Tag zu Tag*. Bd. II, op. cit., S. 570.

20 Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz („Kommentar", op. cit., S.1267) schließen das aus dem Bericht eines anderen Deutschen, Karl Philipp Moritz, dessen Romaufenthalt sich mit dem Goethes teilweise überschnitt. Moritz berichtete, daß außerhalb der Karnevalszeit nur das Teatro Valle bespielt wurde (Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In Briefen*. Mit Kupferstichen von Daniel Berger nach Zeichnungen von Peter Ludwig Lütke jun. 3 Bde. Berlin 1792 f. Bd. 2. S. 137 f. und 211).

21 Michel/Dewitz: „Kommentar", op. cit., S. 1267.

22 Alessandro D'Amico/Mario Verdone/Andrea Zanella: *Il Teatro Valle*. Roma 1998. S. 223.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„eine Oper, Don Juan (nicht der Mozartische), vier Wochen, alle Abende gegeben wurde, wodurch die Stadt so erregt ward, daß die letzten Krämers-Familien, mit Kind und Kegel in Parterre und Logen hauseten, und niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als seligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen.“[23]

Michel und Dewitz vermuten hinter diesem Don Juan „Giuseppe Gazzingas Oper *Il convitato di pietra* ([...] Text von Giovanni Bertati, Uraufführung in Venedig 1787),“ die „während Goethes zweitem römischem Aufenthalt dort Furore machte.“[24]

Goethes Brief vom Dezember 1787 an den Herzog Carl August in Weimar mag als repräsentativ für den Grundtenor gelten, der Goethes Äußerungen über das römische Theaterleben dominierte. Goethe schrieb an den Herzog, die „große Oper in Aliberti“ habe ihn „den ersten Abend erschröcklich secciert“. Zwar seien alle „Elemente“ da gewesen: „Theater, Decorationen, Lichter, Sänger, Tänzer, Kleider, Musik pp“, aber „alles“ sei „mehr durch Gewohnheit, als durch einen frischen Geist belebt“ gewesen. „Die Mittelmäßigkeit eines so zusammengesetzten, großen, brillanten Gegenstandes“ war für Goethe „unerträglich.“[25] Daher „erbaut[e]“ Goethe das Theater in Rom „wenig“, und er besuchte „es fast gar nicht“. Er fand, die „große Oper“ sei „ein Ungeheuer ohne Lebenskraft und Saft“. Die Ballette seien „noch das unterhaltendste“, während die Opera buffa „die erwünschte Runde und Vollkommenheit nicht“ habe; „alles“ sei „Stück und Flickwerk.“[26]

Welche Stück- und Flickwerke Goethe aber außer den wenigen erwähnten in Rom besucht hat, erfahren wir im Detail weder von ihm selbst – er äußert sich meist eher allgemein über das Theaterleben und nennt nur wenige konkrete Aufführungen –, noch klärt uns die Goetheforschung darüber auf. Es zeichnet sich in dieser Hinsicht eine Forschungslücke ab.

Bevor sich Hypothesen anstellen lassen über Goethes Theater- und Opernbesuche, gilt es, möglichst vollständig zu rekonstruieren, welche Aufführungen während Goethes Aufenthalt in Rom überhaupt stattgefunden haben.

---

23 „Goethe an Zelter“ (17. April 1815). Zitiert nach Michel/Dewitz: „Kommentar“, op. cit., S. 1448-1449.

24 Michel/Dewitz: „Kommentar“, op. cit., S. 1448.

25 „Goethe an den Herzog Carl August in Weimar“ (Rom, den 29. Dezember 1787). In: Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. 148 Bde. Weimar 1897-1912. IV. Abteilung. Bd. 8. Weimar 1890. S. 315.

26 „Goethe an Kayser“ (6. Februar 1787). In: Goethe: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe, op. cit., IV. Abt. Bd. 8, op. cit., S. 175f.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Am Ende des 18. Jahrhunderts war es in Rom üblich, daß die meisten Theater ihre Spielzeit Ende Dezember (in der Regel am 26.) oder Anfang Januar (am 6. oder 7.) eröffneten und daß sie bis zum letzten Tag des Karnevals täglich außer freitags und außer an den Vorabenden hoher kirchlicher Feiertage Vorstellungen gaben.[27] Goethe hielt sich zunächst vom 1. November 1786 bis zum 22. Februar 1787 und dann zum zweiten Mal vom 7. Juni 1787 bis zum 23. April 1788 in Rom auf.[28] Das heißt, er hat zwei Spielzeiten in Rom miterlebt.

Im Teatro di Tordinona bzw. Apollo fanden wegen eines Brandes während Goethes Romaufenthalt keine Vorstellungen statt.[29]

Das eleganteste Theater im Rom des 18. Jahrhunderts war das Teatro Alibert o delle Dame.[30] In den Spielzeiten 1787 und 1788 wurden dort ernste Drammi per musica gegeben, z.B. *Alessandro nelle Indie* (Musik: Luigi Caruso; Text: Pietro Metastasio) in einer auf zwei (statt drei) Akte gekürzten Fassung oder *Artaserse* (Musik: Pasquale Anfossi; Text: Pietro Metastasio).[31]

Im Teatro Argentina[32] standen ebenfalls Opere serie mit Ballett-Intermezzi auf dem Spielplan.

Unter den zahlreichen römischen Theatern gab es nur wenige, in denen Opere buffe auf dem Spielplan standen. Eines davon war das Teatro Capranica[33]; dort wurde während des Carnevale 1787 z.B. die Opera buf-

27 Allgemein zum römischen Theaterleben im 18. Jahrhundert vgl. Servizio Attività Culturali dell'Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.): *Il teatro a Roma nel Settecento*. Roma 1989. Einen guten Einblick in die römische Theatertopographie bietet Stefania Severi: *I teatri di Roma. Dall'antichità fino a oggi*. Roma 1989.

28 Ernst Beutler: „Einführung". In: Goethe: *Gedenkausgabe*, op. cit., Bd. 11. Zürich 1950. S. 993-1036: 998.

29 Vgl. IR, S. 509. Zur Geschichte dieses Theaters vgl. Alberto Cametti: *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*. Prefazione di Antonio Muñoz. Atti e memorie della R. Accademia di S. Cecilia. Tivoli 1938.

30 Zur Geschichte des Teatro Alibert vgl. Alberto De Angelis: *Il Teatro Alibert o delle Dame nella Roma papale (1717-1863)*. Tivoli 1951.

31 De Angelis: *Il Teatro Alibert o delle Dame*, op. cit., S. 236.

32 Zur Geschichte dieses Theaters vgl. Mario Rinaldi: *Due secoli di musica al Teatro Argentina*. Firenze 1978. Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz behaupten („Kommentar", op. cit., S. 1287), das Teatro Argentina würde „jetzt [d.h. am Ende des 20. Jahrhunderts; I.A.] als Konzertsaal" genutzt. Diese Angabe ist unzutreffend. Das Teatro Argentina wird immer noch als Theater genutzt.

33 Zur Geschichte des Capranica vgl. Giuseppe Pavan: „Il teatro Capranica in Roma". In: *Rivista Musicale Italiana*. Bd. XXIX. H. 3. S. 425-444.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fa *Ripieghi fortunati* von Giuseppe Giordani aufgeführt.[34] Im Capranica fand aber während des Carnevale 1787 auch die Aufführung der Tragödie *Zaira* von Michele Mallio statt.[35]

Neben dem Teatro Capranica war das Teatro Valle[36] eine beliebte Spielstätte für die Opera buffa. Es ließ sich rekonstruieren, daß dort auch in den Jahren 1786 bis 1788 zahlreiche Opere buffe auf dem Programm standen, und einige davon hat Goethe wahrscheinlich gesehen und gehört.[37] Erstaunlich ist, daß im Teatro Valle auch Tragödien gegeben wurden, etwa Vincenzo Montis Tragödie *Aristodemo*, deren Premiere am 4. Januar 1787 Goethe besucht hat, und im Folgejahr Montis Tragödie *Galeotto Manfredi* (Premiere während des Carnevale, am 14. Januar 1788). Während Goethes Romaufenthalt gab es also sogar in den eigentlichen Hochburgen der Opera buffa, im Capranica und im Valle, Tragödien zu sehen.

Aus der *Italienischen Reise* geht, wie wir gezeigt haben, deutlich hervor, daß die in Italien praktizierte Art der Oper nur teilweise Goethes Erwartungen und seinem Geschmack entsprochen hat. Bereits vor dem Antritt seiner Italienreise hatte Goethe eine ganz klare Vorstellung von italienischer Musik, und diese wurde für ihn hauptsächlich von der Opera buffa repräsentiert, die er von allen Operngenres am meisten schätzte: „Ich bin immer für die Opera buffa der Italiäner", schrieb er bereits am 28. Juni 1784 aus Eisenach an den Komponisten Philipp Christoph Kayser, mit dem er schon seit seiner Frankfurter Schulzeit befreundet war. Goethe war der Meinung, „Leben, Bewegung mit Empfindung gewürzt, alle Arten Leidenschafften" fänden in der Opera buffa „ihren Schauplatz." Besonders bewunderte er an der Opera buffa „die Delikatesse und Grazie womit der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irrdischen Natur des Dichters schwebt."[38] Was Goethe darüber hinaus an der italienischen Opera buffa besonders positiv hervorhob, war, „wie es möglich wird, daß das Alberne, ja das Absurde sich mit der höchsten

34 Bötcher geht davon aus, daß Goethe diese Vorstellung besucht hat (Bötcher: *Goethes Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" und die „opera buffa"*. Marburg 1912. S. 36).

35 Giulietta Pejrone: „Il teatro attraverso i periodici romani del Settecento". In: Servizio Attività Culturali dell'Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.): *Il teatro a Roma nel Settecento*, op. cit., 599-615: 612.

36 Zum Teatro Valle vgl. Alessandro D'Amico/Mario Verdone/Andrea Zanella: *Il Teatro Valle*. Roma 1998.

37 Dazu gehören – so vermutet Bötcher – *Fra i due litiganti il terzo gode* von Sarti und wahrscheinlich *Le pazzie dei gelosi* von Anfossi. Vgl. Bötcher: *Goethes Singspiele*, op. cit., S. 35.

38 „Goethe an Kayser" (28. Juni 1784). In: Goethe: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe, op. cit., IV. Abteilung. Bd. 6. Weimar 1890. S. 317f.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ästhetischen Herrlichkeit der Musik so glücklich verbindet". Dies geschehe „allein durch den *Humor*, denn dieser, selbst ohne poetisch zu sein," sei „eine Art von Poesie" und erhebe „uns seiner Natur nach über den Gegenstand" [Hervorhebung im Original; I.A.]. Goethe meinte, daß „der Deutsche" dafür „so selten Sinn" habe, „weil ihn seine Philisterhaftigkeit jede Albernheit nur ästimieren" ließe, „die einen Schein von Empfindung oder Menschenverstand vor sich trägt."[39]

Während Goethes Aufenthalt in Italien war die Hochblüte der Opera buffa bereits vorbei. In Rom war der Weimarer Dichter mit einer Situation konfrontiert, die hinsichtlich seiner persönlichen Operninteressen und -vorlieben noch desolater als im restlichen Teil des Landes war. Das Pontifikat von Papst Pius VI. (1775-1797) zog in Rom eine allgemeine Dürrezeit für die Theater nach sich, die sich ganz besonders auf die Opera buffa niederschlug.

Auch die Theater der anderen Städte, in denen Goethe sich im Laufe seiner Italienreise aufgehalten hat, boten in den meisten Fällen anscheinend keine Aufführungen von Opere buffe, über die Goethe mit Begeisterung hätte berichten können. Bötcher hat neben den wenig expliziten Hinweisen, die Goethe in der *Italienischen Reise* oder in Briefen gibt, Goethes Handbibliothek im Goethe-National-Museum zu Weimar herangezogen und untersucht; er hat darin 17 Textbücher zu komischen Opern gefunden.[40] Bötcher geht davon aus, daß Goethe all diese Opern in Italien tatsächlich gehört und gesehen hat, kann dies aber nur in wenigen Fällen einigermaßen sicher belegen.

Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der wenigen Theatererfahrungen, die Goethe in Italien und besonders in Rom mit der Opera buffa machen konnte, führte sein Enthusiasmus für dieses Genre so weit, daß er sich während seines Italienaufenthalts entschloß, seine eigenen Singspiele *Erwin und Elmire*[41] und *Claudine von Villa Bella*[42] nach dem Vorbild

39 „Goethe an Schiller" (31. Januar 1798). In: Goethe: *Gedenkausgabe*, op. cit., Bd. 20. Zürich 1950. S. 513.

40 Bötcher: *Goethes Singspiele*, op. cit., S. 32. Zur möglichen Funktion von Goethes Sammlung von Libretti vgl. auch Otto Janowitz: „Goethe als Librettist". In: *German Life & Letters*. New Series. 9 (1955/56). S. 265-276: 271: „Das Bild des Librettisten Goethe bliebe unvollständig, gedächte man nicht auch seiner Tätigkeit als Übersetzer und Bearbeiter italienischer und französischer Operntexte, zu der er sich als Weimarer Theaterdirektor angeregt fühlte. Schon in Italien hatte er italienische Operntextbücher gesammelt. In Weimar begann er dann, einige ihm besonders liebe Stücke zu übersetzen und zu bearbeiten [...]."

41 Zu *Erwin und Elmire* vgl. Wilhelm Wilmanns: „Über Goethe's Erwin und Elmire". In: *Goethe-Jahrbuch*. 2 (1881). S. 146-167; Hans Heinrich Borcherdt: „Die Entstehungsgeschichte von Erwin und Elmire". In: *Goethe-*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der italienischen Opera buffa[43] umzuarbeiten: „Der prosaische Dialog", in dem Goethe die Singspiele ursprünglich verfaßt hatte, „erinnerte" ihn „zu sehr an jene französischen Operetten," denen er „zwar ein freundliches Andenken" gönnte, „indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüberbrachten." Diese wollten ihm aber „jetzt nicht mehr genügen als einem eingebürgerten Italiener". Goethe wollte – wie Rousseau – „den melodischen Gesang durch einen rezitierenden und deklamatorischen [...] verknüpft sehen" (IR, S. 436). In Italien habe er „etwas gelernt" und verstehe nun besser, „die Poesie der Musick zu subordiniren", schrieb Goethe an Kayser.[44]

In Italien suchte Goethe nicht nur nach der Urpflanze,[45] sondern auch nach der Urform der Musik und des Theaters. Eine wesentliche Etappe auf diesem Wege repräsentierte seine Beschäftigung mit der Opernform der Opera buffa. Eine weitere Etappe war seine Beschäftigung mit der Kirchenmusik,[46] in die ihn Kayser in Rom einführte, und dabei besonders mit dem A-capella-Gesang (vgl. z.B. IR, S. 525), von dem Goethe bereits in Venedig einen ersten Eindruck gewonnen hatte. Beide Reflexionsstränge – Opera buffa und Kirchenmusik – zogen eine Neubewertung der menschlichen Stimme nach sich.[47]

Die Urform der Musik und des Theaters, wie Goethe sie unter anderem in der Opera buffa suchte, hatte ebenso wie die Urpflanze in Italien nicht existiert, was für Goethe aber nicht von Bedeutung war. Nicht nur in botanischer, in literarischer und architektonischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht ging es Goethe um Projekte, wofür ihm Italien als Schauplatz diente. In diesem Zusammenhang sind sowohl Goethes idea-

Jahrbuch 32 (1911). S. 73-82; Alexander von Weilen: „Erwin und Elmire". In: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*. 28 (1915). S. 18-23.

42 Zu *Claudine von Villa Bella* vgl. Max Friedländer: „Varianten zu Claudine von Villa Bella". In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft.* 8 (1921). S. 52-60.

43 Zum Einfluß, den die italienische Opera buffa auf Goethe als Singspiel-Dichter ausübte, vgl. Elmar Bötcher: *Goethes Singspiele*, op. cit.; Hans John: „Goethe und die Musik." In: *Musikalisches Magazin*. H. 73. Langensalza 1928. S. 41-46; Lia Secci: „I *Singspiele* di Goethe a Roma". In: *Cultura tedesca* 13 (2000). S. 151-177.

44 „Goethe an Kayser". 14. August 1787. In: Goethe: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. IV. Abteilung. Bd. 8. Weimar 1890. S. 243-246: 245.

45 Zum botanischen Experimentierfeld Goethes in Italien vgl. Kiefer: *Wiedergeburt und Neues Leben*, op. cit., S. 225-246.

46 Vgl. Paul Winter: *Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien.* Hamburg 1949.

47 Vgl. Günther Pflug: „Goethes Italienerfahrungen als Grundlage seiner Tonlehre". In: Konrad Scheurmann/Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.): *„... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!" – Goethe in Rom*. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom. Bd. 1 (Essays). Mainz. 1997. S. 158-166.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lisierende Beschreibung des vermeintlichen Volksgesangs in Venedig als auch sein großes Interesse an der italienischen Art der Komödie sowie an der Opera buffa zu sehen. Diese Formen der musikalischen und theatralischen Kunst bzw. die Vorstellung, die Goethe davon hatte, eigneten sich dafür, Goethes eigene theater- und musikästhetische Position zu entwikkeln. Er benutzte, um seine ästhetische Position zu veranschaulichen, Modelle, die mit den aktuellen italienischen Tendenzen wenig Übereinstimmung vorwiesen.

Vor diesem Hintergrund ist es überhaupt nicht erstaunlich, daß einer der von Goethe in der *Italienischen Reise* vernachlässigten Bereiche die italienische Literatur ist, und das, obwohl er der erste war, der Manzonis Ode „Il Cinque Maggio" ins Deutsche übersetzte.[48] Im Kontext der *Italienischen Reise* wird die italienische Literatur im Vergleich zum Opernhaften im Alltag vernachlässigt.[49]

Goethe war an einer „Verteidigung der Kunst gegen die Ansprüche des Naturalismus"[50] gelegen. Auf die Opera buffa setzte er die Hoffnung, daß sie der gemeinen und unästhetischen Naturnachahmung im Theater besonders gut entgegenwirken könnte.[51] Mit Hilfe der Stilisierung der Italiener im Hinblick auf eine den Alltag dominierenden, allgegenwärtigen Musikalität und Theatralik konnte er in Weimar eine Form des Thea-

48 Zu Goethe und Manzoni vgl. Mazzino Montinari: „Goethe und Manzoni. Zur Problematik ihrer geistigen Begegnung". In: *Studi Germanici*. 9/1971. S. 349-418; Horst Rüdiger: „Interessamento di Goethe per Manzoni". In: *Atti del convegno di studi manzoniani* (12-14 marzo 1973). Roma 1974. S. 71-87; Mario Puppo: „Due note Manzoniane". In: *Italianistica* 9/1980. S. 123-129; Hugo Blank: *Goethe und Manzoni: Weimar und Mailand*. Heidelberg 1988; Horst Rüdiger: „Ein Versuch im Dienste der Weltliteratur-Idee: Goethes Übersetzung von Manzonis Ode Il Cinque Maggio". In: ders.: *Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983*. Willy R. Berger/Erwin Koppen (Hg.). *Komparatistische Studien*. 14. Berlin/New York 1990. S. 25-44.

49 Die italienische Literatur wurde von Goethe nur insofern erwähnt, als sie in sein Bildungskonzept paßte; und in dieses paßten eher die griechischen und lateinischen Klassiker. Vgl. Janós Riesz: „Goethe's 'canon' of contemporary Italian literature in his Italienische Reise". In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): *Goethe in Italy, 1786-1986*. A Bi-Centennial Symposium November 14-16. University of California, Santa Barbara: Proceedings Volume. Amsterdam 1988. S. 133-146.

50 Beutler: „Einführung". In: Goethe: *Gedenkausgabe*. Bd. 14, op. cit., S. 969-1044: 1011.

51 Zu Goethes Interesse an den „antimimetischen Qualitäten der musikdramatischen Gattungen" vgl. auch Tina Hartmann: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust"*. Tübingen 2004. S. 539-540.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ters und der Oper propagieren, die nicht auf Naturalismus,[52] sondern auf Verstellung, Spiel, Schein und Maske beruhte. Das von Goethe beschriebene opernhafte italienische Alltagsspektakel, war gewissermaßen die lebensweltliche Illustration jener idealen Urform – und der von ihm und auch von Schiller für die Zukunft in Weimar prospektierten Form – des Theaters und der Oper, die Goethe innerhalb der Institution Theater und Oper in Italien anzutreffen gehofft, aber nicht gefunden hatte.

Rhythmische Sprache, symbolische Vereinfachung, idealische Typisierung der Charaktere, Sprach- und Körper-Komik, Musik und Gesang waren für Goethe und für Schiller die Kriterien, die ein solches Theater und eine solche Oper ausmachen sollten. Deshalb ließ Goethe das Theater und die Oper, die ihm vorschwebten, mit dem Wesen der Italiener koinzidieren. Ob die Musikalität und Theatralik der Italiener in der Form, wie er sie beschrieb, der von ihm in Italien vorgefundenen Realität entsprach oder nicht, war sowohl für Goethe und ist als auch für uns nicht der entscheidende Punkt. Die opernhaften Italiener in der *Italienischen Reise* veranschaulichten für ihn und für sein zeitgenössisches Leserpublikum in gewissermaßen natürlicher Weise jene Urformen der musikalischen und theatralischen Künste, die er in Weimar zu etablieren suchte.

Goethe ist der berühmteste Kronzeuge italienischer Alltagskultur. Deshalb haben wir seine Suche nach dem Opernhaften in Italien und seine Darstellung der opernhaften Italiener ausführlich präsentiert, mit der Theaterpraxis in Italien in Bezug gesetzt und einige der Gründe aufgezeigt, weshalb Goethe seine Theorien musikalischer und theatralischer Gattungen quasi ethnographisch anhand des ‚italienischen Alltagsspektakels' unterfüttert hat. Goethes Verfahrensweise und die von ihm entworfene Kulturtypologie wurde von späteren Italienreisenden aufgegriffen und im Positiven oder Negativen fortgeschrieben. Diese beiden Fortschreibungsstränge wollen wir im folgenden anhand exemplarischer Texte nachzeichnen.

52 Die Oper galt Goethe (und Schiller) als exemplarisch für Kunst überhaupt, weil sie die „servile Naturnachahmung" erläßt. Vgl. „Schiller and Goethe". 29. Dezember 1797. Zitiert nach Hinck: Goethe – Mann des Theaters, op. cit., S. 22.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„La disposition naturelle de l'Italien pour la musique" (Stendhal)

Von den französischen Italienreisenden hatte bekanntlich neben Rousseau besonders Stendhal (1783-1842)[53] ein großes Interesse an der italienischen Musik[54] und eine große Leidenschaft für die italienische Oper, welche durch die *Vie de Rossini* (1823) ausführlich dokumentiert sind.[55]

Stendhal stellt in seinem Rossini-Buch die Oper in einen engen und funktionalen Zusammenhang mit der Liebe und der Leidenschaft der Italiener. Während es in Frankreich zwar auch alle Arten von Freuden und Vergnügungen gebe, dominiere in Italien die Liebe, also eine höhere und heftigere Stufe der Emotionen, und selbst die Pflege der schönen Künste sei in Italien nur eine andere Art, von Liebe zu sprechen: „A Paris nous avons tous les plaisirs; il n'y en a qu'un en Italie, l'amour d'abord et les beaux-arts qui sont une autre manière de parler d'amour."[56] Je leidenschaftlicher ein Volk sei, desto weniger sei es gewohnt, zu überlegen und vernünftig zu begründen (RO, S. 372), und um so mehr liebe es die Musik, wobei mit Musik hier die Oper gemeint ist: „[...] plus il y aura de passion chez un peuple, moins il y aura de réflexion et de raison habituelles, plus on y aimera la musique" (VR, S. 261).[57]

---

53 Auf Stendhals erste Italienreise im Jahre 1800 folgten zahlreiche weitere Italienaufenthalte ab 1811.

54 Zum Thema ‚Stendhal und die Musik' liefert Helmut C. Jacobs: *Stendhal und die Musik. Forschungsbericht und kritische Bibliographie 1900-1980*. Frankfurt a.M. 1983 einen Überblick; vgl. außerdem die Einzelstudien in Giovanni Dotoli (Hg.): *Stendhal tra letteratura e musica*. Atti del Convegno internazionale, Martina Franca, 26-29 novembre 1992. Fasano di Brindisi 1993. Bei Ottavio Matteini: *Stendhal e la musica*. Savigliano 1981 handelt es sich um eine eher essayistische Einführung.

55 Zu Stendhal und Italien vgl. Charles Dégéyan: *L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Paris 1963; Michel Crouzet: *Stendhal et l'Italianité. Essai de mytholgie romantique*. Paris 1982.

56 Stendhal: *Vie de Rossini. Suivi des Notes d'un dilettante*. 2 Bde. Paris 1922. Bd. 2. S. 237. Auf den zweiten Band dieser Ausgabe (abgekürzt: VR) beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen in Klammern nach den französischen Stendhal-Zitaten. „In Paris haben wir alle Arten von Vergnügungen; in Italien gibt es nur die Liebe und die schönen Künste, die nur eine andere Art der Liebeserklärung sind." (Stendhal: *Rossini*. Barbara Brumm [Üb.]. München 1992. S. 358. Auf diese Ausgabe – abgekürzt: RO – beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen in Klammern nach den deutschen Stendhal-Zitaten).

57 Zum Motiv der Verknüpfung von Liebe und Musik bei Stendhal vgl. Klaus Harpprecht: „Stendhal. Psychologie, Eros, Musik". In: *Merkur*. 27 (1973). S. 720-738; Hans Boll-Johansen: „Musique, psychologie de l'amour et

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Neben der Prädisposition zu leidenschaftlichen Gefühlen kommen für Stendhal auch äußere Umstände hinzu, welche die Verbreitung der Oper in Italien erklären. Stendhal nennt z.B. die strenge Zensur:

„Comment lire, dans un pays où la police intercepte les trois quarts des livres, et note ensuite, sur un livre rouge, les imprudents qui lisent l'autre quart?" (VR, S. 258)

In Italien lese man nicht, weil die meisten Bücher von der Zensur verboten seien, und diejenigen Unvorsichtigen, welche die verbleibenden Bücher lesen, mit Sanktionen rechnen müßten. In Italien sei „toute véritable discussion" verboten. Die jungen Leute seien kaum an den Umgang mit Büchern gewöhnt: „un livre, à force de déshabitude, est devenu pour les jeunes gens une corvée dont la seule apparition fait frémir" (VR, S. 258).[58]

Der Mangel an Lektüre und Diskussion in Italien ist also in Stendhals Sicht erzwungen. In einem von der doppelten Tyrannei der Priester und Regierungen unterdrückten Land mit Spitzeln an jeder Straßenecke blieben den jungen Leuten kaum Möglichkeiten der Zerstreuung außer dem Gesang, dem Musizieren und den Empfindungen ihrer eigenen Seele:

„[...] le pauvre jeune homme n'a pour distraction que sa voix et son mauvais clavecin; il est forcé de penser beaucoup aux impressions de son âme; c'est la seule nouveauté qui soit à sa disposition." (VR, S. 258)

Im Gegensatz zu ihrem vorsichtigen Umgang mit Büchern und mit der Literatur hätten die Italiener nicht die geringsten Berührungsängste mit dem Theater und mit der Oper. Jede Stadt in Italien habe ein Theater, wo zu genau vorgegebenen Zeiten neue Opern gespielt werden müssen, die ausdrücklich für diese Theater komponiert seien:

„Chaque ville en Italie a un théâtre, et la plupart des théâtres des grandes villes telles que Turin, Gênes, Venise, Bologne, Milan, Naples, Rome, Florence, Livourne, etc., ont pour constitution qu'à de certaines époques déterminées on y

structure romanesque chez Stendhal". In: *Stendhal e Milano. Atti del XIV° Congresso Internazionale Stendhaliano (Milano 1980)*. Firenze 1982. S. 555-562.

58 „[...] jede echte Diskussion ist verboten; und die jungen Leute sind Bücher so wenig gewöhnt, daß sie ihnen als eine Last gelten, so daß sie bereits vor deren Erscheinung zittern." (RO, S. 370)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

donne des opéras nouveaux et composés exprès pour ces théâtres." (VR, S. 242)

Diesem Brauch sei es auch zu verdanken, daß die Musik in Italien noch eine lebendige Kunst, eine „art *vivant*" (VR, S. 242), sei. Von allen italienischen Städten sei Mailand durch seine Nähe der vermeintlich vernünftigen Ideen aus dem Norden am meisten verdorben. Mailand habe keinen einzigen Komponisten hervorgebracht. Die dreißig führenden Komponisten der Welt seien nicht in Norditalien, sondern in der Nähe des Vesuvs geboren: „Les trente premiers compositeurs du monde sont nés dans le voisinage du Vésuve" (VR, S. 247-249).

Noch größer als zwischen Süd- und Norditalienern seien die Unterschiede zwischen Italienern und Nordeuropäern. Zwar seien sowohl die von Natur aus leidenschaftlichen Italiener als auch die Deutschen, die durch ihre herumschweifende „imagination" leidenschaftlich werden, für Illusionen geschaffen, die ein Duett von Rossini oder eine Arie von Paisiello hervorrufen (VR, S. 262). Dennoch gibt es für Stendhal einen wesentlichen Unterschied zwischen der Musik der Italiener und der Musik der Deutschen. Der Deutsche sei aufgrund des rauhen Klimas körperlich derber gebaut: „le froid ayant donné des organes plus grossiers à l'Allemand". Die Wälder seien in Deutschland immer eiskalt, wegen der Kälte gebe keinen Wein,[59] und auch deshalb könne der Deutsche nicht so gut singen: „l'absence du vin l'ayant privé de voix [...]" (VR, S. 262).

Darüber hinaus sei der Deutsche durch ein „gouvernement paternellement féodal", durch eine auf paternalistische Weise feudale Regierung, zu einer grenzenlosen Geduld erzogen. Er liebe daher die Instrumentalmusik (VR, S. 262-263). Der Italiener dagegen sei für die vokale Musik prädestiniert.

Die italienische Opernmusik steht nicht nur im Zentrum der *Vie de Rossini*, sondern zieht sich als Leitmotiv durch Stendhals ganzes Werk. Wie für Rousseau ist auch für Stendhal die Opermusik wegen ihrer Melodik wie keine andere künstlerische Form die Sprache der Leidenschaften. Dabei unterscheiden sich die Kriterien, die Stendhal bei der Beurteilung der Vokalmusik verwendet, wesentlich von denen des zeitgenössischen Opernpublikums zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Seine Vorliebe für die italienische Oper entspricht dem, was fast ein Jahrhundert lang ein künstlerischer, aber auch ideologischer Mythos gewesen war. Die Tendenz, die Opernmusik für einen physischen Genuß zu halten, läßt sich auf den Hedonismus und auf den Sensualismus des 18. Jahrhunderts zurückführen. Dies dokumentieren auch die *Vies de Haydn, de Mozart et*

59 Das weinlose Deutschland ist natürlich eine ‚Erfindung' Stendhals.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

de Métastase, in denen Stendhal die Theorien Carpanis über die Superiorität des physischen Genusses, den die Melodie bieten kann, im Vergleich zum intellektuellen Genuß, der durch die Harmonie hervorgerufen wird, adoptiert hat. Darüber hinaus evoziert Stendhals Tendenz, Musik und Malerei zu vergleichen, Beobachtungen von Dubos, Rousseau und vor allem Diderot. Man denke nur an die berühmte Stelle,

„in cui si paragona lo schizzo come emblema del non finito, della forma aperta, alla musica strumentale, discorso esso pure aperto all'immaginazione, alla fantasia, sollecitazione ad emozioni indefinite, mentre nella musica melodrammatica la parola fissa e definisce così come nel quadro i colori, le linee, la cornice stessa imprigionando la forma e fissando la fantasia."[60]

Aus diesem Grund zieht Stendhal während seiner Italienreise im Jahre 1817 eindeutig die Opera buffa der Opera seria vor: „L'*opera seria*, et l'*opera seria* joué par des cantatrices froides, ne peut que m'intéresser faiblement."[61] Innerhalb des Genres der Opera buffa gibt er jener aus dem 18. Jahrhundert gegenüber der zeitgenössischen den Vorzug.

Stendhal geht davon aus, daß die Italiener eine natürliche Veranlagung – „la disposition naturelle de l'Italien pour la musique" (VR, S. 258) – für die Musik haben, welche durch äußere Umstände wie Klima und Zensur verstärkt wird.

„Die Musik ist die Seele dieser Menschen, ihr Leben, ihre Nationalsache" (Heinrich Heine)

Interessant ist im Zusammenhang mit der positiv konnotierten Imagologie des opernhaften Italieners auch die Position des zum Protestantismus konvertierten Juden Heinrich Heine (1797-1856). Heines Italienreise – über Mailand, Genua, Lucca, Florenz und Venedig – fand im Jahre 1828 statt.[62] Heine konzipierte seine Italienschilderungen als bewußt subjektiv

60 Letizia Norci Cagiano: „‚Rome, Naples et Florence': Viaggio musicale alla ricerca di un passato felice". In: Dotoli (Hg.): *Stendhal tra letteratura e musica*, op. cit.,. S. 221-236: 228.

61 Stendhal: *Rome, Naples et Florence en 1817*. In: ders.: *Voyages en Italie*. Paris 1973. S. 1-176: 120.

62 Zu Heines Italienreise vgl. Fritz J. Raddatz: *Bilder einer Reise. Heinrich Heine in Italien*. Fotographien von Dirk Reinartz. München 1989.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gehaltenen Gegenentwurf zu Goethes *Italienischer Reise*.[63] Dennoch decken sich hinsichtlich der opernhaften Italiener und des besonderen Stellenwerts, der in der italienischen Kultur der Oper zukommt, Heines Eindrücke mit denen Goethes.

Heine identifizierte sich nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen konfliktreichen Auseinandersetzungen mit der deutschen Kulturtradition stark mit den romanischen Kulturen, wobei uns hier seine damit im Zusammenhang stehenden, begeisterten Äußerungen über die Italiener interessieren. Innerhalb seiner emphatischen Beziehung zum italienischen Volk spielte die italienische Oper eine besondere Rolle.

Eine anschauliche Präsentation des Opernhaften, seiner Wirkung und Faszinationskraft findet sich in Heines *Florentinischen Nächten*. In den *Florentinischen Nächten* geht Max in die Oper, „mehr um zu sehen als um zu hören", und zwar besonders, „um die Gesichter der schönen Italienerinnen zu betrachten."[64] Die Italienerinnen in der Oper seien besonders schön, „wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet." Die „Wirkung der Musik" auf „den Gesichtern der schönen Frauen" gleiche „ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten." Das „ganze Leben der schönen Italienerinnen" gebe sich „kund, wenn wir sie in der Oper sehen", und „die wechselnden Melodien wecken alsdann in ihrer Seele eine Reihe von Gefühlen, Erinnerungen, Wünschen und Ärgernissen, die sich alle augenblicklich in den Bewegungen ihrer Züge, in ihrem Erröten, in ihrem Erbleichen, und gar in ihren Augen aussprechen." Die Musik führt für Max zu einer Art Expressivität und Offenbarung auf den Gesichtern der Opernbesucherinnen. Die durch die Musik ausgelösten Emotionen, die sich auf den Gesichtern des weiblichen Opernpublikums widerspiegeln, werden vom reflektierenden Autor mit Charakteristika der kanonischen Werke der italienischen Literatur verglichen:

63 Vgl. Michael Werner: „Heines ‚Reise von München nach Genua' im Lichte ihrer Quellen". In: *Heine-Jahrbuch*. Hamburg 1975. S. 24-46; René Anglade: „Mignons emanzipierte Schwester. Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung". In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Neue Folge. Bd. 41. H. 3 (1991). S. 301-321; Norbert Altenhofer: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Volker Bohn (Hg). Frankfurt a.M./Leipzig 1993. S. 233-255; Walter Erhart: „Weltschmerz und Emanzipation. Heinrich Heines Attacken gegen die Bildungsphilister". In: Gunter E. Grimm (Hg.): *„Ein Gefühl von freierem Leben". Deutsche Dichter in Italien*. Stuttgart 1990. S. 156-172.

64 Heinrich Heine: *Florentinische Nächte*. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Klaus Briegleb (Hg.). Bd. 1. Klaus Briegleb (Hg.). München 1968. S. 557-615: 568.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Wer zu lesen versteht, kann alsdann auf ihren schönen Gesichtern sehr viel süße und interessante Dinge lesen, Geschichten, die so merkwürdig wie die Novellen des Boccaccio, Gefühle die so zart wie die Sonette des Petrarcha [sic!], Launen die so abenteuerlich wie die Ottaverime des Ariosto, manchmal auch furchtbare Verräterei und erhabene Bosheit, die so poetisch wie die Hölle des großen Dante."

Zwar gebe es in den italienischen Theatern bisweilen ein „allzutolle[s] Geräusch", und das wird dem Opernbesucher Max „manchmal lästig". Auch von „fürchterlichem Lärm", mit dem „die Männer [...] ihre Begeisterung" aussprechen, ist die Rede. Dies schmälert aber nicht die Tatsache, daß „die Musik [...] die Seele dieser Menschen, ihr Leben, ihre Nationalsache" sei. Natürlich treffe man auch in anderen Ländern auf „Musiker, die den größten italienischen Renommeen gleichstehen"; ein „musikalisches Volk" aber gebe es in den anderen Ländern nicht. Dort „wird" die Musik nicht durch das Volk, sondern „durch Individuen repräsentiert". In Italien „offenbart" die Musik „sich in der ganzen Bevölkerung."

Kurzum: In Italien sei „die Musik [...] Volk geworden." Das sei „im Norden [...] ganz anders." Im Norden sei „die Musik nur Mensch geworden". Sie „heißt" dann „Mozart oder Meyerbeer". Und „wenn man das Beste was solche nordische Musiker uns bieten genau untersucht, so findet sich darin italienischer Sonnenschein und Orangenduft, und viel eher als unserem Deutschland gehören sie dem schönen Italien, der Heimat der Musik." Italien würde „immer die Heimat der Musik sein, wenn auch seine großen Maestri früh ins Grab steigen oder verstummen, wenn auch Bellini stirbt und Rossini schweigt."[65]

Aufgrund der unauflöslichen Beziehung zwischen italienischem Volk und italienischer (Opern-)Musik, postuliert Heine in den Reisebildern, muß man, „um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehn, das italienische Volk selbst vor Augen haben, seinen Himmel, seinen Charakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte [...]." Verhalte es sich doch so, daß dem „armen geknechteten Italien", so Heine, „das Sprechen verboten" sei und daß dieses italienische Volk „nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kund geben" dürfe.[66]

65 Sämtliche Zitate in diesem Abschnitt aus: Heine: *Florentinische Nächte*, op. cit., S. 569-570.

66 Heinrich Heine: *Reisebilder*. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Klaus Briegleb (Hg.). Bd. 2. Günter Häntzschel (Hg.). München 1969. S. 97-605: 353.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Heine beschreibt das Opernhafte der Italiener als ein Phänomen, welches nicht zuletzt durch die gesellschaftliche Situation, die Zensur und die politische Unterdrückung, erzwungen ist.

„Les Italiens n'ont point de roman comme les Anglais et les Français" (Madame de Staël)

Madame de Staëls (1766-1817) berühmte Schrift „De l'esprit des traductions", die unter dem Titel „Sull'utilità delle traduzioni" 1816 in der *Biblioteca italiana* in Mailand in italienischer Sprache erschien[67], bevor sie auf Französisch in die *Œuvres* aufgenommen wurde,[68] leitete in Italien eine heftige Polemik zwischen Klassikern und Romantikern ein. Die Schrift stellte einen Angriff gegen die zeitgenössische italienische Literatur dar, welche Madame de Staël als akademisch, steril, pedantisch und rückschrittlich charakterisierte. Daher sollten die Italiener die Werke der großen europäischen Literaturen übersetzen und studieren. Während sich die italienischen Literaten der neuen Generation von Madame de Staël ermuntert und bestärkt fühlten, setzten die an der Tradition orientierten italienischen Literaten, darunter Giordani und Monti, zu heftigen Gegenreaktionen an. In diesen Kontext der allgemeinen Kritik an der zeitgenössischen italienischen Literatur gehören Madame de Staëls Bemerkungen zum Phänomen des Opernhaften und die damit verbundene, negativ konnotierte Kulturtypologie.

Die Italiener, schrieb Madame de Staël schon in ihrer früheren Arbeit *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), „n'ont point de roman comme les Anglais et les Français"[69], „haben keine Romane, wie die Engländer und die Franzosen"[70]. Zwar stoße man auch in Italien auf Prosaautoren („écrivains en prose"), aber ihre Bemühungen, beredt zu sein („leurs efforts, pour être éloquens"), führten zu nichts anderem als zur Übertreibung („exagération").[71] Das

67 Abgedruckt in: Egidio Bellorini (Hg.): *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. Bd. I. Bari 1943. S. 3-9.

68 Madame la Baronne de Staël: „De l'esprit des traductions". In: dies.: *Œuvres complétes, publiées par son fils*. Bd. 17. Paris 1821. S. 387-399.

69 Madame la Baronne de Staël: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. In: dies.: *Œuvres complétes, publiées par son fils*. Bd. 4. Paris 1820. S. 249.

70 Frau von Stael-Holstein: *Über Litteratur in ihren Verhältnissen mit den gesellschaftlichen Einrichtungen und dem Geiste der Zeit*. Erster Theil. Karl Gottfried Schreiter (Üb.). Leipzig 1801. S. 190.

71 De Staël: *De la littérature*, op. cit., S. 229.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Fehlen italienischer Romane sei schon allein darauf zurückzuführen, daß die italienische Sprache von einer „mélodie si extraordinaire" („von einer so außerordentlichen Melodie") sei, „qu'elle peut vous ébranler, comme des accords, sans que vous donniez votre attention au sens même des paroles" („daß sie, gleich musikalischen Akkorden, uns erschüttern kann, ohne daß wir unsere Aufmerksamkeit auf den Sinn der Worte selbst richten"); die italienische Sprache wirke „comme un instrument musical" („wie ein musikalisches Instrument").[72] Und oft bewirke sie auf diese Weise „une sorte de lassitude de la pensée", eine Art Mattigkeit und Laschheit des Denkens. Die Vorstellung von der Nachlässigkeit und Laschheit im Denken als Folge einer Dominanz des Opernhaften formuliert Madame de Staël in ihrem Artikel in der *Biblioteca italiana* noch weitaus polemischer:

„On a beau dire que l'on ne va pas au spectacle en Italie pour écuter, mais pour causer, et se réunir dans les loges avec sa société intime; il n'en est pas moins certain que d'entendre tous les jours, pendant cinq heures, plus ou moins, ce qu'on est convenu d'appeler des paroles dans la plupart des opéra italiens, c'est, à longue, une manière sure de diminuer les facultés intellectuelles d'une nation."[73]

Bei dieser „frivolité habituelle de la société", „gewohnheitsmäßigen Frivolität der Gesellschaft", stoße man in Italien in der Kunst kaum auf „quelque chose de sérieux" („etwas Ernsthaftes"), auf einen „véritable valeur" („wahren Wert").[74] Vielmehr laufe alles darauf hinaus, das menschliche Leben nur für die „sensations agréables que peuvent donner les beaux arts et le soleil" („angenehmen Empfindungen", welche „die schönen Künste und die Sonne gewähren können") zu öffnen.[75] Die „moeurs" („Sitten") der Italiener seien viel zu „licencieuses" („frei"), als daß dieses Volk „aucun intérêt", „irgend ein Theilnehmen", an dem

72 De Staël: *De la littérature*, op. cit., S. 246 ; Stael-Holstein: *Über Litteratur*, op. cit., S. 186-187.

73 De Staël: „De l'esprit des traductions", op. cit., S. 396-397.

74 De Staël: „De l'esprit des traductions", op. cit., S. 397. Daß die Entwicklung der Gesellschaft – in einem aufklärerischen Sinn – und die Entwicklung der Literatur parallel verlaufen und daß beide Entwicklungen in Italien defizitär sind, ist ein Gedanke, den Madame de Staël auch in ihrem Roman *Corinne ou l'Italie* (1807) (dies.: *Œuvres complétes, publiées par son fils*. Bd. 8 und 9. Paris 1820) entwickelt hat.

75 De Staël: *De la littérature*, op. cit., S. 248 ; Stael-Holstein: *Über Litteratur*, op. cit., S. 189.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„genre", an der „Gattung", des Romans hätte entwickeln können.[76] Der italienische Roman sei auch deshalb ausgeblieben, weil die Liebe bei den Italienern weder „une passion de l'âme" („Leidenschaft der Seele") noch „suceptible de longs développements" („einer langfristigen Entwicklungen fähig") sei.[77] Die Italiener hätten an nichts anderes gedacht, „qu'à faire rire en composant leurs pièces" (den „Italienern ist es bey Anfertigung ihrer Stücke nur darum zu thun, Lachen zu erregen"); in diesen Theaterstücken „ne peut y être aperçu"; die italienischen Komödien sind für Madame de Staël „la caricature de la vie, et non son portrait" („eine Karrikatur des Lebens, und nicht sein treues Bild"), wie das hingegen bei Romanen der Fall hätte sein können.[78]

Das Spektakelhafte als Degeneration taucht als Topos auch in *Corinne* auf, und zwar im Anschluß an das Kapitel über den römischen Karneval – das Madame de Staël übrigens in Anlehnung an und mit explizitem Verweis auf Goethes Text verfaßt hat – und im Zusammenhang mit einer Beschreibung des Osterfestes in Rom. Dem katholischen Ritus werden im VIII. Kapitel des Romans bestimmte Eigenschaften (häufige und mechanische Wiederholung der Zeremonie; festgelegte inszenierte Handlungen usw.) zugeordnet, welche die Gefahr mit sich ziehen, daß die Gottesdienste zu Spektakeln degenerieren: „[...] mais il faut prendre garde que les cérémonies ne dégénèrent en un spectacle [...]."[79]Auch stellt Madame de Staël in ihrem Italienroman mit Hilfe eines Statements ihrer Romanfigur Oswald wieder die bereits erwähnte Verbindung zwischen oberflächlichen und kurzlebigen Gefühlen und dem Ausbleiben des Genres des Romans bei den Italienern her:

„Aussi, dans cette nation où l'on ne pense qu'à l'amour, il n'y a pas un seul roman, parce que l'amour y est si rapide, si public, qu'il ne prête à aucun genre de développement, et que, pour peindre véritablement les mœurs générales à cet égard, il faudrait commencer et finir dans la première page."[80]

---

76 De Staël: *De la littérature*, op. cit., S. 249-250 ; Stael-Holstein: *Über Litteratur*, op. cit., S. 190-191.

77 De Staël: *De la littérature*, op. cit., S. 248 ; Stael-Holstein: *Über Litteratur*, op. cit., S. 190.

78 De Staël: *De la littérature*, op. cit., S. 250 ; Stael-Holstein: *Über Litteratur*, op. cit., S. 191.

79 De Staël: *Corinne*. Dies.: *Œuvres complétes*. Bd. 8, op. cit., S. 375. „[...] aber man muß achtgeben, daß die Zeremonien nicht in ein Schauspiel ausarten, [...]" (Frau von Stael-Holstein: *Corinna oder Italien*. Dorothea Schlegel (Üb.). München 1979. S. 221; im Folgenden abgekürzt: CoI)

80 De Staël: *Corinne*. Dies.: *Œuvres complétes*. Bd. 8, op. cit., S. 201. „Daher gibt es auch in dieser Nation, in der man an nichts als an Liebe denkt, keinen einzigen Roman, weil die Liebe hier so schnell vorübergehend und so

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ebenso wird der Protagonistin des Romans die Ableitung der italienischen Vorliebe für das Opernhafte aus dem Charakter der italienischen Sprache in den Mund gelegt:

„La mélodie brillante de l'italien convient mieux à l'éclat des objets extérieurs qu'à la méditation. Notre langue seroit plus propre à peindre la fureur que la tristesse, parce que les sentiments réfléchis exigent des expressions plus métaphysiques, tandis que le désir de la vengeance anime l'imagination, et tourne la douleur en dehors."[81]

Madame de Staël knüpft an ihre Beschreibung der italienischen Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine besorgniserregende Prophezeihung: „Les Italiens doivent se faire remarquer par la littérature et les beaux-artes; sinon leur pays tomeroit dans une sorte d'apathie dont le solei même pourroit à peine le réveiller."[82]

Neben diesem vernichtenden Urteil, das Madame de Staël über die italienische Literatur und über die italienischen Theatergenres fällt, muß man vollständigkeitshalber ihre differenziertere Analyse der italienischen Situation erwähnen, die sie in den zwischen 1813 bis 1817 entstandenen und zum ersten Mal 1818 veröffentlichten *Considérations sur les principaux événements de la Révolution françoise* vornimmt. Dort führt sie aus:

„La pauvre riche Italie ayant été sans cesse en proie aux étrangers, il est difficile de suivre la marche de l'esprit humain dans son histoire, comme dans celle des autres pays de l'Europe."[83]

öffentlich bekannt ist, daß sie keine Art von Entwicklung zuläßt, und man, um die herrschenden Sitten nach der Wahrheit zu schildern, auf der ersten Seite zugleich anfangen und endigen müßte" (CoI, S. 122).

81 De Staël: *Corinne*. Dies.: *Œuvres complétes*. Bd. 8, op. cit., S. 234. „Der melodische Gesang der italienischen Sprache ist dem Glanz der äußeren Gegenstände angemessener als dem Nachdenken. Unsre Sprache wäre geeigneter, die Wut darzustellen als die Traurigkeit, weil die zum Nachdenken gewordenen Empfindungen mehr einen metaphysischen Ausdruck erfordern, der Rachedurst aber die Einbildung anfeuert und den Schmerz nach außen wendet." (CoI, S. 141)

82 De Staël: „De l'esprit des traductions", op. cit., S. 399.

83 Madame la Baronne de Staël: *Considérations sur les principaux événements de la révolution françoise*. 3 Bde. Dies: *Œuvres complètes, publiées par son fils*. Bd. 12-14. Paris 1820. Bd. 12. S. 21. „Das arme reiche Italien ist von jeher ein Raub der Fremden gewesen; es ist deswegen schwerer in seiner Geschichte, wie in den übrigen Ländern Europa's, dem Gange des menschlichen Geistes zu folgen." (Frau von Stael-Holstein: *Betrachtungen*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der „despotisme" habe sich bei den Italienern durch die Fragmentarisierung des Landes entwickelt, und ihnen fehle die „unité pour former enfin une nation" („Einheit, um endlich eine Nation zu bilden"). Nicht zuletzt der Kirchenstaat habe diese Einheit immer verhindert.

Madame de Staël betrachtet das Opernhafte als eine besondere Medienkonstellation. Sie beklagt die Dominanz des Opernhaft-Musikalischen im Unterschied zum Diskursiven und Narrativen und plädiert für eine mediale Schwerpunktverschiebung in Richtung auf den Roman.

„Ständiges Grimassieren südländischen Temperaments" (Rolf Dieter Brinkmann)

Die kritischen Einschätzungen Madame de Staëls zur italienischen Kulturpraxis wurden in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland von der Beat- und Cut-up-Generation wiederholt. Einer der Repräsentanten dieser Generation war Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975), der als notorischer Italienhasser dabei eine polemische Haltung einnahm.

Brinkmann wurde unter anderem bekannt, weil er ein Anhänger der Beat-Literatur und der erste deutsche Importeur der amerikanischen Cut-up-Technik war. Vom Herbst 1972 bis zum Frühjahr 1973 hielt er sich als Stipendiat in der Villa Massimo in Rom auf. In dieser Zeit entstand sein postum erschienenes Text- und Bilderkonvolut *Rom, Blicke*, das Züge eines Reisetagebuchs, eines Reiseromans und eines Briefromans zugleich trägt. Brinkmann hat mit *Rom, Blicke* ein Buch hinterlassen, das sich Goethes *Italienischer Reise* und den daran anschließenden idealisierenden Darstellungen von Italien entschieden entgegenstellen wollte.[84] Statt der Vor- und Darstellung von Italien als Paradiesgarten, als Ort des ekstatischen Glücks und der allgegenwärtigen Schönheit erscheint in *Rom, Blicke* das Gegenteil von all dem. Brinkmann verknüpfte mit Italien die Vorstellung einer Vorhölle.[85]

Das, was er jenseits der Alpen beobachtete, fand Brinkmann wie andere Italienreisende vor ihm „Opernhaft [sic!]"[86]. Brinkmanns italieni-

über die vornehmsten Begebenheiten der Französischen Revolution. Erster Theil. Ludwig Finckh/J.J. Stolz [Üb.]. Heidelberg 1818. S. 15-16).

84 Für einen genaueren Vergleich der Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Brinkmanns und Goethes Italienbeschreibung vgl. Immacolata Amodeo: „Rolf Dieter Brinkmanns Versuch, ohne Goethe über Italien zu schreiben". In: *Arcadia*. Bd. 34. H. 1 (1999). S. 2-19.

85 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg 1975. S. 16.

86 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 54.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sche Eindrücke stellen einen Kulminationspunkt der ablehnenden Haltung diesem vermeintlichen italienischen Nationalcharakter gegenüber dar.

Da Brinkmann nicht das geringste Interesse an Italien und an den Italienern hatte, weigerte er sich, die italienische Sprache zu erlernen und seine mangelhaften Sprachkenntnisse zu verbessern:

„Ich überlegte mir, daß ich nicht italienisch werde lernen, sondern auf der Straße mir das Nötigste aneigne, so bleiben diese ganzen Wörter für mich sinnlose Zeichen, und meine anderen Sinne werden geschärft durch dauernde Wachsamkeit."[87]

Brinkmann versetzte sich also vorsätzlich in einen Zustand der Unfähigkeit, verbale Codes im Italienischen zu verstehen, so daß für ihn automatisch nur die nonverbalen Aspekte der Kommunikation ins Blickfeld rückten: „Da ich kein Wort verstehen konnte, hatte ich Gelegenheit, intensiv mir die Gesten anzuschauen [...]."[88]

Konsequenterweise vernachlässigt Brinkmann – wie auch schon Goethe – die italienische Literatur. Abgesehen von Giordano Bruno, an dem er vor allem ein biographisches Interesse hatte, beschäftigte sich Brinkmann weder mit älterer noch mit neuerer italienischer Literatur. Statt dessen fiel ihm die Theatralik der Italiener auf. Er kam zu dem Schluß, in Italien sei „kein Blick [...] ohne Bedeutung, keine Handbewegung ohne Bedeutung, und die Sexualität" sei „total zu einem Ritus geworden [...]."[89]

Brinkmann, der allgemein zu verächtlichen Formulierungen neigte und der sich mutwillig der Sprachlosigkeit und dem Unverständnis ausgeliefert hatte, wertete die opernhafte Theatralik und Musikalität der Italiener entschieden ab, als „ständiges Grimassieren südländischen Temperaments"[90].

Es muß betont werden, daß auch noch im 20. Jahrhundert im Unterschied zu Brinkmann viele andere – gerade deutsche – Italienreisende eine positive bzw. verklärende Haltung gegenüber den vermeintlich opernhaften Italienern einnahmen. Manche deutsche Literaten machten ihre Alteritätswahrnehmung fruchtbar für kreative Verarbeitungen der Thematik. Stellvertretend für diese Gruppe stehen Heinrich Mann (1871-1950) und Thomas Mann (1875-1955). Auf die Darstellung der Oper in Thomas Manns Roman *Zauberberg* werden wir an späterer Stelle noch

87 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 22.
88 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 54.
89 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 54.
90 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eingehen. Heinrich Mann hat mit seinem Roman *Die kleine Stadt* (1909) ein Werk hinterlassen, in dem das Leben in einer italienischen Kleinstadt durch die Redehaltung der Figuren, ihre gestische und mimische Selbstdarstellung beschrieben und darüber hinaus anhand einer Opernaufführung die Entfaltung der Demokratie im postrisorgimentalen Italien reflektiert wird.

Manche deutsche Italienreisende wurden Wahlitaliener, weil sie in Italien die Musik überall präsent sahen, so daß das teilweise imaginäre Bild der italienischen Nation zu ihrer eigenen Arbeitsvoraussetzung und Inspirationsquelle werden konnte.[91]

Viele deutsche Schriftsteller ließen die italienische Musik zu einem integralen Bestandteil ihres literarischen Werkes werden oder partizipierten aufgrund ihrer eigenen Mehrfachbegabung schöpferisch an der Oper als Kunstform.[92]

Zusammenfassend läßt sich sagen: Anhand der Imagologie des opernhaften Italieners haben wir eine historische Linie vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die jüngere Gegenwart gezogen. Die Beschreibungen europäischer Italienreisender vermitteln übereinstimmend, daß eine opernhafte Theatralik und Musikalität das italienische Volk charakterisieren. In ihren Reiseberichten und Impressionen taucht das Bild eines singenden, trällernden, gestikulierenden italienischen Volkes – mit negativen oder positiven Konnotationen – immer wieder auf. Die ausländischen Italienreisenden beschreiben die Italiener als Menschen, die immer ein Lied auf den Lippen haben und mit einer ausladenden Gestik kommunizieren. Die italienische Sprache wird als besonders melodisch charakterisiert, so daß die Italiener, auch wenn sie sprechen, auf ausländ-

91 Ein prominentes Beispiel ist Hans Werner Henze (*1926), der in seiner Autobiographie von 1996 seine eigene künstlerische Arbeit in enge Verbindung mit seiner italienischen Wahlheimat setzt: „[...] und es war mir, als kämen die Noten wirklich aus dem Herzen des zauberischen Landes, das mich umfing, aus dem Gestrüpp, aus dem die Bauern die stachligen fichi d'India pflückten, aus den Granatapfelbäumen oder aus dem Innern der Agave, der nach sieben Jahren ein meterlanger schlanker Trieb entwächst und in einer Blütenkrone endet, woraufhin Blume und Pflanze absterben. Strandgut, gebleichte Baumstrünke, Haifischmäuler, Muscheln, in denen der ewige Singsang verlorengegangener Seejungfrauen nachklingt." (Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt a.M. 1996. S. 152).

92 Zu diesen gehörte beispielsweise Ingeborg Bachmann (1926-1973). Sie hat ein Werk hinterlassen, das immer wieder durch musikalische Elemente durchsetzt ist. Besonders deutlich wird dies in den Gedichtzyklen *Lieder von einer Insel* und *Lieder auf der Flucht*, die direkten Bezug auf Italien nehmen, aber auch in ihrer Prosa und Essayistik. Darüber hinaus hat Ingeborg Bachmann zahlreiche Libretti geschrieben.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dische Italienreisende den Eindruck machen, sie würden Opern singen. Berichtet wird auch von einem fließenden Übergang zwischen Theater und Alltag, von einer ständigen Präsenz der Oper im täglichen Leben, von einer Veroperung des Alltags. Dabei wird das Opernhafte nicht als erworbene, sondern als natürliche, gewissermaßen angeborene Eigenschaft gedacht.

Die meisten ausländischen italienreisenden Literaten oder Wahlitaliener beschränken sich auf die Beschreibung, Bewunderung oder Verachtung dieser ihnen fremden und angeblich den Italienern eigenen Qualitäten, die sie in diaristischen Aufzeichnungen oder in anderen Texten, die einen nicht-fiktionalen Charakter haben oder zu haben scheinen, formulieren, ohne wirklich daran zu partizipieren.

Ausgehend vom Opernhaften wird eine italienische Kollektividentität konstruiert. Dabei wird in den Beschreibungen mit einer teilweise auf Rousseau zurückführbaren kulturtypologischen Binäropposition operiert bzw. diese zementiert. An dem einen Extrem dieser Opposition sind die räsonierenden, vernünftigen, nachdenklichen Völker des Nordens angesiedelt – man denke nur an Madame De Staëls *Allemagne*-Buch – und an dem anderen Extrem die sinnlichen, frivolen Völker des Südens, deren Prototypen die Italiener verkörpern.

Gemeinsam ist diesen Texten, daß in ihnen der Oper, der Komödie und der Musik eine wichtigere Rolle für die italienische Kultur zugeschrieben wird als der Literatur. Allgemein läßt sich also sagen, daß die europäische Außenperspektive als italienischen Kanon eindeutig nichtliterarische Genres – darunter besonders die Oper und die Komödie – konstituiert.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

2 Literaturwissenschaftliche Positionen gegen das Opernhafte

„La letteratura muore" (Francesco De Sanctis)

Der Nationalstaat kann als der *terminus ad quem*, als das letztendliche Ziel von Regierungsformen angesehen werden, die seit der frühneuzeitlichen Epoche der europäischen Geschichte an einem sich lange hinziehenden Prozeß beteiligt waren, der heute gemeinhin als „Entstehung der Nationen" definiert wird. Die Entstehung der Nationalphilologien in Europa ist in engem Zusammenhang mit der Nationenbildung zu sehen. Im 19. Jahrhundert markierte die Rede über die zu schaffende Nation in sämtlichen mitteleuropäischen Ländern die avancierteste politische Position, die bezogen werden konnte, und das nicht nur von Revolutionären und Barrikadengängern, sondern auch von Literaturwissenschaftlern.

Die *Storia della letteratura italiana* von Francesco De Sanctis (1817-1883) repräsentiert einen der markantesten und hartnäckigsten, aber auch utopischsten Konstruktionsversuche nationaler Identität mit Hilfe der Literatur. Als zweibändiges, für die Schule im politisch geeinten Italien konzipiertes Werk, macht diese Geschichte der italienischen Literatur besonders deutlich, daß es sich bei den Nationalliteraturen um Objektkonstruktionen handelt, denen im Hinblick auf die Nationenbildung im 19. Jahrhundert eine wichtige einheitsstiftende Rolle zugeschrieben wurde. Francesco De Sanctis verfolgte mit seiner Geschichte der italienischen Literatur die Absicht, einen nationalen literarischen Kanon[1] zu etablieren.

---

1 Aus der Fülle der Forschungsliteratur zur Kanonbildung in Europa verweisen wir neben dem von Renate von Heydebrand herausgegebenen DFG-Symposion-Band (*Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart/Weimar 1998) auf folgende einschlägige Arbeiten zur literarischen Kanonbildung (in chronologischer Reihenfolge): Ulrich Schulz-Buschhaus: *Der Kanon der romanistischen Literaturwissenschaft. Wissenschaftsgeschichtliche Bemerkungen zum Wandel von Interessen und Methoden*. Trier 1975; Günter Berger: „Verordnete und vollzogene Kanonisierung. Formen und Prozesse literari-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Francesco De Sanctis war Literaturhistoriker *und* Politiker[2] und hat mit seiner *Storia della letteratura italiana* den Versuch unternommen, die Italiener zu Produzenten und Rezipienten einer utopisch dimensionierten italienischen Nationalliteratur zu machen. Daß De Sanctis dabei gleichzeitig die – wie zu zeigen sein wird – aussichtslose Anstrengung machte, den Italienern das Opernhafte auszutreiben, ist die für unsere Fragestellung relevanteste Begleiterscheinung seiner Literaturgeschichtsschreibung.

In einer Situation des pathetischen nationalen Schubs war die nationale Literaturgeschichtsschreibung eine Disziplin mit einer Servicefunktion für die im Entstehen begriffene italienische Nation: Über den Rekurs auf eine glorreiche Fernvergangenheit vermeintlich nationaler Literatur bemühten sich die Literaturhistoriker, an einem normativen Bild vom Wesen der Nation mitzuwirken. In dieser Tradition steht die *Storia della letteratura italiana* von Francesco De Sanctis. Sein Denken war aufklärerisch und idealistisch geprägt. Der neapolitanische Literaturhistoriker vermißte immer eine der deutschen vergleichbare Reformation in Italien. Er gilt als Protestant ohne Protestantismus. Seine Literaturgeschichte sollte nicht in erster Linie ein informatives oder gar enzyklopädisches Nachschlagewerk sein, sondern war der Versuch, das Nationale mit Hilfe der Literatur zu konturieren bzw. zu konstruieren; die *Storia* ist „nicht eine Geschichte der italienischen Autoren und ihrer Werke, sondern eine Geschichte der Selbstverwirklichung des italienischen Geistes [...], ähn-

scher Selektion im Frankreich der Aufklärung". In: *Komparatistische Hefte*. 13. 1986. S. 13-21; János Riesz: „Literarische Kanonbildung". In: *Komparatistische Hefte*. 13. 1986. S. 29-45; Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur*. München 1987; Günter Berger/Hans-Jürgen Lüsebrink: „Kanonbildung aus systematischer Sicht". In: dies.: (Hg.): *Literarische Kanonbildung in der Romania*. Rheinfelden 1987. S. 3-32; Hans Ulrich Gumbrecht: „Pathologien im Literatursystem". In: Dirk Baecker u.a. (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a.M. 1987. S. 137-175; Ulrich Schulz-Buschhaus: „Kanonbildung in Europa". In: Hans-Joachim Simm (Hg.): *Literarische Klassik*. Frankfurt a.M. 1988. S. 45-68.

2 Schon die wichtigsten Stationen seines Lebens zeigen, wie sehr De Sanctis *in prima persona e in prima fila* mit der politischen Entwicklung Italiens verstrickt war und das Risorgimento mitvorbereitet hatte: 1848 hatte er sich mit seinen Schülern an den Volksaufständen beteiligt; von 1851 bis 1853 war der Mazzinianer in politischer Haft und von 1856 bis 1860 im Schweizer Exil gewesen. Zur Einführung in Leben und Werk vgl. Paolo Jachia: *Introduzione a De Sanctis*. Roma 1996. Zur politischen Aktivität von De Sanctis vgl. z.B. Lorenza Rocco Carbone: *L'educazione al Risorgimento. Francesco De Sanctis da esule a Ministro, 1848-1861*. Napoli 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lich wie es Nisard um den französischen Geist, seine Normierung und seine ‚Deformation' gegangen war."[3]

De Sanctis' Ansatz erklärt sich aus dem Kontext der Formierung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert in Europa insgesamt, in denen die ‚Literatur' ein Reservoir für die Konstruktion des jeweiligen Nationalbewußtseins wurde. Die *Storia* repräsentiert einen der wirkungsreichsten diskursiven Konstruktionsversuche nationaler Identität. De Sanctis schrieb eine Geschichte der italienischen Literatur, indem er die literarische Tradition Italiens mit dem, was er unter der Herausbildung des italienischen Bewußtseins verstand, verknüpfte. Diese ‚archäologische' Ausgrabung einer vermeintlichen „coscienza nazionale" sollte als Voraussetzung für die ideale Schaffung einer einheitlichen Nation dienen.

An der geschichtlichen Entwicklung der Literatur ließ sich für De Sanctis der Niedergang bzw. der Aufstieg einer italienischen Nation auch in den Jahrhunderten vor der tatsächlichen Gründung des Nationalstaates ablesen. Die *Storia* stellt mit Hilfe der Literatur die moralische und politische Dekadenz und den langwierigen Wiederaufstieg Italiens dar und zielt auf die Zukunft. Die italienische Literatur war für De Sanctis ein wichtiger Bestandteil in der Geschichte der Herausbildung der „coscienza nazionale" Italiens. Im Risorgimento hatte sich für De Sanctis zum ersten Mal eine „coscienza nazionale" nicht nur herausgebildet, sondern sie war auch in politisches Handeln umgesetzt worden. Insofern verbirgt sich in der *Storia della letteratura italiana* eine „geschichtsphilosophische Narration"[4].

Im Februar des Jahres 1861 proklamierte das erste gesamtitalienische Parlament in Turin Vittorio Emanuele II zum König von Italien. Damit war König Vittorio Emanuele II ein Monarch, der seine Macht unter an-

3 Ulrich Schulz-Buschhaus: „Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte". In: Bernard Cerquilini/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Frankfurt a.M. 1983. S. 280-302: 286. Unsere allgemeine Analyse des literaturhistorischen Ansatzes von Francesco De Sanctis und des literaturkritischen Ansatzes von Benedetto Croce – mit dessen Position wir uns direkt im Anschluß an unsere Ausführungen zu De Sanctis beschäftigen werden – stützt sich auf diesen Aufsatz von Ulrich Schulz-Buschhaus und auf seine spätere Arbeit „De Sanctis und Croce: Geschichte oder Enzyklopädie der Literatur". In: Frank Baasner (Hg.): *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland. Traditionen und aktuelle Probleme*. Tübingen 1989. S. 145-157. Vgl. außerdem Sergio Landucci: *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*. Milano 1964; René Wellek: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950*. Bd. 3. Berlin/New York 1977. S. 92-117; Marina Paladini Musitelli: *Il punto su De Sanctis*. Roma 1988. Eine kommentierte De Sanctis-Auswahlbibliographie findet sich in Carlo Muscetta: *Francesco De Sanctis*. Bari ²1990 (1978). S. 105-111.

4 Schulz-Buschhaus: „De Sanctis und Croce", op. cit., S. 154.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derem der Unterstützung radikaler Republikaner zu verdanken hatte. Im Dezember des gleichen Jahres wurden in Florenz zwei Bibliotheken – die Biblioteca Magliabechiana und die alte Biblioteca Palatina – fusioniert und erhielten den gemeinsamen Namen Biblioteca Nazionale.

Francesco De Sanctis war nicht nur als radikal republikanischer Abgeordneter im Turiner Parlament an der Proklamation des Königs beteiligt, sondern er bewirkte als Kultusminister durch seinen Ministerialerlaß auch die Fusion und die Umbenennung der beiden Bibliotheken. In der Biblioteca Nazionale schrieb der Politiker und Literaturhistoriker dann von 1868 bis 1871 seine *Storia della letteratura italiana*, deren zwei Bände in den Jahren 1870 und 1871 erschienen. Während der Arbeit an dieser Literaturgeschichte wurde Rom 1870 zur Hauptstadt des vereinigten Königreiches erklärt und – nach Turin und Florenz – endgültiger Sitz des gesamtitalienischen Parlamentes. Während seiner Studien in seiner Lieblingsbibliothek in Florenz verfolgte De Sanctis die politischen Ereignisse nicht etwa en passant und unbeteiligt. Das Kapitel über Machiavelli zeigt besonders deutlich, daß De Sanctis seine Arbeit als Literaturkritiker und -historiker als wesentlichen Teil seiner politischen Aktivität verstand: „Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui, quando crolla alcuna parte dell'antico edificio."[5] Diesen Passus schrieb De Sanctis, während Rom 1870 von den Truppen des Königs Vittorio Emanuele II unter dem Kommando des Generals Raffaele Cadorna eingenommen wurde. „E gloria a lui," heißt es weiter,

„quando si fabbrica alcuna parte del nuovo. In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa, e annunziano l'entrata degl'italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva all'unità d'Italia. Sia gloria al Machiavelli." (SLI, S. 607)[6]

5 Francesco De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*. Introduzione di Natalino Sapegno. Con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Niccolò Gallo (Hg.). 2 Bde. Torino ^{2}1975 (1971). S. 607. Auf diese Ausgabe (abgekürzt: SLI) beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen der italienischen De Sanctis-Zitate. „Seien wir also stolz auf unseren Machiavelli. Ihm sei Lob, wenn ein Teil des alten Gebäudes zusammenstürzt." (Francesco De Sanctis: *Geschichte der italienischen Literatur*. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut Petrarca-Haus [Hg.]. 2 Bde. Stuttgart 1943. Bd. II. S. 131. Auf diese Ausgabe [abgekürzt: GIL] beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen der deutschen De Sanctis-Zitate).

6 „[...] und ihm sei Lob, wenn ein Teil des neuen schon gebaut wird! In dem Augenblick, in dem ich dies schreibe, läuten die Glocken mächtig und verkünden den Einzug der italienischen Truppen in Rom. Die weltliche Herrschaft des Papstes stürzt zusammen, man jubelt der Einheit Italiens zu. Preis sei Machiavelli!" (GIL, Bd II, S.131)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

De Sanctis scheute sich nicht, in einem Schulbuch seinen Enthusiasmus über die militärische Lösung der *Questione Romana* mit einer emphatischen Machiavelli-Lektüre zu verschränken, und markiert hier implizit seine Position: Seine *Storia* steht nicht in der Folge der Regelpoetiken oder der philosophischen Ästhetiken, sondern konstruiert in erster Linie eine Funktionsgeschichte der Literatur im Hinblick auf ihren politischen Nutzwert.

De Sanctis benutzte, um den Funktionszusammenhang zwischen Literatur und politischem Nutzwert zu veranschaulichen, die Form-Gehalt-Dichotomie: Er erzählte die Geschichte der italienischen Literatur so, daß es möglich wurde, das Fehlen der politischen und kulturellen Einheit Italiens mit dem Fehlen einer literaturimmanenten Einheit, nämlich der zwischen „forma" und „contenuto", in kausale und wechselseitige Verbindung zu bringen. Solange ästhetische Formen nicht angereichert waren mit politischen und moralischen Gehalten, galten sie ihm nichts.

Symptomatisch für den im Laufe der Jahrhunderte zwischen Einheit und Zersplitterung oszillierenden Zustand im italienischen Sprachraum war für De Sanctis die Art, wie die Schriftsteller in ihren Werken die Kategorien „forma" und „contenuto" verarbeiteten. Die leeren, gehaltlosen Formen hatten für De Sanctis ihre Konjunktur in Zeiten der extremen kulturellen Zersplitterung und der unaufhaltsamen politischen und moralischen Dekadenz. Eine zu starke Konzentration des Schriftstellers auf formale Aspekte oder gar eine Formverliebtheit zog für De Sanctis eine „superficialità" des Gehalts mit sich und indizierte gesellschaftlichen Verfall und damit Unterentwicklung der „coscienza nazionale". Einen Beitrag zur „coscienza nazionale" oder gar die erstrebte nationalbürgerliche Perfektion leistete für De Sanctis nur die Literatur mit einem moralisch wertvollen „contenuto" und dessen nachgeordneter organischer Verknüpfung mit der passenden „forma". Als Paradebeispiele führte er die *Divina Commedia* und die Literatur des Risorgimento an. Den Literaturen vom ausgehenden Mittelalter, d.h. von Boccaccio bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, sprach De Sanctis eine einheitsstiftende Qualität weitgehend ab, da sie keine politischen oder moralischen Ideale transportierten und keinen Realitätsbezug aufwiesen.

De Sanctis' Form-Gehalt-Dichotomie ist natürlich ein dem 19. Jahrhundert verpflichtetes Modell. Während De Sanctis in den Jahren 1851 bis 1853 aus politischen Gründen im Gefängnis von Castel dell'Ovo inhaftiert war, hat er das *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* des Hegelbiographen Karl Rosenkranz und Hegels *Wissenschaft der Logik* ins Italienische übersetzt. De Sanctis teilte weitgehend die hegelianische Auffassung:

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird."[7]

Was De Sanctis wie Hegel interessierte, war die organische Verschmelzung von Form und Gehalt, wobei der neapolitanische Idealist eine viel orthodoxere Gehaltsästhetik vertrat als Hegel selbst.

Vor dem Hintergrund einer solchen idealistisch geprägten ästhetischen Theorie muß man De Sanctis' Lektüre von Dantes *Commedia*, von Petrarcas *Canzoniere* und von Boccaccios *Decamerone* betrachten, um zu verstehen, warum nicht jede der drei *corone* gleich hoch von ihm geschätzt wurde.[8]

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Ders.: *Werke in 20 Bänden*. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Bd. 15. Frankfurt a.M. 1986. S. 572-573.

8 Das absolute dichterische Genie war für De Sanctis Dante, dem es – nach den „Siciliani" mit ihrer höfischen Dichtung und den „Toscani" mit ihrer philosophisch-wissenschaftlichen Literatur – in der *Divina Commedia* gelungen war, der ganzen mittelalterlichen Welt eine Plastizität zu geben. Dante war für De Sanctis der große Urvater der italienischen Dichtung; aber er war für ihn auch ein Repräsentant des Mittelalters, das De Sanctis für eine Lebens- und Denkform hielt, von der sich der Mensch endgültig und zu seinem eigenen Nutzen befreit habe. Petrarca bewegte sich für De Sanctis an der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit und war eine Übergangsgestalt. Sein *Canzoniere* habe das antizipiert, was dann die folgenden Jahrhunderte ausgemacht habe. Boccaccios *Decamerone* wurde von De Sanctis in dieser Hinsicht als revolutionäres Werk betrachtet. Im *Decamerone* würden wir eine diesseitige, reale, natürliche Welt erleben, eine Parodie der *Divina Commedia,* eine „anticommedia", eine „commedia umana". Das Mittelalter, so De Sanctis, wurde von Boccaccio nicht nur abgelehnt, sondern auch verspottet. De Sanctis war allerdings der Meinung, daß dieser Spott eher dem intellektuellen als dem moralischen Bereich entsprungen war. Die Komik im *Decamerone* beruhe auf dem Selbstbewußtsein der Kultur in ihrer ersten Blüte, die sich über die Unwissenheit und die Bosheit der unteren Schichten lustig mache und nur Bildung und die Kunst ernstnehme: „Il comico ha più sapore quando i beffati sono quelli che ordinariamente beffano, quando cioè i furbi, che burlano i semplici, sono alla lor volta burlati dagl'intelligenti, com'è il confessore burlato dalla sua penitente" (SLI, S. 373). („Die Komik hat noch mehr Würze, wenn die Angeführten diejenigen sind, die gewöhnlich selber anführen, d.h., wenn die Schlaumeier, die die Einfältigen hereinlegen, ihrerseits von den Klugen hereingelegt werden, wie in der Geschichte vom Beichtvater, der von seiner Beichttochter angeführt wird." [GIL, Bd. I, S. 406]). So kam De Sanctis trotz lobenswerter Aspekte, die er bei seiner Analyse des *Decamerone* herausarbeitete, insgesamt zu einem negativen Urteil über Boccaccio: Kunst sei das einzige im Leben gewesen, was Boccaccio ernst genommen habe, und die auf Boccaccio folgenden Jahrhunderte der italienischen Literatur

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Literatur der Renaissance wurde von De Sanctis als eine von Boccaccio ausgehende, negative Epoche gesehen: „E vi entra rumorosamente il Boccaccio e si tira appresso per lungo tempo tutta l'Italia" (SLI, S. 384).[9] De Sanctis betrachtete die Renaissance als rein formales Phänomen und wertete die Literatur dieser Epoche als bloße Form und Rhetorik ab. Renaissance bedeutete für ihn Künstelei, Trennung von Form und Gehalt. Der Gehalt sei in jener Zeit zur Nebensache geworden bzw. aus der Literatur völlig verschwunden: „Ma è l'Italia de' letterati, col suo centro di gravità nelle corti. Il movimento è tutto sulla superficie, e non viene dal popolo e non cala nel popolo" (SLI, S. 397).[10]

Die italienische Literatur habe mit dem Marinismus und mit der Hirtendichtung der Arcadia eine Phase der Dekadenz durchlaufen. Erst mit Machiavelli habe der Wiederaufstieg Italiens aus einer langen Phase der moralischen und staatsbürgerlichen und damit literarischen Dekadenz begonnen. Ihren wirklichen Aufschwung habe die italienische Literatur dann mit Manzoni erlebt.[11] Auf der gleichen Ebene wie Manzoni sei der große Leopardi anzusiedeln. Diese Dichter erfüllten für De Sanctis die Forderung nach Einheit von Form und Gehalt und nach der „coscienza nazionale" in vorbildlicher Weise. Damit standen sie für De Sanctis im größten Gegensatz zur unterhaltsamen und komischen Literatur.

Die Komödie war für De Sanctis, ebenso wie für Hegel, keine Kunstform, welche die Einheit von Form und Gehalt vorbildlich verwirklichte. Sie gehörte für ihn zusammen mit dem größten Teil der komischen Literatur zu den leeren Formen reiner Ästhetik ohne Gehalt. Für Hegel wie für De Sanctis stellte „die Komödie diese Einheit [von Form und Gehalt; I.A.] nur in ihrer Selbstzerstörung dar" und führte „zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt."[12]

De Sanctis ließ nur jene komische Literatur gelten, die ein Lachen provoziert, welches er mit dem Oxymoron „il riso serio" (SLI, S. 372), das ernsthafte Lachen, klassifizierte. Nur dieses ernsthafte Lachen gehörte für ihn zu jenen „sentimenti" (SLI, S. 374), zu jenen Gefühlen, welche für die „coscienza" wertvoll sind. Das von De Sanctis akzeptierte Lachen

seien Proliferationen seines einschneidenden negativen Modells gewesen: „... e i Boccacci si moltiplicano" (SLI, S. 395), die Dichter im Stile Boccaccios mehrten sich.

9 „Und herein tritt Boccaccio mit lautem Lärm, und auf lange Zeit hinaus zieht er ganz Italien hinter sich her." (GIL, Bd. I, S. 419)

10 „Doch es ist ein Italien der Literaten, dessen Schwerpunkt an den Höfen liegt. Die Bewegung bleibt ganz an der Oberfläche, sie geht nicht vom Volke aus und steigt nicht ins Volk hinab." (GIL, Bd. I, S. 437)

11 Manzoni war für De Sanctis die entscheidende Gestalt des „neuen Italiens". Das Meisterwerk *I Promessi Sposi* habe eine neue Epoche, den Realismus, eingeleitet und sei der *Divina Commedia* ebenbürtig.

12 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 572-573.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist skeptisch – „il riso scettico" (SLI, S. 536) –, versteckt, verhalten oder unentschlossen; es kommt nicht ganz zum Ausbruch und darf eigentlich nur ein Lächeln sein.[13] Es ist „un risolino che quasi involontariamente erra tra le labbra e non si propaga sulla faccia, e non degenera che assai di rado in aperta e sonora risata" (SLI, S. 537).[14] Ein solches Lachen dient nicht der Belustigung und Unterhaltung, sondern einem höheren Zweck und Ziel: der moralischen Erbauung und der nationalbürgerlichen Bildung. Diesem von De Sanctis legitimierten Lachen steht das vergnügliche, laute, unbeschwerte und unkontrollierte Gelächter gegenüber, welches keine außerhalb von sich selbst liegende Legitimation hat.[15]

Der *Storia* läßt sich eine hierarchische Anordnung der verschiedenen Ausprägungen des Komischen entnehmen, wobei sich De Sanctis nicht von hedonistischen, sondern von moralischen Ansprüchen leiten ließ.[16]

13 Vgl. auch Dante Della Terza: „Comico e commedia nella critica di Francesco De Sanctis". In: Giulio Ferroni (Hg.): *Ambiguità del comico*. Palermo 1983. S. 135-147.

14 Ein „ganz leichtes Lächeln, das sich uns fast wider Willen auf die Lippen drängt, sich jedoch nicht übers ganze Gesicht ausbreitet und nur ganz selten in offenes, lautes Lachen ausartet." (GIL, Bd. II, S. 50)

15 Es gab später auch Möglichkeiten, die Komik gerade über eine Analyse der Form in ihrer politischen Funktion zu betrachten. Aber De Sanctis hat das – im Unterschied etwa zu Bachtin im 20. Jahrhundert – nicht getan.

16 Präsentiert wird in der *Storia* folgende – von De Sanctis nicht systematisierte – Klassifikation der Formen des Komischen: Besonders minderwertig war für De Sanctis „il grottesco". Das Groteske sei „una mescolanza delle cose più disparate, senza nessun senso di convenienza e di armonia", „fatto con rozza ingenuità" (SLI, S. 43-44), „eine Mischung der entferntesten Dinge ohne den geringsten Sinn für Proportion und Harmonie", „mit Absicht gemacht" (GIL, Bd. I, S. 42). Etwas höher situiert als das Groteske wurde von De Sanctis „il buffonesco", das er als „l'infimo grado del comico, basso comico, plebeo, superficiale ed esteriore, caricatura degradata, semplice mezzo di stile per divertire i lettori" bezeichnete (SLI, S. 478). Wertvoller als das „buffonesco" sei die „caricatura". Als „regina delle forme comiche", als Königin der komischen Formen, sei sie die „rappresentazione diretta dell'oggetto, fatta in modo che sia messo in vista il suo lato difettoso e ridicolo" (SLI, S. 375), die „direkte Darstellung des Gegenstandes, so daß seine mangelhafte und lächerliche Seite ins Auge fällt" (GIL, Bd. I, S. 409). Damit eine gute Karikatur entstehe, „bisogna fermare l'immaginazione nell'oggetto comico, spassarcisi, obbliarsi in quello, alzarlo a contro-modello" (SLI, S. 224), müsse „die Einbildungskraft beim komischen Gegenstand verweilen, sich dabei vergnügen, sich darin vergessen und ihn zum Gegenmodell erheben" (GIL, Bd. I, S. 242). Dieses Verfahren nannte De Sanctis „obblio comico" (SLI, S. 224), „komisches Vergessen" (GIL, Bd. I, S. 242). Einen noch höheren Rang als die Karikatur hatte für ihn die Ironie. Sie sei „una specie di sale comico, che rende più saporito il riso" (SLI, S. 377), „eine Art komischen Salzes, das das Lachen [...] noch schmackhafter macht" (GIL, Bd. I, S. 412), eine „forma di tempi civili" (SLI, S. 226), eine „Form zivilisierter Zeiten" (GIL, Bd. I, S. 244), eine

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Rangordnung des Komischen unter national-moralischen Aspekten – unter dem Primat des Gehaltes und nicht der Form – findet ihre Entsprechung in De Sanctis' konkreten Analysen der Werke einzelner Komödienautoren, von denen wir im Folgenden einige vorstellen wollen.

Machiavelli war aufgrund seiner ideologischen Position[17] einer der

„forma delicata" (SLI, S. 226), eine „delikate Form" (GIL, Bd. I, S. 244) des Komischen, mit welcher der Leser konfrontiert sei, wenn er nicht weiß, ob das, was er liest, „cosa seria o da burla" (SLI, S. 537), „Ernst oder Scherz" (GIL, Bd. II, S. 50), ist, ob er lachen oder weinen soll. Dies sei der Fall bei der Ironie Boccaccios und Ariosts, die De Sanctis als „allegra e scettica" (SLI, S. 912), als „fröhlich und skeptisch" (GIL, Bd. II, S. 479), bezeichnete, oder bei der Ironie Parinis, die er als „profonda e trista" (SLI, S. 911), als „abgründig und bitter" (GIL, Bd. II, S. 479), als eine „ironia del senso morale" (SLI, S. 912), als eine „Ironie des moralischen Gefühls" (GIL, Bd. II, S. 479), einstufte. Den höchsten Rang in De Sanctis' moralischer Hierarchie der komischen Formen nahm der Sarkasmus ein. Der „sarcasmo" sei eine „forma superiore", eine „höhere Form", in der sich Karikatur und Ironie auflösten, „la porta per la quale volgiamo le spalle al comico e rientriamo nella grande poesia" (SLI, S. 227), die „Pforte", durch welche wir „dem Komischen den Rücken" zuwenden und „wieder in die große Dichtung" eintreten würden (GIL, Bd. I, S. 245).

17 De Sanctis nahm eine ideologische Bewertung der Person Machiavellis vor, die zu einer ästhetischen Aufwertung seines Werkes führte: „Scrittore non solo profondo, ma simpatico. [...] Antipapale, antimperiale, antifeudale, civile, moderno e democratico" (SLI, S. 607). („Machiavelli ist nicht nur ein tiefsinniger, sondern auch ein liebenswerter Schriftsteller. [...] Und da zeigt er sich antipäpstlich, antikaiserlich, antifeudalistisch, bürgerlich, modern und demokratisch" [GIL, Bd. II, S. 132]). Für De Sanctis hat Machiavelli eine revolutionäre Bedeutung gehabt, weil er die Hülle der konventionellen Form Boccaccios auseinandergebrochen und eine solide und konkrete Prosa geschaffen habe, in der die Nationalproblematik ein zentrales Thema war. Machiavelli habe ein Bewußtsein für Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes gehabt: „E la sua coscienza non è vuota. Ci è lì dentro la libertà e l'indipendenza della patria" (SLI, S. 560). („Sein Gewissen war nicht leer; es war erfüllt von der Idee der Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes." [GIL, Bd. II, S. 77]). De Sanctis hob bei Machiavelli vor allem die ethisch-praktische Dimension seines Werkes hervor: „L'uomo, come Machiavelli lo concepisce, non ha la faccia estatica e contemplativa del medio evo e non la faccia tranquilla e idillica del Risorgimento. Ha la faccia moderna dell'uomo che opera e lavora intorno ad uno scopo" (SLI, S. 565). („Der Mensch, wie Machiavelli ihn auffaßt, hat weder das ekstatisch-kontemplative Antlitz des Mittelalters noch das ruhig-idyllische der Renaissance. Er besitzt die modernen Züge des Menschen, der arbeitet und sich müht, um ein Ziel zu erreichen" [GIL, Bd. II, S. 84]). Machiavelli habe Mittelalter und Renaissance gleichzeitig verschmäht: „Fra tanto infuriare di prose rettoriche e poetiche, comparve la prosa del Machiavelli, presentimento della prosa moderna. Qui l'uomo è tutto, non ci è lo scrittore, o ci è solo in quanto uomo" (SLI, S. 579). („Mitten im Rausch all dieser rhetorischen und dichterischen Prosa erschien Machiavellis Prosa als Vorahnung

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wenigen Komödienautoren, die bei De Sanctis eine positive Erwähnung fanden. Die „negazione", die Negation, in den Komödien Machiavellis sei keine „pura buffoneria", kein „puro effetto comico, uscito da coscienza vuota", „keine aus leerem Gewissen hervorgehende bloße Buffonerie um der reinen komischen Wirkung willen". Vielmehr stecke in jener Negation eine „affermazione, un altro mondo sorto nella sua coscienza", eine „aufbauende Kraft, [...] eine neue Welt, die in seinem Geiste erstanden ist". Und deshalb sei die „negazione" Machiavellis „seria ed eloquente" (SLI, S. 563-564), „etwas Ernstes und Vielsagendes" (GIL, Bd. II, S. 82). Machiavellis „profondo ed originale talento di osservazione", seiner „tiefsinnigen und eigenartigen Beobachtungsgabe", seinem „spirito ironico", seinem „ironischen Geist", sei die *Mandragola* entsprungen: „l'alto riso nel quale finirono le sue illusioni e i suoi disinganni" (SLI, S. 595), „das laute Gelächter, in dem Machiavellis Träume und Enttäuschungen enden" (GIL, Bd. II, S. 117-118). Machiavellis Auffassung von der Komödie fände seine Entsprechung in seiner Geschichtsauffassung: „Il suo mondo comico è un gioco di forze, dotate ciascuna di qualità proprie, che debbono condurre inevitabilmente al tale risultato. L'interesse è perciò tutto nei caratteri e nel loro sviluppo" (SLI, S. 597).[18]

De Sanctis unterscheidet zwei Arten der Komödie: die Verwechslungskomödie einerseits und die Charakterkomödie andererseits. In der „Commedia d'intreccio" entstehe das Interesse lediglich aus den simplen „sviluppi dell'azione, come erano tutte le commedie e novelle di quel tempo e anche tragedie." In ihr stoße man einfach nur auf den „effetto nella stranezza e nella complicazione degli accidenti." In der für De Sanctis höherwertigen „Commedia di carattere" dagegen ist die „azione" das Mittel, mit Hilfe dessen „un carattere" gezeigt wird (SLI, S. 598).

Machiavelli habe die Charakteristika beider Komödienformen zu einer überzeugenden Einheit verknüpft:

„La sua commedia è una vera e propria azione, vivacissima di movimenti e di situazioni, animata da forze interiori, che ci stanno come forze o istrumenti, e non come fini o risultati. Il carattere è messo in vista vivo, come forza operante,

eines modernen Stils. Hier ist nun der ganze Mensch gegenwärtig; der Schriftsteller dagegen tritt nicht hervor oder doch nur, insofern er Mensch ist" [GIL, Bd. II, S. 99-100]). Machiavelli sei in erster Linie Mensch und erst in zweiter Linie Schriftsteller gewesen, und deshalb sei er ein guter Schriftsteller gewesen.

18 „Seine komische Welt ist ein Spiel von Kräften, von denen jede die ihr eigentümlichen Eigenschaften hat, die unvermeidlich zu dem Ergebnis führen müssen, zu dem sie führen. Das Interesse liegt daher ganz und gar bei den Charakteren und deren Entwicklung." (GIL, Bd. II, S. 120-121)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

non come qualità astratta. Ciò che di più profondo ha il pensiero, esce fuori sotto le forme più allegre e più corpulente fino alla più volgare e cinica buffoneria, come è il Don Cuccù, e la palla di aloè. Ci è lí tutto Machiavelli, l'uomo che giocava all'osteria e l'uomo che meditava allo scrittoio." (SLI, S. 604)[19]

So kommt De Sanctis bezüglich Machiavellis *Mandragola* zu einem enthusiastischen Urteil. Die *Mandragola* sei „la base di tutta una nuova letteratura", die Basis einer neuen Literatur, ein „mondo mobile e vivace, che ha varietà, sveltezza, curiosità, come un mondo governato dal caso" (SLI, S. 604), „eine bewegliche, lebendige Welt voller Abwechslung, Biegsamkeit und Überraschungen, eine Welt, die vom Zufall gelenkt erscheint" (GIL, Bd. II, S. 128). Aber „sotto queste apparenze frivole si nascondono le più profonde combinazioni della vita interiore" (SLI, S. 604), „hinter dieser frivolen Außenseite sind die tiefsten Zusammenhänge des Innenlebens verborgen" (GIL, Bd. II, S. 128).

Die Komödie des 16. und 17. Jahrhunderts beschreibt De Sanctis als eine Komödie mit frischen und lebhaften Figuren, die dem Leben und der Sprache des Volkes nahestand. Er erwähnt die „farse napolitane", Beolco, Ruzzante und die *Commedia dell'arte*, die er folgendermaßen beschreibt:

„Come ci era un fondo comune d'invenzione, così ci erano caratteri fissi e terminati, che comparivano in maschera, e alcuni anche senza, come Pantalone, Brighella, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore bolognese, il capitan Spavento, o il capitano Matamoros, il servo sciocco, come Trappola, e simili. Rappresentazioni, che ricordavano le atellane dell'antica Roma, e si chiamavano commedie ‚a soggetto', dove non ci era altro di espresso che il soggetto." (SLI, S. 698-699)[20]

19 „Seine Komödie hat eine echte, eigentliche, sehr lebendige Handlung voller Bewegung und wechselnder Situationen; diese Handlung jedoch wird von inneren Kräften beseelt, die wirklich Kräfte oder Hebel der Handlung sind und nicht nur zu bestimmten Zwecken oder als Ergebnisse dastehen. Die Charaktere werden lebendig hingestellt als wirkende Kräfte, nicht als abstrakte Eigentümlichkeiten. Das Tiefste, was der Geist in sich trägt, erscheint in den fröhlichsten, greifbarsten Formen an der Oberfläche, selbst bis zur gewöhnlichen zynischen Buffonerie, wie z.B. in ‚Don Cuccù' oder in der ‚Aloekugel'. Und so ist der ganze Machiavelli an dieser Dichtung beteiligt, sowohl der Mann, der in Wirtschaften spielt, als auch der, der in seinem Studierzimmer meditiert." (GIL, Bd. II, S. 128)

20 „Wie es einen gemeinsamen Fond von Erfindungen gab, so gab es auch feststehende und genau umrissene Charaktere, die in Masken oder auch ohne Masken auftraten, so z.B. Pantalon, Brighella, Harlekin, Pulcinella, der bolognesische Doktor, der Kapitän Spavento oder der Kapitän Matamoros, die törichten Diener, deren einer Trappola ist, und ähnliche mehr: Aufführ-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

De Sanctis bemerkt, daß die „attori", die Schauspieler, der *Commedia dell'arte* auch „autori", Dichter, waren. Die Komödien handelten von Liebesintrigen, merkwürdigen Verwicklungen und enthielten vorgefertigte Episoden und Figuren wie „lo sciocco, il buffo, il discolo, il pedante, la mezzana, l'usuraio" (SLI, S. 699), den „Dummkopf", den „Narren", den „Schüler", den „Schulmeister", die „Kupplerin" und den „Wucherer" (GIL, Bd. II, S. 238).

In diesem populären Komödienrepertoire, so De Sanctis, findet man die Geheimnisse des italienischen Lebens und Charakters viel eher als in allen Imitationen der klassischen Komödie. Deshalb hält De Sanctis eine Geschichte der Komödie – und der Novelle – für sehr aufschlußreich im Hinblick auf eine italienischen Kulturgeschichte: „Una storia della commedia e della novella in tutte le sue forme sarebbe un lavoro assai istruttivo, e se ne caverebbero elementi preziosi per la storia della società italiana" (SLI, S. 699).[21]

De Sanctis berichtet von dem hohen Ansehen, das die italienische Komödie, besonders die *Commedia dell'arte*, bis ins 18. Jahrhundert, nicht nur in ganz Italien, sondern überall in Europa genoß. Neben den Musikern und den Sängern waren die Stegreifschauspieler die einzige „merce italiana", der einzige italienische Exportartikel, der jenseits der Alpen gehandelt wurde (SLI, S. 893). Die „commedia a soggetto" war „padrona del campo a Roma, a Napoli, a Bologna, a Milano, a Venezia" (SLI, S. 893), „beherrschte das Feld in Rom, Neapel, Bologna, Mailand und Venedig" (GIL, Bd. II, S. 457), und sie war das einzige noch lebendige Genre, welches als „gloria speciale d'Italia" Prestige genoß und in Europa an die italienische Kunst erinnerte (SLI, S. 893).

Für die Komödien Goldonis, dem „artista nato" (SLI, S. 894), dem geborenen Künstler, hatte De Sanctis eine gewisse Sympathie. Besonders in Goldonis nach der „riforma" entstandenen Stücken sah er erste Anzeichen einer „nuova letteratura": „La nuova letteratura fa la sua prima apparizione nella commedia del Goldoni, annunziandosi come una restaurazione del vero e del naturale nell'arte" (SLI, S. 899).[22] Goldonis Komödien betrachtete De Sanctis insofern als eine positive Wende, als sie die

rungen, die an die Atellanerpossen des antiken Rom erinnern und die man ‚commedie a sogetto' (Komödien mit Gegenstand, Themakomödien) nannte, weil dabei nichts anderes festgelegt war als der Gegenstand." (GIL, Bd. II, S. 238)

21 „Eine Geschichte der Komödie und Novelle in all ihren Formen wäre eine sehr lehrreiche Arbeit; man würde kostbare Beiträge zur Geschichte der italienischen Gesellschaft daraus schöpfen können." (GIL, Bd. II, S. 238-239)

22 „Die neue Literatur, deren erste Früchte die Komödien Goldonis sind, kündigt sich in diesen als Wiederherstellung des Wahren und Natürlichen in der Kunst an." (GIL, Bd. II, S. 465)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wiederherstellung des Wahren und Natürlichen in der Kunst einleiteten. Die Kömödie Goldonis habe ihr „fondamento" im „carattere". Und diese „commedia di carattere" heische nicht durch eine „moltiplicità di avvenimenti straordinari", eine „Vielfalt außerordentlicher Ereignisse", nach Effekten, sondern führe den „svolgimento di un carattere nelle situazioni anche più ordinarie della vita", „die Entwicklung eines Charakters selbst in den gewöhnlichsten Lebensumständen," vor (SLI, S. 897; GIL, Bd. II, S. 461). Die Figuren konzipierte Goldoni nicht als ein „aggregato di qualità astratte", eine „Anhäufung abstrakter Eigenschaften", sondern er entnahm sie der „pienezza della vita reale, con tutti gli accessori.", der „lebendigen Fülle des wirklichen Lebens mit all seinen individuellen Momenten". Goldonis Material- und Ideenfundus war

„la società veneziana nella sua mezzanità, più vicina al popolo che alle classi elevate: ciò che dà più presa al comico per quei moti improvvisi, ineducati, indisciplinati, che son propri della classe popolana, alla quale si accostava molto la borghesia veneta, non giunta ancora a quel raffinamento e delicatezza di forme, che sono come l'aria della civiltà." (SLI, S. 898)[23]

Die verschiedenen Charaktere, wie der „maldicente", der Verleumder, der „bugiardo", der Lügner, der „avaro", der Geizige, der „adulatore", der Schmeichler, der „cavalier servente", tauchen in Goldonis Komödien „vivi, coloriti, originali, nuovi", lebendig, farbig, originell und neu, auf und fänden direkt aus ihrer „esistenza" heraus ihre Gestalt:

„Cadendo in nature di uomini non disciplinate dall'educazione, paion fuori in modo subitaneo, e senza freno o ritegno o riguardo, in tutta la loro forza primigenia, e producono con quella loro improvvisa grossolanità la più schietta allegria, tipo il *Burbero benefico*. Non essendo concezioni subbiettive e astratte, ma studiate dal vero e colte nel movimento della vita, il comico non si sviluppa per via di motti, riflessioni e descrizioni, ciò che dicesi propriamente spirito, e apppartiene a una società più colta e raffinata, ma erompe nella brusca vivacità delle situazioni e dei contrasti." (SLI, S. 898)[24]

23 „[...] die käufliche venezianische Gesellschaft, die mehr dem einfachen Volk gleicht als kultivierten Schichten; um so ergiebiger ist sie für die komische Darstellung; denn sie äußert sich noch in unvorhergesehenen, unerzogenen, unbeherrschten Ausbrüchen, wie es sonst nur die unteren Schichten tun; das venezianische Bürgertum stand diesen eben noch sehr nahe und hatte noch nicht jene eleganten, zurückhaltenden Formen angenommen, die gleichsam die Atmosphäre der Bildung ausmachen." (GIL, Bd. II, S. 463)

24 „Da es sich um Naturen handelt, die von keiner Erziehung gebändigt sind, so äußern sie ihre Gefühle heftig und ohne Zügel noch Zurückhaltung noch Rücksicht mit ihrer ganzen angeborenen Kraft, und mit dieser unvermute-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Goldoni sei davon überzeugt gewesen, daß die Komödie „per sé sola", schon an sich, das Publikum interessieren könnte und „lo spettacoloso, il gigantesco, il maraviglioso in maschera e senza maschera", das Spektakelhafte, das maßlos Vergrößerte, das Wunderbare mit oder ohne Maske, überflüssig waren, was De Sanctis an Goldoni sehr schätzte. Goldonis Reform der Komödie bestand für De Sanctis in einer „restaurazione della parola", einer Wiederherstellung des Wortes, in der „restituzione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza", der Wiedereinsetzung der Literatur in den ihr gebührenden Rang und die ihr gebührende Bedeutung. Und, um „la parola", zu restaurieren, konzentriere er sich nicht auf die „parola" selbst, sondern auf ihren Gehalt, auf den „mondo organico o interiore dell'espressione", die organische oder innere Welt des Ausdrucks. Er versuchte nicht, nur „gli elementi formali e meccanici", die formalen und mechanischen Elemente, sondern vielmehr „l'intero organismo", den gesamten Organismus, der Komödie zu erneuern (SLI, S. 896-897).

Goldonis Stücke wandten sich nicht nur an eine Elite, sondern an das Volk, an ein breiteres Publikum, was De Sanctis befürwortete, woran er aber auch den größten Vorwurf knüpfte. Goldoni sei zu sehr darum bemüht gewesen, die Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums,[25] der Schauspieltruppe und sogar seiner Gegner zu befriedigen, und habe sich zu wenig um die moralische Erbauung gekümmert: „Di queste concessioni trovi i vestigi nelle sue migliori commedie, dove non rifiuta certi

ten Derbheit rufen sie ungemischteste Heiterkeit hervor. Das ist z.B. die Wirkung des *Burbero benefico* (Der wohltätige Murrkopf). Da es sich nicht um rein subjektive, abstrakte Ideen handelt, sondern um Gestalten, die nach dem Leben gezeichnet und in der lebendigen Handlung erfaßt sind, so entfaltet sich die Komik nicht in Witzen, Reflexionen und Schilderungen (was man im engeren Sinn ‚geistreich' nennt, Eigentümlichkeit einer kultivierteren und raffinierteren Gesellschaft), sondern in der derben Lebhaftigkeit der Situationen und Gegensätze." (GIL, Bd. II, S. 463)

25 Dabei verrät De Sanctis' Geringschätzung des Publikumsgeschmacks, was das Risorgimento tatsächlich war: eine elitäre Angelegenheit privilegierter gesellschaftlicher Schichten. So wenig wie das Risorgimento eine Volksbewegung war oder für das Volk, d.h. für die Mehrheit der Bevölkerung, zu Verbesserungen der Lebensumstände geführt hat, so wenig interessierte und erreichte die von De Sanctis favorisierte Literatur das Volk. Die intellektuelle und dezisionelle Kompromißbereitschaft des ursprünglich radikalen und schließlich liberalen De Sanctis zeigt sich auch daran, daß der Barrikadengänger sich für den ‚Marsch durch die Institutionen' entschieden hat und als Kultusminister es nicht an Loyalität für den König mangeln ließ. Die kritischen Neubewertungen des Risorgimento etwa im Anschluß an Salvemini haben das Risorgimento als eine keinesfalls populistische Bewegung beschrieben, nach der die gesellschaftlichen Unterschiede eher verschärft als aufgelöst wurden.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mezzi volgari e grossolani di ottenere gli applausi della platea" (SLI, S. 897-898).[26] Mit seinem „correre diritto e rapido", seiner direkten zupackenden Art, habe Goldoni nichts richtig überlegt, nichts vertieft: „sta tutto al di fuori, gioioso e spensierato, indifferente al suo contenuto, e intento a caricarlo quasi per suo passatempo, e con l'aria più ingenua, senza ombra di malizia e di mordacità" (SLI, S. 899).[27] Ihm fehle „quella divina malinconia, che è l'idealità del poeta comico e lo tiene al di sopra del suo mondo, come fosse la sua creatura che accarezza con lo sguardo e non la lascia che non le abbia data l'ultima finitezza" (SLI, S. 899).[28] Er habe hinreichend „spirito", „forza comica" und „abilità tecnica". Es fehle Goldoni „weder an Witz noch an komischer Kraft oder technischer Geschicklichkeit, denn er war ein geborener Künstler" (GIL, Bd. II, S. 471-472). Was er vor allem vermissen ließ, sei „un mondo interiore della coscienza, operoso, espansivo, appassionato, animato dalla fede e dal sentimento" (SLI, S. 905), „eine innere Welt, eine Gewissenswelt, drängend, expansiv, leidenschaftlich, beseelt von Glauben und Gefühl" (GIL, Bd. II, S. 471-472). Goldonis Komödien hatten für De Sanctis keinen moralischen Wert, denn sie wollten nicht in erster Linie die „coscienza nazionale" stärken, sondern das Publikum nur zum Lachen bringen; „con quella loro improvvisa grossolanità", mit ihrer „unvermuteten Derbheit", riefen sie „la più schietta allegria" (SLI, S. 898), „ungemischteste Heiterkeit" (GIL, Bd. II, S. 463), hervor. Das Komische bei Goldoni sei „caricatura allegra e smaliziata, che di rado giunge all'ironia" (SLI, S. 899).[29]

Es ist nicht anders zu erwarten, daß De Sanctis die Komödien Carlo Gozzis (1720-1806), der ein vehementer Gegner der Aufklärung war, heftig kritisierte. Gozzi hatte eine virulente polemische Diskussion mit Goldoni geführt. Im Unterschied zu Goldoni, der das Theater in Richtung auf eine stärkere Einbeziehung der sozialen Realität hin reformiert hatte, hatte Gozzi sich immer noch nach dem Vorbild der *Commedia dell'arte* für ein eher realitätsfernes, märchenhaftes Theater des Wunderbaren ein-

26 „Spuren solcher Konzessionen findet man auch in seinen besten Komödien, in denen er gewisse grobe und gewöhnliche Mittel, sich den Applaus des Parketts zu sichern, nicht verschmäht." (GIL, Bd. II, S. 462)

27 „[...] er hält sich allein ans Äußere, fröhlich und sorglos, ohne tiefere Anteilnahme an seinem Stoff, nur darauf bedacht, ihn zu karikieren; das ist sein Vergnügen, und er tut es in aller Harmlosigkeit, ohne eine Spur von Bosheit und Bissigkeit." (GIL, Bd. II, S. 464)

28 „[...] jene göttliche Melancholie, die dem komischen Dichter Idealität verleiht und durch die er seine Welt von oben betrachten kann, als wäre sie sein Kind, das er mit den Blicken liebkost und nicht eher von sich läßt, als bis er ihm die letzte Vollendung gegeben hat." (GIL, Bd. II, S. 464-465)

29 „[...] fröhliche Karikatur ohne Stachel, und selten erhebt sie sich bis zur Ironie." (GIL, Bd. II, S. 464)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gesetzt: „Il romanzesco, il gigantesco, l'arlecchinesco, o, in altri termini, il mirabile e il fantastico, gli parevano elementi essenziali della poesia" (SLI, S. 900). Zwar habe Gozzi keine „commedia borghese", keine bürgerliche Komödie, sondern eine „commedia popolana", eine volkstümliche Komödie, praktiziert; die Masken und Typen aus dem Volk, „Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella, Semeraldina", tauchten aber in den Komödien Gozzis lediglich als „elementi di obbligo e convenzionali, accessori spesso grotteschi e insipidi per rispetto al contenuto, innestati e soprapposti" (SLI, S. 902) auf, als konventionelle Pflichtelemente, als oft groteske und fade Beigaben zum Inhalt, aufgepfropft und aufgesetzt. Bei all dem handle es sich nicht um „serietà", Ernsthaftigkeit, sondern um „giochi e passatempi", Spiel und Zeitvertreib, um „scherzi abborracciati, e senza alcun valore proprio, che, aiutati dalla mimica, da' lazzi, dallo scenario, potevano produrre effetto nella rappresentazione, e alla lettura piacciono, senza che ti lascino nell'animo alcun vestigio" (SLI, S. 904).[30] Ein solches Theater war in De Sanctis' Vorstellung überhaupt nicht dafür geeignet, moralische und staatsbürgerliche Ideale darzustellen und zu verbreiten, und daher wertlos.

De Sanctis' Position gegenüber der Komödie läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Mit Hilfe der Opposition von *serio vs. comico* skizzierte er „la tipologia di una cultura intrinsecamente derisoria ed irridente dei suoi stessi valori"[31]. Der von ihm angesehenste Komödienautor war Machiavelli. Alle anderen Komödiendichter, selbst Goldoni, wurden von De Sanctis auf eine niedrigere Stufe plaziert. Zwar erkannte er die bedeutende Rolle an, welche die Komödie innerhalb der italienischen Kulturtradition über mehrere Jahrhunderte hinweg innehatte, und wertete sie punktuell auch positiv: etwa im Falle der populären Commedia dell'arte. Allgemein kann man aber sagen, daß die Komödie, wenn sie in erster Linie wegen der Unterhaltung und wegen ihres komischen Effektes produziert und rezipiert wurde, was für die meisten Komödien der Fall ist, für De Sanctis nicht zur Erbauung und Herausbildung der „coscienza nazionale" beitragen konnte und daher von ihm abgewertet wurde.

Die Position, welche die Komödie innerhalb der *Storia* einnimmt, ist der Position jener literarischen Texte vergleichbar, welche im weitesten Sinn musikalisch sind, entweder weil sie von klanglichen Elementen durchsetzt oder getragen werden oder weil sie Opernlibretti sind.

30 „[...] Scherze ohne irgendwelchen eigenen Wert, die mit Hilfe der Mimik, der improvisierten Witze, der Szenerie wohl bei der Aufführung wirken können und auch beim Lesen gefallen, jedoch nicht die mindeste Spur in der Seele zurücklassen." (GIL, Bd. II, S. 470)

31 Nino Borsellino: *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano 1989. S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der erste von De Sanctis angeführte in diesem Sinn musikalische Dichter ist Torquato Tasso.[32] Auf Tasso sei als weitere Steigerung der Dekadenz Marino und der Marinismus gefolgt.[33] De Sanctis stellt fest, daß die italienische Dichtung mit Marino sich vollständig verändert, ihren eigentlichen Bereich verlassen habe. Sie sei nicht mehr „azione", Handlung, und „narrazione", Erzählung, gewesen, sondern ein „spettacolo vocalizzato", ein vokalisiertes Spektakel, eine „descrizione a tendenze liriche, tra lo scoppiettio de' concetti, il lustro delle immagini, e la sonorità delle frasi e delle cadenze, e i vezzi delle variazioni" (SLI, S. 727), eine Beschreibung mit lyrischen Tendenzen, zwischen einer Explosion von Begriffen, dem Glanz der Bilder, der Sonorität der Phrasen und Kadenzen, und dem Zauber der Variationen. In dem Moment, wo die Dichtung sich vollkommen der künstlichen Form hingibt und sich nicht mehr als politisches Handeln versteht, wird sie für De Sanctis gehalt- und wertlos, so daß er sie aus der Literatur ausschließt und in einen anderen Bereich – den musikalisch-spektakelhaften – situiert. Weil das Werk Marinos keine Dichtung, sondern vokalisiertes Spektakel sei, formuliert De Sanctis – unter anderem durch den Rekurs auf manieristische Attribute – ein vernichtendes Urteil über Marino:

„Un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano sotto velo di sagrestia, il luogo comune sotto ostentazione di originalità, la frivolezza sotto forme pompose e solenni, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, la vista delle cose superficiale e leggiera, la superficie isolata dal fondo e alterata con relazioni artificiali, la parola isolata dall'idea e divenuta vacua sonorità:

32 Tasso sei wie Petrarca ein „kranker" Mensch gewesen, ein „poeta di transizione" (SLI, S. 692), der an zwei Welten gelitten habe, unfähig, sie miteinander zu versöhnen. Tassos Literatur fehle das Leben, sie sei eine leere Hülse, „forma convenzionale separata dalla vita", „un gioco dello spirito senza serietà, perciò essenzialmente frivolo e rettorico, anche sotto le apparenze più eroiche e più serie" (SLI, S. 692), „ein Spiel des Geistes, ohne ernste Bedeutung und darum wesentlich frivol und rhetorisch, auch in der heldischsten und ernstesten Einkleidung" (GIL, Bd. II, S. 230).

33 Giambattista Marino war, was auch De Sanctis zugibt, der berühmteste Dichter seiner Zeit. Der Marinismus habe über die Grenzen Italiens hinaus viele Dichter in seinen Bann gezogen und zur Nachahmung inspiriert. De Sanctis bezeichnete Marino als den König des 17. Jahrhunderts: „Il re del secolo, il gran maestro della parola, fu il cavalier Marino, onorato, festeggiato, pensionato, tenuto principe de' poeti antichi e moderni, e non da plebe, ma da' più chiari uomini di quel tempo." (SLI, S. 721)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

questi sono i caratteri comuni a tutt'i poeti della decadenza, messa la differenza degl'ingegni." (SLI, S. 728)[34]

Die Argumente, die De Sanctis anführt, beschreiben die Lyrik Marinos und seiner Zeitgenossen als gesellschaftlich nicht engagiert („in nessuna relazione con la società"), frivol („la frivolezza sotto forme pompose e solenni"), oberflächlich und als leeren Klang („vacua sonorità"). Die Tatsache, daß eine solche Dichtung zum asemantischen Klang geworden war, wird von De Sanctis am schärfsten kritisiert.

Die Literatur habe zu jenem Zeitpunkt der Musik und dem Gesang ihren Platz abgetreten: „La parola, non essendo altro più che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto" (SLI, S. 735).[35] Das „elemento cantabile e musicale" (SLI, S. 775) habe immer mehr die Oberhand gewonnen. Gesang und andere musikalische Elemente hätten das ureigenste Material der Literatur, nämlich das Wort, nicht nur affiziert, sondern dominiert: „La sonorità e la melodia era divenuta principal legge del verso o della prosa, e si fabbricavano i periodi a suon di musica: ciascuno aveva nell'orecchio un'onda melodiosa" (SLI, S. 775). Die „declamazione" wurde als Teil der „rettorica" immer wichtiger. Das Wort verlor völlig seinen Gehalt und wurde zum reinen Klang. Von nun an gab der Klang, und nicht der Sinn und die Bedeutung, den Ton an: „La parola non era più una idea, era un suono; e spesso recitavasi a controsenso, per non guastare il suono" (SLI, S. 775).

Für De Sanctis ist die logische und unausweichliche Konsequenz dieser Entwicklung der Literatur vom Gehalt weg zur schön klingenden Form hin der Tod der Literatur überhaupt. Er stellt fest: „La letteratura moriva, e nasceva la musica" (SLI, S. 735), die Literatur starb, und die Musik wurde geboren. Der Tod der Literatur und die Auflösung der Lite-

34 „Ein frivoles, konventionelles Ideal, keinerlei Sinn für das wirkliche Leben, ein leerer Mechanismus, ein verbrauchtes Repertoire, keinerlei Beziehung zur Gesellschaft, völlige innere Untätigkeit, eine künstliche lyrische Hochspannung, grober Naturalismus hinter Sakristeigebärden, Gemeinplätze bei angeblicher Originalität, Leichtfertigkeit in pompösen und feierlichen Formen, Lappalien im Verein mit Absurditäten und Paradoxen, eine oberflächliche, leichtsinnige Anschauung von den Dingen, die Oberfläche abgelöst vom Grund und entstellt durch künstliche Beziehungen, das Wort abgelöst von der Idee und zu leerem Klang geworden: das sind die Merkmale, die allen diesen Dichtern der Dekadenz, trotz sonstiger Verschiedenheit der Begabung, gemein sind." (GIL, Bd. II, S. 269)

35 „Das Wort, das nur mehr Musik ist, hat seine Daseinsberechtigung verloren und räumt nun der wahren Musik und dem Gesang das Feld." (GIL, Bd. II, S. 278)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ratur in Musik[36] ist für De Sanctis kein plötzlich eingetretenes Moment, sondern eine kontinuierliche Entwicklung, die bereits mit Petrarca und Boccaccio eingesetzt habe und schließlich im 17. Jahrhundert – der Entstehungzeit der Oper – ihren Kulminationspunkt erreichte:

„Questo movimento musicale della nuova letteratura già visibile nel Petrarca e nel Boccaccio, pure armonizzato con le idee e le immagini, ora in quella insipidezza di ogni vita interiore diviene esso il principale regolatore di tutti gli elementi della composizione: tutto il sollecito è nell'orecchio." (SLI, S. 735)[37]

Das Ohr sei zum wichtigsten Wahrnehmungsorgan geworden. Die Schriftsteller haben nur noch für das Ohr gedichtet:

„E si capisce come, giunte le cose a questo punto, la letteratura muore d'inanizione, per difetto di sangue e di calore interno, e divenuta parola che suona, si trasforma nella musica e nel canto, che più direttamente ed energicamente conseguono lo scopo." (SLI, S. 735)[38]

Der Klang der Worte sei im 17. Jahrhundert das wichtigste Kompositionsprinzip für die Literatur, die nunmehr vor allem das Gehör favorisiere.

De Sanctis erwähnt Gedichte, die gesungen oder von Musik begleitet wurden, und die „canzoni popolari", bei denen Wort und Musik schon immer miteinander verbunden waren; auch verweist er auf musikalische Elemente im Theater, die es seit je her gab: „Liriche sacre e profane era-

36 Zu diesem Thema vgl. auch das Urteil von Gravina („La poesia appo la maggior parte oggi si riduce tutta verso gli orecchi, né di lei si abverte o si cerca di esprimere altro che lo strepito e il rumore di ben risonanti vocaboli" [*Discorso sopra l'Endimione*. In: *Prose varie*. Firenze 1847. S. 257]) und Foscolo in der „Einleitung" zu den *Discorsi sulla lingua italiana*: „La fantasia destituita delle fiamme del cuore si ritirò fredda nella memoria: destituita del criterio inventò mostri e chimere; e la poesia, anzi la letteratura si ridusse a declamazione e a musica senza ragione". Beides zitiert nach SLI, S. 735, Fußnote 1.

37 „Diese musikalische Bewegung in der neuen Literatur, die schon bei Petrarca und Boccaccio auftritt, dort jedoch noch mit den Ideen und Bildern im Einklang bleibt, wird nun, bei der Schalheit des inneren Lebens, zum wichtigsten Regulator aller kompositorischen Elemente; das Ohr allein entscheidet über den Reiz." (GIL, Bd. II, S. 277)

38 „[...] und man versteht, daß die Literatur, als sie an diesem Punkt angelangt ist, aus Mangel an Blut und innerer Wärme an ihrer eigenen Leere stirbt; und da sie tönendes Wort geworden ist, verwandelt sie sich nun in Musik und Gesang, die direkter und energischer denselben Zweck erreichen." (GIL, Bd II, S. 277)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

no cantate e musicate, e ancora tutta la varietà delle canzoni popolari. Nel teatro i cori e gl'intermezzi erano cantati" (SLI, S. 735).[39]

Aber auch jenseits des Theaters und der Rezitation stößt De Sanctis auf Beispiele opernhafter Literatur: „Il Tasso, il Guarini, il Marino sono scrittori melodrammatici." Die Lyrik des 17. Jahrhundersts sei „in gran parte melodrammatica" gewesen. Jene „canzonette, tutti quei languori di Filli e Amarilli", jene Canzonetten, all jene Seufzer der Phyllis und Amarillis, sind für De Sanctis die „preludi", die Vorspiele, der Oper: „I trilli, le cadenze, le variazioni, i parallelismi, le simmetrie, le ripigliate, tutt'i congegni della melodia musicale, appariscono già nella poesia" (SLI, S. 735).[40] Irgendwann sei das Drama nämlich so „insulso", so sinnentleert und unsinnig geworden, daß die Musikalität und Performativität vollständig die Oberhand gewonnen haben:

„[...] e la parola perdette ogni efficacia, si cercò l'interesse nella musica, e tutto il dramma fu cantato. E come la musica non bastasse, si ricorse a tutt'i mezzi più efficaci su' sensi e sull'immaginativa, magnificenza e varietà di apparati scenici, combinazioni fantastiche di avvenimenti, allegorie e macchine mitologiche." (SLI, S. 735)[41]

Aus dieser „corruzione e dissoluzione letteraria", dieser literarischen Korruption und Auflösung, sei das *Melodramma* beziehungsweise die *Opera* geboren (SLI, S. 735). Was für die meisten Kulturhistoriker als die große Geburtsstunde der Oper in Italien gilt, beschreibt De Sanctis erstaunlicherweise nur unter dem Aspekt der Selbstaufgabe der Literatur, als ein Ergebnis eines allgemein verbreiteten „molle lirismo idillico", einer Stagnation der Entwicklung des öffentlichen und privaten Lebens: „In quella stagnazione della vita pubblica e privata, non rimane alla letteratura altro di vivo che un molle lirismo idillico, il quale si scioglie nel melodramma, e dà luogo alla musica" (SLI, S. 739).

Der Übergang von der Literatur zur Musik habe sich mit dem „dramma musicale" Metastasios (1698-1782), welches De Sanctis ein-

39 „Fromme und profane Lyrik war gesungen und in Musik gesetzt worden, ebenso auch die ganze Mannigfaltigkeit des Volkslieds. Auf der Bühne wurden die Chöre und die Zwischenspiele gesungen." (GIL, Bd. II, S. 278)

40 „Die Triller, Kadenzen, Variationen, Parallelismen, Symmetrien, Ripigliaten, all diese Teile der musikalischen Melodie erscheinen vorher schon in der Poesie." (GIL, Bd. II, S. 278)

41 „[...] und das Wort" verlor „jede Wirkung", „das Interesse" konzentrierte sich „allein auf die Musik, und nun wurde das ganze Drama gesungen. Und als ob die Musik nicht genügt hätte, nahm man zu allen Mitteln Zuflucht, die stark auf die Sinne und die Phantasie wirken konnten; Pracht und Abwechslung der Bühnenbilder, phantastische Kombinationen der Ereignisse, Allegorien und mythologischer Aufputz herrschen." (GIL, Bd. II, S. 278)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

deutig nicht der Literatur, sondern der Musik zuordnet, definitiv etabliert: „L'antica letteratura, non essendo oramai più che forma cantabile e musicabile, ha come ultima espressione il dramma in musica, dove non è più fine, ma mezzo, è melodia, e serve alla musica" (SLI, S. 855-856).[42] Die Literatur habe im „dramma in musica" nur noch eine dienende, untergeordnete Funktion. In den Werken Metastasios, dem einzigen Librettisten[43], den De Sanctis überhaupt in seine italienische Literaturgeschichte aufnimmt, sei die Literatur nur noch in Form von gesungenem oder einem von Musik begleiteten Text anzutreffen und vollständig der Musik untergeordnet. Die Texte Metastasios seien literarisch völlig wertlos, denn sie transportieren keine Gehalte, sondern erfreuen lediglich durch ihre Kombination mit Musik das Publikum: „Concetti e immagini oramai comunissime, senza più alcun valore letterario, e rimaste interessanti solo come combinazioni melodiche. L'effetto non è nelle idee, ma in quel canto di due amanti [...]" (SLI, S. 861).[44] Die Texte von Metastasio seien eingängig, aber nichtssagend. Metastasio sei allein mit Formproblemen beschäftigt gewesen, und seine literarische Produktion entspräche letztlich der dekadenten Gesellschaft, in der sie entstanden sei:

„È il ritratto più fiorito di una società vicina a sciogliersi, le cui istituzioni erano ancora eroiche e feudali, materia vuota dello spirito che un tempo l'animò, e che sotto quelle apparenze eroiche era assonnata, spensierata, infemminita, idillica, elegiaca e plebea. Guardatela, essa è tutta profumata, incipriata, col suo codino, col suo spadino, cascante, vezzosa, sensitiva come una donna, tutta ‚idolo mio', ‚mio bene' e ‚vita mia'. La poesia di Metastasio l'accompagna con la sua declamazione, con la sua cantilena; la parola non ha più niente a dirle;

42 „Die alte Literatur ist jetzt nur noch sangbare Form, die danach verlangt, in Musik gesetzt zu werden; ihr letzter Ausdruck ist das ‚dramma in musica', die Oper. Hier ist die Dichtung nicht mehr Selbstzweck, sondern Mittel; selber schon Melodie, dient sie der Musik." (GIL, Bd. II, S. 419)

43 Bezog die Literaturkritik zu den Libretti aus dem 17. Jahrhundert noch Stellung, betrachtete sie Libretti aus dem 18. Jahrhundert überhaupt nicht als Texte, die es verdient hätten, daß man sich aus literaturkritischer Sicht mit ihnen beschäftigte. Bei den Libretti des 18. Jahrhunderts ging die Literaturkritik grundsätzlich von einer literarischen Wertlosigkeit aus. Zur Geschichte der ästhetischen Abwertung des Libretto vgl. Fabrizio Della Seta: „Il librettista". In: Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4. Torino 1987. S. 231-291: 258 (dt. Fabrizio della Seta: „Der Librettist". In: Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*. Bd. 4. Laaber 1990. S. 245-295: 254).

44 „All diese Begriffe und Bilder sind längst Allgemeingut geworden und haben nicht mehr das geringste literarische Gewicht; nur als melodische Kombinationen können sie noch fesseln. Die dichterische Wirkung geht nicht von den Ideen aus, sondern von diesem Gesang zweier Liebender [...]." (GIL, Bd. II, S. 424)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

essa è il luogo comune, che acquista valore trasformata in trillo, con le sue fughe e le sue volate, co' suoi bassi e i suoi acuti; non è più un'idea, è un suono raddolcito dagli accenti, dondolato dalle rime, attenuato in quei versetti, ridotto un sospiro." (SLI, S. 878)[45]

De Sanctis räumt ein, daß die Stücke Metastasios etwas enthalten haben müssen, was einzigartig war, sogar von „composizione piena di vita" und „genio" spricht er und weist darauf hin, daß kein anderer Dichter einen so großen Erfolg bei einem breiten Publikum gehabt hat:

„Nessun poeta è stato così popolare come il Metastasio, nessuno è penetrato così intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvente del secolo decimonono." (SLI, S. 864)[46]

De Sanctis kann der Wirkung, welche die Musik auf die literarische Form hat, auch etwas Positives abgewinnen, und zwar in stilistischer Hinsicht. Dadurch, daß sich die literarische Form der Musik unterordnen mußte, wurden die Sätze kürzer und der Stil weniger feierlich und pompös:

„La musica ha una azione benefica sulla forma letteraria, costringendola ad abbreviare i suoi periodi, a sopprimere il suo cerimoniale e la sua solennità, i suoi aggettivi, i suoi ripieni, le sue perifrasi, i suoi sinonimi, i suoi parallelismi, le sue trasposizioni, tutte le sue dotte inutilità, e a prendere un'aria più spedita e andante. Gli orecchi, avvezzi alla rapidità musicale, non possono più sopportare

45 „Diese Dichtung stellt das blühende Abbild einer Gesellschaft dar, die nahe daran ist, sich aufzulösen, deren Einrichtungen noch heroisch und feudal, jedoch nur noch Materie sind, die der Geist, der sie einst beseelte, verlassen hat; unter den heroischen Formen ist diese Gesellschaft schläfrig, sorglos, verweichlicht, idyllisch, elegisch und gewöhnlich. Man betrachte sie nur, mit ihrem Parfüm und Puder, ihrem Zopf und Zierdegen; sie ist dekadent, reizend, empfindsam wie eine Frau, sie steckt ganz in solchen Wendungen wie ‚mein Idol', ‚mein Schatz', ‚mein Leben'. Metastasios Dichtung begleitet sie mit ihrer Deklamation, ihrer Kantilene; das Wort hat ihr nichts mehr zu sagen; es ist nur Gemeinplatz, der erst Wert gewinnt, wenn er zum Triller verwandelt wird mit Läufen und Volaten, mit tiefen und hohen Tönen; es ist keine Idee mehr, sondern ein durch Betonung gemilderter Klang, den die Reime wiegen, den die kleinen Verse zärtlich machen, bis er nur noch Seufzerhauch ist." (GIL, Bd. II, S. 442)

46 „Kein Dichter ist je so volkstümlich gewesen wie Metastasio, und niemand ist so ins innerste Herz der Menge gedrungen. Es muß also in seinen Dramen ein absoluter Wert stecken, der höher steht als ihr Gelegenheitswert und der selbst der zersetzenden Kritik des 19. Jahrhunderts standhalten kann." (GIL, Bd. II, S. 427)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

i periodi accademici e le tirate rettoriche. E se Metastasio è chiamato ‚divino', è per la musicalità della sua poesia, per la chiarezza, il brio e la letteratura è costretta a seguire il pubblico." (SLI, S. 879)[47]

Weil aber das Wort durch die Note verdrängt worden sei – „La parola è la nota [...]" (SLI, S. 878) –, seien auch die Dichter durch die Komponisten, Schauspieler, Sänger und Musiker verdrängt worden. Die Opernkomponisten seien die „nuovi poeti", die Dichter des 18. Jahrhunderts, und sie heißen Pergolesi, Cimarosa, Paisiello: „Così terminava il periodo musicale della vecchia letteratura, iniziato nel Tasso, sviluppato nel Guarini e nel Marino, giunto alla sua crisi in Pietro Metastasio" (SLI, S. 878).[48]

Damit bilden die Opernkomponisten den Endpunkt der von De Sanctis durch die Literatur gezogenen opernhaften Linie. De Sanctis beschreibt aus seiner kulturpessimistischen Perspektive die italienische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts als eine an der Literatur desinteressierte, als eine opernhafte Gesellschaft. Diese „società" hielt nicht mehr viel von der „forma letteraria", sondern sie suchte „nuove impressioni nel canto e nella musica." Der Schriftsteller, der vorher „una parte così importante" repräsentiert habe, fiel nun „in discredito". Die „nuovi astri", die neuen Sterne, waren nun „Farinello e Caffarello, Piccinni, Leo, Iomelli" (SLI, S. 879).

Zusammenfassend läßt sich sagen: Der *Storia della letteratura italiana* läßt sich eine Genealogie des Opernhaften in der italienischen Literatur entnehmen. Die Werke Tassos, Guarinis und Marinos erscheinen als Beispiele einer fortschreitenden Veroperung der Literatur, die mit Boccaccio und Petrarca bereits eingesetzt habe. Für Francesco De Sanctis ist das Opernhafte eine ästhetische Kategorie, die er auf die Literatur bezieht und negativ konnotiert.

Da sich das Telos der Nation aus De Sanctis' Sicht nicht mit Hilfe einer publikumsorientierten und unterhaltsamen, sondern nur mit Hilfe einer gehaltvollen, ernsten Literatur verwirklichen konnte, ist sein Um-

47 „Die Musik übt einen wohltätigen Einfluß auf die literarische Form aus, indem sie sie zwingt, die Perioden zu kürzen, ihre zeremonielle Feierlichkeit, ihre Adjektive, Füllwörter, Umschreibungen, Synonyma, Parallelismen und Umstellungen auszutilgen und behender und flüssiger zu werden. Das Ohr, das sich an musikalischen Schwung gewöhnt hat, kann die akademischen Perioden und rhetorischen Tiraden nicht mehr ertragen. Und wenn Metastasio ‚göttlich' genannt wird, so eben um seiner Klarheit, seines Schwungs und der Leichtigkeit seines Ausdrucks willen." (GIL, Bd. II, S. 443)

48 „So endete die musikalische Periode der alten Literatur, die mit Tasso begonnen hatte, von Guarini und Marino weiterentwickelt worden war und nun in Pietro Metastasio ihre Krise erreichte." (GIL, Bd. II, S. 442)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gang mit komischen, aufführungsbedürftigen, der Musik nahestehenden und mit musikalischen Elementen durchsetzten Werken italienischer Literaten fast schamhaft. Er erwähnt Werke, die solche Tendenzen enthalten, nur, um durch sie einen gesellschaftlichen Verfallsprozeß zu veranschaulichen, der für De Sanctis mit einem Auflösungsprozeß der Literatur einhergeht. Durch eine Überhandnahme der Formverliebtheit, der Musikalisierung und des „spettacolo vocalizzato" habe sich die Literatur vollständig aufgelöst. Der Tod der Literatur ist gleichzeitig die Geburtsstunde der Oper.

„Dilatando" und „superficializzando" (Benedetto Croce)

Genauso wie Francesco De Sanctis verwendete Benedetto Croce (1866-1952) den Begriff des Opernhaften für eine Analyse der italienischen Literatur. Auch für Croce war im italienischen Barock die bedeutende Dichtung verstummt und an ihre Stelle eine leere „sonorità" und eine Effekthascherei getreten.

Während Francesco De Sanctis vor allem die kulturpolitische Rolle der Literatur im Hinblick auf die Herausbildung eines italienischen Nationalbewußtseins reflektierte, entwickelte Benedetto Croce eine auf werkimmanenten Kategorien beruhende Wertungsästhetik. Croces *critica letteraria* löste im Italien des 20. Jahrhunderts die *storia letteraria* De Sanctisianischer Prägung ab und etablierte sich als Begriff und als Institution.

Der konservative Liberale und engagierte Antifaschist Benedetto Croce war einer der einflußreichsten Intellektuellen seiner Zeit. Wie De Sanctis war auch Croce Politiker gewesen: Von 1920 bis 1921 Kultusminister und ab 1910, bis ihm 1934 die Faschisten sämtliche öffentlichen Ämter entzogen, Senator auf Lebenszeit im italienischen Parlament. Croce vertrat – im Unterschied zu De Sanctis' literaturhistorischem Ansatz – eine monographische Literaturwissenschaft[49], für welche die Vorstellung einer Autonomie des Kunstwerkes wesentlich war.[50]

49 Wenn hier, in dieser auf Deutsch verfaßten Studie, im Sinne einer übersetzerischen Kompromißlösung, von ‚Literaturwissenschaft' die Rede ist, muß betont werden, daß dabei stets der *italienische* epistemologische Kontext mitzudenken ist. Zwischen der deutschen wissenschaftsgeschichtlichen Tradition und jener romanischer (und angelsächsischer) Länder existieren beachtliche kulturtypologische Unterschiede. Diese kulturtypologischen Unterschiede sollen hier nicht näher ausgeführt werden. Sie machen sich aber in den unterschiedlichen Bezeichnungen und den damit verbundenen Begriffen und Institutionen bemerkbar. ‚Literaturwissenschaft' ist ein Son-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das literarische Kunstwerk sollte nach Croce nicht in eine kontinuierliche Literaturgeschichte eingebunden werden. Der *critico letterario* hatte für Croce die Aufgabe, festzustellen, ob ein Werk schön oder nicht schön sei, und zwar unabhängig von allen Entstehungsumständen des Werkes. Croce sah es als Aufgabe des Literaturwissenschaftlers an, einen Individualessay über das Werk eines Autors zu verfassen, das „Motiv" des Werkes herauszufinden, die *poesia* von der *non poesia* bzw. *letteratura* zu unterscheiden. Seinen Einfluß übte Croce unter anderem als Initiator und Herausgeber der hochangesehenen Zeitschrift *La Critica. Rivista di storia, letteratura e filosofia* (1903-1943) aus, welche die italienischen Geisteswissenschaften über mehrere Jahrzehnte hinweg nachhaltig beeinflußt hat.

Croces umfangreiches Werk umfaßt die verschiedensten Gebiete und reicht von philosophischen bis zu historiographischen, von literaturkritischen bis zu anekdotischen Schriften. Sein philosophisches System stellte Croce in der vierbändigen *Filosofia dello spirito* (1902-1915) dar. Die damit in engem inhaltlichen Zusammenhang entstandene *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) leitete eine gegen den Positivismus gerichtete Wende in der italienischen Literaturwissenschaft ein, die bis zum Aufkommen der marxistischen Literaturwissenschaft eine hegemoniale Stellung einnehmen sollte. Vor Croce, am Anfang des 20. Jahrhunderts, ließ sich die Literaturwissenschaft in Italien noch in zwei Richtungen einteilen. Einerseits gab es die philologische

derbegriff der deutschsprachigen Kulturen. Mit diesem Sonderbegriff im Zusammenhang steht die für die deutsche wissenschaftsgeschichtliche Tradition typische kognitive und affektive Distanz zwischen Literaturwissenschaft, Literaturkritik und literarischer Produktion. Zwar haben Übersetzungen der deutschen Bezeichnung ‚Literaturwissenschaft' mittlerweile Einzug in den romanischen (und angelsächsischen) Sprachgebrauch gefunden. So spricht man im Italienischen gelegentlich von *scienza letteraria*. Das gängige italienische Pendant zur Literaturwissenschaft – als Begriff und als Institution – ist jedoch die *critica letteraria* geblieben, welche nicht eindeutig und nicht ausschließlich der deutschen ‚Literaturkritik' entspricht. In Italien ist keine Abspaltung der Literaturkritik von der Literaturwissenschaft erfolgt. Daher wäre es verfehlt, *critica letteraria* nur mit Literaturkritik zu übersetzen; ebenso falsch wäre es aber, die *critica letteraria* mit einer rein akademischen Literaturwissenschaft gleichzusetzen. Auch die *storia letteraria*, die Literaturgeschichtsschreibung, verstand sich, wie wir am Beispiel De Sanctis gesehen haben, immer auch und in erster Linie als eine zwar wissenschaftliche, deshalb aber nicht minder engagierte, Literaturkritik.

50 Zu Croces literaturwissenschaftlichem Ansatz vgl. die kompakte Einführung von René Wellek: *Four Critics*. Seattle/London 1981. S. 3-18. Zur Philosophie Croces vgl. Antonio Gramsci: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Roma 1971.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schule mit ihren Editionen und Kommentaren, eine Richtung, die unter dem Einfluß der Naturwissenschaften stand und aus dem Positivismus hervorgegangen war. Andererseits gab es die politisch engagierte Richtung, die von Journalisten und Schriftstellern vertreten wurde, welche zugleich professionelle Literaturkritiker waren. Letztere war aus dem Idealismus entstanden und verbreitete sich vor allem durch die Avantgarden und ihre Zeitschriften. Zwischen den beiden Weltkriegen verschwommen dann aufgrund des großen Einflusses Croces die Kontraste; es herrschte eine Hegemonie des Idealismus. Die akademische Literaturwissenschaft brach aus dem gelehrten und prestigeträchtigen Elfenbeinturm aus, dessen gesellschaftliche Reichweite wegen der Beschäftigung mit philologischen Spezialproblemen jedoch sehr gering war, und fing an, sich unter dem Einfluß Croces als Setzerin eines Geschmackes zu verstehen und zu etablieren. Die Literaturwissenschaft übernahm damit die Aufgabe, zwischen Autoren und Publikum zu vermitteln.

Croce entwickelte auf der Grundlage seiner ästhetisch-philosophischen Prinzipien und seiner literaturkritischen Methode einen typischen crocianischen Kanon von Autoren, der sich seinen Schriften entnehmen und aus heutiger Sicht nicht mehr leicht nachvollziehen läßt.[51] Trotz seiner impliziten und expliziten Polemik gegen den literaturhistorischen Ansatz von De Sanctis gelangt Croce in vielen Punkten zu ähnlichen Schlußfolgerungen.

Ähnlich wie De Sanctis vorher formuliert Croce in seiner *Storia dell'età barocca in Italia* ein insgesamt sehr abwertendes Urteil über das Zeitalter des Barock. Während der Epoche des Barock sind, so Croce, sowohl die große Philosophie als auch die große „poesia" verstummt: „Tacquero, all'iniziarsi dell'età barocca, insieme coi pensieri della grande filosofia, le voci della grande poesia."[52] An die Stelle der großen und echten Dichtung sei die barocke Pseudodichtung getreten:

51 Viel überzeugender für den heutigen Leser sind jene Arbeiten Croces, die sich mit sogenannten „poeti minori" (z. B. *Letteratura della nuova Italia* [1914-1940]; die *Saggi* und die *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento* [1911 und 1931]; *Poesia popolare e poesia d'arte* [1933]; *Aneddoti di varia letteratura* [1942]; *Poeti del pieno e del tardo Rinascimento* [1945-1952]); oder mit historischen und historiographischen Problemen (z.B. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* [1914]; *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* [1921]; *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* [1928]; *Storia d'Europa nel secolo decimonono* [1932]) beschäftigen.

52 Benedetto Croce: *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari 1929. S. 235. Auf diese Ausgabe der *Storia dell'età barocca in Italia* (abgekürzt: SEB) beziehen sich die Seitenzahlen nach den Croce-Zitaten.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Quel che occupò il luogo della grande poesia con la pretesa di continuare e di rinnovarla e portarla all'altezza dei tempi, fu allora la poesia o piuttosto la pseudopoesia barocca, che volle essere, dunque, non semplicemente una forma o una varietà particolare, ma la poesia stessa nella maggior perfezione della sua natura e cultura." (SEB, S. 246)

Diese barocken Pseudodichter beriefen sich zwar auf Homer und Dante, jedoch nur, um die ehrwürdigen Meister zu übertrumpfen. Croce nennt sie „seguaci e fautori della nuova scuola" und wirft ihnen vor, daß sie Marino als den neuen Dante oder den neuen Homer feierten, und zwar als

„un Omero e un Dante di gran lunga più esperto ed abile degli antichi, tale da mettere in luce di goffi quei venerandi vecchioni, vissuti in tempi semplici e rozzi, ora che tanta strada era stata percorsa e tanto di più si richiedeva per acquistar lode di creatori in opere di bellezza." (SEB, S. 246)

Croce arbeitet drei Hauptmerkmale für die Literatur des Barock heraus. Das erste Merkmal ist das „ingegnoso", das zweite das „descrittivo", das dritte ist die „musicalità". Alle drei Merkmale gehören für Croce zum „sorprendente":

„Anche il terzo carattere, col quale l'analisi del barocchismo letterario si esaurisce, quello che si suole definire come musicalità, si riduce, insieme con gli altri due [‚l'ingegnoso' und ‚il descrittivo'; I.A.] al principio del sorprendente." (SEB, S. 257)

Mit den Attributen des „ingegnoso", des „descrittivo" und der „musicalità", die zusammen das „principio del sorprendente" bilden, sind auch bei Croce – wie schon bei De Sanctis – Marino und der Marinismus generativ für das Opernhafte, d.h., diese Merkmale kennzeichnen das Opernhafte, und Marino und der Marinismus stoßen diese Entwicklung an.

Die „musicalità" oder „sonorità" (SEB, S. 258) der barocken Pseudodichtung unterscheidet Croce vom natürlichen Klang der Dichtung Dantes. Die musikalisierte barocke Pseudodichtung bezeichnet Croce als betrügerisch, künstlich und als reine Effekthascherei:

„Ingannatrice, in quanto finta sonorità, è la cosiddetta musicalità della pseudopoesia barocca; e, al solito, ingannatrice per eccitare la maraviglia." (SEB, S. 258)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Entsprechend negativ fallen Croces Urteile über die Dichter des Barock aus. Marino zum Beispiel charakterisiert er als „pochissimo dotato di quel che solo importa, di sentimento umano e di congiunta fantasia poetica“ (SEB, S. 261).

In diesem Kontext von Croces negativem Fazit über das Zeitalter des Barock mutet sein Urteil über das Pastoraldrama erstaunlich positiv an:

„Si profilava, in questi drammi pastorali, il melodramma, nel senso buono della parola, il melodramma in cui una effettiva commozione umana, che trema nel suo fondo, è resa in modo leggiadro e un po' decorativo: si preannunciava l'arte del Metastasio. E quest'arte, con insieme una certa risonanza di altra ormai antica poesia polizianesca, si può ammirarla nei drammetti per musica di Ottavio Rinuccini: piccoli capolavori, con quelle Dafni smarrite e spaurite, che non intendono le parole di passione del dio che s'è invaghito di loro, e, non sapendo come difendersi, si danno alla fuga; [...].“ (SEB, S. 339)

In den Pastoraldramen sieht Croce bereits eine Vorform des späteren *Melodramma* des Metastasio. In den Pastoraldramen zeichne sich bereits das Melodramma „nel senso buono della parola“ ab. Das Melodramma im positiven Sinne des Wortes sei nicht gekünstelt, sondern von einer „effettiva commozione umana“ durchdrungen. Die „drammetti per musica“ von Ottavio Rinuccini bezeichnet Croce als kleine Meisterwerke.

Der Neapolitaner Croce hatte nicht nur ein ausgeprägtes Interesse, sondern auch eine besondere Leidenschaft für das Theater. So schrieb er ein Buch über die neapolitanische Komödienfigur Pulcinella, welches 1899 erschien. In diesem Pulcinella-Buch nimmt Croce eine ambivalente Position gegenüber der neapolitanischen Komödientradition ein. Einerseits konstatiert er, daß die „tre secoli di drammi pulcinelleschi“, die drei Jahrhunderte von Pulcinella-Dramen, nicht viel Bedeutendes – „ben poco di notevole“ – hinterlassen haben. Er bezeichnet den größten Teil der Theaterstücke, in denen Pulcinella vorkommt, als „assurde buffonerie o pallide tracce, che dovevano essere ravvivate dall'attore improvvisatore“, d.h., er sieht in ihnen keinen literarischen Wert, sondern lediglich Textgrundlagen, die durch einen guten Schauspieler zum Leben erweckt werden könnten. Mit der hohen Literatur haben die Pulcinella-Stücke für Croce nichts gemeinsam:

„Qua e là, qualche figurina ben disegnata; più spesso, scene felici. Poteva ben sorgere nel passato uno scrittore popolare che fosse (tanto per esprimerci!) per la letteratura pulcinellesca come l'Omero pei canti degli aedi, o il redattore del Niebelungenlied [sic!] pei canti germanici, e scrivesse un dramma o un romanzo popolare (un Gargantua e Pantagruel napoletano), di cui Pulcinella fosse il

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

centro, e nel quale la sua figura restasse legata ai posteri! Ma quell'artista non sorse; ed ora è troppo tardi."[53]

Andererseits postuliert Croce, daß die Figur des Pulcinella repräsentativ für den Volkscharakter der Neapolitaner sei, und knüpft damit direkt an Goethes Beschreibungen des neapolitanischen Temperaments und Lebens an. Auch Goethe hatte eine Parallele zwischen der Pulcinella-Figur und dem neapolitanischen Volk gezogen, und Croce teilt diese Position:

„Una opportuna illustrazione a queste nostre spiegazioni può trovarsi in quel che Wolfgango Goethe ha lasciato scritto intorno al Pulcinella. Osservatore accurato ed equilibrato della plebe di Napoli, il Goethe indicò i tratti di temperamento e di vita meridionali, che la distinguono dalle altre plebi. Vide anche a Napoli il Pulcinella, e fu colpito delle somiglianze che presentava con l'immagine ch'egli s'era fatta della plebe napoletana."[54]

Croce spricht dem komischen Typus, den Pulcinella darstellt, sogar eine nationale – und eben nicht nur eine regionale – Repräsentativität zu:

„È, infatti, naturale che il carattere del popolo napoletano in genere si osservasse principalmente nella classe dominante, la quale, come si faceva valere nel Regno, così si metteva in mostra all'estero. Parecchi tratti del nobile furono perciò scambiati per tratti comuni a tutti i napoletani; come, in seguito, alcuni tratti di altre classi furono, per la stessa confusione, attribuiti al nobile, in quanto napoletano.
Ma il tipo comico, che sorse da queste osservazioni, si può dire in prima linea un tipo nazionale, realizzato poi, secondariamente, nella classe dei nobili, e, in terzo luogo, nella sottoclasse dei nobili della capitale, patrizii cittadini che avevano acquistato dominii e costumi feudali."[55]

Ein weiteres Buch, welches Croces großes Interesse für das Theater bezeugt, ist die Abhandlung über das Sprech- und Musiktheater in Neapel, *I teatri di Napoli*, welches zum ersten Mal 1891 veröffentlicht wurde. Im Jahr 1915, als Croce bereits eine führende Persönlichkeit des kulturellen Lebens in Italien war, erschien eine Neuauflage dieser Studie, die uns im Folgenden als Textgrundlage dient.

Croce beginnt seine Geschichte der neapolitanischen Theater im 15. Jahrhundert mit den „spettacoli teatrali nella corte aragonese". Er been-

53 Benedetto Croce: *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia.* Napoli 1899. S. 64.
54 Croce: *Pulcinella*, op. cit., S. 58.
55 Croce: *Pulcinella*, op. cit., S. 74-75.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

det die Studie mit einem Kapitel über „Il teatro San Carlo“ am Ende des 18. Jahrhunderts. Er arbeitet in der Geschichte des neapolitanischen Theaters mehrere Höhepunkte heraus und stellt verschiedene Phasen dar, in der Neapel innerhalb der italienischen Theaterlandschaft eine Vorreiterrolle gespielt hat:

„[...] nel Quattrocento coltivò la farsa di corte e quelle popolari e dialettali, e nel Cinquecento diè l'ultima forma alla commedia d'imitazione latina col Porta; e tra Cinque e il Seicento arricchì di originali tipi comici e di attori geniali la commedia dell'arte; e nel Seicento fu la più attiva mediatrice tra la drammatica spagnuola e il popolo d'Italia; e che, accolto con ritardo il dramma musicale, nel secolo seguente lo circonfuse delle melodie della sua grande scuola musicale, nella quale si annoverarono, per non dire altri, lo Scarlatti, il Pergolesi, il Iommelli, il Piccininni, il Paisiello e il Cimarosa; e che, infine, in questo stesso secolo trattò la commedia dialettale di costumi e, col suo San Carlino, trasse nuove faville dalla vecchia commedia con le maschere.“[56]

Croce insistiert auf der Bedeutung, die das Operntheater in seinen unterschiedlichen Ausformungen für Neapel schon seit jeher hatte, und auf der Volksverbundenheit und großen Verbreitung eines solchen Theaters in Neapel. Er beschreibt die Opera buffa in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Neapel als eine Kunstform, die direkten Bezug auf das alltägliche Leben der Bevölkerung in der Stadt hatte. Sie war keine elitäre Kunstform, sondern ein Spektakel für alle Neapolitaner:

„In queste opere buffe, non macchine, non voli, non scene grandiose; ma le strade, le piazze, i luoghi più popolari di Napoli, il Borgo Loreto, il ponte della Maddalena, Porta Capuana, Taverna penta, la Fontana dei serpi, la Duchesca, Posilipo, il Vomero. E come napoletani erano i personaggi, dal volgo napoletano uscivano gli attori; [...].“[57]

Sehr enthusiastisch äußert sich Croce auch über Metastasios *Didone abbandonata*:

„E, nonostante che la musica del Sarro non fosse molto felice, grande fu l'applauso del pubblico napoletano per quel dramma rapido, chiaro, senza gonfiezze, senza intruse buffonerie, dove le situazioni sono con tanta arguzia effigiate e tutto è detto con mirabile facilità ed eleganza. Quelle esclamazioni,

56 Benedetto Croce: *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*. Giuseppe Galasso (Hg.). Milano 1992. S. 280.
57 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 161.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

quelle sentenze, quelle risposte calzanti ed epigrammatiche, passarono di bocca in bocca e diventarono subito popolari."[58]

Die Uraufführung von Metastasios *Didone abbandonata* 1724 im Theater San Bartolommeo lobt Croce als „la prima data luminosa nella storia letteraria del melodramma italiano e nell'opera del Metastasio"[59]. Auffällig ist, daß an dieser Stelle Croce von Literaturgeschichte spricht, daß er also – ganz im Unterschied zu De Sanctis – ohne Zögern davon ausgeht, daß nicht nur die Werke Metastasios, sondern überhaupt das „melodramma italiano" der Literatur und nicht der Musik zuzurechnen sind. Die Librettisten der Opere buffe bezeichnet Croce in seiner Abhandlung über *I teatri di Napoli* als „poeti": „L'opera buffa continuò a fiorire [...] ed ebbe come principali suoi poeti Tommaso Mariani, Gennaro Antonio Federico e Pietro Trinchera e più tardi Antonio Palomba, [...]."[60]

Eine allgemeine Definition und Einschätzung des Genres Libretto liefert Croce überraschenderweise gerade in seinem Goethe-Buch. Im Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte des *Faust II* stellt Croce fest, daß Goethe für die Arbeit am *Faust II* auf die Form des Opernlibrettos zurückgegriffen habe, mit der er bereits Erfahrung hatte. Croce bezeichnet Goethe als den „Metastasio della piccola corte di Weimar", den Metastasio des kleinen Weimarer Hofes:

„La forma generale, che gli s'offerse spontanea per la nuova drammatizzazione, fu quella del ‚libretto d'opera': forma della quale il Goethe aveva pratica, perché non è da dimenticare che, tra le altre cose, egli fu anche uno degli ultimi ‚poeti di corte', quasi il Metastasio della piccola corte di Weimar, per la quale scrisse molte cantate, prologhi, allegorie, carmi festivi."[61]

Für Croce ist das Libretto keine unabhängige Gattung der Literatur, sondern besteht nur aus der Handlung der Oper, die von der Musik ausgefüllt wird. Daher bedürfe es weder der Leidenschaft noch der Solidität, die für die wirkliche *poesia* notwendig seien. Dies erkenne man auch daran, daß die

58 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 176.
59 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 176.
60 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 208.
61 Benedetto Croce: *Goethe con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*. Parte prima. Bari 1959 (1919). S. 113. „Die Form, die sich ihm unwillkürlich für das neue Bühnenwerk darbot, war die des Opernlibrettos. Goethe war mit dieser Form vertraut, denn man darf nicht vergessen, daß er außer vielem anderen auch einer der letzten ‚Hofdichter' war, der Metastasio des kleinen Weimarer Hofes, für den er viele Kantaten, Prologe, Allegorien, Festspiele geschrieben hatte." (Benedetto Croce: *Goethe. Studien zu seinem Werk*. Düsseldorf 1949. S. 138)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aus Dramen entstandenen Libretti immer oberflächlicher als ihre Vorlagen sind:

„Poiché il ‚libretto' è, piuttosto che opera poetica indipendente, trama di un'opera che la musica riempirà, esso non richiede e quasi esclude passionalità veemente e solidità di poesia (tanto vero che nel ricavare dai veri drammi i libretti si procede compendiando a volte e a volte dilatando, ma sempre superficializzando); [...]."[62]

Diese Erfordernisse der Gattung Libretto seien hervorragend dafür geeignet gewesen, Goethes Ideen bei seiner Arbeit am *Faust II* aufzufangen. Der Rückgriff auf die Gattung Libretto habe es Goethe ermöglicht, das wegzulassen, was er nicht in der Lage war zu formulieren, und statt dessen in den *Faust II* das hineinzulegen, was zu jenem Entstehungszeitpunkt seine Stärke war:

„[...] e perciò il nuovo Faust, così intanto, escludeva ciò che il Goethe non poteva più dare, e accoglieva a larghe braccia ciò che invece poteva dare ancora e, anzi, solo allora poteva pienamente dare."[63]

Die Tatsache, daß Croce sogar Goethes *Faust II* mit einem Libretto vergleicht, ja gleichsetzt, bedeutet ganz und gar nicht, daß er die Libretti generell dem Bereich der *poesia* zuordnet. Croces Gesamturteil über die Libretti ist abwertend. Abgesehen von den relativ enthusiastischen Passagen, die wir in seinen ‚Nebenschriften' finden, stoßen wir in seinen ‚seriösen' literaturwissenschaftlichen Studien, wie z.B. *La letteratura italiana del Settecento*, die letztlich für die literaturwissenschafltichen Kanonisierungsprozesse in Italien ausschlaggebend waren, auf eine radikale Abwertung der für das Theater oder für die Oper geschriebenen Texte. Sie bleiben für Croce in den meisten Fällen bestenfalls *letteratura*. Die Libretti Metastasios sind für Croce nichts als „Gioco, festa, diverti-

62 Croce: *Goethe con una scelta*, op. cit., S. 113. „Da das Libretto eher als eine selbständige Dichtung nur das Gerüst zu einer solchen ist, das von der Musik mit Leben ausgefüllt wird, so verlangt es nicht die starke Leidenschaftlichkeit der Dichtung, ja, es schließt sie geradezu aus (so daß bei der Umformung von wirklichen Dramen in Opernlibretti diese bald gekürzt, bald ausgeweitet, immer aber verflacht werden)." (Croce: *Goethe. Studien*, op. cit., S. 138)

63 Croce: *Goethe con una scelta*, op. cit., S. 113. „Da nun der neue ‚Faust' in dieser Art angelegt war, so schloß er von Anfang an aus, was Goethe nicht mehr geben konnte, nahm aber dafür um so bereitwilliger auf, was er immer oder vielmehr gerade jetzt erst in ganzer Fülle zu geben hatte." (Croce: *Goethe. Studien*, op. cit., S. 138)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mento“[64], Spiel, Fest, Vergnügen. Zwar grenzt er sich von De Sanctis' Urteil ab, der sie für eine dekadente „poesia-specchio dei tempi“ (LIS, S. 18), für eine dekadente Spiegel-der-Zeit-Dichtung, gehalten hatte. Dennoch spricht er ihnen keinen wirklichen ästhetischen Wert zu. Für Croce ist Mestastasios Werk „un'ottima, abilissima e a suo modo sapientissima letteratura a quei fini rivolta“ (LIS, S. 18), eine sehr gute, sehr fähige und auf ihre Weise sehr wissende *letteratura*, und eben keine *poesia* in seinem eigentlichen Verständnis:

„La poesia supera sempre il sentire individuale e assorge all'intuire puramente e universalmente umano, e perciò è intrinsicamente e profondamente morale, e umanità è moralità. Questo è il divino nei poeti. Pietro Metastasio fu un'anima così fatta? Visse questo momento ‚divino'? O, in termini più comuni, fu veramente poeta?“ (LIS, S. 18)

Die implizite Antwort Croces auf diese rhetorische Frage, ob Metastasio ein *poeta* war, ist natürlich eine Verneinung. Auch unter den zahlreichen Opere buffe des 18. Jahrhunderts findet Croce keine einzige, die für ihn von ästhetischem Wert ist: „[...] in quella copiosa produzione [...] non c'è, o non è stata ancora fatta conoscere, un'opera singola che nasca da un fondamentale afflato poetico, [...]“ (LIS, S. 133). Genauso schlecht kommen bei Croce die Dialektkomödien weg. Sowohl unter jenen, die ohne Musik, als auch unter jenen, die mit Musik aufgeführt werden, befinde sich kein einziges Meisterwerk:

„Alle commedie dialettali per musica si legano in Napoli strettamente le dialettali in prosa, e le une e le altre hanno più d'una volta i medesimi autori. Anche queste seconde sono da annoverare tra gli altri precorrimenti del Goldoni notati per altre regioni d'Italia; ma neppure esse possono additare il loro capolavoro.“ (LIS, S. 149)

Von der Kunst der Improvisation, die bekanntlich besonders im Zusammenhang mit der Komödie von Bedeutung war, hält Croce nicht viel. Er hebt hervor, daß es vor allem die Ausländer waren, die von der italienischen Improvisationskunst fasziniert waren: „Tuttavia, come dicevo, l'ammirazione per gl'improvvisatori italiani fu cosa piuttosto di forestieri che d'italiani“ (LIS, S. 304). In Italien selbst galt Improvisationskunst wenig: „Non mai la parola ‚improvvisatori' ha avuto in Italia l'accento di cosa che si pregi, ma, al contrario, di cosa che si dispregia.“ Außerhalb

64 Benedetto Croce: *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*. Bari 1949. S. 18. Auf diese Ausgabe (abgekürzt: LIS) beziehen sich die Seitenzahlen in Klammern nach den Croce-Zitaten.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Italiens dagegen werde das Improvisieren als die Dichtung schlechthin dargestellt:

„La poesia, la leggenda degli improvvisatori, la presentazione di essi come la poeticità per eccellenza, fu foggiata dagli scrittori stranieri, sempre generalmente a loro benevoli e che nella *Corinne* della Staël edificarono a loro un monumento." (LIS, S. 305)

Bedeutsam im Zusammenhang mit der (moralischen und ästhetischen) Ab- und Aufwertung bestimmter Gattungen, Stile und kultureller Muster ist der im 19. Jahrhundert entstehende Gegensatz zwischen dem positiv besetzten Begriff ‚dramatisch' auf der einen Seite und den negativ besetzten Begriffen ‚theatralisch' bzw. ‚opernhaft' auf der anderen Seite. Diesen Gegensatz stellte Hegel auf, als er „die Accessoires, die Pracht der Dekorationen, den Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und deren Gruppierung" in Schillers Stücken kritisierte. Im Trauerspiel müsse „immer die Poesie die Substanz bleiben" und nicht „solch ein Aufwand der sinnlichen Außenseite". Schiller sei „in seiner Jungfrau auf diesen Abweg geraten". Für die Oper könne man „bei der Sinnenpracht des Gesanges und dem klingenden, rauschenden Chor der Stimmen und Instrumente diesen für sich heraustretenden Reiz der äußeren Ausstattung und Exekution wohl zulassen", nicht aber für das Trauerspiel.[65]

Der Gegensatz zwischen dem Dramatischen und dem Opernhaften (und dem Spektakelhaften) wurde von Benedetto Croce, der zu einem ähnlichen Urteil über Schillers Stücke kam wie Hegel, besonders vehement vertreten. Bei Croce stand die Dichotomie ‚spettacolare' und ‚melodrammatico' vs. ‚drammatico' in engem Zusammenhang mit der von ihm aufgestellten Unterscheidung der *poesia* von der *letteratura* bzw. von der *non poesia*. Nur das Dramatische gehörte für Croce in den Bereich der *poesia*. Das Spektakelhafte und das Opernhafte waren für Croce Kategorien, die nur den minderwertigen Bereich der *letteratura* und *non poesia* nach sich zogen. Croce kam auf diese Weise ebenfalls zu einem vernichtenden Urteil über Schillers Theaterstücke, denen er jede dramatische Qualität absprach.[66] Daran läßt sich eine medienkomparatistische

65 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 517.

66 Vgl. dazu Virginia Cisotti: *Schiller e il melodramma di Verdi*. Firenze 1975. S. 31-32: „Se, nell'accezione comune, la qualifica *melodrammatico* è negativa, persino quando viene rivolta alla produzione del teatro d'opera, il che è una vera assurdità, a maggior ragione lo è quando è riferita a un dramma parlato. [...] Non si comprende proprio perché ciò che appartiene al teatro non dovrebbe essere teatrale; né si comprende come in una tragedia la parte teatrale (cioè la presa che essa ha sul pubblico) possa essere distinta

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Beobachtung anschließen: Ist es doch sicherlich auf den opernhaften Charakter[67] – und zwar sowohl im Hinblick auf die Stoffe als auch im Hinblick auf die Struktur – von Schillers Theaterstücken zurückzuführen, daß sie sich als Stoffgrundlage für Verdis Opern sehr gut eigneten.[68] Nicht Goethe, sondern Schiller lieferte die Stoffe für Verdis Opern. Im Unterschied dazu wurden Goethes dramatische Werke, von denen Croce – trotz der von ihm konstatierten opernhaften Züge des *Faust II* – mehr hielt als von denen Schillers, im 19. Jahrhundert kaum, sondern erst viel später von italienischen Komponisten als operntauglich betrachtet.[69] Eines der wenigen Beispiele von italienischen Opern aus dem 19. Jahrhundert, die an Goethe-Dichtungen anknüpfen, ist Arrigo Boitos *Mefistofele* (UA: Mailand 1868). Dagegen brachte die entscheidende Anregung zu Ferruccio Busonis 1925 in Dresden uraufgeführter Oper *Doktor Faustus* nicht Goethes Drama, sondern das alte Puppenspiel, das der Komponist in der Fassung von Karl Simrock (1846) kannte.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Aus der – dem Idealismus des 19. Jahrhunderts verpflichteten – italienischen Innenperspektive richtet sich gegen das Opernhafte eine scharfe Kritik.

Die Kritik ist bei De Sanctis darauf zurückzuführen, daß er die opernhaften Tendenzen der italienischen Literatur als großes Defizit hin-

---

dalla parte drammatica (cioè dagli elementi di poesia pura che esercitano una più elevata, e non specificata, forma di suggestione)."

67 Es ist das große Verdienst von Peter Michelsen, die Schiller-Forschung um einen Beitrag zu Schillers biographischer Beziehung zur Oper und zur Rolle der Oper für Schillers Theaterästhetik bereichert zu haben. Im ersten Teil seines Buches (*Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern"*. Heidelberg 1979) hat Michelsen Gestik und Physiognomie und die Beziehung zu Techniken des Tanzes in Schillers *Räubern* untersucht. Abgesehen von Michelsens zuerst im *Jahrbuch der Schillergesellschaft* (8. 1964. S. 57-111) publizierter Arbeit, ist laut *Schiller-Handbuch* von 1998 „in der Schiller-Forschung der Einfluß der italienischen Oper bis heute nicht gründlich geprüft worden" (Helmut Koopman: „Forschungsgeschichte". In: ders. [Hg.]: *Schiller-Handbuch*. Hg. in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart 1998. S. 896).

68 Zur medialen Transposition von Schillers Theaterstücken in Libretti für Verdis Opern vgl. neben der einschlägigen Arbeit von Virginia Cisotti: *Schiller e il melodramma di Verdi*, op. cit.: Harald Fricke: „Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper." In: Jens Malte Fischer (Hg.): *Oper und Operntext*. Heidelberg 1985; Mario Lavagetto: *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*. Milano 1979; Peter Ross: „‚Luisa Miller' – ein kantiger Schiller-Verschnitt? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento." In: Jürgen Maehder/Jürg Stenzl (Hg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1994. S. 159-178.

69 Vgl. z.B. Luca Lombardis *Faust, un travestimento* (UA: Basel 1991).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sichtlich der Herausbildung eines Nationalbewußtseins und einer nationalen Kultur ansieht.

Croce hat ein extrem kenntnisreiches Buch über Pulcinella geschrieben, in dem er trotz seiner wiederholten Beteuerungen, daß die „drammi pulcinelleschi" keinen bleibenden ästhetischen Wert hatten, seine Begeisterung für diese Art von Theater nicht vollkommen verbergen kann. In seiner kulturgeschichtlichen Arbeit über *I Teatri di Napoli* hat er die Librettisten der Opera buffa sogar als *poeti* bezeichnet. In seinen literaturwissenschaftlichen Schriften mußte er aber aufgrund seiner eigenen rigiden Einteilung der Literatur – in die minderwertige *letteratura* einerseits und in die höherwertige *poesia* andererseits – und der damit verbundenen wertungsästhetischen Taxonomien die Komödie und die Libretti in einen höchst minderwertigen Bereich verbannen. Innerhalb seiner auf normativen Kategorien beruhenden Wertungsästhetik verortet er auch die opernhafte Barockdichtung eines Marino in den Bereich der minderwertigen *letteratura*.

De Sanctis und Croce haben in ihren Taxonomien das Opernhafte jenseits einer gehaltvollen Literatur bzw. wahren *poesia* plaziert. Sie konnten den opernhaften Aspekten der italienischen Kultur- und Literaturgeschichte nichts Positives abgewinnen und haben hartnäckig versucht, den Italienern das Opernhafte auszutreiben. Für den nationalen Kanon (Francesco De Sanctis) oder für den ästhetischen Kanon (Benedetto Croce) favorisieren beide Literaturwissenschaftler nicht-opernhafte Genres.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

3 Das Opernhafte als kulturtypologische Kategorie

Die *Quaderni del carcere* Antonio Gramscis

In den *Quaderni del carcere*[1] Antonio Gramscis erhält das Opernhafte den Status einer kulturtypologischen Kategorie.

Ausgehend von seiner präzisen Beobachtung der italienischen Alltagskultur, stellt Gramsci in den *Quaderni del carcere* Überlegungen zur „concezione melodrammatica della vita" (*Quaderni*, S. 969), zum „gusto melodrammatico" (*Quaderni*, S. 1676) und zum „stile melodrammatico" (*Quaderni*, S. 1677) an.

Es handelt sich dabei um auf unterschiedliche *Quaderni* verstreute – und daher unterschiedlichen Arbeitsstadien zuzuordnende – Bemerkungen und Thesen, die Gramsci ohne allgemeinen Gültigkeitsanspruch formuliert. Vielmehr haben sie – und das gilt allgemein für seinen Schreibgestus – den Charakter von Arbeitshypothesen, von provisorischen Ergebnissen einer ständigen Reflexion. Er greift sie in Abständen immer wieder von neuem auf, um sie unter anderen Gesichtspunkten zu beleuchten und seine Begründungen zu reformulieren oder zu erweitern.

Die *Quaderni del carcere* stellen weder ein vollendetes Werk noch ein geschlossenes Gedankengebäude dar.[2] Sie sind ein rhizomartiger

1 Antonio Gramsci: *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. Valentino Gerratana (Hg.). Torino 1975. Auf diese Ausgabe der *Quaderni del carcere* (abgekürzt: *Quaderni*) beziehen sich im folgenden die Seitenzahlen nach den italienischen Gramsci-Zitaten. Deutsche Gesamtausgabe: Antonio Gramsci: *Gefängnishefte*. Kritische Gesamtausgabe auf Grundlage der von Valentino Gerratana im Auftrag des Gramsci-Instituts besorgten Edition. Hg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter der wissenschaftlichen Leitung von Klaus Bochmann (Universität Leipzig) und Wolfgang Fritz Haug (Freie Universität Berlin). Klaus Bochmann, Ruedi Graf, Wolfgang Fritz Haug, Peter Jehle, Gerhard Kuck, Leonie Schröder (Üb.). Hamburg 1991 ff. Die deutsche Übersetzung und Übertragung der Gramsci-Zitate im folgenden entstand *in Anlehnung* an die deutsche Ausgabe, das heißt, wir haben uns die Freiheit genommen, diese Übersetzung zu verändern, wo wir dies für notwendig hielten.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Text im unredigierten Zustand, eine Sammlung von unzähligen, teilweise sehr fragmentarischen Notizen, ein detailliertes Geflecht von immer wieder aus anderer Perspektive weitergesponnenen thematischen Fäden und in unregelmäßigen Schüben fort- und umgeschriebenen Reflexionssträngen. An dieses Geflecht lassen sich zahlreiche heutige theoretische und gesellschaftspolitische Diskussionen – etwa über Nationalkultur und Massenmedien – knüpfen. Gramscis Konzepte, wie das der Zivilgesellschaft[3], haben nicht an Aktualität verloren.[4] Sie sind vielmehr wie selbstverständlich in die zeitgenössische Theoriedebatte eingegangen – man denke an Begriffe wie Konsens oder Hegemonie –, und zwar vor allem, weil sie in vielfacher Hinsicht anschlußfähig sind.

Wir finden in Gramscis unsystematisiertem Textkonvolut Konzepte, die er anhand seines konkreten historischen Materials formuliert hat und die für eine medienkomparatistische Perspektive auf das Opernhafte fruchtbar gemacht werden können.

Eines der Hauptanliegen Gramscis war die Interpretation der Formwandlungen der kapitalistischen Gesellschaft. Seine theoretische Auseinandersetzung mit Politik war eine erzwungene und erlittene Ersatzhandlung. Aus dem leidenschaftlichen Politiker war durch den Zwang der Umstände – die Verhaftung und die Verurteilung durch das faschistische Regime – ein leidenschaftlicher Theoretiker geworden.[5]

---

2 Eine ausgezeichnete Einführung in die *Quaderni* bieten Noberto Bobbio: *Saggi su Gramsci*. Milano 1990 und Giuseppe Vacca: *Appuntamenti con Gramsci. Introduzione allo studio dei Quaderni del carcere*. Roma 1999.

3 Gramsci verstand unter Zivilgesellschaft („società civile") ein komplexes Bündel ideologisch-kultureller Beziehungen. Zivilgesellschaft war für ihn eine übergeordnete kulturelle Sphäre, innerhalb derer die Arbeiter und Bauern ihre Hegemonie ausüben sollten und konnten. Zu Gramscis Begriff der Zivilgesellschaft vgl. vor allem Norberto Bobbio: *Gramsci e la concezione della società civile*. Milano ^{3}1977.

4 Die Aktualität von Gramscis Denken wurde in der Gramsci-Forschung immer wieder betont. Vgl. etwa Norberto Bobbio: „Gramsci nel cinquantenario della morte". In: *Il veltro. Rivista della civiltà italiana*. 31 (1987). H. 3-4. S. 287-294; Franco Sbarberi (Hg.): *Teoria politica e società industriale. Ripensare Gramsci*. Torino 1988; Romano Luperini: „Otto tesi sull'attualità di Gramsci". In: *Belfagor. Rassegna di varia umanità*. 52 (1997). H. 6. S. 715-721.

5 Antonio Gramsci (1891-1937) hatte in seiner Turiner Zeit die Theorie über die Fabrikräte entwickelt. Im Gegensatz zur Revolution des Proletariats sowjetischer Prägung sollten diese Fabrikräte über den Konsens, also über einen gewaltlosen Prozeß, gebildet werden. 1917 war Gramsci zum Sekretär der Turiner Sozialistischen Partei gewählt worden. 1921 begründete er die Kommunistische Partei Italiens, die aus einer Spaltung der Sozialistischen Partei entstand, in Livorno mit. 1926 wurde er von der faschistischen Polizei in Verletzung seiner parlamentarischen Immunität verhaftet und

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zu Gramscis großen geistigen Gesprächspartnern gehörten Niccolò Machiavelli, Giambattista Vico, Francesco de Sanctis und Benedetto Croce. Aus dem philosophisch-gesellschaftspolitischen und kulturtheoretischen Dialog mit ihren Werken unternahm Gramsci den Versuch, die italienische historizistische Tradition – für die vor allem De Sanctis stand – und die idealistische philosophische Tradition – die besonders von Croce vertreten wurde – vor dem Hintergrund des Marxismus-Leninismus zu einer zeitgemäßen Synthese zu bringen. Gramscis produktive Zusammenführung dieser Ansätze schlägt sich besonders in seinen kultur- und literaturtheoretischen Arbeiten nieder.

So war es etwa schon eine gewohnheitsmäßige Vorgehensweise von De Sanctis gewesen, an Kultur und Literatur auch politische Überlegungen zu knüpfen. Auch durch De Sanctis' Konzept der Nationalliteratur hat sich Gramsci anregen lassen. Die Vorstellung von einer einheitsstiftenden und national repräsentativen Literatur präzisierte Gramsci jedoch aus der Sicht des 20. Jahrhunderts, indem er sie weiterentwickelte zum Konzept einer „letteratura nazionale-popolare".

Mit Croces Position deckt sich Gramscis ausgeprägtes Interesse an ästhetischen Fragen.[6] Völlig in Übereinstimmung mit Croces Wertungsästhetik ist z.B. Gramscis Überzeugung, daß ein moralischer Gehalt nicht

1928 von einem faschistischen Sondergericht zu zwanzig Jahren Gefängnis verurteilt. Er wurde 1937 aus der Haft entlassen und starb kurz danach. Die italienische Kommunistische Partei hatte Gramsci, bevor er an den Folgen der schweren Kerkerhaft starb, politisch totgeschwiegen, weil er die 1928 von der Komintern ausgegebene Linie des „Sozialfaschismus" für Italien ablehnte. Mit der schrittweisen Veröffentlichung der *Quaderni* seit Ende der vierziger Jahre hat der PCI dann selbst eine Debatte in Gang gesetzt, die er – nicht zuletzt durch die Verfügung über reichliche Finanz- und Produktionsmittel (Gramscis Nachlaß und die nach ihm benannten Institute) – immer wieder in die eigenen Bahnen zu lenken verstand. Schließlich wurde Gramsci seit den sechziger Jahren von der italienischen Linken für alle wichtigen politischen Richtungsänderungen als Kronzeuge zitiert. In den kultur- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen in Italien entwickelte sich seit dem Ende der sechziger Jahre eine an Gramsci orientierte Schule, die – besonders in der Literatur- und Medienwissenschaft – die italienische Wissenschaftslandschaft entscheidend geprägt hat. Zu Gramscis Biographie vgl. Giuseppe Fiori: *Vita di Antonio Gramsci*. Roma 1991 und zuletzt Aurelio Lepre: *Il prigioniero. Vita di Antonio Gramsci.* Roma 2000. Zur italienischen Editionsgeschichte vgl. Renzo Martinelli: „Die Publikation der Werke Gramscis in Italien". In: *Zibaldone*. 11 (Mai 1991). S. 68-76. Zur wechselvollen Gramsci-Rezeption vgl. Guido Liguori: „Etappen der Gramsci-Rezeption". In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. Bd. 39 (1997). H. 2. S. 191-203.

6 Zu Gramsci und Croce vgl. Arcangelo Leone De Castris: *Estetica e politica. Croce e Gramsci*. Milano 1989.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ausreicht, damit ein literarischer Text auch als ein ästhetisch wertvolles Werk angesehen werden kann. Der Literatur schrieb Gramsci – wie Croce – keine pädagogische oder propagandistische Funktion zu, sondern er vertrat die Ansicht, daß die Kunst erzieht, wenn sie Kunst ist, und nicht wenn sie erzieherische Kunst ist: „L'arte è educatrice in quanto arte ma non in quanto ‚arte educatrice'" (*Quaderni*, S. 732).

Diese beiden sehr gegensätzlichen Momente, die mit De Sanctis und Croce in Beziehung stehen, sind von Gramsci selbst in folgende programmatische Formel gebracht worden: „La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d'arte [...]" (*Quaderni*, S. 2113).[7]

Die literatur- und kulturtheoretischen Konzeptionen von De Sanctis und Croce hat Gramsci nicht zu einem abstrakten dialektischen Prinzip verbunden, sondern zusammen mit anderen philosophischen Linien in seine praxisorientierte Art des Denkens einfließen lassen, in eine „filosofia della prassi", die er auf ein philosophisches und staatstheoretisches Fundament gestellt hat. Die Vorstellung einer „filosofia della prassi" fand ihren konkreten Niederschlag in Gramscis Modell des engagierten Kritikers. Gramsci propagierte im Grunde genommen jene Instanz des „intellettuale organico", den er selbst verkörperte. Sein Ziel war es, daß die Intellektuellen sich vor allem mit den Arbeitern im Norden und mit den Bauern im Süden, aber auch mit den produktiven mittelständischen Gruppen, in einem „blocco storico" zusammenschließen sollten. Das erschien Gramsci in Italien schon allein wegen der ungelösten und in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen besonders virulenten „questione meridionale" notwendig. In Gramscis Vorstellung sollte der Intellektuelle politisch engagiert sein, d.h., der Intellektuelle sollte nicht nur ein Verteidiger der Intellektualität sein, sondern in das praktische Leben eintauchen, die Rolle eines Organisators der praktischen Aspekte der Kultur und Vermittlungssaufgaben übernehmen, und zwar gemäß der Grundsätze, zu denen er mit Hilfe seiner kritischen Reflexion gelangt war. Dies waren für Gramsci wichtige Schritte in Richtung auf eine notwendige Demokratisierung der Gesellschaft. Wenn die Intellektuellen im historischen Block nicht eine Position einnähmen, die ihnen erlaubte, ihre neue soziale und politische Rolle bewußt auszuführen, würde sich die Kaste der Intellektuellen langsam auflösen.

Der Prozeß des Zusammenschlusses von Intellektuellen, Arbeitern und Bauern kann sich für Gramsci nur mit Hilfe des „principe moderno" vollziehen. Den Begriff „principe moderno" leitete Gramsci von Ma-

7 „Die Literatur muß aktuelles Element zivilisatorischer Errungenschaft und zugleich Kunstwerk sein."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

chiavellis Staatstheorie ab, der in der monarchischen Herrschaft des einzelnen die Möglichkeit der Befreiung Italiens von der Fremdherrschaft gesehen hatte. Gramscis moderner Fürst wird durch die kommunistische Partei verkörpert, die – als Organisatorin der Intelligenz und als Umsetzerin des Willens der Arbeiter- und Bauernklasse – den neuen ‚Intellektuellentyp', nämlich den „intellettuale collettivo", ausmacht. Der kollektive Intellektuelle ist eine organisch-funktionale Instanz, gewissermaßen der denkende Kopf der Arbeiter- und Bauernklasse. Er ermöglicht den Arbeitern und Bauern, praktische Ziele zu formulieren, und trägt zu einer Beschleunigung der gesellschaftlichen Veränderung bei.

Am Anfang seiner ursprünglich auf zwanzig Jahre festgelegten Haft faßte Gramsci – als Überlebensstrategie im Gefängnis – den Plan, sich intensiv und systematisch mit einigen Problemkomplexen auseinander zu setzen, die ihn schon seit geraumer Zeit beschäftigten.[8] Vom Umfang und von der Komplexität dieses Arbeitsprogramms gibt folgender Eintrag einen Eindruck. In ihm sind nur einige der Fragen, die Gramsci in den *Quaderni del carcere* nach und nach zu beantworten versuchte, in Form eines Kataloges zusammengestellt:

„Ecco il ‚catalogo' delle più significative quistioni da esaminare ed analizzare: 1) ‚Perché la letteratura italiana non è popolare in Italia?' [...]; 2) esiste un teatro italiano? [...]; 3) quistione della lingua nazionale [...]; 4) se sia esistito un romanticismo italiano; 5) è necessario provocare in Italia una riforma religiosa come quella protestante? cioè l'assenza di lotte religiose vaste e profonde determinata dall'essere stata in Italia la sede del papato quando fermentarono | le innovazioni politiche che sono alla base degli Stati moderni fu origine di progresso o di regresso?; 6) l'Umanesimo e il Rinascimento sono stati progressivi o regressivi?; 7) impopolarità del Risorgimento ossia indifferenza popolare nel periodo delle lotte per l'indipendenza e l'unità nazionale; 8) apoliticismo del popolo italiano che viene espresso con le frasi di ‚ribellismo', di ‚sovversivismo', di ‚antistatalismo' primitivo ed elementare; 9) non esistenza di una letteratura popolare in senso stretto (romanzi d'appendice, d'avventure, scientifici, polizieschi ecc.) e ‚popolarità' persistente di questo tipo di romanzo tradotto da lingue straniere, specialmente dal francese; non esistenza di una letteratura per l'infanzia. In Italia il romanzo popolare di produzione nazionale è quello anticlericale oppure le biografie di briganti." (*Quaderni*, S. 2108-2109)

Gramsci wirft hier neun – für unseren Zusammenhang relevante – Problemkomplexe auf, die miteinander verwoben sind: Erstens das Problem

8 Vgl. seinen Brief an Tania vom 19. März 1927, in: Antonio Gramsci: *Lettere dal carcere*. Sergio Caprioglio/Elsa Fubini (Hg.). Torino 1965. S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der nicht vorhandenen Popularität der italienischen Literatur, im Sinne von Verbreitung und Volksverbundenheit; zweitens die Frage nach der Existenz eines italienischen Dramas; drittens das Problem der italienischen Nationalsprache; viertens das Problem des Vorhandenseins einer italienischen Romantik; fünftens die Frage nach der in Italien ausgebliebenen protestantischen Reformation; sechstens die Frage, ob der Humanismus und die Renaissance in Italien fortschrittliche oder rückschrittliche Bewegungen gewesen seien; siebtens das Problem der fehlenden Volksverbundenheit der italienischen Einigungsbewegung und der Gleichgültigkeit des italienischen Volkes den Einheits- und Unabhängigkeitsbestrebungen gegenüber; achtens das Problem der fehlenden Politisierung, d.h. der politischen Indifferenz des italienischen Volkes und seines Desinteresses an der Politik; neuntens das Problem einer nicht vorhandenen italienischen Popularliteratur und der großen Verbreitung und Beliebtheit dieser Art von Literatur bei italienischen Lesern in Übersetzungen aus anderen Sprachen (besonders aus dem Französischen). Unter „letteratura popolare" versteht Gramsci hier Fortsetzungs-, Abenteuer- und Kriminalromane, aber auch Romane mit vulgärwissenschaftlichem Charakter. In Italien habe sich bis auf einige antiklerikale Romane und bis auf die Brigantenbiographien weder eine Romanliteratur noch eine Kinderliteratur herausgebildet.

Gramsci bezeichnet als „popolare" bzw. als „nazionale-popolare" und als „popolare-nazionale" eine Qualität kultureller Produkte, welche die Identifikation von Volk und Nation ermögliche. Diese Bezeichnungen[9] sind bei Gramsci nicht streng getrennt, sondern er verwendet sie weitgehend als Synonyme. Es lassen sich nur leichte semantische Verschiebungen in Abhängigkeit von seiner wechselnden Beobachterperspektive ausmachen: Er spricht eher von „nazionale-popolare" und „popolare-nazionale", wenn er nationalkulturelle Funktionszusammenhänge fokussiert, und eher von „popolare", wenn er eine allgemeine literatur- und kultursoziologische oder rezeptionsästhetische Perspektive einnimmt. Beide Perspektiven gehen natürlich ohnehin ineinander über, woraus sich auch Gramscis oszillierende Denomination erklärt.

Auch andere Begriffe – wie „gusto" und „stile", „Geschmack" und „Stil" – sind von Gramsci nicht trennscharf unterschieden. Dies ist sicherlich auf den Charakter der *Quaderni* als *work in process* zurückzuführen, bezeugt aber vor allem die Offenheit eines Denkens, das keine dogmatische Theorie aufstellen wollte, sondern vielmehr einen – gelun-

9 Wir geben diese schwer übersetzbaren Termini im folgenden in Konformität mit der deutschen Gesamtausgabe der *Quaderni* mit „popular", „national-popular", „popular-national" und Komposita wie „Popularliteratur" usw. wieder.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

genen – Versuch darstellt, gerade auch die theorieresistenteren Fragen zu theoretisieren.

Das „nazionale-popolare" einer Nationalkultur soll, so Gramsci, durch einen möglichst breiten Konsens[10] – und nicht durch die Diktatur des Proletariats – hergestellt werden. Die Intellektuellen sollten – im idealen Fall als „intellettuali organici" – die Fähigkeit haben, konkret die realen Bedürfnisse des gesamten Volkes im „blocco storico" zu interpretieren. Die sozialen Kräfte, die den „blocco storico" bilden, sollten eine gemeinsame Kultur haben, in der sich tendenziell die ganze Bevölkerung wiederfinden könnte. Diese kulturelle Identität, oder besser: Identität in der Kultur, sollte sich von den abstrakten, versteinerten Zügen der bisherigen italienischen Kultur absetzen und nicht nur eine „ristretta aristocrazia intellettuale" (*Quaderni*, S. 1858), eine „eingegrenzte intellektuelle Aristokratie", betreffen, sondern die gesamte Nation.

Gramscis „cultura nazionale-popolare" beinhaltet eine Kultur, in der die Vorstellungen einer möglichst breiten Bevölkerungsschicht mit der nationalen Kultur koinzidieren. Eine solche historisch-kulturelle Einheit wurde, so Gramsci, in Italien durch das Bürgertum *nicht* hergestellt, weil es dort niemals eine Hegemonie eines großen Bürgertums gab. Deshalb muß, so Gramsci, in Italien das Proletariat an die Stelle des Bürgertums treten, um an seiner Stelle einen Konsens des ganzen Volkes zu organisieren, um so die Kultur und die Gesellschaft revolutionär zu verändern und nicht zu konservieren (eine solche Revolution hat bekanntlich in Italien nie stattgefunden).

Gramscis Notizen zur „concezione melodrammatica della vita" sowie zum „gusto melodrammatico" und „stile melodrammatico" gehören in den weiteren Kontext seiner Reflexionen über das Vorhandensein bzw. das Fehlen einer „letteratura nazionale-popolare" in Italien.

Das Konzept einer „letteratura nazionale-popolare" ist zentral in Gramscis kulturtheoretischen Reflexionen. Er versteht darunter weder eine nationalistisch noch eine populistisch orientierte Literatur. Seine Vorstellung von einer „letteratura nazionale-popolare" ist nicht mit einer Literatur gleichzusetzen, welche auf vermeintlich populären oder popu-

10 War für Mussolini der Konsens über die faschistische massenmediale Propagandamaschinerie herzustellen und ein Instrument, diktatorische Herrschaft zu ermöglichen und zu erhalten, so spricht Gramsci von Konsens im geradezu umgekehrten Sinn: Gramsci meint eine Konsensbildung ‚von unten', bei der die Medien eine funktionale Rolle hinsichtlich eines größtmöglichen Demokratisierungsprozesses spielen. Zur „fabbrica del consenso" Mussolinis vgl. Mino Argentieri: *L'occhio del regime*. Firenze 1979; ders. (Hg): *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*. Roma 1995; Gian Piero Brunetta: *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*. Milano 1975.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

listischen Werten und Inhalten basiert, sondern zielt auf eine Kommunikation, die in der Lage ist, einem größeren Publikum organische und funktionale Instrumente der Erkenntnis und des Bewußtseins bereitzustellen. Der Wert dieser Instrumente besteht in ihrer Fähigkeit, innerhalb des Rahmens einer nationalen Kultur möglichst weit verbreitet zu sein, und nicht etwa darin, direkter Ausdruck des Charakters oder Wesens eines Volkes zu sein.

Als Prototypen einer „letteratura nazionale-popolare" verweist Gramsci auf die große europäische Literatur von den Dramen Shakespeares bis zu den großen Romanen des 19. Jahrhunderts wie z.B. jene von Hugo, Balzac, Zola, Dostoevskij, Tolstoj.[11] Gramscis Konzept der „letteratura nazionale-popoplare" orientiert sich also an der besten literarischen Tradition des europäischen – nicht-italienischen – Bürgertums. Dieses hat seiner Einschätzung nach mittels einer „organischen" Beziehung zwischen Schriftstellern und Volk eine weitgehende Übereinstimmung von Bevölkerung und nationaler Kultur und Literatur erreicht. In der national-popularen Literatur außerhalb Italiens sieht Gramsci ein Modell dafür, wie sich innerhalb verschiedener gesellschaftlicher Schichten und Gruppen eine Kultur verbreiten kann, die auf einem regen Austausch zwischen Intellektuellen und Volk beruht.

Die „letteratura nazionale-popolare" gehört für Gramsci in den umfassenderen Bereich der „cultura nazionale-popolare", die durch einen möglichst breiten gesellschaftlichen Konsens zwischen Intellektuellen, Volk, Institutionen usw. entstehe. Die Produktion einer einheitlichen, gemeinsamen Literatur, die ihre Wurzeln in der nationalen Geschichte hat und authentischer Ausdruck der Wünsche und Hoffnungen des im „blocco storico" organisierten Volkes ist, ist eine strategische Forderung Gramscis und stellt einen wesentlichen Teil seines Projektes dar, die italienische Gesellschaft zu verändern.

Gramsci stellt die große Verbreitung der englischen und der französischen Popularromane fest. Er erwähnt Romane von Eugène Sue, Alexandre Dumas, Sherlock Holmes, Jules Verne und viele andere, die in ihren Entstehungsländern, aber auch in Italien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Übersetzungen, massenhaft konsumiert wurden. Er kann aber weder im 19. noch im 20. Jahrhundert eine italienische „letteratura popolare" finden.

11 Zu den historisch-typologisch vielfältigen realistischen Mustern dieser Romane vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946. Zum grotesken Realismus vgl. besonders Michel Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1985.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es habe eine einzige Epoche gegeben, in der die italienische Literatur verbreitet war: die Renaissance, jedoch nur außerhalb von Italien. In Italien selbst sei die Literatur der Renaissance nie national-popular gewesen (*Quaderni*, S. 807). Die Beziehung zwischen Intellektuellen und Volk sei in Italien immer sehr labil gewesen. Diese grundsätzliche Trennung der Welt der Intellektuellen und der Welt des Volkes habe auch die Formation eines moralischen und intellektuellen historischen Blocks verhindert, welcher in der Lage gewesen wäre, eine gemeinsame und einheitliche Weltanschauung zirkulieren zu lassen.

„Concezione della vita", „stile" und „gusto melodrammatico"

Von allen Kunstformen, welche die italienische Kultur hervorgebracht hat, sei die Oper die einzig wirklich populare: „Si ha però un primato italiano nel melodramma [...]" (*Quaderni*, S. 2109). Das Melodramma sei nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa beliebt und verbreitet: „Invece la musica italiana è popolare tanto in Europa come in Italia" (*Quaderni*, S. 807).

Die Oper habe im Unterschied zur italienischen Literatur die Funktion einer national-popularen Kunstform übernommen: „sono popolari invece Verdi, Puccini, Mascagni ecc." (*Quaderni*, S. 807), „dagegen sind populär Verdi, Puccini, Mascagni usw."

Aufgrund der Dominanz der Musik, und zwar vor allem der Opernmusik, innerhalb der italienischen Kultur schreibt Gramsci den Italienern eine allgemeine „concezione melodrammatica della vita" zu, die über weite Strecken der italienischen Geschichte hinweg und bis in die Gegenwart dominiert habe.

Dieser zentrale Begriff in Gramscis kulturtypologischen Überlegungen ist in der deutschen Ausgabe der *Quaderni* mit „melodramatische Lebensauffassung"[12] übersetzt, was nicht ganz richtig ist.[13]

Das Melodramma entspricht im Italienischen nicht dem deutschen Melodram oder dem französischen *Mélodrame*. Der deutsche Terminus *Melodram* bzw. der französische Terminus *Mélodrame* bezeichnet laut

12 Gramsci: *Gefängnishefte*, op. cit., Bd. 5. Klaus Bochmann/Wolfgang Fritz Haug (Hg.). Hamburg 1993. S. 971.

13 Auf diesen Übersetzungsfehler stößt man übrigens auch in der Überschrift „Das Melodrama als italienischer Volksroman" im Kapitel „Ottocento" in Kapps *Italienischer Literaturgeschichte*. Siehe Franca Janowski: „Ottocento". In: Volker Kapp (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1992. S. 249-302: 299-302.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

MGG „als Terminus technicus die Kombination von *gesprochener* Sprache [...] mit Instrumentalmusik, sei es alternierend oder gleichzeitig" [Hervorhebung I.A.]. Das MGG weist auf die „schwankende, heterogene Terminologie" hin. Der Terminus bezeichne nämlich gleichzeitig „das Bühnenmelodram des musikalischen Sturm und Drang", die zu „Musikbegleitung rezitierte Ballade" oder „Ode" sowie ein „Genre des französischen Boulevardtheaters"[14] und „eine bestimmte Art des Films im 20. Jahrhundert".[15]

Der Terminus *Melodramma*[16] dagegen ist – neben „opera" bzw. „opera lirica" – die italienische Bezeichnung für die Oper, insbesondere für „jene, die den überwiegenden Teil des Repertoires in den Theatern bildet"[17].

Der *Dizionario etimologico della lingua italiana* definiert „melodramma" als „dramma teatrale in versi per canto e accompagnamento strumentale" (frühester Beleg 1714)[18], d.h., die Kombination von Gesang und Instrumentalmusik werden als charakteristische Eigenschaft hervorgehoben.

Das semantische Feld des von „melodramma" abgeleiteten italienischen Adjektivs „melodrammatico" deckt sich weder mit dem semanti-

14 Dieses Genre wird gemeinhin als Mélodrame bezeichnet. Zur Gattungsbestimmung des Mélodrame vgl. besonders Emilio Sala: *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora.* Venezia 1995. Sala spricht von einer „complicità che esiste tra *mélodrame* francese e melodramma italiano" (S. 177). Die italienischen Librettisten haben teilweise das „repertorio del *mélo* francese" aufgegriffen (S. 177). Parallelen bestünden neben den gemeinsamen Stoffen auch in den „modi dell'espressione drammatica", in der „tecnica dei *tableaux* e delle ‚didascalie musicali'", in der „azione (o attrazione) che il *mélo* esercita nel contesto socioculturale" sowie der „pregnanza antropologica". Viele Stoffe, die auf der Opernbühne Erfolg hatten, waren bereits „popolarizzati e ‚melodrammatizzati' sulle scene del Boulevard" (S. 178-180). Nach 1820 betrafen die Affinitäten zwischen Mélodrame und Oper vor allem den Bereich der „*grand opéra*" (S. 182).

15 Monika Schwarz-Danuser: „Melodram". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage. Ludwig Finscher (Hg.). Sachteil Bd. 6. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 1997. S. 67-99: 67.

16 Zur Bestimmung des Begriffs „Melodramma" vgl. Fabrizio della Seta: „Melodramma". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage. Ludwig Finscher (Hg.). Sachteil Bd. 6, op. cit., S. 99-114.

17 Della Seta: „Melodramma", op. cit., S. 99-114: 99.

18 Manlio Cortelazzo/Paolo Zolli: *Dizionario etimologico della lingua italiana.* Bd. 3 (I-N). Bologna 1983. S. 738.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Feld des französischen von („mélodrame" abgeleiteten) Adjektivs „mélodramatique" noch mit dem des deutschen (von „Melodram" abgeleiteten) Adjektivs „melodramatisch".[19]

Das Adjektiv „mélodramatique" wird im *Trésor de la langue française* als „comme on en voit dans les mélodrames" und als Synonym von

19 Peter Ihrings Studie, die von Melodramatik und Patriotismus im historischen Roman aus dem Risorgimento handelt, berücksichtigt die italienische Bedeutung von „Melodramma" und „melodrammatico" nicht (*Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im ‚romanzo storico risorgimentale*. Tübingen 1999). Ihring stützt sich bei seinen Ausführungen über die „Melodramatische Ästhetik" auf John G. Cawelti (*Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago 1976) und umreißt „melodrama" folgendermaßen: „*Melodrama* ist die erzählte Vision einer Welt, welche die moralisch eindeutigen ‚patterns of right and wrong, good and evil' des Publikums bestätigt" (S. 30). Das Interesse des Publikums melodramatischer Literatur richte sich „nicht auf die Charaktere der handelnden Figuren, die ja aufgrund ästhetischer Konventionen schon von Anfang an festliegen, sondern auf die einzelnen Handlungssequenzen, die in ihrer Gesamtheit den melodramatischen Plot bilden, wobei vor allem der hohe Emotionalitätsgehalt dieser Sequenzen und ihr spektakulärer Charakter die melodramatische Valenz des Ganzen bewirken" (S. 36). Weder erklärt Ihring, wie der „hohe Emotionalitätsgehalt" zustande kommt, noch bringt er den „spektakulären Charakter" der Sequenzen mit spektakelhaften oder gar musikalischen Genres in Verbindung. Er spricht zwar von einem „kathartischen Effekt melodramatischer Texte" (S. 37), setzt ihn aber überhaupt nicht mit musikalischen oder theatralischen Elementen in Verbindung. Einen Verweis auf die theatralische und musikalische Komponente des Melodramatischen macht Ihring einzig bei seiner kurzen Vorstellung des Buches *The Melodramatic Imagination* von Peter Brooks. Das Bühnenmelodrama ist für Ihring eindeutig eine „literarische Gattung" (S. 39). Auf den Unterschied zwischen geschriebenen Texten und einem Spektakel auf der Bühne oder gar auf intermediale Parallelen zwischen einem Bühnengenre und einem literarischen Genre geht er nicht ein und ist der Meinung, daß sich insgesamt „Brooks' Begriff des Melodramatischen doch nicht auf den italienischen historischen Roman im Zeitalter des Risorgimento beziehen" (S. 40) läßt. Ihring erwähnt kurz sowohl die Ästhetik des *Mélodrame romantique* als auch „die besondere Erscheinungsweise der melodramatischen Ästhetik in der italienischen Oper der Romantik" (S. 42) und postuliert mit Verweis auf Folco Portinari eine „enge ästhetische Beziehung zwischen der romantischen Oper in Italien und dem *romanzo storico risorgimentale*", man wartet aber vergeblich auf eine Veranschaulichung dieser Beziehung, die über die Parallele *narrativer* Strukturen hinaus geht. Wichtiger als Motivparallelen sei „eine grundsätzliche Strukturanalogie zwischen Roman und Melodrama" (S. 44-45). Bei seinen Ausführungen zu dieser Strukturanalogie beschränkt sich Ihring jedoch auf die Parallele narrativer Strukturen und geht nicht auf mediale Problematiken ein.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„grandiloquent, outré" definiert.[20] Im *Grand Larousse* werden dem Adjektiv zwei Bedeutungen zugeordnet: erstens die neutrale Bedeutung „Qui relève du mélodrame" und zweitens die Bedeutung der übertriebenen Gefühlsäußerung „Qui évoque le mélodrame par son expression exagérée, l'outrance des sentiments". Daraus wird auch die Bedeutung des Verbs „mélodramatiser" abgeleitet, das als separates Lemma auftaucht und erklärt wird mit „Donner un aspect de mélodrame à un récit, un témoignage, etc."[21]

Im Deutschen wird das Adjektiv eher pejorativ gebraucht und bezeichnet ebenfalls eine übertriebene, zum Sentimentalen neigende Art der Gefühlsäußerung.

Die Hauptbedeutung des italienischen Adjektivs „melodrammatico" ist dagegen neutral und bedeutet nichts weiter als zur Oper gehörig, die Oper betreffend, opernhaft.

Im *Dizionario etimologico della lingua italiana* wird das von „melodramma" abgeleitete Adjektiv „melodrammatico" schlicht als „del melodramma", zum *Melodramma* gehörig, definiert. Es folgt der Hinweis auf den extensiven Gebrauch in der Bedeutung „che manifesta e ostenta sentimenti esagerati, intensamente passionali"[22]. Im *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana* wird das Adjektiv „melodrammatico" ähnlich wie im *Dizionario etimologico* erklärt, und zwar neutral als „attinente al melodramma" und in der extensiven Bedeutung von „qualsiasi manifestazione passionale esagerata e teatrale, che paia somigliare a quelle tipiche degli eroi dei melodrammi"[23], „jede übertriebene und theatralische leidenschaftliche Äußerung, welche anscheinend jenen ähnelt, die für die Opernhelden typisch sind". In dieser Nebenbedeutung wird explizit auf die Figuren in der Oper verwiesen.

Was Gramsci in den *Quaderni del carcere* also mit „melodrammatico" meint, ist das Opernhafte, welches melodramatische Formen annehmen kann, aber nicht muß.

Die opernhafte Lebensauffassung finde sich im Italien der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts in allen gesellschaftlichen Gruppen und Schichten und führe zu einem ‚libresken', unauthentischen Lebensgefühl,

20 Centre National de la Recherche Scientifique/Institut National de la Langue Française Nancy: *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Bd. 11 (Lot-Natalité). Paris 1985. S. 608-609.

21 *Grand Larousse en 5 Volumes*. Bd. 4 (Marburg/recteur). Paris 1990. S. 2008.

22 Cortelazzo/Zolli: *Dizionario etimologico della lingua italiana*, op. cit., S. 738.

23 Giuseppe Petronio (Dir.): *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*. Bari/Roma 1967. S. 575.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welches nicht nur von Büchern, sondern auch von anderen Medien herrührt:

„Non è vero che solo in alcuni strati deteriori dell'intelligenza si possa trovare un senso libresco e non nativo della vita. Nelle classi popolari esiste ugualmente la degenerazione ‚libresca' della vita, che non è solo data dai libri, ma anche da altri strumenti di diffusione della cultura e delle idee." (*Quaderni*, S. 969)

Die „concezione melodrammatica della vita" sei unter anderem auf den Konsum von Trivialliteratur in Form von „romanzi d'appendice e di sottoscala", Fortsetzungs- und Hintertreppenromanen aus dem Französischen, einem minderwertigen Surrogat einer „letteratura nazionale-popolare", zurückzuführen. Eine solche Literatur verführe zur Gedankenflucht und damit zur Unterhaltung, statt zu einer intellektuellen Aktivität zu führen, und sei deshalb schädlich.[24]

Ganz besonders basiere die „concezione melodrammatica della vita" aber auf dem übertriebenen Konsum von Opern:

„La musica verdiana, o meglio il libretto e l'intreccio dei drammi musicati da Verdi sono responsabili di tutta una serie di atteggiamenti ‚artificiosi' di vita popolare, di modi di pensare [...]." (*Quaderni*, S. 969)[25]

Gramsci ringt in diesem Passus mit der Formulierung, denn ihm ist klar, daß das künstliche oder gekünstelte Verhalten, das er meint, auch „forme ingenue e commoventi" (*Quaderni*, S. 969), naive und rührende Formen, annehmen kann. Und er entschuldigt, ja verteidigt, diese Tendenz damit, daß das Opernhafte dem einfachen Volk eine Möglichkeit biete, sich über das Krude und Häßliche des alltäglichen Lebens zu erheben, in eine höhere Sphäre großer Gefühle und schöner, edler Leidenschaften zu gelangen:

24 Außer Frage steht auf der anderen Seite die Pionierarbeit, die Gramsci hinsichtlich einer Aufwertung der sogenannten Trivialliteratur geleistet hat. Vgl. z.B. Antonio Gramsci: „I romanzi d'appendice". In: *Il Grido del Popolo*. 25.5.1918 (zitiert nach: Angela Bianchini: *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*. Napoli 1988. S. 296): „Bisogna perciò che sparisca il pregiudizio per il quale il romanzo d'appendice è relegato nei bassifondi della letteratura... Il romanzo d'avventure è, di per sé, un genere che ha avuto per antenati l'*Odissea*, *Robinson Crusoe* e anche il *Don Chisciotte*".

25 „Die Musik Verdis, oder vielmehr das Libretto und die Handlung der von Verdi vertonten Dramen sind verantwortlich für eine ganze Serie ‚gekünstelter' Verhaltensweisen im Leben des Volkes, Denkweisen [...]."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Il barocco, il melodrammatico sembrano a molti popolani un modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante, un modo di evadere da ciò che essi ritengono basso, meschino, spregevole nella loro vita e nella loro educazione per entrare in una sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni." (*Quaderni*, S. 969)

Schon die Figuren in den sentimentalen Fortsetzungs- und Hintertreppenromanen und anderen kitschigen Genres der Literatur üben eine Faszinationskraft aus:

„I romanzi d'appendice e da sottoscala (tutta la letteratura sdolcinata, melliflua, piagnolosa) prestano eroi ed eroine; ma il melodramma è il più pestifero, perché le parole musicate si ricordano di più e formano come delle matrici in cui il pensiero prende una forma nel suo fluire." (*Quaderni*, S. 969)

Die Oper aber ist von allen Medien das gefährlichste, so Gramsci. Das „melodramma" sei „il più pestifero" (*Quaderni*, S. 969), wörtlich übersetzt: das verpestendste (im Sinne von verheerend, seuchenartig, ansteckend, aufdringlich usw.). Die Oper sei deshalb so schlimm, weil vertonte Worte sich einprägen und eine Art Matrix bilden, die den Gedankenfluß lenke: „perché le parole musicate si ricordano di più e formano come delle matrici in cui il pensiero prende una forma nel suo fluire" (*Quaderni*, S. 969).

An anderer Stelle kommt Gramsci trotz seiner kulturpessimistischen Haltung zur Schlußfolgerung, daß die Oper im italienischen Kontext die Funktionen des Popularromans ersetzt habe:

„Ho accennato in altra nota come in Italia la musica abbia in una certa misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare e come i genii musicali abbiano avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati." (*Quaderni*, S. 1136)

Gramsci stellt die These auf, die Oper habe innerhalb der italienischen Kultur die Rolle einer „letteratura nazionale-popolare" übernommen. Er konstatiert also eine Funktionsäquivalenz zwischen Roman und Oper. Um dieses Argument zu untermauern, erinnert Gramsci an die Tatsache, daß sowohl der Roman als auch die Oper im 18. Jahrhundert entstanden sind und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Blüte hatten. Damit sei die Entstehung beider Medien in jenen historischen Kontext zu situieren, in dem auch die demokratischen und nationalen Kräfte in Europa aufgekommen seien:

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„[...] il romanzo e il melodramma hanno l'origine nel settecento e fioriscono nel primo 50° del secolo XIX, cioè essi coincidono con la manifestazione e l'espansione delle forze democratiche popolari-nazionali in tutta l'Europa." (*Quaderni*, S. 1136)

Womit begründet Gramsci die Tatsache, daß in Italien die fortschrittlichen und demokratischen Kräfte die Oper und nicht die Literatur bevorzugten? Er vermutet, daß dies mit der Tatsache zusammenhängt, daß die Sprache der Musik keine nationale, sondern eine kosmopolitische ist. Die Musik sei für die italienischen Intellektuellen deshalb ein so geeignetes Ausdrucksmittel gewesen, weil sie ohnehin kein ausgeprägtes Nationalbewußtsein hätten: „Che il linguaggio non sia stato nazionale, ma cosmopolita, come è la musica, può connettersi alla deficienza di carattere popolare-nazionale degli intellettuali italiani?" (*Quaderni*, S. 1136). Die Opern seien nicht nur wegen der internationalen Verständlichkeit der Musik bei den nicht national orientierten Intellektuellen beliebt, sondern auch wegen der in den Opern enthaltenen Stoffe, Gefühle und Leidenschaften, die keine italienischen, sondern europäische bzw. universale gewesen seien:

„Si potrà forse osservare che la trama dei libretti non è mai ‚nazionale' ma europea, in due sensi: o perché l'‚intrigo' del dramma si svolge in tutti i paesi d'Europa e più raramente in Italia, muovendo da leggende popolari o da romanzi popolari; o perché i sentimenti e le passioni del dramma riflettono la particolare sensibilità europea, che non pertanto coincide con elementi cospicui della sensibilità popolare di tutti i paesi, da cui del resto aveva attinto la corrente romantica. (È da collegare questo fatto con la popolarità di Shakespeare e anche dei tragici greci, i cui personaggi, travolti da passioni elementari – gelosia, amor paterno, vendetta, ecc. – sono essenzialmente popolari in ogni paese). Si può perciò dire che il rapporto melodramma italiano – letteratura popolare anglo-francese non è sfavorevole criticamente al melodramma, poiché il rapporto è storico-popolare e non artistico-critico. Verdi non può essere paragonato, per dir così, a Eugenio Sue, come artista, se pure occorre dire che la fortuna popolare di Verdi può solo essere paragonata a quella del Sue, sebbene per gli estetizzanti (wagneriani) aristocratici della musica, Verdi occupi lo stesso posto nella storia della musica che Sue nella storia della letteratura. La letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e tutta la sequela) è una degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionale-popolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Questo punto di vista sul melodramma può anche essere un criterio per comprendere la popolarità del Metastasio che fu tale specialmente come scrittore di libretti." (*Quaderni*, S. 1137)[26]

Was beinhaltet für Gramsci der „gusto melodrammatico"? Der „gusto melodrammatico" präge bei denjenigen, die ihn haben, auch ihre Vorstellung von Literatur und ihr allgemeines ästhetisches Empfinden. Wer das Opernhafte liebt, glaube, daß auch die Literatur sich vor allem durch bestimmte äußerliche Eigenschaften auszeichnen müsse. Angeleitet vom opernhaften Prinzip, meine der Anhänger und Verfechter des „gusto melodrammatico" nicht nur die Oper, sondern auch die Literatur beruhe auf grobschlächtigen Reimen und auf dem Lärm prosodischer Akzente, und vor allem auf einer aufgeblasenen und ‚oratorischen' Feierlichkeit, auf einem opernhaften Sentimentalismus, auf einer übertriebenen Ausdrucksweise und einem barocken Vokabular:

„Egli crede che la poesia sia ca|ratterizzata da certi tratti esteriori, fra cui predomina la rima e il fracasso degli accenti prosodici, ma specialmente dalla solennità gonfia, oratoria, e dal sentimentalismo melodrammatico, cioè

26 „Es läßt sich vielleicht bemerken, daß die Handlung der Libretti nie ‚national', sondern in zweierlei Hinsicht europäisch ist: entweder, weil der Plot des Dramas in allen Ländern Europas und seltener in Italien spielt und von Volkslegenden oder von Popularromanen seinen Ausgangspunkt nimmt; oder weil die Gefühle und Leidenschaften des Dramas die besondere europäische Sensibilität widerspiegeln, welche sich mit beträchtlichen Elementen der Sensibilität des Volkes aller Länder deckt, aus der übrigens die romantische Strömung geschöpft hatte. (Diese Tatsache ist mit der Popularität Shakespeares und ebenso der griechischen Tragödiendichter in Verbindung zu bringen, deren von elementaren Leidenschaften – Eifersucht, Vaterliebe, Rache usw. – überwältigte Figuren im Prinzip überall populär sind). Man kann deshalb sagen, daß das Verhältnis italienische Oper – englisch-französische Popularliteratur kritisch für die Oper nicht ungünstig ist, denn das Verhältnis ist ein historisch-populares und nicht ein künstlerisch-kritisches. Verdi kann als Künstler gewissermaßen nicht mit Eugène Sue verglichen werden, obwohl man sagen muß, daß der populäre Erfolg Verdis nur mit dem Sues verglichen werden kann, wenngleich für die ästhetisierenden Aristokraten der Musik (die Wagnerianer) Verdi denselben Platz in der Musikgeschichte einnimmt wie Sue in der Literaturgeschichte. Die Popularliteratur im negativen Sinne (etwa Sue und die ganze Nachfolgerschaft) ist eine politisch-kommerzielle Degeneration der national-popularen Literatur, deren Vorbilder eben die griechischen Tragödiendichter und Shakespeare sind.
Diese Ansicht über die Oper kann auch ein Kriterium sein, um die Popularität Metastasios zu verstehen, die er besonders als Librettist hatte."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dall'espressione teatrale, congiunta a un vocabolario barocco." (*Quaderni*, S. 1676)

Dieser opernhafte Geschmack habe seine Wurzeln in den kollektiven, ‚oratorischen' und theatralischen Veranstaltungen, die den Geschmack in Italien viel mehr geformt haben als die stille Lektüre:

„Una delle cause di questo gusto è da ricercare [nel fatto] che esso si è formato non alla lettura e alla meditazione intima e individuale della poesia e dell'arte, ma nelle manifestazioni collettive, oratorie e teatrali. E per ‚oratorie' non bisogna solo riferirsi ai comizi popolari di famigerata memoria, ma a tutta una serie di manifestazioni di tipo urbano e paesano." (*Quaderni*, S. 1676-1677)

Gramsci liefert eine ganze Liste von Situationen, Gelegenheiten und Institutionen, in denen auf dem Lande und in der Stadt eine solche Rhetorik und eine solche Ausdrucksweise üblich sind. Er nennt die Begräbnisse („funerali", „oratoria funebre") und – wie auch schon Goethe – das rhetorische Gehabe bei Gerichtsverhandlungen und auf öffentlichen Ämtern („tribunali", „preture", „conciliature", „pretura mandamentale") in der Provinz, mit einem Publikum aus „tifosi di carattere popolare" und einer Menge („folla") von Schaulustigen. Er nennt in den Städten die öffentlichen Versammlungen und Vorträge („conferenze"), die in den Volkstheatern („teatri popolari") dargebotenen Spektakel („spettacoli così detti da arena") und die Vorführungen in den Kinos, sowohl die Stummfilme („didascalie del vecchio cinematografo muto") als auch die Tonfilme („cinematografo parlato") (*Quaderni*, S. 1677).

All diesen Veranstaltungen und Zeugnissen sei ein opernhafter Stil – ein „stile melodrammatico" (*Quaderni*, S. 1677) – eigen, welchen Gramsci für die Entstehung eines „gusto" und „linguaggio conforme", eines Geschmacks und einer konformen Sprache, verantwortlich macht.

Gramsci überlegt, was man gegen den opernhaften Stil und Geschmack unternehmen könnte: „Come combattere il gusto melodrammatico del popolano italiano quando si avvicina alla letteratura, ma specialmente alla poesia?" (*Quaderni*, S. 1676). Und er findet zwei Gegenmittel. Das erste Gegenmittel ist eine unnachgiebige Kritik an dieser Haltung und das zweite die gezielte Verbreitung von Büchern, die in einer nicht rhetorischen, nicht hochgestochenen Sprache verfaßt sind und von echten – eben nicht von opernhaften – Gefühlen handeln:

„Si combatte questo gusto in due modi principali: con la critica spietata di esso, e anche diffondendo libri di poesia scritti o tradotti in lingua non ‚aulica', e do-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ve i sentimenti espressi non siano retorici o melodrammatici." (*Quaderni*, S. 1677)

Die Hauptgründe für den „gusto melodrammatico" sieht Gramsci darin, daß das italienische Volk im allgemeinen nicht „letterato" ist, daß es keine Literatur liest. Die einzigen Texte, mit deren Stoffen das Volk vertraut sei, seien jene der Opernlibretti aus dem 19. Jahrhundert, so daß es die Ausdrucksweise übernommen habe: „[...] e siccome il popolo non è letterato, e di letteratura conosce solo il libretto dell'opera ottocentesca, avviene che gli uomini del popolo ‚melodrammatizzano'" (*Quaderni*, S. 1738).

Um seiner Analyse des „gusto melodrammatico" eine historische Tiefenschärfe zu geben, greift Gramsci auf De Sanctis' Unterscheidung von „contenuto" und „forma" zurück. Gramsci verwendet diese Dichotomie, die für De Sanctis eine ästhetische war, um eine kulturelle Kommunikationsform zu beschreiben: „Ecco allora che ‚contenuto e forma' oltre che un significato ‚estetico' hanno anche un significato ‚storico'" (*Quaderni*, S. 1738).[27] Unter „forma ‚storica'" versteht Gramsci hier eine bestimmte Art, zu kommunizieren. Unter „contenuto" versteht er in diesem Zusammenhang eine bestimmte Art zu denken, also das, was zum Ausdruck gebracht werden soll. Er plädiert für nüchterne, schlichte Gehalte, die nicht von opernhaften Konventionen, Leidenschaften und Typisierungen gelenkt und geformt sind und die nicht auf opernhafte Weise – „all'Otello o al melodramma" – geäußert werden. In Italien seien immer sowohl der Inhalt als auch die Form opernhaft und konventionell gewesen: „[...] perché il paese nostro è quello in cui al convenzionale barocco è successo il convenzionale arcadico: sempre teatro e convenzione però" (*Quaderni*, S. 1738).

Gramsci betont, daß das, was er mit „gusto melodrammatico" bezeichnet, kein individueller Geschmack und auch nicht der Geschmack kleiner Gruppen von Individuen ist. Es handle sich vielmehr um einen Massengeschmack, der einen „stile melodrammatico" bevorzuge. Diesen Massengeschmack setzt Gramsci gleich mit Kultur. Das „melodramma" entspricht bei Gramsci dem nationalen Geschmack, der nationalen Kultur: „il melodramma è il gusto nazionale, cioè la cultura nazionale" (*Quaderni*, S. 1739).

Nach Gramsci unterscheidet sich die Literatur von der Bildenden Kunst und der Musik insofern, als sie viel stärker an das Nationale gekoppelt sei. Das heißt für ihn einerseits, daß die Literatur besser geeignet

27 „Also haben ‚Inhalt und Form' nicht nur eine ästhetische Bedeutung, sondern auch eine ‚historische' Bedeutung."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist, das Nationale zum Ausdruck zu bringen, und andererseits, daß die nationale Literatur nicht international verständlich ist:

„L'espressione ‚verbale' ha un carattere strettamente nazionale-popolare-culturale: una poesia di Goethe, nell'originale, può essere capita e rivissuta compiutamente solo da un tedesco (o da chi si è ‚intedescato'). Dante può essere capito e rivissuto solo da un italiano colto ecc." (*Quaderni*, S. 2193-2194)

Die Bildende Kunst und die Musik dagegen sind aufgrund ihrer medialen Beschaffenheit, aufgrund der universalen Codes, die sie benutzen, weltweit verständlich und rezipierbar:

„Una statua di Michelangelo, un brano musicale di Verdi, un balletto russo, un quadro di Raffaello ecc., possono invece essere capiti quasi immediatamente da qualsiasi cittadino del mondo, anche di spiriti non cosmopolitici, anche se non ha superato l'angusta cerchia di una provincia del suo paese." (*Quaderni*, S. 2194)

Gramsci räumt dennoch ein, daß auch die ‚universalen' Medien Bildende Kunst und Musik einen ‚nationalen Mehrwert', eine „più profonda sostanza culturale" haben, die demjenigen, der einer anderen Kultur angehört, verschlossen bleibt. Das heißt, derjenige Rezipient, der selbst der Nationalkultur angehört, in welcher die Gemälde und Kompositionen entstanden sind, hat die Möglichkeit, in viel tiefere Schichten einzudringen, und erhält einen stärkeren und intensiveren Eindruck von diesen Kunstwerken. Daraus schließt Gramsci, daß die Bildende Kunst und die Musik neben einem internationalen einen nationalen Charakter haben:

„Tuttavia la cosa non è così semplice come potrebbe credersi tenendosi alla buccia. L'emozione artistica che un giapponese o un lappone prova dinanzi a una statua di Michelangelo o ascoltando una melodia di Verdi è certo un'emozione artistica (lo stesso giapponese o lappone resterebbe insensibile e sordo se ascoltasse la declamazione di una poesia di Dante, di Goethe, di Shelley o ammirerebbe l'arte del declamatore come tale); tuttavia l'emozione artistica del giapponese o del lappone non sarà della stessa intensità e colore dell'emozione di un italiano medio e tanto meno di un italiano colto. Ciò che signi|fica che accanto o meglio al di sotto dell'espressione di carattere cosmopolitico del linguaggio musicale, pittorico ecc., c'è una piú profonda sostanza culturale, più ristretta, più ‚nazionale-popolare'." (*Quaderni*, S. 2194)

Der „gusto melodrammatico" ist für Gramsci ein „gusto nazionale". Den nationalen Geschmack und die nationale Kultur verkörpere für Italien die

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Oper. Und daher sei die Oper „in un certo senso [...] il romanzo popolare musicato" (*Quaderni*, S. 2109), in einem gewissen Sinn der vertonte Popularroman. Jener nationale Popularroman also, den Gramsci in Italien vermißte, habe in einem anderen Medium, nämlich in der Oper, Gestalt angenommen.

Gramsci Beobachtungen gründeten sich auf seiner kulturkritischen Haltung im faschistischen Italien und in seiner Suche nach Begründungen des Scheiterns einer demokratischen italienischen Kultur. Gramsci stand freilich in der idealistischen Tradition, die in der Nachfolge Hegels die „Künste" hierarchisierte und der Dichtkunst eine Vorrangstellung gegenüber den Bildenden Künsten und der Musik einräumte.[28] Inzwischen sind diese Hierarchien aufgelöst, und Filme, Gemälde, Installationen, Texte und Musik stehen als gleichwertige mediale Formen nebeneinander. Auch sind inzwischen nationalliterarische und nationalkulturelle Paradigmen relativiert und als funktionale Objektkonstitutionen in der Entstehung der politischen Nationenbildungen erkannt.

Gramscis Überlegungen zum „gusto melodrammatico" beziehen sich offenbar auf das gleiche Phänomen, das Italienreisende seit Goethe in ihren Impressionen als italienische Realität beschrieben haben und das De Sanctis und Croce in ihren kulturpessimistischen Studien kritisiert haben.

Gramsci erkennt das Opernhafte als eine Konstante der italienischen Kultur seit Jahrhunderten an und integriert es in seine Kulturtheorie. Nicht in der Literatur, sondern im Opernhaften habe sich das Telos der Nation verwirklicht. Den „gusto melodrammatico" als Massengeschmack wertet er auf zur kulturtypologischen Kategorie.

28 Für Hegel nahm die Dichtkunst gegenüber den anderen Künsten deshalb eine Vorrangstellung ein, weil sie dem begrifflichen Denken der Philosophie am nächsten kam. Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 224: „Die *Poesie* nun, die redende Kunst, ist das dritte, die *Totalität*, welche die Extreme der *bildenden* Künste und der *Musik* auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt. Denn einerseits enthält die Dichtkunst wie die Musik das Prinzip des Sichvernehmens des Innern als Inneren, das der Baukunst, Skulptur und Malerei abgeht; andererseits breitet sie sich im Felde des inneren Vorstellens, Anschauens und Empfindens selber zu einer objektiven Welt aus, welche die Bestimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert und die Totalität einer Begebenheit, eine Reihenfolge, einen Wechsel von Gemütsbewegungen, Leidenschaften, Vorstellungen und den abgeschlossenen Verlauf einer Handlung vollständiger als irgendeine andere Kunst zu entfalten befähigt ist." [Hervorhebungen im Original; I.A.]

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

4 Der Kontext des Opernhaften im Italien des 19. Jahrhunderts

Italienische Oper und europäischer Roman

Eine Gegenüberstellung der verschiedenen europäischen Literaturgeschichten macht deutlich, daß im Jahrhundert der euphorischen Nationenbildung mit gewissen zeitlichen und quantitativen Unterschieden (in England und Frankreich früher, in Deutschland später und weniger häufig) in fast allen europäischen Kulturen der Roman in seiner ganzen gattungsgeschichtlichen Breite, angefangen mit dem Briefroman über den historischen und den realistischen bis zum sozialkritischen Roman zu einem führenden Genre wurde.

Im 19. Jahrhundert klafft in der italienischen Literaturgeschichte eine Lücke, denn deren Schwerpunkt liegt nicht auf der Gattung des Romans und deren Ausdifferenzierungen. Es können natürlich Ugo Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), Alessandro Manzonis *I Promessi Sposi* (1827 bzw. 1840), Ippolito Nievos *Le confessioni di un italiano* (1867 postum erschienen), Giovanni Vergas *I Malavoglia* (1881) und *Mastro don Gesualdo* (1889) angeführt werden.[1] Von diesen italienischen Romanen sind aber, betrachtet man Bekanntheitsgrad, Verbreitung im In- und Ausland, Modellcharakter sowie zeitgenössische Wirkungsgeschichte, einzig *I Promessi Sposi* mit den großen europäischen Romanen vergleichbar. In dieser romanarmen Zeitspanne[2] entstanden in Italien

1 Ugo Foscolo: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Tratte dagli autografi. Introduzione e commento di Guido Davico Bonino. Milano 1986; Alessandro Manzoni: *I Promessi Sposi*. Vittorio Spinazzola (Hg.). 11. Auflage. Milano 1981; Ippolito Nievo: *Le confessioni di un italiano*. Marcella Gorra (Hg.). Milano 1986; Giovanni Verga: *I Malavoglia*. Salvatore Guglielmino (Hg.). Milano 1988; Giovanni Verga: *Mastro don Gesualdo*. Milano 1979.

2 Im 19. Jahrhundert waren in Italien auch Dramen rar. Manzonis Tragödien *Il conte di Carmagnola* (UA 1828) und *Adelchi* (UA 1843) waren eher Lesedramen und für das Theater schlecht zu gebrauchen (Alessandro Manzoni: *Il conte di Carmagnola*. Introduzione di Pietro Gibellini. Presentazione e note di Sergio Blazina. Milano 1991; Alessandro Manzoni: *Adelchi*. Introduzione di Pietro Gibellini. Milano 1991). Im Bereich des Sprechtheaters

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jedoch unzählige Opern: Gioachino Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* (Text: Cesare Sterbini; UA: Rom 1816), Vincenzo Bellinis *La Sonnambula* (Text: Felice Romani; UA: Mailand 1831) und *Norma* (Text: Felice Romani; UA: Mailand 1831), Gaetano Donizettis *L'elisir d'amore* (Text: Felice Romani; UA: Mailand 1832) und *Lucia di Lammermoor* (Text: Salvadore Cammarano; UA: Neapel 1835), Giuseppe Verdis *Nabucodonosor* (Text: Temistocle Solera; UA: Mailand 1842), *Il Trovatore* (Text: Salvadore Cammarano, mit Ergänzungen von Leone Emanuele Bardare; UA: Rom 1853), *Traviata* (Text: Francesco Maria Piave; UA: Venedig 1853) und *Aida* (Text: Antonio Ghislanzoni; UA: Kairo 1871), um nur einige der bekanntesten zu nennen.

Der Roman taucht in Italien nicht nur später auf als in den anderen europäischen Kulturen, sondern er kommt auch seltener vor. Theodor W. Adorno hat hinsichtlich der Opern Pietro Mascagnis (z.B. *Cavalleria rusticana* [UA: 1889] nach einer Novelle bzw. einem Drama von Giovanni Verga) und Ruggero Leoncavallos (z.B. *I pagliacci*; UA: 1892) von einer „Versachlichung der Oper im Namen des Verismus"[3] gesprochen. Dazu gehören Milieuschilderungen und die Darstellung sozialer Problematiken wie z.B. die Armut in Süditalien. Erst in dieser Phase – am Ende des 19. Jahrhunderts – entsteht der moderne italienische Roman.[4]

Die Oper hatte in Italien seit der Renaissance unterschiedliche Formen und Funktionen, aber eine verhältnismäßig konstante Konjunktur hinsichtlich der Produktion, der Verbreitung und der Rezeption. Gerade in die Phase des langen – und schwierigen – Prozesses der Nationenbildung, der für Literaturhistoriker wie Francesco De Sanctis idealerweise

hatte es in früheren Jahrhunderten regelrechte Schwerpunktbildungen gegeben. Besonders der Bereich der Komödie war im Laufe der Jahrhunderte immer wieder stark ausgebildet. Im 19. Jahrhundert gab es keine nennenswerte italienische Komödienproduktion.

3 Theodor W. Adorno: „Die bürgerliche Oper". In: ders.: *Musikalische Schriften I-III*. Gesammelte Schriften Band 16. Frankfurt am Main 1978. S. 24-39: 26.

4 In den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erschienen z.B. Giovanni Vergas *I Malavoglia* (1881), *Mastro Don Gesualdo* (1889), Gabriele D'Annunzios (1863-1938) Romantrilogie *Romanzi della rosa* mit *Il Piacere* (1889), *L'Innocente* (1892) und *Trionfo della morte* (1894), Italo Svevos (1861-1928) Romane *Una vita* (1892) und *Senilità* (1898). Svevos *Coscienza di Zeno* wurde erst 1923 publiziert. Parallel dazu entstanden auch moderne Dramen: etwa Giovanni Vergas *Cavalleria rusticana* (1884), die Tragödien Gabriele D'Annunzios (z.B. *Francesca da Rimini* [1902], *La figlia di Jorio* [1904]), und schließlich im 20. Jahrhundert die Komödien und bürgerlich-grotesken Stücke Luigi Pirandellos (z. B. *Così è [se vi pare]* [1917], *Sei personaggi in cerca di autore* [1921], *Enrico IV* [1922]).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von einer italienischen Nationalliteratur begleitet und unterstützt werden sollte, fällt die Hochblüte der Oper.

Um die von Gramsci anvisierte Funktionsäquivalenz von Oper und Roman zu überprüfen, ist es notwendig, die Oper und den Roman im Hinblick auf diese Fragestellung nicht in ihrer gattungsgeschichtlichen Ausdifferenzierung, sondern als Medium zu betrachten.[5]

Daß die Nationenbildung in Italien parallel zu einer Schwerpunktverlagerung auf die Oper verlaufen konnte und mußte, ist, wie im Folgenden genauer zu erläutern sein wird, der Typologie der italienischen Kultur zuzuschreiben. Dabei ist, das sei vorweggenommen, für unser Erkenntnisinteresse – das den Funktionszusammenhang von Kultur und Medien[6] betrifft – nicht relevant, *ob* z.B. Verdi ein Patriot war, sondern die Tatsache, *daß* die Werke des Komponisten und sogar seine – vermeintlich patriotische – Biographie ein wesentlicher Teil der italienischen Kultur waren und sind. Mit anderen Worten: wir werden im folgenden nicht die sozialhistorischen Befunde *gegen* den Patriotismus Verdis (oder anderer italienischer Komponisten des 19. Jahrhunderts) erbringen[7], sondern die

5 Wir betrachten im Anschluß an K. Ludwig Pfeiffer (*Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie.* Frankfurt a.M. 1999) Oper und Roman als Medien. Roman und Oper sind in unserem Verständnis kulturell codierte Kommunikationsformen mit je eigenen Funktionsmechanismen. Sie können unterschiedliche Funktionen haben oder aber auch funktionsäquivalent sein.

6 Allgemein, d.h. ohne Bezug auf die italienische Situation, zur Überschneidung kultureller Problemhorizonte mit Auswirkungen medialer Entwicklungen vgl. z.B. Jochen Schulte-Sasse: „Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte". In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988. S. 429-453; Friedrich Kittler/Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele. Literatur und Medienanalyse seit 1870*. München 1989; Jochen Hörisch/Michael Wetzel (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870-1920*. München 1990; Martin Stingelin/Wolfgang Scherer (Hg.): *Hard-War/SoftWar*. München 1991; Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*. München 1994.

7 Für die sozialgeschichtliche Forschung zur italienischen Oper waren die Arbeiten von John Rosselli wegweisend. Vgl. etwa John Rosselli: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge 1984; ders.: *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*. London 1991; ders.: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna 1992; ders.: *Singers of Italian Opera. The Industry of a Profession*. Cambridge 1992. Die von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebene italienische Operngeschichte hat ebenfalls eine starke sozialgeschichtliche Orientierung (Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli [Hg.]: *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4, 5, 6. Torino 1987 ff.) In deutscher Sprache ist besonders wegen der komparatistischen Ausrichtung – Italien,

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kulturtypologisch relevanten Befunde *für* den Funktionszusammenhang von italienischer Oper und italienischer Kultur. Diese medienkomparatistische Perspektive, so scheint uns, wurde in der bisherigen Forschung weitgehend vernachlässigt.

Die Frage, von der unsere folgenden Überlegungen den Ausgangspunkt nehmen, lautet also: Wie kommt es dazu, daß eine Kultur im Jahrhundert der Nationenbildung statt des Romans die Oper favorisiert?

Sozialhistorischer Hintergrund

Der Kulturanthropologe Carlo Tullio-Altan hat betont, daß Italien in vielfacher Hinsicht „un paese ‚anomalo' nel panorama europeo" sei.[8] Besonders im Hinblick auf eine Analyse der als spezifisch italienisch erscheinenden Ausformungen einer „vita pubblica" stünden, so Tullio-Altan, nicht nur die ausländischen, sondern auch italienische Wissenschaftler einer schwierigen Aufgabe gegenüber. Italien erscheine den Touristen, der einheimischen Bevölkerung und vielen professionellen Beobachtern als „un paese abitato da persone che è più facile amare, per certe loro indubbie qualità umane, o spregiare per certi loro clamorosi difetti, che non comprendere ai fini di una fiduciosa, mutua collaborazione." Die Ereignisse, welche die italienische „vita pubblica" konstellieren, seien, betrachte man sie nach den ‚normalen' Parametern moderner Demokratien mit langer Tradition, „spesso così contrastanti e contraddittori [...] da rendere praticamente imprevedibile buona parte dei comportamenti della nostra società."[9]

Besonders die medialen Artikulationsformen dieser italienischen „vita pubblica" – so ergänzen wir Tullio-Altans These – lassen sich relativ mühelos beschreiben und, je nach Beobachterposition, als anders, ja sogar als „anormal" klassifizieren. Komplizierter erweist sich aber eine kulturhistorische Herleitung der im europäischen Vergleich „anormal" wirkenden medialen Situation und eine kulturtheoretische Begründung.

Wir werden im folgenden zunächst die wichtigsten politischen und soziologischen Fakten und Umstände benennen, die dieses „paese anomalo" und die „comportamenti" seiner Bewohner im 19. Jahrhundert geprägt haben. Dabei wollen wir keine erschöpfende Sozial- und Kulturge-

Frankreich, Deutschland im Vergleich – auf das Buch von Michael Walter zu verweisen (*‚Die Oper ist ein Irrenhaus'. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 1997).

8 Carlo Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa. Profilo storico comparato delle identità nazionali europee*. Bologna 1999. S. 7.

9 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schichte des 19. Jahrhunderts schreiben, sondern werden die – für unsere medienkomparatistische Fragestellungen relevanten – Faktoren herausarbeiten.

Zu den die italienische Kultur prägenden Faktoren gehören die langandauernden und wechselnden Fremdherrschaften unter anderem durch die Phönizier, Griechen, Araber, Langobarden, Normannen, Staufer usw. Die territoriale Besetzung durch die Spanier z.B. betraf vor allem Süditalien, aber auch etwa die Lombardei, und hielt mehrere Jahrhunderte an. Sie hinterließ ihre kulturellen Spuren: „Lungo sarebbe l'elenco dei prestiti di ogni genere in cui l'impronta spagnola si tradusse nell'Italia del secolo XVI e del XVII."[10] Die *età napoleonica* war von einer vergleichsweise kurzen Dauer: von der französischen Invasion im Jahre 1796, als das französische Heer unter dem Kommando Napoleons Italien erreichte, bis zum Wiener Kongreß 1814/15.[11] In diesen zwei Jahrzehnten wurde das politisch zersplitterte Italien in einen Strudel von Ereignissen hineingerissen, an die zunächst große Erwartungen geknüpft waren.

Napoleon erschien vielen zunächst als die Personifikation der Ideale der Französischen Revolution. Seitdem die Franzosen im Jahre 1796 Italien besetzt hatten, verhielten sie sich aber als Eroberer und betrachteten das besetzte Gebiet als einen ihrer Satelliten, von dem sie Soldaten, Geld und politische Macht bezogen. So wurde die *età napoleonica* bald als Epoche der erduldeten Fremdherrschaft wahrgenommen und erlebt, die anfängliche Napoleon-Begeisterung verwandelte sich nach kurzer Zeit in Enttäuschung und Ablehnung, die sich in Form von unzähligen Aufständen und Auseinandersetzungen mit wechselnden Allianzen und Machtbündnissen und auch in einigen literarischen Werken[12] artikulierte. Wäh-

10 Giuseppe Galasso/Luigi Mascilli Migliorini: *L'Italia moderna e l'unità nazionale*. Torino 1998. S. 479.

11 Was unsere Rekapitulation der Fakten und der historischen Prozesse im 19. Jahrhundert in Italien betrifft, stützen wir uns neben den explizit erwähnten anderen Arbeiten hier und im folgenden wesentlich auf die bei Einaudi erschienene und von Ruggiero Romano und Corrado Vivanti herausgegebene *Storia d'Italia*. Bd. 3. Torino ^{7}1982 und Bd. 4 (bestehend aus 3 Teilbänden). Torino ^{7}1987.

12 Darunter, an prominentester Stelle, Ugo Foscolos Briefroman *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), op. cit., der mit den Worten beginnt: „Il sacrificio della Patria nostra è compiuto" („Die Hinopferung unseres Vaterlandes ist vollbracht!"). Der Roman behandelt die Problematik der Übergabe Venedigs an Österreich durch Napoleon. Die Republik Venedig war 1797 mit dem „Trattato di Campoformio" unter österreichische Regierung gefallen. Der Protagonist des Romans ist ein unglücklich verliebter junger Mann, der seine Illusionen von Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes zusammenbrechen sieht, als Napoleon Venedig den Österreichern überläßt. Die politische Enttäuschung spiegelt sich in einer emotionalen Enttäuschung:

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rend dieser wechselvollen und unruhigen Zeit der französischen Besetzung, die zur Auflösung und Neugründung unterschiedlichster Staatsformen und zu einer völlig neuen Ordnung der Grenzen und Herrschaftsgebiete der alten italienischen Staaten führte, machte sich Napoleon zunächst zum Präsidenten der italienischen Republik und dann 1805 zum König von Italien.

Mit dem Wiener Kongreß wurde – als antifranzösische Aktion – ein großer Teil Italiens dem habsburgischen Reich zugesprochen. Die alten Regimes wurden wieder hergestellt, die ursprünglichen Herrscher unter der Regie Österreichs wieder eingesetzt. Es folgte eine Zeit der allgemeinen Restauration, die aber spätestens im Jahre 1848, als der erste italienische Unabhängigkeitskrieg gegen Österreich ausbrach, in eine weitere Phase konfliktreicher Dynamiken mündete.

Italien war vor der politischen Einigung ein sehr heterogenes Land: „Fino all'Unità una vera e propria Italia ideale era tutta sbriciolata dalla Italia reale, impercorribile senza la forzatura [...] di decine e decine di blocchi doganali [...]."[13] Man kann von einer regelrechten Fragmentarisierung sprechen, die zum Teil eine Folge der lange andauernden und wechselnden Fremdherrschaften war, zum Teil aber auch mit den inneritalienischen politischen Konstellationen zusammenhing.[14]

Zur politischen Heterogenität kam eine gewachsene kulturelle Regionalität hinzu, welche sich trotz der politischen Einigung bis heute gehalten hat und in mehr oder weniger folkloristischen Ausformungen regionalkultureller Traditionen ihren Niederschlag gefunden hat:

Jacopos geliebte Teresa heiratet, um den Willen ihres Vaters auszuführen, einen anderen Mann.

Foscolo war Demokrat, Republikaner und Jakobiner. Als Neunzehnjähriger war er freiwillig in das Heer von Bonaparte eingetreten, und er hatte sogar eine Ode „A Bonaparte liberatore" geschrieben (zum ersten Mal veröffentlicht 1797). Nach 1800 revidierte Foscolo jedoch seine an Napoleon geknüpfte revolutionäre Utopie und widersetzte sich öffentlich dem napoleonischen Regime. Er war einer der ersten Schriftsteller, der die Einheit und Unabhängigkeit Italiens thematisierte, weigerte sich 1815, ins österreichische Heer einzutreten, floh zuerst in die Schweiz und dann nach England. Foscolo war zum Zeitpunkt seiner Flucht in Italien schon sehr bekannt, starb allerdings verarmt im englischen Exil.

13 Giovanni Morelli: „L'opera". In: Mario Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita.* Roma 1996. S. 43-113: 90.

14 Das Land war in viele unterschiedliche Regierungsformen aufgegliedert: Im Norden gab es einige relativ fortschrittlich regierte Fürstentümer und Kleinstaaten, während im Süden das Feudalsystem dominierte und sich noch lange bis weit ins 20. Jahrhundert halten sollte.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„Tutto ciò costituisce un buon sistema di prerequisiti per una effettiva consistenza di un forte pluridimensionamento delle espressioni folcloriche e di una forte consistenza del folclore come forma di cultura formata e fondata sulla diversità, e nella diversità, sugli arricchimenti propri dei grandi *exploits* della diversità."[15]

Auch die sprachliche Situation[16] zeichnete sich in Italien seit jeher – trotz einer überaus frühen Literatursprache – durch eine stark ausgeprägte Uneinheitlichkeit aus und war kein Identifikationsmoment für die ganze Bevölkerung. Vielmehr war die sprachliche Vielfalt „un'altra testimonianza della complessità storica degli apporti etnici dei diversi popoli che hanno abitato la penisola nel corso dei secoli."[17] Von einer „lingua *italiana* in senso proprio, sia dal punto di vista della pratica comunicativa quotidiana sia in senso letterario", könnte man theoretisch zwar ab dem 14. Jahrhundert sprechen, als der Florentiner Dialekt aus verschiedenen historischen Gründen für die herrschende Schicht eine solche Funktion übernehmen konnte. Alle anderen sozialen Gruppen kommunizierten im Alltag in den lokalen Dialekten und Minderheitensprachen und praktizieren diese immer noch: „Anzi, tale uso si è attualmente intensificato, in certe regioni italiane, in funzione dell'emergere di istanze autonomiste particolari."[18] Während des Risorgimento war Italien „tutta frantumata linguisticamente in migliaia di dialetti che, mutanti ad ogni volger di una decina di chilometri, di centro in centro, di frazione in frazione, moltiplicavano con impervie barriere linguistiche i già tanti imbarrieramenti politici reali."[19]

Zu den sprachlichen Barrieren und zur politischen und kulturellen Fragmentarisierung kamen die sprachideologischen Debatten als Hindernis für eine erfolgreiche kulturelle Homogenisierung hinzu. Die Debatten hatten schon Jahrhunderte vor dem Risorgimento eingesetzt, wurden jedoch im 19. Jahrhundert besonders virulent und führten zu keinem echten Konsens. Einerseits existierte schon seit Jahrhunderten das *Volgare* als Schriftsprache. Es ist zum ersten Mal mit dem „Indovinello veronese" am Ende des 8. oder zu Beginn des 9. Jahrhunderts dokumentiert. Dieses *Italiano volgare* war aber immer noch hauptsächlich eine Schrift- und Literatursprache. Und man war sich auch im Jahrhundert der Nationen-

15 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 90.
16 Für die Einzelheiten zu dem umfangreichen Problemkomplex Sprache und Nation und seine Fortsetzung bis in die Gegenwart vgl. Tullio De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*. 2 Bde. Bari 1979.
17 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 213.
18 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 214.
19 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 90.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bildung nicht einig, wie eine nationale italienische Sprache genau aussehen sollte.[20]

Symptomatisch war die jahrzehntelange Reflexion Alessandro Manzonis bezüglich der Sprachentscheidung während seiner Arbeit an *I Promessi Sposi*.[21] Manzonis Roman, von dem er nach der Urfassung *Fermo e Lucia* zwei weitere Fassungen angefertigt hat, ist auch als ein Versuch zu verstehen, das Problem der sprachlichen Heterogenität bzw. einer fehlenden gemeinsamen Sprache für alle Italiener zu beheben, ein für alle Italiener verständliches „italiano comune" im Sinne Tullio De Mauros[22] zu etablieren und zu konsolidieren. Manzoni entschied sich schließlich für eine Sprache, die weitgehend dem gesprochenen Florentinisch (der sogenannten „benparlanti fiorentini") entsprach und damit der bisherigen Literatursprache (Dantes, Boccaccios, Petrarcas) am nächsten kam. Er hat versucht, eine Erzählprosa zu erfinden, in der sich die literarische Sprache nicht mehr wesentlich von der gesprochenen Sprache unterschied. Jenes Projekt einer italienischen Volkssprache, die Dante in seiner *De vulgari eloquentia* theoretisiert und in seiner *Commedia* zumindest teilweise in die Praxis umgesetzt hatte[23], wurde durch Manzonis Roman für das 19. Jahrhundert fortgesetzt. Es sollte aber noch lange dauern, bis das „Volgare" Dantes und die „lingua sciolta" Manzonis zu einer

20 Daß Sprache ein einheitsstiftendes Medium sein kann, hatte in Deutschland Luthers Bibel-Übersetzung, die ein wichtiger Faktor im Kontext der sprachlichen und kulturellen Einigung gewesen war, demonstriert.

21 Manzonis kreativste Phase dauerte von 1812, als er die *Inni sacri* schrieb, bis 1827, dem Jahr, in dem er die erste Fassung der *Promessi Sposi* abschloß, und koinzidierte mit der historischen politischen Phase, in der das lombardische Bürgertum eine Vorreiterrolle im Risorgimento übernahm. Manzoni war Patriot und schloß sich dieser nationalen Bewegung an. Die historische Entstehungssituation – Anfänge der Industrialisierung im Norden, gleichzeitige Entwicklung einer kapitalistisch orientierten Landwirtschaft, Unabhängigkeitsbestrebungen, Mythos des einheitlichen Volkes – ist in den Roman eingeflossen. In *I Promessi Sposi* – dem Prototypen des historischen Romans in Italien – wird nämlich nicht die Geschichte von mächtigen Figuren oder Königshäusern dargestellt, sondern das Leben einfacher Leute. Der Roman spielt im 17. Jahrhundert und erzählt die vielen Widrigkeiten ausgesetzte Liebesgeschichte von Renzo und Lucia: Don Rodrigo versucht, ihre Heirat zu verhindern; Renzo gerät in die Aufstände in Mailand; Lucia such Rettung in einem Kloster, wird dann entführt und kommt wieder frei; Don Rodrigo kommt bei der Pest um, und trotz aller Hindernisse finden Renzo und Lucia schließlich zusammen.

22 Vgl. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit.

23 Vgl. dazu besonders die Einleitung und den Kommentar von Pier Vincenzo Mengaldo in: Dante Alighieri: „De vulgari eloquentia". In: ders.: *Opere minori*. Bd. 2. Pier Vincenzo Mengaldo u.a. (Hg.). Milano/Napoli 1979. S. 1-237.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Koiné" wurden. Von einer allgemein verständlichen „lingua comune" kann man erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen.[24]

Die Frage, welcher Dialekt und welche Varietät des Italienischen bzw. welche der zahlreichen voneinander unabhängigen Sprachen, Minderheitensprachen, Zweitsprachen und Schriftsprachen, zur Nationalsprache erhoben werden sollte, wurde mit Manzonis Roman natürlich nicht definitiv beantwortet oder gar gelöst: „È noto che nel 1860 soltanto l'1,7 % degli italiani parlava o capiva un ‚Italiano' parlato o scritto comune."[25] Während Dickens in England und Zola in Frankreich Romane über das industrielle Stadtproletariat schrieben und den Soziolekt – z.B. den proletarischen – auf das Niveau der Literatursprache erhoben, waren sich die italienischen Literaten immer noch nicht darüber einig, in welcher Sprache sie italienische Romane – welcher Art auch immer – eigentlich hätten schreiben sollen und können.

Der Niedergang der alten Regimes und die Entstehung neuer Staaten hatten zur Folge, daß die traditionell gewachsenen Machtverhältnisse entkräftet, feudale Strukturen teilweise aufgelöst wurden und wirtschaftliche und soziale Reformen in Bewegung kamen. Grundbesitzer, Unternehmer, Angehörige des mittleren Klerus und Journalisten partizipierten zum ersten Mal aktiv am politischen Leben. Sie übernahmen öffentliche Ämter und bildeten zusammen mit dem aufgeklärten Teil der Aristokratie allmählich eine neue Führungsschicht, die man ansatzweise dem Bürgertum zurechnen konnte. Von dieser Perspektive aus hatte die napoleonische Ära, eben weil Napoleon sich eindeutig auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen – die fortschrittliche Aristokratie, das ländliche Großbürgertum, die Händler und die gebildeten Berufsgruppen – gestützt hatte, einen entscheidenden Einfluß auch auf die nachfolgende italienische Geschichte gehabt und – ohne Absicht – die Herausbildung eines italienischen Patriotismus vorbereitet. Dennoch hatten es die politischen Einheitsbestrebungen in Italien schwer, sich durchzusetzen.

Deshalb zielten die Protagonisten der Risorgimento-Bewegung darauf ab, eine italienische Nation – die es als solche nie vorher gegeben hatte – ‚wieder aufleben' zu lassen.[26] Sie spannten eine Art roten Faden

24 Für die Einzelheiten der Diskrepanz zwischen „lingua letteraria" und „lingua comune" bis ins 20. Jahrhundert vgl. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit.

25 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 90.

26 Zur Nation als imaginierte politische Gemeinschaft vgl. die grundlegende Arbeit von Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London 1983. Vgl. zum italienischen Verfahren, eine nicht vorhandene Nationalidentität zu konstruieren, Giulio Bollati: *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von sehr entfernten Epochen bis in die Gegenwart, formulierten als Ziel, Italien aus einer Phase der jahrhundertelangen Unterwerfung unter fremde Völker – die allgemein als Phase der Barbarei und der Sklaverei etikettiert wurde – herauszuführen und hofften, die prospektierte, neue Fortschrittsepoche so auf ein solides Fundament zu stellen.

Zu diesen Protagonisten gehörten: Camillo Benso conte di Cavour, der eine liberale, moderate Richtung vertrat und Minister und Regierungschef im Königreich von Sardinien-Piemont war; der Republikaner Giuseppe Mazzini, der zunächst Mitglied der geheimen Carboneria[27] war und 1831 die Bewegung „Giovine Italia" gründete, die sich von der Carboneria distanzierte, aber dennoch verboten wurde; der Mazzinianer Giuseppe Garibaldi, der im Jahre 1860 mit Hilfe eines Heeres aus – vermeintlich – Freiwilligen, welches als „la Spedizione dei Mille" zur Legende geworden ist, schließlich das Königreich von Sardinien-Piemont des Vittorio Emanuele II mit dem Königreich beider Sizilien vereinigte.[28]

Sämtliche Protagonisten der italienischen Risorgimentobewegung, und zwar „sia sul versante laico, liberale-monarchico e repubblicano-mazziniano, sia sul versante cattolico-neoguelfo", rekurrierten auf den Mythos vom antiken Rom als historischem Fundament der italienischen Nationalidentität, der in den Stadtrepubliken und in den Fürstentümern der Renaissance sowie in den damit verbundenen kulturellen Zeugnissen seine historische Kontinuität fand:

„La retorica nazionalitaria associava a questo fondamento tanto gli eventi della civiltà comunale quanto gli sviluppi dell'Umanesimo e del Rinascimento, come documenti probatori di una continuità storica di valori identitari, che sarebbe stata solo temporaneamente interrotta dall'occupazione della penisola, a partire dalla metà del XVI secolo, da parte delle potenze straniere, Spagna e Austria in primo luogo."[29]

Die Valorisierung großer Figuren der Vergangenheit, autochtoner kultureller Ausdrucksformen und erfolgreicher Phasen des politischen Lebens waren wesentliche Momente der Konstruktion einer nationalen Identität.

27 Vom Geheimbund der Carboneria gingen die revolutionären Bewegungen, die *moti carbonari* aus, z.B. in den Jahren 1820/21 im Regno di Napoli und im Piemonte, 1831 in der Emilia. Wien unterstützte die jeweiligen Herrscher, so daß diese Revolutionen zum Scheitern gebracht werden konnten.

28 Bald wurden aufgrund eines Plebiszits u.a. auch die Toskana, die Marken und Umbrien angegliedert, und am 14. März 1861 wurde das vereinigte Regno d'Italia ausgerufen. Rom wurde 1870 nach dem Sturz Napoleons III. zur ersten gesamtitalienischen Hauptstadt proklamiert.

29 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 145.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Noch heute ist der Gedanke verbreitet, eine italienische Nation habe immer existiert und sei nur abwechselnd Phasen der Subalternität und der glorreichen Selbstbestätigung durchlaufen.

Zur sozialen und administrativen Struktur des Landes und besonders zur Bevölkerungsstruktur der italienischen Halbinsel gab es zum Zeitpunkt der politischen Einigung nur sporadische statistische Erhebungen. Weder kannte man „il numero esatto" der in Italien lebenden Menschen, noch hatte man eine genaue Vorstellung von ihren „condizioni di vita", von den „risorse" und von den „attività produttive esistenti nel paese", und man wußte auch nicht viel über den alten „apparato amministrativo", der einer „nuova struttura unitaria" weichen sollte.[30]

Das Italien des 19. Jahrhunderts war überwiegend agrarisch geprägt. Zwischen Stadt und Land herrschte in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht eine große Diskrepanz. Aus einer Zählung von 1871 geht hervor, daß 18,5 Millionen Einwohner Italiens, d.h. zwei Drittel der Gesamtzahl von 27 Millionen, auf dem Land lebten. Nicht wenige große Städte, allen voran Neapel, zeichneten sich durch eine parasitäre Wirtschaft aus, d.h., sie profitierten von der Arbeitskraft und der landwirtschaftlichen Produktion der sie umgebenden Region. Von einer zeitgemäßen industriellen Entwicklung waren sie weit entfernt. Weite Teile Nord- und Mittelitaliens und ganz Süditalien waren – und sind bis heute – durch eine Rückständigkeit hinsichtlich der industriellen Entwicklung gekennzeichnet. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts fing Italien ansatzweise – und zwar nur im Norden – an, eine Industrienation zu werden, was im europäischen Vergleich extrem verspätet geschah.

Die soziale Frage war im Italien des 19. Jahrhunderts im wesentlichen eine „landwirtschaftliche Frage" (im Unterschied etwa zu England und Deutschland, wo man schon längst von einem Stadtproletariat sprechen konnte). Es existierte eine – von Region zu Region sehr heterogene – Bauernklasse, aber im Unterschied zu anderen europäischen Ländern wie Frankreich oder England gab es keine Arbeiterklasse. Eine „rivoluzione agraria" hat es nie gegeben. Die Mehrheit der Bauern in der südlichen Hälfte des Landes lebte auch nach der politischen Einigung weiterhin unter sehr harten Lebensbedingungen, weil der Mezzogiorno auch dann noch zu einem großen Teil in ein feudales System eingebunden war. Die Gebiete des Südens wurden von den industrialisierteren Gebieten des Nordens abgehängt und abgetrennt und als Absatzmärkte für die Produktion im Norden gesehen. Es entstand ein ökonomisches Ungleich-

30 Giovanni Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto". In: Simonetta Soldani/Gabriele Turi (Hg.): *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea.* Bd. 1 (La nascita dello Stato nazionale). Bologna 1993. S. 37-67: 37.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gewicht zwischen Norden und Süden, welches sich bis heute deutlich manifestiert. Man kann geradezu von einem ökonomischen Dualismus sprechen, dessen dramatische Folge die *questione meridionale* (die süditalienische Frage) ist. Durch das Risorgimento war die Kluft zwischen dem armen Süden und dem relativ reichen Norden nicht vermindert worden, und auch nach 1876, als mit der sogenannten „rivoluzione parlamentare" die „sinistra storica" an die Macht kam, änderte sich diese Situation nicht wesentlich.

Neben und auch als Konsequenz der Prägung durch die Fremdherrschaften gehörten zu den Hauptcharakteristika des italienischen Nationalstaats und der italienischen Gesellschaft eine im europäischen Vergleich hohe Rückständigkeit der produktiven Strukturen und eine schwache Demokratie. In beiderlei Hinsicht ist die bremsende Rolle der Savoia-Monarchie nicht zu unterschätzen. Nach der politischen Einigung behielt der König als Staatsoberhaupt eine Vielfalt von Funktionen, die weit über die Kompetenzen und über den Aktionsradius der von ihm ernannten Regierung und des Parlaments hinausgingen. Der König stand an der Spitze des Heeres, war verantwortlich für Krieg und Frieden, für die Allianzen und sogar für die Handelsverträge, die er nicht dem Parlament gegenüber rechtfertigen mußte. Die Monarchie war ein Referenzpunkt für alle reaktionären und autoritären Tendenzen, die gegen die parlamentarische Demokratie waren. Hinter dem König stand eine Reihe von militärischen und bürokratischen Gruppierungen, welche die Monarchie als Aushängeschild benutzten und dank ihrer Positionen wesentlichen Einfluß auf das politische Geschehen und die wirtschaftliche Entwicklung im Lande nehmen konnten.

Die Probleme bei der Herausbildung einer demokratischen Gesellschaft in Italien hingen wesentlich auch damit zusammen, daß einerseits eine starke bürgerliche Schicht fehlte und andererseits die Mehrheit der Italiener sich für den Einigungsprozeß kaum interessierte: „La retorica nazionalitaria fece presa inizialmente su una ridotta minoranza di italiani, appartenenti ai ceti culturalmente ed economicamente privilegiati delle regioni centro-settentrionali [...]."[31] Die Bauern – sie stellten 90 % der werktätigen Bevölkerung in der Risorgimento-Zeit – blieben von dieser Rhetorik weitgehend unberührt ebenso wie die „intera società meridionale, rimasta sostanzialmente fedele alla dinastia regnante, appoggiata dalla chiesa romana." Die quantitativ überragende Mehrheit der italienischen Bevölkerung teilte nicht im geringsten die „valori celebrati dalla retorica nazionalitaria liberale, mazziniana e neoguelfa."[32] Die großen Anstren-

31 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 145.
32 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 145.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gungen der italienischen Regierungen, nach der politischen Einigung des Landes, ein neues nationales Bewußtsein voranzutreiben, sind offenbar bis heute weitgehend gescheitert. Es waren progressive Bewegungen – unter anderem die Geheimbünde der Jakobiner und *Carbonari* –, die zum Risorgimento geführt hatten, und die an diesen Bewegungen Beteiligten stellten eine soziale bzw. intellektuelle Elite dar.

Die Schwäche des jungen italienischen Staates war ferner darauf zurückzuführen, daß das Parlament von einem numerisch sehr geringen Teil der Bevölkerung eingesetzt worden war und somit, in seiner repräsentativen Funktion, nicht auf einem soliden Fundament stand. Emblematisch ist die geringe Anzahl von Wählern bei den ersten gesamtitalienischen Wahlen. Ungefähr eine halbe Million Bürger, d.h. nur 1,9 % der Gesamtbevölkerung, waren aufgrund ihres Vermögens wahlberechtigt. Von dieser halben Million gingen – unter anderem wegen der hohen Wahlgebühren – nur circa 60 %, d.h. circa 300.000 Personen, tatsächlich wählen.

Italien war im 19. Jahrhundert – zusammen mit Spanien, Portugal und Rußland – in Europa das Land mit der höchsten Analphabetenquote:

„Verso la metà dell'Ottocento, la Svezia aveva un tasso di analfabetismo inferiore al 10 %, la Prussia e la Scozia non superavano il 20 %, l'Inghilterra e il Galles si attestavano appena sopra il 30 %, Belgio, Francia e Impero Austriaco tra il 40 e il 50 % (una soglia che nella penisola italiana era sfiorata soltanto da Piemonte e Lombardia). In fondo alla scala, con un analfabetismo che sfiorava l'80 %, si trovavano Italia, Spagna e Portogallo. Alle loro spalle restava soltanto lo sterminato Impero russo, simbolo della più oscura arretratezza."[33]

Durch die *Legge Casati* war im November 1859 die allgemeine – meist nicht beachtete – Grundschulpflicht eingeführt worden. In der höheren Schulbildung – Mittelschulen und Universitäten – dominierte ohnehin noch das Latein.

Auf ganz Italien verteilt, waren im Jahre 1861 von 23 Millionen Einwohnern 17 Millionen, d.h. 75 % der Gesamtbevölkerung, Analphabeten. Die Quote der Alphabeten betrug im Jahre 1871 31%, im Jahre 1881 38% und im Jahre 1901 immer noch 50 %.[34] Die Problematik des Analphabetismus setzt sich bis in die Gegenwart fort. Bei der Volkszählung von 1971 gaben 2.547.217 Italiener im Alter über sechs Jahren selbst an, Analphabeten zu sein. Tullio De Mauro schätzt jedoch die Si-

33 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto", op. cit., S. 39. Vigo bezieht sich dabei auf eine Statistik des Regno d'Italia (*Istruzione pubblica e privata. Istruzione primaria. Anno scolastico 1863-64*. Firenze 1866. S. VII).

34 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto", op. cit., S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tuation noch drastischer ein, wenn er erklärt, zu diesen circa 2,5 Millionen müsse man noch einen großen Teil, nämlich 13,2 Millionen Erwachsene, addieren, welche keinen Grundschulabschluß (licenza elementare) besitzen: „Non si va lontani dal vero calcolando che almeno uno ogni tre italiani non sanno né leggere né scrivere."[35]

Der Analphabetismus im 19. Jahrhundert war nicht auf bestimmte Altersgruppen beschränkt. Unterschiede gab es hinsichtlich der Verteilung der Analphabeten auf Stadt und Land. Von der Landbevölkerung waren 80 %, von der Stadtbevölkerung 71 % Analphabeten. Unterschiede gab es auch in geschlechtsspezifischer Hinsicht. Von der Landbevölkerung standen 75 % der Männer, die nicht lesen und schreiben konnten, 86 % der Frauen gegenüber. Ähnlich verhielt es sich in den Städten: Dort lebten 65 % männliche und 77 % weibliche Analphabeten. Unterschiede gab es auch von Region zu Region (und sogar innerhalb einer Region).[36] Diese geographischen Unterschiede sind auf die soziale Zusammensetzung der Bevölkerung eines bestimmten Gebietes und auf die spezifische Regionalgeschichte zurückzuführen:

„Un progresso lento ma costante contrassegnava l'esperienza delle campagne pavesi e lodigiane, della Valtellina, della Toscana, mentre una singolare immobilità caratterizzava, ad esempio, la città di Napoli già discretamente alfabetizzata nel 1810, ma del tutto incapace di qualsiasi avanzamento nel quarantennio successivo."[37]

Der Alphabetisierungsprozeß schritt mit regional sehr unterschiedlichen Geschwindigkeiten voran. Im Piemont setzte sich nach dem Wiener Kongreß die aufklärerische Tendenz des 18. Jahrhunderts durch, der Kirche die Bildung aus der Hand zu nehmen.[38] In der Lombardei war wegen der Reformen von Maria Theresia und Joseph II. im 18. Jahrhundert und aufgrund der napoleonischen Herrschaft, welche die technische und berufliche Ausbildung weiter ausgebaut hatte, das Schulsystem das beste Italiens. Die industrialisierte „alta Lombardia" war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „relativamente alfabetizzata", während in der agrarwirtschaftlichen „bassa Lombardia" nur „una persona su cinque" in der Lage war, eigenhändig mit dem Namen zu unterschreiben.[39] Im Königreich beider Sizilien waren nach dem napoleonischen Regime die

35 Tullio De Mauro: *Guida all'uso delle parole*. Roma 1980. S. 13-16.
36 Für die genauen Zahlen vgl. Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto", op. cit.
37 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto", op. cit., S. 43.
38 Vgl. legge Boncompagni 1848; legge Casati 1859.
39 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto", op. cit., S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bourbonen wieder an der Macht. Sie hatten kein Interesse an einer allgemeinen Schulbildung und delegierten diese an den Klerus. Gerade in Neapel entwickelte sich allerdings eine ausgeprägte autodidaktische Tradition und eine Tradition des Privatunterrichts[40], wobei diese Tendenzen durch die politische Repression nach 1848 unterdrückt wurden.

Die Armut war wahrscheinlich das größte Hindernis für die Alphabetisierung, und zwar sowohl die Armut der Familien, denen die Mittel für die Anschaffung von Büchern und Heften für die Kinder fehlten und die darüber hinaus auf die Arbeit der Kinder und Jugendlichen angewiesen waren, als auch die Armut der Kommunen, denen die Mittel für die Bereitstellung von Räumen, Heizung, Einrichtungsgegenständen und für die Bezahlung von Lehrern fehlten.[41] Alphabetisierung und „Skolarisierung" haben ihrerseits eine positive Rückwirkung auf die wirtschaftliche Situation eines Landes: Die sozio-ökonomische Entwicklung und die Verringerung der Anzahl der Analphabeten gehen nebeneinander her.

Der regionale Charakter, die zahlreichen Sprachen oder Sprachvarietäten, die vielfältigen politischen und kulturellen Traditionen, die unterschiedlichen Regierungsformen, die mehr oder weniger lang andauernden und mehr oder weniger häufig wechselnden Fremdherrschaften waren Faktoren, die dazu führten, daß die politische, sprachliche und kulturelle Einigung Italiens im Umfeld des Risorgimento ein fast utopisches Unterfangen war. Diese schwierige Einigung – Tullio-Altan spricht von „migroaggregazioni familistiche e localistiche" – habe zwei Konsequenzen gehabt. Einerseits führte sie zu einer allgemeinen Geringschätzung der „dimensione collettiva del vivere sociale", der gemeinschaftlichen Dimension der Gesellschaft und des Staates. Andererseits habe sie aber auch im Laufe der Jahrhunderte, „per una sorta di compensazione", die Fähigkeit der einzelnen Individuen stimuliert, Probleme „con grande ingegnosità" in Angriff zu nehmen und „in un'ottica squisitamente individualistica" zu lösen.[42]

Alessandro Manzonis großer Traum war ein auf allen Ebenen geeinigtes Italien gewesen: „una d'arme, di lingua, d'altare, – di memorie, di sangue e di cor". Damit eine derart mehrsprachige Bevölkerung wie die italienische an der Literatur partizipieren kann und damit sich die verschiedenen sprachlichen Gruppen verständigen können, muß eine „lingua franca" zur Verfügung stehen. Dafür sind aber eine allgemeine Alphabetisierung und eine allgemeine „Skolarisierung" der Bevölkerung die unabdingbaren Voraussetzungen.

40 Francesco De Sanctis ist ein gutes Beispiel dafür.
41 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto", op. cit., S. 58.
42 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 216.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Manzonis Vision der Verbreitung einer *gesprochenen* italienischen Nationalsprache konnte erst durch die Television Wirklichkeit werden. Tullio De Mauro hat nachgewiesen, daß neben anderen Faktoren – Sprachverbreitungsprogramme des Kultusministeriums; Industrialisierung; weitgehende Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht nach dem 2. Weltkrieg; Verbreitung des Radios seit dem Faschismus; starke Binnenmigration seit den 60er Jahren – das Fernsehen der entscheidende Faktor bei der Verbreitung eines „italiano comune" war.[43] Das Fernsehen hat eine viel wichtigere Rolle für die sprachliche und kulturelle Einigung Italiens gespielt als die Literatur. Die massenhafte Verbreitung des Radios, des Films – besonders in der Nachkriegszeit – hatten natürlich schon das Feld für das Fernsehen vorbereitet. Am Ende der 50er Jahre konnten 90 % der Italiener die Fernsehausstrahlungen durch die Radiotelevisione Italiana (RAI TV) empfangen.[44] Was die Verbreitung einer *geschriebenen* italienischen Nationalsprache betrifft, ist Manzonis Traum bis heute noch nicht vollständig in Erfüllung gegangen.

Nach dem Risorgimento entstand bald die Unterscheidung zwischen ‚Italia legale' und ‚Italia reale', die besagt, daß das Land auch nach der politischen Einigung extrem heterogen war und starke zentrifugale Kräfte wirkten.

Die meisten Elemente – „arme", „lingua", „altare", „memorie", „sangue" und „cor" –, die in Manzonis Einheitstraum eine tragende Rolle spielten, konnten für die Einheit Italiens nicht wirksam werden. Weder auf eine gemeinsame Geschichte noch auf eine gemeinsame verbale Sprache und auch nicht auf eine einheitsstiftende Literatur hat sich die Einheit Italiens stützen können. Von Manzonis Parametern spielte vielleicht die wichtigste einheitsstiftende Rolle der „altare", der Katholizismus. Gegenläufig zu den Anstrengungen von De Sanctis und anderen, eine Nationalkultur ausschließlich der „Dichter und Denker" zu etablieren, hat sich die italienische Kultur immer auch in anderen medialen Formen als der Literatur im engeren Sinn formiert und artikuliert. Vielleicht verbreitete sich selbst die von Widrigkeiten gezeichnete Liebesge-

43 Vgl. bes. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bd. 2, op. cit., S. 118 ff.

44 Nicht zufällig sind die großen und einschlägigen italienischen Sprachgeschichten erst seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen: zuerst die von Giacomo Devoto: *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze 1953 und dann (die vollständigere) von Bruno Migliorini: *Storia della lingua italiana*. Firenze 1961. Vgl. dazu Maria Serena Sapegno: „‚Italia', ‚Italiani'". In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 5. Torino 1986. S. 169-221: 172.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schichte von Renzo und Lucia eher durch die zahlreichen Opernversionen als durch Manzonis Roman.[45]

Tendenzen der italienischen Literatur

Trotz oder gerade wegen einer relativ frühen Literatursprache kann die italienische Literatur als eine Literatur mit ausgeprägten oralen Tendenzen angesehen werden.[46]

János Riesz hat gezeigt, daß sich erst „durch den Blick auf ähnliche Entwicklungen in außereuropäischen Kulturen" auch ein Bewußtsein für die „Differenz zwischen Oralität und Schriftlichkeit" in der europäischen Kultur – und Literatur – entwickelt habe. Die Tatsache, daß sich europäische Literaturwissenschaftler lange dieser kulturellen Differenz nicht bewußt waren, habe zu ästhetischen Abwertungen jener literarischen Werke geführt, die besonders stark durch die Oralität bestimmt sind. Diese wurden dann oft irrtümlicherweise als defizitär definiert, so etwa der frühere *Novellino* im Unterschied zum späteren *Decamerone*. Geht man davon aus, daß die beiden Werke Repräsentanten unterschiedlicher „Kommunikations- und Erzählformen" sind, dann versteht man den *Novellino* mit seiner „zupackenden Kürze" eher als „ein Werk der Reife, das seinerseits bereits eine jahrhundertealte Erzählkultur zusammenfaßt"

45 Wir konnten sechs Opern, die auf Manzonis Roman basieren, ausfindig machen: *I Promessi Sposi* (Musik: Luigi Bordese; Text: Giuseppe Checcherini; UA: Neapel 1830); *I Promessi Sposi* (Musik: Pietro Bresciani; Text: A. Gusella; UA: Padua carnevale 1832-33); *I Promessi Sposi* (Musik: Luigi Gervasi; Text: Emanuele Bidera; UA: Rom carnevale 1834); *I Promessi Sposi* (Musik: Amilcare Ponchielli; Text: Amilcare Ponchielli u.a.; UA: Cremona 1856); *I Promessi Sposi* (Musik: Andrea Traventi; Text: Pietro Michelotti und Emanuele Bardare; UA: Rom 1858); *I Promessi Sposi* (Musik: Errico Petrella. Text: Antonio Ghislanzoni; UA: Lecco 1869).

46 Vgl. zur praktischen Revolutionierung und Infragestellung der Schriftkulturtradition allgemein, d.h. ohne besonderen Bezug auf die italienische Situation, z.B.: André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a.M. 1988; Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 1989; Walter J. Ong: „Writing and the Evolution of Conciousness". In: *Mosaic. A Journal of the Interdisciplinary Study of Literature*. XVIII/1 (Winter 1985). S. 1-10; Walter J. Ong: *Orality and Literarcy. The Technologizing of the World.* New York/London 1982; Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Paris.1983 (dt.: *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin 1990); Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und den *Decamerone* mit seinen „wohlgerundeten Perioden fast wie ein Ausdruck altväterlicher Behäbigkeit" erscheinen läßt.[47]

Alberto Asor Rosa betrachtet die Oralität als so konstitutiv für die italienische Kultur[48], daß er sie – mit Verweis auf die *Tre Corone* Dante, Petrarca und Boccaccio – als eine „tipica ‚civiltà del discorso'" definiert, „in cui, appunto, la ‚comunicabilità' e la ‚comunicazione' costituiscono valori supremi."[49] Für ihn legt eine solche „civiltà del discorso" mehr Wert auf formal-ästhetische Aspekte als auf inhaltliche:

„Non c'è dubbio che questo significhi una generale attenuazione e svalutazione delle esigenze di persuasione e quindi di logica rispetto a quelle formali: l'*ordo* petrarchesco-boccacciano non chiede di convincere, chiede d'essere ammirato."[50]

Das heißt, semiotisch reformuliert, sie favorisiert den Signifikanten und die Syntax statt den Signifikaten.

Die italienische Literaturtradition ist ohne ihren Entstehungshintergrund aus und mit der Oralität sowie aus und mit dem Sprechen und dem Gespräch kaum denkbar. Die Oralität, das Sprechen und das Gespräch waren konstitutiv für die italienische Literatur und sind essentiell für sie geblieben:

„Solo immaginando, infatti, un immenso ampliamento dell'orizzonte dell'oralità, una valorizzazione straordinaria del discorso come fondamento essenziale della vita civile e sociale, si può arrivare a capire come diventasse possibile una tale estensione dell'orizzonte della scrittura, un tale dominio della ‚parola-in-scrittura'. Lo abbiamo già accennato: i personaggi della cornice del *Decameron* vivono in quanto parlano e per parlare; il pezzo di civiltà umana, che essi rappresentano, si caratterizza dal fatto che senza *parlare*, senza ‚dire-parole', non esiste civiltà, perché c'è civiltà – come Boccaccio cosí spiegava nelle *Genealogie* – solo quando e laddove la civiltà *può dirsi* [...]."[51]

47 János Riesz: „Nachwort". In: *Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen*. János Riesz (Hg. und Üb.). Stuttgart 1988. S. 330.

48 Zur italienischen als orale Kultur vgl. auch Giorgio Raimondo Cardona: „Culture dell'oralità e culture della scrittura". In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 2. Torino 1983. S. 25-101.

49 Alberto Asor Rosa: „La fondazione del laico". In: ders. (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 5, op. cit.,. S. 17-124: 120.

50 Asor Rosa: „La fondazione del laico", op. cit., S. 120.

51 Asor Rosa: „La fondazione del laico", op. cit., S. 120.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Genres, die nur mit Hilfe der Stimme – der Sing- oder Sprechstimme – ihren Werkcharakter entfalten können, sind in unterschiedlichen Kulturen mehr oder weniger typisch oder kanonisch, d.h. kulturell unterschiedlich relevant. Orale Aspekte waren für die italienische Literatur nicht nur konstitutiv, sondern sie hat diese auch deutlicher als andere Nationalliteraturen bewahrt. Beispiele hierfür sind die zahlreichen Genres, die mündliche und performative Formen der Kommunikation fingieren (neben den Novellen und Briefsammlungen, die Konversationsbücher, die Dialoge). Hinzu kommen jene Genres, welche stark von klanglichen oder musikalischen Elementen durchsetzt waren oder mit Musikbegleitung vorgetragen wurden. Neben vielen Formen der Lyrik gehört dazu sicherlich an prominenter Stelle das Pastoraldrama, z.B. Tassos Hirtenspiel *Aminta*, „eine Musik von Versen und Klängen, die verführt und bezaubert, noch ehe man im einzelnen verstanden hat, was sie sagen will."[52] Einige Theorien gehen davon aus, daß diese oralen und musikalischen Tendenzen der italienischen Literatur zur Herausbildung der Oper gegen Ende des 16. Jahrhunderts geführt haben. Lorenzo Bianconi beschreibt mit großer Genauigkeit den Moment, als, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, das Primat des literarischen Wortes dem Primat des musikalisierten Wortes und der Musik überhaupt den Platz überließ.[53]

Die aus diesem Paradigmenwechsel entstandene Oper bezeichnete Gramsci, wie wir gesehen haben, als den „gusto nazionale", als „cultura nazionale" (*Quaderni*, S. 1738). Im Unterschied zur „national-popularen" Oper habe die italienische Literatur nur in der Renaissance ansatzweise eine „national-populare" Funktion eingenommen. Dem nationalen Massengeschmack konnte sie, so Gramsci, auch im 19. Jahrhundert nicht genügen.

In Italien fehlte im unmittelbaren Vorfeld und während der politischen Einigung eine Nahvergangenheit *nationaler* literarischer Tradition. Im Unterschied zu Deutschland, das mit der Weimarer Klassik seinen Referenzpunkt für die nationale Traditionsbildung im Zuge der politischen Einigung hatte, spielte im postrisorgimentalen Italien die literarische Fernvergangenheit eine prägende Rolle.[54] Modellbildend waren im

52 János Riesz: „Nachwort". In: Torquato Tasso: *Aminta. Favola boscherecia. Ein Hirtenspiel. Italienisch/Deutsch.* János Riesz (Hg. und Üb.). Stuttgart 1995. S. 243-260: 254.

53 Lorenzo Bianconi: „Il Cinquecento e il Seicento". In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 6. Torino 1986. S. 319-364: 336 ff. Vgl. auch das Kapitel „Toward Opera in Florence". In: Robert Donington: *The Opera*. New York u.a. 1978.

54 Zu den europäischen Klassiken vgl. Wilhelm Voßkamp: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. Stuttgart/ Weimar 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

19. Jahrhundert immer noch Dante und besonders Petrarca und damit zusammenhängend die römische Antike, zu der über die *Tre Corone* zurückgegriffen wurde mit der Absicht eine, wenngleich zeitlich sehr entfernte, literarhistorische Referenz zu haben. Diese prägende Rolle der literarischen Fernvergangenheit in der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts führte schließlich zum *Neoclassicismo*.[55]

Unter den Schriftstellern und Dichtern des *Neoclassicismo* kamen tragische, epische und lyrische Gattungen in Mode, die eine Nachahmung der griechischen und lateinischen waren. Verbreitet war ein stilistisches Verfahren, das versuchte, im eigenen Stil die verehrten Klassiker wiederaufleben zu lassen: Man schrieb „alla greca", „alla romana", „all'alessandrina". Es handelt sich hierbei um verschiedene Experimente, die nicht immer gelungen und nicht auf einen einzigen „stile neoclassico" zurückzuführen sind. Sie entsprachen aber einem sehr verbreiteten Geschmack, welcher in enger Beziehung zu den neuen ethischen und politischen Orientierungen stand. Die Antike diente nicht nur als ästhetisches, sondern auch als politisches Modell[56]: das republikanische Rom war der Referenzpunkt für die Generation der Revolution, während die Generation der *età napoleonica* sich auf das kaiserliche Rom bezog. Vincenzo Montis Tragödien, Oden und Hymnen und viele Gedichte Giosue Carduccis (wie z.B. „Primavere elleniche") sind exemplarisch für eine stilistisch stagnierende Tendenz der italienischen Literatur, die sich vor allem in der Lyrik bemerkbar machte. Eine kaum vermeidbare Folge der Tatsache, daß weit zurückliegenden Epochen und damit verbundenen literarischen Formen und Verfahren eine modellhafte Funktion zukam, war die Unpopularität eines großen Teils der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts, d.h. ihre mangelnde Volksverbundenheit und ihre ge-

55 Der Begriff „neoclassicismo" bezeichnet einen Geschmack, bestimmte Thematiken, einen Stil und eine Epoche, die in Italien ungefähr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnen haben, sich herauszubilden, und als Gegenreaktion auf Barock und auf Rokoko entstanden sind. Praktiziert wurde die neoklassische Kunst und Literatur bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie ein großer Teil der italienischen Literatur verfuhren die Bildenden Künste. In der Malerei, in der Skulptur und in der Architektur machte sich eine stilistische und/oder thematische Rückorientierung bemerkbar. Der Neoclassicismo war ein Gegenentwurf zur geschnörkelten Linie, zur reichen Verzierung, zur Weichheit und Frivolität, die dem Barock angelastet wurden. Dagegen waren die ästhetischen Ideale des Neoclassicismo Nobilität, Einfachheit, Linearität, die das Graziöse und vor allem das Sublime ausmachen sollten.

56 Auch in der Auffassung Winckelmanns war die griechische Kunst nicht nur der Bereich der Grazie und der heiteren Schönheit, sondern auch die Welt der politischen Freiheit und der Erziehung des ganzen Menschen.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ringe Verbreitung. Die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts war im wesentlichen eine Höhenkammliteratur.

Natürlich wurden die vornationalen Modelle und Formen auch mehr oder weniger stark abgewandelt oder neu kontextualisiert. Der innovativste Fall war sicher Giacomo Leopardi (1798-1837) mit seiner Prosa und besonders mit seiner Lyrik, die im italienischen Panorama eine Ausnahme bildeten. Leopardi kombinierte die hohe Tradition der italienischen Literatur mit offenen Formen. In seine poetische Sprache ist fast die ganze italienische literarische Tradition eingedrungen, um auf originelle Weise umgestaltet zu werden.[57]

Neben den ausgeprägten Klassizismen und der sporadischen Abwandlung vornationaler Modelle und Themen benutzte die italienische Literatur im 19. Jahrhundert ein weiteres Verfahren. Dieses bestand in der Anlehnung an nicht-italienische, d.h. an europäische, Modelle und Strömungen. Die wenigen Romane, die im 19. Jahrhundert in Italien ent-

57 Die Lexik und die Konstrukte der traditionellen poetischen Sprache waren das elementare Material Leopardis, das er auf seine individuelle Weise transformierte. Wenn er z.B. über die „placida notte" oder über den „verecondo raggio" schrieb, griff er nicht nur eine allgemein bekannte Tradition auf, sondern mit „verecondo raggio", bezogen auf den Mond, konkret Monti. Während sich aber bei Monti das Bild des „verecondo raggio" zwischen anderen Worten („la luna il raggio pauroso mandava e verecondo") verlor, verlieh ihm Leopardi eine neue Intensität, durch die es isoliert aus der Tiefe aufscheinen konnte. Solche kreativen Umwandlungen traditioneller Formen und Bilder sowie wörtlicher Zitate aus früheren fremden Texten finden sich in Leopardis lyrischem Werk in Fülle. Im „Infinito" verwendet er z.B. ein Emistichion von Galeazzo di Tarsia („quest'ermo colle"), gibt ihm aber eine individuelle Note, welche sich der Dichter aus dem 16. Jahrhundert niemals hätte ausdenken können. Auch Petrarcas Vers „ad una ad una annoverar le stelle" wurde auf besondere Weise leopardianisch, als er im „Canto notturno di un pastore errante" in „e noverar le stelle ad una ad una" transformiert wurde: Indem Leopardi die petrarchistische Formulierung umkehrte, auf dem „ad una ad una" verweilte, dadurch „luna" zum dominanten Reim machte und die erste Silbe von „annoverar" amputierte, hat er durch die Imitation praktisch einen ganz neuen Vers erfunden. Ebenso verhält es sich in Leopardis Jugendwerken. In seinem Idyll „Le rimembranze" („Era in mezzo del ciel la curva luna") fingiert er eine Hymne an Neptun. Dieses Idyll ist im Geiste einer Übersetzung konzipiert, greift die griechischen Modelle auf („Mentre ne' boschi opachi e ne le valli / De l'Ida nuvolosa, i neri armenti / Febo Apollo pascea") und nimmt gleichzeitig die originellen Idylle vorweg. Auch Leopardis Canto über den „Appressamento della morte" steht unter dem Einfluß Montis, Varanos, Petrarcas und Dantes, läßt aber an mehr als einer Stelle (z.B. „Spento il diurno raggio") die Originalität der *Canti* aufscheinen. Siehe Francesco Flora: „Giacomo Leopardi". In: Giacomo Leopardi: *Tutte le opere*. Francesco Flora (Hg.). Verona 1940 ([10]1973). S. XI-LII.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

standen sind, orientieren sich fast ausnahmslos an Modellen aus anderen Literaturen.

Sowohl Ugo Foscolos *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* als auch Alessandro Manzonis *I Promessi Sposi* waren – trotz ihrer Schlüsselfunktion für die italienische Literatur – in formaler Hinsicht keine ‚Erfindungen' der italienischen Literatur und keine Werke, die italienische Vorläufer hatten. Ugo Foscolo griff mit seinem *Jacopo Ortis* die europäische Tradition des Briefromans auf, die von England – mit Richardsons *Pamela* (1740) – und von Frankreich – mit Charles–Louis Montesquieus *Lettres persanes* (1721) und Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1761) – sowie in diesem Fall von Deutschland – mit Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774 bzw. 1787) – verhältnismäßig spät und gewissermaßen aus zweiter und dritter Hand nach Italien gelangt war.

Alessandro Manzoni knüpfte mit seinen *Promessi Sposi* an die europäische Tradition des historischen Romans an, die besonders in England und Schottland mit den Romanen Walter Scotts (1771-1832), aber auch in Frankreich bereits etabliert war.[58] Manzonis Modell des historischen Romans löste zwar eine Reihe von weiteren historischen Romanen[59] aus, die aber keine große Verbreitung fanden.[60] Autoren wie D'Azeglio, Guerrazzi, Grossi oder Cantù wurden kaum gelesen, vielleicht, weil ihre Bücher langweilig waren: „i lettori s'annoiarono, come si annoiavano a leggere i *Promessi sposi*, con quelle digressioni e descrizioni che non potevano e non volevano venire incontro alle ragioni di un pubblico consumistico."[61]

Einen publikumswirksamen Roman, wie es der massenhaft verbreitete, französische oder englische Feuilletonroman[62] – „che va dritto al ber-

58 Zur Bedeutung von Manzonis Lektüren europäischer Literatur für die Konzeption seines Romans vgl. Enrico De Angelis: *Qualcosa su Manzoni*. Torino ²1980; Edoardo Villa: „Suggestioni di narrativa europea nel Fermo e Lucia". In: Umberto Colombo (Hg.): *Fermo e Lucia. Il primo romanzo del Manzoni*. Atti XIII congresso Nazionale Studi Manzoniani. Lecco, 11-15 settembre 1985. Lecco 1986. S. 15-33.

59 Zum historischen Roman in Italien vgl. etwa Friedrich Wolfzettel/Peter Ihring (Hg.): *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Tübingen 1993.

60 Vgl. Luigi Baldacci: *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*. Milano 1997. S. 49: „l'operazione restò squisitamente colta."

61 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 49.

62 Für die Forschung zum Feuilleton- und Populärroman waren die Studien von Umberto Eco wegweisend, von denen wir exemplarisch auf *Il superuomo di massa* (Milano 1978) verweisen. Zum französischen Feuilletonroman vgl. z.B. Hans-Jörg Neuschäfer: *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*. München 1976; ders./Dorothee Fritz-El Ahmad/

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

saglio“[63] – war und der große Leserschichten erreichte und über die Entstehungskultur hinaus eine Massenrezeption in Gang setzte, gab es in Italien nicht.[64] Die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts war, mochte sie politisch auch noch so avanciert sein, stilistisch und formal in ihrer Haupttendenz rückwärtsgewandt.

Erst in einer zweiten Phase reagierte die Literatur nicht nur gegen das politische, sondern auch gegen das literarische Establishment, und auch dies geschah dank europäischer Vorbilder. Zu diesen Bewegungen gegen das *literarische* Establishment gehörten die Scapigliatura und der Verismo.

Wenngleich die Scapigliatura[65], die sich vor allem auf Mailand in der Zeit zwischen 1860 und 1880 konzentrierte, keine italienische Erfindung war[66], bedeutete sie für die italienische Literatur eine innovative Richtungsänderung. Die Scapigliati nahmen antikonformistische Positionen ein, und zwar sowohl thematisch als auch sprachlich.[67]

Eine weitere Bewegung gegen das literarische Establishment war der Verismo, der mit der Scapigliatura in engem – poetologischem und per-

---

Klaus-Peter Walter: *Der Französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt 1986.

63 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 50.

64 Autoren, die sich durch den sozialkritischen Roman inspirieren ließen, gab es in Italien einige wenige. Dazu gehörten z.B. Antonio Ranieri (1806-1888), Giulio Carcano (1812-1882), Caterina Percoto (1812-1887), Cesare Correnti (1815-1888). Ihre Werke haben aber das 19. Jahrhundert nicht überlebt.

65 Der Name wurde verbreitet durch einen Roman von Cletto Arrighi (*La Scapigliatura e il 6 febbraio* [1865]). Die *Scapigliati* bildeten eine Gruppe, deren Mitglieder freundschaftlich miteinander verbunden waren, und zu der unter anderem Arrigo Boito, Emilio Praga und Ugo Tarchetti gehörten. Die Scapigliatura zeichnete sich weniger durch ein organisches Programm als durch eine Tendenz im Verhalten und im Geschmack dieser Literaten aus. Sie waren auch in ihrer Lebensführung „scapigliati“, und einige von ihnen beendeten ihr Leben mit dem Suizid.

66 In die Scapigliatura flossen zwei europäische kulturelle Komponenten ein: einerseits der französische Symbolismus (nach dem Vorbild Baudelaires und anderer), von dem die Scapigliati ihre Vorliebe für „temi maledetti“, eine anarchische Haltung und die Überzeugung, daß Dichtung auf unmittelbare, irrationale Weise die Realität enthüllen sollte, übernommen hatten; andererseits der französische Naturalismus, von dem die Scapigliati etwa den Kult des Wahren, des Häßlichen, Schmutzigen und Deformierten übernahmen.

67 Zum vorsätzlichen Distanzierungsversuch von vorhergehenden italienischen literarischen Strömungen gehörte auch die Suche nach einer gesprochenen Sprache, nach all jenen Wörtern aus den Dialekten und aus dem alltäglichen Sprachgebrauch, die trotz der Reform Manzonis bisher noch nicht in die Literatursprache eingedrungen waren.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sonellem – Zusammenhang stand. Auch die Veristen adoptierten französische Vorbilder, besonders aus dem Naturalismus, beriefen sich teilweise aber auch auf Manzoni, der bereits in einem italienischen Kontext den Blick auf das Leben der „umili" gerichtet und die von der Geschichte bzw. von der Geschichtsschreibung Vergessenen zu Protagonisten seines Romans gemacht hatte. Die Werke aus dem Verismo haben mit den *Promessi Sposi* den Fokus auf die sozialen Lebensbedingungen der Unterprivilegierten gemeinsam. Unter dem Einfluß des Positivismus und des Naturalismus verschärfte sich aber der Blick für die Realität, so daß die Veristen vom Ideal der Romantiker – Manzonis Beschreibungen und Ansichten waren eher christlich humanitär gewesen – zu einem „rituffo nel reale" übergingen.

Das italienische Literatursystem entwickelte im 19. Jahrhundert also mehrere Strategien, um nicht völlig zu stagnieren. Diese verhalfen der italienischen Literatur jedoch nicht dazu, eine Vorreiterfunktion auf internationaler Ebene zu übernehmen. Die prägende Rolle der literarischen Fernvergangenheit, die vereinzelte Abwandlung und Neukontextualisierung vornationaler Modelle und Themen – Leopardi ist ein großartiger Dichter, aber ein Einzelfall – und die Anlehnung an europäische Modelle und Strömungen wie z.B. Briefroman, historischer Roman, Naturalismus waren literarische Verfahren, die nicht dazu führen konnten, daß die italienische Literatur im 19. Jahrhundert eine innovative oder gar modellbildende Rolle in Europa übernommen hätte.

Durch diese Verfahren konnte die italienische Literatur noch nicht einmal einen ‚genuin italienischen' Kanon stiften, denn entweder reproduzierte sie in der vornationalen Zeit Kanonisiertes, oder sie imitierte den Kanon der anderen Nationalliteraturen. Ausnahmen wie Leopardi oder Verga mit *I Malavoglia* oder *Mastro Don Gesualdo* vom Ende des 19. Jahrhunderts, Romane, die auch in Italien erst sehr spät entdeckt wurden,[68] bestätigen die Regel. Die genannten Haupttendenzen verhalfen der italienischen Literatur im 19. Jahrhundert nicht zur Popularität. Erst mit Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) und Edmondo De Amicis' *Cuore* (1886)[69], lagen zwei Kinder- bzw. Jugendbücher vor, die inzwischen zum kulturellen Gedächtnis der Italiener gehören.

Während das politische System, zumindest wenn man die fortschrittlichen Tendenzen des Risorgimento ins Auge faßt, relativ ausdifferenziert war, stagnierte das literarische System. Im Italien des 19. Jahrhun-

68 Zur späten Entdeckung Vergas vgl. Gorizio Viti: *Verga Verista*. Firenze 1987. S. 189-245.

69 Carlo Collodi: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Disegno di Carlo Chiostri. Torino 1973; Edmondo De Amicis: *Cuore*. Milano 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

derts herrschte eine Dissonanz zwischen politisch-ideologischem Diskurs und den damit verbundenen Forderungen und Ereignissen und der Literatur, die in formaler, sprachlicher und thematischer Hinsicht eher unzeitgemäß war. Während in anderen Ländern die Literatur gegenüber den politischen Situationen eine Vorreiterfunktion einnehmen konnte, hinkte das italienische Literatursystem zum größten Teil der politischen Entwicklung hinterher. Selbst Autoren wie Foscolo und Manzoni, die zwei Romane geschaffen haben, welche inhaltlich und stilistisch zu den innovativsten Werken der italienischen Literatur ihrer Zeit zu rechnen sind, waren in ihrer Lyrik tendenziell klassizistisch orientiert.

Die sprachliche und die politische Heterogenität des Landes, die gering fortgeschrittene Alphabetisierung, die spät aufkommende und sich nur langsam durchsetzende allgemeine Schulpflicht, die wirtschaftliche und soziale Rückständigkeit großer Gebiete waren erschwerende Umstände, die der Herausbildung eines großen Lesepublikums im Italien des 19. Jahrhunderts im Wege standen. In dieser Situation war die Oper ein Medium, das sich für Kollektivierungsprozesse besser eignete.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5 Das Opernhafte und das Risorgimento

Mediale Schwerpunktbildungen

Nicht nur im 19. Jahrhundert unterschied sich die italienische Medienkonstellation von der anderer europäischer Kulturen. Auch in früheren Jahrhunderten waren in Italien performative Medien – das heißt: die Komödie, die Oper und andere Formen des Spektakels – zahlreich vorhanden, ausdifferenziert und populärer als die Literatur. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert waren nicht-literarische Medien und spektakelhafte Formen – bis hin zu Film und Fernsehen – kulturtypologisch relevant.

Das Spektakel – als Bezeichnung, Begriff und Institution – ist in romanischsprachigen Ländern auffälligerweise neutral oder positiv konnotiert, während es im Deutschen eher negativ konnotiert ist. „Spettacolo" ist im Italienischen der Sammelbegriff für alle audio-visuellen, performativen Medien, für alle inszenierungsbedürftigen Genres und die damit verbundenen Institutionen, sei es das Theater, sei es die Oper, sei es der Film, der Zirkus oder das Fernsehen. „Spettacolare" ist das von „spettacolo" abgeleitete Adjektiv und wird auch in einem übertragenen Sinn gebraucht. Es ruft in Gebrauchsformen wie „una festa spettacolare", aber auch „un paesaggio spettacolare" oder „un mare spettacolare" nicht – wie z.B. das deutsche Wort „spektakelhaft" – die Isotopien des Sensations- und Effektheischenden, Chaotischen, Gehaltslosen, Überdrehten, sondern die Isotopien des Schönen und sogar des Erhabenen, des auf positive Weise Großartigen, Beeindruckenden und Eindringlichen, des Unvergeßlichen und Bedeutenden auf.

Ein unverkrampfter und selbstverständlicher Umgang mit den Formen und Institutionen des Spektakels zeigt sich in Italien unter anderem daran, daß es ein Land ist, das bis vor kurzem ein *Ministero del Turismo e dello Spettacolo*[1] besaß und dessen Universitäten mit Lehrstühlen für

1 Aus dem *Ministero del turismo e dello spettacolo* ist aufgrund eines Referendum im Jahre 1993 und durch das Dekret des Ministerpräsidenten vom 12. März 1994 das *Dipartimento dello spettacolo* hervorgegangen, welches der Presidenza del Consiglio dei Ministri zugeordnet ist. Das *Dipartimento dello spettacolo* ist „l'amministrazione centrale dello Stato che esercita le

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Storia, Semiotica oder *Teoria dello Spettacolo* oder mit einem *Dipartimento Spettacolo* ausgestattet sind.

Womit hängt diese begriffs-, institutionen- und kulturgeschichtliche italienische Besonderheit zusammen?

Flüchtiger Schein vs. bleibender Gehalt, Ästhetik vs. Moral, Frivolität vs. sittlicher Ernst, Unterhaltung vs. Erbauung – diese stereotypen Dichotomien, die man vielleicht als Gegensätze einer katholischen und protestantischen Weltanschauung ansehen könnte, waren die Begriffe, mit deren Hilfe die inländischen und ausländischen Kritiker (vgl. Kapitel 1 und 2) versuchten, das Opernhafte in der italienischen Kultur zu diffamieren.

Alessi, Versace und andere „artisti" des schönen und nicht unbedingt nützlichen oder gehaltvollen ‚Made in Italy', das Schlagerfestival von San Remo[2], die Siege und Niederlagen der italienischen National-Elf, die Fernsehshows von Mike Buongiorno und die Soap-Operas – audiovisuelle Varianten der „Fortsetzungs- und Hintertreppenromane", von denen Gramsci sprach – sind die aktuellen Zeichen einer Kulturnation, die sich schon immer gerne durch den schönen Schein, die Unterhaltung und das Vergnügen konstituiert hat.

Zahlreiche Indizien sprechen dafür, daß die italienische Kultur nicht nur – und vielleicht nicht primär – als eine Lese- und Innerlichkeitskultur, sondern auch als eine Kultur des Spektakels anzusehen ist,[3] und zwar mit historisch zu differenzierenden[4] und ständig oszillierenden Schwerpunktverlagerungen.

---

funzioni in materia di spettacolo non di competenza delle regioni e degli enti locali". Seine Aufgaben sind „finanziamento", „autorizzazione", „riconoscimento di ‚status'" in den Bereichen „cinema, prosa, musica lirica e concertistica, danza, circhi e spettacoli viaggianti". Es verwaltet den *Fondo Unico per lo Spettacolo* (900 Milliarden Lire im Jahr 1997). Vgl. http://www.telvia.it/art/spetdipcm.html [24.06.2001].

2 In den achtziger Jahren erreichte die Fernsehübertragung des *Festival di San Remo* durch die Rai eine Zuschauerquote von über 22 Millionen. In den neunziger Jahren – nach der Einführung des Privatfernsehens – waren es immer noch circa 15 Millionen. Vgl. Marcello Giannotti: *Sanremo: fermate quel festival! Dietro le quinte del più popolare evento musicale italiano*. Firenze 1998.

3 Wir werden bei den folgenden Überlegungen nicht berücksichtigen, daß es in anderen kulturellen Traditionen in anderen Zeiten, aus ähnlichen oder aus anderen Gründen, ähnlich wie in Italien oder anders sich artikulierende, Schwerpunkte performativer Medien gibt, z.B. in England mit dem Elisabethianischen Theater, in Frankreich mit der klassischen Tragödie, in Deutschland mit dem Hof- und Nationaltheater.

4 Die Renaissance ist jene Periode der italienischen Kulturgeschichte, in der sich besonders deutlich sowohl die Merkmale einer Lesekultur als auch die Merkmale einer Kultur des Spektakels herauskristallisieren und sich in vie-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wenn hier von Kultur des Spektakels die Rede ist, dann grenzen wir uns bewußt von Guy Debords *Société du spectacle* ab. Debords Thesen, deren Zuspitzung sich aus ihrer Entstehungszeit heraus erklärt, waren eine Konvergenz von Lukács' Neo-Hegelianismus sowie Horkheimers und Adornos Begriff der Kulturindustrie. Debord diagnostizierte den westlichen Gesellschaften der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts einen alles überflutenden, durch die moderne Medientechnik verstärkten Bilderstrom.[5] Das Spektakel war für Debord ein durch Bilder vermitteltes, gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen. Die tiefe Ursache für die Allgegenwart des Spektakels sah er im Charakter der Arbeitsteilung und im Zusammenhang zwischen moderner Massenkonsumption und -kommunikation.[6]

Natürlich könnte man angesichts bestimmter Ausprägungen aktueller italienischer Gegenwartskultur durchaus zu einem kulturpessimistischen Befund gelangen. Zu fragen wäre etwa, ob die im europäischen Vergleich sehr frühe Expansion des Privatfernsehens und der kulturelle –

len Bereichen und über weite Strecken die Waage halten. Vgl. etwa Peter Burke: *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*. London/Cambridge 1987. In den Briefbüchern der Renaissance konkretisiert sich, betrachtet man sie als „Simulakrum der Konversation" (Claudia Ortner-Buchberger), in sinnfälliger Weise die Verschränkung von Schriftlichkeit, Mündlichkeit und (inszenierter) Performativität (Claudia Ortner-Buchberger: *Briefe schreiben im 16. Jahrhundert. Formen und Funktionen des epistolaren Diskurses in den italienischen libri di lettere*. München 2003 [Habilitationsschrift Bayreuth 1999]).

5 Guy Debord stellte in seinem berühmten Buch (*Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978. S. 5 [franz.: *La société du spectacle*. Paris 1967]) folgende These auf: „Das gesamte Leben der Gesellschaften, in denen moderne Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Ansammlung von Spektakeln. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, hat sich in einer Repräsentation entfernt."

6 Vgl. Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, op. cit., S. 19: „Der Ursprung des Spektakels liegt in dem Verlust der Einheit der Welt, und die gigantische Expansion des Spektakels drückt die Totalität dieses Verlustes aus: die Abstrahierung jeder besonderen Arbeit und die generelle Abstrahierung der Gesamtproduktion werden vollendet von dem Spektakel übertragen, dessen konkrete Darstellungsweise gerade die Abstrahierung ist. Im Spektakel stellt sich ein Teil der Welt vor der Welt dar, über die er erhaben ist. Das Spektakel ist nur der allgemeine Sprachgebrauch dieser Trennung. Was die Zuschauer verbindet, ist nur die in eine Richtung verlaufende Beziehung gerade zu dem Zentrum, das ihre Isolierung aufrechterhält. Das Spektakel vereint, was getrennt ist, aber nur als getrennt. Die Äußerlichkeit des Spektakels für den tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm gegenüber repräsentiert. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zu Hause, denn das Spektakel ist überall."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und politische – Stellenwert dieser Form des Spektakels eine kulturtypologisch konsequente – und damit relativ harmlose und vorübergehende – zeitgenössische Variante vielfältiger anderer Spektakelformen einer Kultur ist, die im Laufe ihrer Geschichte raffinierte Mechanismen der Selbstregulation und des Selbstschutzes ausgebildet hat und besser als ausgeprägte Schriftkulturen in der Lage ist, solche Phänomene auf kulturelle Weise zu kontrollieren, oder ob es sich um eine Art ‚Spektakel-Gau' handelt. Das aber fällt in den Bereich der Gegenwartsdiagnose.

Aus kultursemiotischer Perspektive bildeten die höfischen Feste, die Garten-Spektakel der Renaissance, des Barock und des Manierismus, die vielfältigen Formen der Komödie, der Oper, die Bedeutung des Films für den Faschismus wie für den Antifaschismus, die „Sprache der Mode"[7], eine reiche Tradition des Spektakels, eine Ästhetik des Spektakulären sowie eine Rede über das Spektakuläre[8], welche die italienische Kultur neben ihren Traditionen der Schriftlichkeit wesentlich bestimmen und auch im Zusammenhang mit der Hegemonie des Katholizismus und den damit verbundenen Traditionen und Institutionen zu sehen sind.

Das Wort Spektakel ist vom lateinischen Verb „spectare", sehen, blicken, erwarten abzuleiten, mit dem auch „speculum", der Spiegel, zusammenhängt. Zum Spektakel gehört neben der visuellen Komponente, daß es öffentlich ist, daß es kollektiv produziert und rezipiert wird und das Publikum eine konstitutive Rolle spielt. Den Aspekt der Öffentlichkeit und der Kollektivität finden wir traditionsgemäß in der italienischen Kultur wieder. Die italienische Kultur hatte – nicht zuletzt wegen ihrer Prägung durch den Katholizismus – immer einen eher öffentlichen Charakter, als daß sie eine Kultur der Innerlichkeit war.[9]

Einige dieser Orte, an denen im täglichen Leben Öffentlichkeit gepflegt werden und Kollektivität stattfinden konnte, sind in dem von Mario Isnenghi herausgegebenen, mehrbändigen Werk zum italienischen Kollektivgedächtnis[10] als prominente kollektive Gedächtnisträger aufge-

7 Vgl. Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a.M. 1985 sowie ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 1964.

8 Mit den vielfältigen Spektakelformen einher geht eine elaborierte Rede über das Spektakuläre. Beispielsweise werden in Italien drei Tageszeitungen und mehrere wöchentlich und monatlich erscheinende Zeitschriften und Zeitungen gedruckt und verkauft, die sehr detailliert und differenziert über Fußball berichten.

9 Von einem „Strukturwandel", wie Jürgen Habermas (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Darmstadt [12]1981) ihn für Frankreich und Deutschland ansetzt, kann im italienischen Fall nicht die Rede sein. Die Öffentlichkeit hat im italienischen Kontext seit der Antike eine ungebrochene Tradition.

10 Mario Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, op. cit.; ders. (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nommen, und ihnen sind eigene Artikel gewidmet. Die realen, konkreten Versammlungs- und Lebensorte wurden, indem sie eine kulturstiftende und kulturprägende Funktion übernahmen, so die These von Isnenghi, zu Orten des kollektiven Gedächtnisses. Über ihre praktische, pragmatische Funktion als konkrete Orte hinaus fungierten sie als Schaltstellen einer kulturell codierten Kommunikation.

Zu diesen konkreten und gleichzeitig symbolischen öffentlichen Orten des Gedächtnisses gehört an allererster Stelle die Piazza: „La piazza italiana è infatti in ugual misura luogo del privato – certo, di un privato che esce fuori all'aperto e in qualche modo si relaziona e va in scena – e del pubblico."[11] Weitere öffentliche „luoghi della memoria" sind das Café und die Osteria.

Piazza, Café und Osteria sind „parte di un medesimo sistema di comunicazione", welches auf diese Orte geradezu angewiesen ist, um zu funktionieren. Die Piazza, das Café und die Osteria waren „spazi di aggregazione e identificazione sociale per classi e gruppi".[12] Sie zählten zu den „vettori principali di formazione dell'opinione e di aggregazione politica" und repräsentierten „uno stadio in cui la vita collettiva era definitivamente uscita all'aperto e si esprimeva in luoghi pubblici". Die Öffentlichkeit fungierte als „canale attraverso il quale avveniva la politicizzazione dei gruppi, borghesi o proletari che fossero, senza passare attraverso la mediazione dei partiti".[13]

Nach der Aufklärung war das Risorgimento das zweite goldene Zeitalter der Cafés.[14] Das *Progresso*, das *Diley*, das *Nazionale*, das *Colosso* in Turin, das *Santa Margherita*, das *Luganeghin* in Mailand, das *Fenice* in Bologna, das *Greco* in Rom, das *Petrocchi* in Padua, das *Quadri* und das *Florian* in Venedig dienten den Patrioten auch als Versammlungs- und Koordinationsorte.

---

dell'Italia unita. Roma 1997; ders. (Hg.): *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*. Roma 1997.

11 Mario Isnenghi: „La piazza". In: ders. (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, op. cit., S. 41-52: 44.

12 Vgl. Maria Malatesta: „Il caffè e l'osteria". In: Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, op. cit., S. 53-66: 56.

13 Vgl. Malatesta: „Il caffè e l'osteria", op. cit., S. 60.

14 Die Café-Kultur der italienischen Aufklärung ist ein Phänomen, das sich ebenfalls der Typologie einer Kultur des Spektakels zuordnen läßt: Was in der französischen Aufklärung und später in der deutschen Romantik in der inszenierten Privatheit des Salons stattfand, bedurfte in Italien des öffentlichen Ortes, des Cafés. Das Publikationsorgan der Mailänder Gruppe von Aufklärern, der unter anderem Cesare Beccaria, Alessandro und Pietro Verri angehörten, hieß nicht zufällig *Il Caffè* (1764-1766).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Revolutionäre Treffpunkte waren auch die Theater. In Italien gab es eine ausdifferenzierte Infrastruktur von Theatern, die nicht nur wegen des Musik- und Kunstgenusses aufgesucht wurden, sondern zugleich mondäne Treffpunkte waren und Orte, an denen auch Geschäfte erledigt wurden. Zwar war die Infrastruktur der Theater nicht in jeder Region Italiens gleich ausgebildet; dennoch verfügte jede Region über eine gewisse Anzahl von Häusern.[15]

Die zahlreichen Theater, die teilweise seit der Antike existierten, wurden immer wieder für die jeweils aktuellen Spektakelzwecke genutzt. Das läßt sich am Beispiel der Arena von Verona gut zeigen. Im 17. Jahrhundert hatte die Arena „i carri comici della Commedia dell'Arte" aufgenommen. Dann haben in ihr „feste barocche con carri addobbati e circonfusi di pirotecnie", „le cacce e le corride ‚alla veneziana'", „le più moderne allegorie ‚statali' di gran formato inscenate ad ogni passaggio per Verona di ‚conquistatori' [...] sia austriaci che francesi" stattgefunden. Und schließlich wurde sie für die Feiern zum hundertsten Geburtstag Verdis genutzt.[16]

Über die bereits bestehenden Theater hinaus entstanden im Laufe des 19. Jahrhunderts zusätzlich eine Reihe von städtischen Opernhäusern: das neue San Carlo in Neapel (1810 erbaut von Niccolini; 1816 nach einem Brand wiederaufgebaut), das Regio in Parma (1821-1829 erbaut von Bettoli), das Carlo Felice in Genua (1828 erbaut von Barbarino und Canonica), das Massimo in Palermo (1875 erbaut von G.B.F. Basile; 1897 vom Sohn vollendet).

Der Stellenwert der Oper im Zusammenhang mit der politischen Einigung zeigt sich im Wandel Turins zur Opernstadt. Turin erlangte in der Spätphase des Risorgimento in politischer Hinsicht eine zentrale und symbolische Bedeutung und repräsentierte wie keine andere Stadt in Italien den gesellschaftlichen Strukturwandel von einer überwiegend feudalen Gesellschaft zu einer konstitutionellen Monarchie mit bürgerlich-demokratischen Kräften. Im Jahre 1859 wurden in Turin[17] während der

15 Mailand z.B. besaß im Jahre 1820 vier erstklassige Theater – La Scala, Canobbiana, Carcano und Re – und drei zweitklassige Theater. Eine Zählung aus dem Jahre 1893 ergab, daß von insgesamt 1055 Theatern in 775 Gemeinden sich nur ein Fünftel, nämlich 200, in süditalienischen Regionen einschließlich der Inseln befand. Außer dem San Carlo in Neapel, dem Bellini in Catania und dem Massimo in Palermo gehörten alle süditalienischen Theater eher zu den zweit- und drittklassigen Häusern. Siehe Fiamma Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico". In: Soldani/Turi (Hg.): *Fare gli italiani*, op. cit., S. 257-304: 270.

16 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 54.

17 Die Stadt hatte in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts ungefähr 200 000 Einwohner.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stagione di carnevale 28 Opern in fünf Theatern aufgeführt. Im Jahre 1860 waren es schon 46 Opern in neun Theatern, woran in unübertreffbarer Weise der Gleichschritt von italienischer Nationenbildung und nationaler Bedeutung der Oper sichtbar wird.[18]

Für die Zeit nach 1860 läßt sich eine zunehmende Präsenz der neuen Mittelschicht in den Opernhäusern feststellen. In der Mailänder Scala waren im Jahre 1830 nur acht der insgesamt 147 Logen in den ersten vier Rängen auf Personen, die nicht zum Adel gehörten, festgeschrieben. Im Jahre 1862 waren in der Scala bereits 63 Logen auf nicht adelige Personen tituliert. Die Zahl der nicht adeligen Logen-Besitzer erhöhte sich im Jahre 1886 auf 71.[19]

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden zahlreiche weitere Theater erbaut, zu denen auch weniger wohlhabende Schichten Zugang hatten. In jener Zeit entstanden auch Theater, die sich für Massenspektakel eigneten, wie zum Beispiel in Florenz das sechstausend (!) Personen fassende Politeama fiorentino (1862).[20]

Die Oper war ein gewachsener Teil der italienischen Kultur und ordnete sich kongenial in die sozialen, politischen, sprachlichen Konstellationen des 19. Jahrhunderts ein. Das heißt: Italien bot die perfekten Voraussetzungen dafür, daß die Oper im Jahrhundert der Nationenbildung einen enormen Stellenwert erlangen konnte.

Viele Werke des italienischen Opernrepertoires im 19. Jahrhundert bezogen ihre Stoffe erstaunlicherweise nicht aus der italienischen, sondern aus der europäischen Literatur. Der Opernbesucher konnte die Abenteuer, die glorreichen Heldentaten und den Zauber exotischer Schauplätze aus den europäischen Literaturen auf der Opernbühne genießen: das Schottland von Ossian und Walter Scott, den Orient von Byron, das Gallien von Chateaubriand, den Untergang von Pompeji, den Brand von Korinth oder die Vernichtung eines Pharaonenheeres bei der Durchquerung des Roten Meeres. Selbst die Schauplätze der Opern Verdis sind meist Orte außerhalb Italiens.

Romane von Walter Scott bildeten die stoffliche Grundlage für Opern von Gioachino Rossini[21] oder Gaetano Donizetti[22]. Dramen von

18 Siehe Mercedes Viale Ferrero: „Luogo teatrale e spazio scenico". In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 5, op. cit., S. 1-122: 14-15.

19 Fiamma Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico". In: Soldani/Turi (Hg.): *Fare gli italiani*, op. cit., S. 274. Nicolodi verweist an dieser Stelle auf das Buch *La scala racconta* (Milano 1994) von Barigazzi.

20 Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico", op. cit., S. 282-285.

21 Gioachino Rossinis *La donna del lago* (Text: Andrea Leone Tottola; UA: Neapel 1819) basierte auf Walter Scotts Verserzählung *The Lady of the Lake*. Zu Rossini und Walter Scott vgl. Paola Luciani: „Un eccentrico con-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Friedrich Schiller wurden zu Vorlagen für Opern von Rossini[23], Donizetti[24] und Verdi[25]. Dramen von William Shakespeare[26], Voltaire[27], Victor Hugo[28] faszinierten ebenso wie Romane von George Gordon Lord Byron[29] im Medium Oper das italienische und internationale Publikum. Selbst Johann Wolfgang von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen*

fronto: Rossini e Walter Scott". In: Riccardo Brusagli/Roberta Turchi (Hg.): *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*. Roma 1991. S. 149-162.

22 Unter diesen an prominenter Stelle Donizettis *Lucia di Lammermoor* (Text: Salvadore Cammarano; UA: Neapel 1835), nach Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*, desweiteren Donizettis *Il castello di Kenilworth* (Text: Andrea Leone Tottola).

23 Gioachino Rossinis *Guillaume Tell* (Text: Victor-Joseph Étienne de Jouy und Hippolyte Louis Florent Bis; UA: Paris 1829) z.B. basierte auf Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*.

24 Gaetano Donizettis *Maria Stuarda* (Text: Giuseppe Bardari; UA: Mailand 1835) entstand nach Friedrich Schillers Drama *Maria Stuart*.

25 Friedrich Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orleans* konnte man als *Giovanna d'Arco* (Text: Temistocle Solera; UA: Mailand 1845) auf der Opernbühne sehen, Schillers Schauspiel *Die Räuber* fand sein Opernpendant in Verdis *I Masnadieri* (Text: Andrea Maffei; UA: London 1848), Schillers bürgerliches Trauerspiel *Kabale und Liebe* war die Stoffgrundlage für Verdis *Luisa Miller* (Text: Salvadore Cammarano; UA: Neapel 1849), Schillers Drama *Don Karlos, Infant von Spanien* wurde in Verdis *Don Carlos* (Text: Françiois Joseph Pierre Méry und Camille Du Locle; UA: Paris 1867; in italienischer Sprache UA: Mailand 1884) transformiert, und der erste Teil von Schillers *Wallenstein* tauchte im dritten Akt von Verdis *Forza del Destino* wieder auf (Text: Francesco Maria Piave; UA: St. Petersburg 1862). Vgl. Cisotti: *Schiller e il melodramma di Verdi*, op. cit.

26 William Shakespeares *The Tragedy of Macbeth* war die Grundlage für Verdis *Macbeth* (Text: Francesco Piave, mit Ergänzungen von Andrea Maffei; UA: Florenz 1847), aus der englischen Tragödie *Othello* entstand Verdis *Otello* (Text: Arrigo Boito; UA: Mailand 1887), und Verdis *Falstaff* (Text: Arrigo Boito; UA: Mailand 1893) entstand in Anlehnung an zwei Stücke von Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor* und Passagen aus *King Henry IV*. Zu Verdi und Shakespeare vgl. Fabio Vittorini: *Shakespeare e il melodramma romantico*. Scandicci (Firenze) 2000 sowie Caroline Lüderssen: *Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern: Musik als verborgener Text*. Bonn 2001.

27 Gioachino Rossinis Oper *Semiramide* (Text: Gaetano Rossi; UA: Venedig 1823) basierte auf Voltaires *Tragédie de Semiramis*, Giuseppe Verdis Oper *Alzira* (Text: Salvadore Cammarano; UA: Neapel 1854) auf Voltaires *Alzire ou Les Américains*.

28 Giuseppe Verdis *Ernani* (Text: Francesco Maria Piave; UA: Venedig 1844), und sein *Rigoletto*, op. cit., entanden nach Dramen Victor Hugos (*Hernani ou L'Honneur castillan* und *Le roi s'amuse*).

29 Giuseppe Verdis Oper *I due Foscari* (Text: Francesco Maria Piave) z.B. basierte auf George Gordon Lord Byrons Historical Tragedy *The Two Foscari*.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Werthers (1774 bzw. 1787) diente wenige Jahre nach seinem Erscheinen, und zwar, bevor Ugo Foscolo seinen Roman *Jacopo Ortis* (1802) publiziert hatte, als Stoff für Opern.[30]

Man kann also sagen, daß die „national-populare" Oper, die nach Gramsci die Funktion einer italienischen Nationalliteratur übernahm, eine starke europäische Ausrichtung hatte.

Auch hinsichtlich ihrer gattungsspezifischen Ausformungen war die italienische Oper des 19. Jahrhunderts durchlässig für Einflüsse aus anderen Ländern.[31]

Die Geschichte der Transfers von europäischen Genres in die italienische Oper ist inzwischen gut dokumentiert. So wurde etwa das komplizierte Beziehungsnetz zwischen Giuseppe Verdis Oper *Rigoletto* und Victor Hugos Drama *Le roi s'amuse* von Sieghart Döhring ausführlich untersucht und dargestellt.[32]

Die besondere kulturelle Situation in Italien machte drastische Veränderungen der Stoffe der literarischen Vorlagen erforderlich. Damit eine Oper wie *Rigoletto* den Erwartungen eines italienischen Publikums entsprach, mußte der Stoff von Victor Hugo italianisiert werden.[33] Italianisierungen der Roman- und Dramenstoffe waren auch nötig wegen der Zensurvorschriften, wegen moralischer und religiöser Normen und wegen der zentralen Rolle der Familie innerhalb der italienischen Kultur.

In Verdis Opern ist die Familie die einzig wirkliche Institution. Ein berühmtes Beispiel ist Verdis *Luisa Miller*. Seine Opern entsprachen aufgrund der bürgerlich-popularen Thematik der realen Situation, in der sich die italienische Familie als moralische und soziale Institution in der

30 Bereits im Jahre 1794 war Simeone Antonio Sografis Oper *Verter* uraufgeführt worden. Eine weitere Werther-Oper, *Werter e Carlotta* (Musik: Vincenzo Pucitta; Text: Giovanni Domenico Camagna; UA: Venedig 1802), erreichte das italienische Publikum im gleichen Jahr wie Foscolos Roman.

31 Zum Einfluß der französischen Gattungen wie dem *Mélodrame*, der *Grand opéra* und der *Opéra-comique* auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts vgl. Sebastian Werr: *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert.* Stuttgart 2002 sowie Arnold Jacobshagen: *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart 2005.

32 Sieghart Döhring: „‚Le Roi s'amuse' – ‚Rigoletto': vom ‚drame' zum ‚melodramma'". In: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*. Heidelberg 1986. S. 239-247. Zum Libretto von Verdis Rigoletto vgl. auch Albert Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998. S. 154-162.

33 Vgl. dazu Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 8 ff.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mitte des 19. Jahrhunderts befand.[34] Seine Opern erfüllten viele Kriterien, die Manzoni für den italienischen Roman propagiert hatte.[35] Die Literatur sollte sich nicht vom Leben der Mehrheit der Bevölkerung abheben, sondern sich auf reale gesellschaftliche Themen beziehen. Für die besondere Ausformung des bürgerlichen Elements in der italienischen Kultur durch die Opern Verdis prägte Luigi Baldacci den Begriff „Manzonismo di massa"[36].

Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts wurde, obwohl sie sich stofflich aus der europäischen Tradition speiste, in der Rezeption als italienisches Medium empfunden. Sie sandte trotz – oder vielleicht dank – der Stoffe, die sie von außen bezog, jene starken Impulse aus, die in anderen Ländern vom Roman oder vom Drama ausgingen. Die Oper war der Bereich der italienischen Kultur des 19. Jahrhunderts, von dem die größte innovative Kraft ausging und der auf europäischer Ebene mithalten konnte.

In Italien entsprach die Oper des 19. Jahrhunderts zunächst dem Geschmack der Aristokratie, dann dem des aufstrebenden Bürgertums und schließlich dem des ganzen Volkes. Fiamma Nicolodi bezeichnet die italienische Oper des 19. Jahrhunderts als „il genere artistico più idoneo a rafforzare la coscienza nazionale degli uomini del Risorgimento". Daß die Oper sich für eine Verstärkung des Nationalbewußtseins eignete, begründet sie mit folgenden Charakteristika:

„l'articolazione drammatico-musicale, basata su schemi formali consolidati dalla tradizione (alternanza recitativi-pezzi chiusi), la regolarità della sintassi melodica, di facile memorizzazione, la corrispondenza tra verso poetico e frase musicale, che rendeva chiaramente comprensibile (per un pubblico, beninteso, adeguatamente scolarizzato) testo e azione, e infine, il linguaggio del libretto, tanto più efficace sul piano emotivo quanto più di tono alto, stilizzato, lontano dalla lingua parlata."[37]

34 Luigi Baldacci hat gezeigt, daß Verdi eine „drammaturgia donizettiana, borghese-aristocratica" durch eine „drammaturgia popolar-borghese" ersetzt hat. Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 11.

35 Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring (*Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber 1997. S. 185) sprechen im Zusammenhang mit Verdis Traviata von „erzählendem Duktus".

36 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 44.
Ähnliches gilt übrigens auch für einen „Vergaismo di massa": Erst durch Viscontis Film *La terra trema* wurde Vergas Roman *I Malavoglia* wirklich breitenwirksam. Auch der Neorealismo war eine italienische Strömung, die ein breites Publikum eher durch den Film erreichte als durch die gleichzeitige sogenannte neorealistische Literatur.

37 Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico", op. cit., S. 257.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese medialen Charakteristika waren neben den interessanten bzw. exotischen Stoffen der wesentliche Grund, weswegen die Oper nicht nur im italienischen Kontext, sondern auch außerhalb Italien so beliebt wurde.

Das Italien des 19. Jahrhunderts war sprachlich, sozial und politisch sehr heterogen. Die Bewohner der italienischen Halbinsel hatten ihre zahlreichen Dialekte, Regional- oder Minderheitensprachen. Jede Region hatte ihre eigene Geschichte. Die Alphabetisierung schritt nur langsam voran. Die allgemeine Schulpflicht setzte sich nur allmählich durch (siehe Kapitel 4).

In dieser Situation war die Oper ein sehr geeignetes kollektivierendes Medium. Sie fungierte als „efficace strumento di unificazione culturale."[38]

Die Oper konnte disparate politische und kulturelle Gebiete ähnlich stark affizieren.[39] Sie konnte sich trotz ihrer regionalen Variabilität[40] überregional verbreiten und auf nationaler Ebene verstanden werden. Sie war eine Art nationaler und politischer Kitt.[41]

Die Oper setzte nicht unbedingt eine Lesefähigkeit voraus, um rezipiert zu werden, sie basiert zu einem nur geringen Teil auf der verbalen Sprache und arbeitet mit gestischer Evidenz. Die nonverbalen Codes, Musik, Gestik, Kostüme, Bühnenbild, konnten die Funktion von linguae francae übernehmen.

---

38 Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico", op. cit., S. 258.

39 Auch Linda Hutcheon und Michael Hutcheon („Imagined Communities: Postnational Canadian Opera". In: Richard Dellamora/Daniel Fischlin (Hg.): *The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference*. New York 1997. S. 235-252: 235) sind überzeugt, daß die „importance of music is likely related to its power to *evoke* and *provoke* – and not simply *represent* – nationalist feeling." [Hervorhebungen im Original; I.A.]

40 Vgl. Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli: „Al lettore". In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4., op. cit., S. IX-XVI: XI: „Come la letteratura italiana, anche il teatro d'opera ha attraversato vicende discontinue e disomogenee, perché discontinua e disomogenea è stata ed è la geografia culturale, nonché politica, del Paese. [...] Non esiste una storia unitaria ed omogenea dell'opera italiana in Italia, se non come storia di un sistema dinamico di relazioni incrociate." (Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli: „Vorwort". In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*. Bd. 4., op. cit., S. 7-13: 9: „Wie die italienische Literatur nahm auch das Operntheater einen unstetigen und uneinheitlichen Verlauf, denn unstetig und uneinheitlich war und ist die kulturelle und politische Geographie unseres Landes: [...] Eine einheitliche Geschichte der italienischen Oper in Italien existiert nicht, es sei denn als Geschichte eines dynamischen Systems einander überkreuzender Beziehungen."

41 Eine ähnliche einheitsstiftende Funktion hatte vielleicht auch die Operette für das Habsburger Reich.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die kollektive Form der Produktion und der Rezeption kam einer Nation auf der Suche nach ihrer Gemeinschaft entgegen. Die Oper als Spektakel brachte Dimensionen wie gemeinsame Erfahrungen ins Spiel. Für eine Nation, deren – politische, sprachliche und kulturelle – Einheit auf einer so prekären Basis stand wie in Italien, war der Austausch von eindeutigen Botschaften weniger wichtig als die Tatsache, daß kollektive Kommunikationsprozesse überhaupt stattfanden. Das „evento opera" läßt sich auch als „fatto di comunicazione e aggregazione" sehen.[42] Im Opernbesuch wurde eine Geselligkeit erlebt, wie in anderen Kulturen während der Aufklärung und der Romantik in den literarischen Salons. Die kollektive Partizipation an den Aufführungen, die auch von einer im europäischen Vergleich wenig alphabetisierten Bevölkerung rezipiert werden konnten, und die Möglichkeit der Verbreitung über weite Teile des Landes und im Ausland übertrafen die Möglichkeiten der italienischen Literatur im 19. Jahrhundert. Insofern war die Oper massenwirksamer und aufgrund der Partizipations- und Rezeptionsmöglichkeiten homogenisierender als die italienische Literatur, die nur einer extrem gebildeten Schicht offenstand. Die Oper fügte sich in Italien hervorragend in den Spektakelschwerpunkt der Kultur ein. Sie war kulturstiftend und gleichzeitig kulturprägend. Als Institution und als gesellschaftliche Praxis hat die Oper zur kollektiven Identitätsstiftung in einer sehr heterogenen Situation beigetragen und war damit, allem diskursiven Kulturpessimismus zum Trotz, wesentlich an kulturellen Kanonisierungsprozessen und an der Selbstdarstellung der italienischen Nation – bevor es diese in einem heutigen staatspolitischen Verständnis überhaupt gab – beteiligt. Im Zuge der italienischen Nationenbildung wurde die Oper zum nationalen Medium.

Die Oper als imaginäres Blockprojekt

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, den Funktionszusammenhang zwischen Oper und italienischer Kultur im 19. Jahrhundert zu erklären.

Anthony Arblaster z.B. geht davon aus, daß viele Opern einen stofflich-thematischen Bezug zum Risorgimento hatten und konstruiert darüber hinaus patriotische Biographien von Komponisten. In seinem Buch, das den suggestiven und programmatischen Titel *Viva la Libertà!* trägt, listet der Autor in seinem Rossini-Kapitel die wechselvollen Lebensstationen des Komponisten nebst seiner Arbeiten im Dienste unterschiedlicher Regierungen und konservativer Geldgeber auf und räumt ein, daß

42 Aldo Nicastro: *Il melodramma e gli italiani*. Milano 1982.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die Biographie Rossinis nicht als „the record of an ardently committed patriot“[43] anzusehen sei. Arblaster interpretiert aber Rossinis Opern im Hinblick auf ein direktes politisches Engagement für das Risorgimento.[44] Die patriotisch-nationale Überzeugung des Komponisten aus Pesaro sei größer gewesen, als ihm bewußt war, und größer, als er selbst zugestanden hätte:

„I think it is possible to argue that Rossini was more touched by the great issue of national liberation than perhaps he realized or cared to admit, and that his patriotic audiences were not mistaken in their enthusiasm for such works as *Mosè*, *Tell*, of the stirring martial finale to Act One of *La donna del lago*. But even the earlier works, including some of the buffo operas, are not without their patriotic gestures.“[45]

Die These, daß Rossinis Opern direkten inhaltlichen Bezug zum Risorgimento gehabt hätten, wird folgendermaßen ausgeführt:

„It is precisely this sense of Mosè as an opera of Peoples, of collective experience, that makes it so powerful, and so much in tune with the developing consciousness of Risorgimento Italy, which found in history and the Old Testament some rather extravagant parallels to his own oppression by Austria and the Bourbons.“[46]

Einen ähnlichen – der Biographie der Komponisten zuzuschreibenden und stofflich-thematischen[47] – Bezug zum Nationalen sieht Arblaster in den Opern Vincenzo Bellinis und Gaetano Donizettis.

Den Höhepunkt des Komponierens für das Risorgimento stellt in Arblasters Schema natürlich Verdis Arbeit dar. Verdi habe „through the chorus in *Nabucco*, *I lombardi*, *Macbeth* and other works“ den „patriotic sentiments of Italians in the period of the Risorgimento“[48] Ausdruck ver-

43 Anthony Arblaster: *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London/New York 1992. S. 67.

44 Differenzierter ist Martina Gremplers Herangehensweise an das Thema ‚Rossini und das Risorgimento‘. Vgl. Martina Grempler: *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento*. Kassel 1996.

45 Arblaster: *Viva la Libertà*, op. cit., S. 68.

46 Arblaster: *Viva la Libertà*, op. cit., S. 72.

47 Natürlich lassen sich bestimmte Stoffe in den Opern auch als geographische oder zeitliche Auslagerungen interpretieren und auf den aktuellen politisch-ideologischen Diskurs im Risorgimento rückbeziehen. Ein solcher Rückbezug ist nicht völlig ausgeschlossen, aber auch nicht zwingend.

48 Arblaster: *Viva la Libertà*, op. cit., S. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

liehen, er habe „strong political convictions" gehabt, ein „constant interest in political events" gepflegt und ein Leben als „fervent patriot", „who identified himself unhesitatingly with the Italian struggle for independence and unity", geführt.[49]

Die Hauptverantwortung für eine solche – der Medientypologie der Oper wenig angemessene – Sicht der Dinge trägt Giuseppe Mazzini. In seinem 1836 im französischen Exil erschienenen Aufsatz „Filosofia della musica" hat er seine Überlegungen zur Einheit Italiens an die Oper geknüpft. Eine einheitsstiftende Funktion und ein politisches Engagement hatte Mazzini in seiner vor diesem Aufsatz publizierten Abhandlung *D'una letteratura europea* auch der italienischen Literatur abverlangt.[50] Mazzinis Funktionalisierung der Literatur im Hinblick auf die Nationenbildung nahm die Position von Francesco De Sanctis vorweg. Mazzini kam aber zu völlig anderen Schlußfolgerungen. Er beschrieb die italienische Literatur als eine Literatur, auf die man sich in national-politischen Angelegenheiten nicht verlassen könne[51] und setzte deshalb seine ganze Hoffnung auf die Oper. Er forderte in seiner „Filosofia della musica" eine Reform der italienischen Oper, der eine Besinnung auf das wahre Wesen des musikalischen Dramas vorausgehen sollte. Als würde er eigentlich über Italien sprechen und nicht über die italienische Oper, fragte er: „Dov'è l'unità?"[52] Mazzini beklagte die formale Uneinheitlichkeit der Oper und bezeichnete sie als eine „cosa che non ha nome", als „mosaico", „galleria", „accozzo". Die italienische Oper bestehe aus einem „cozzo di pensieri diversi, indipendenti, sconnessi che s'aggirano come spiriti in un circolo magico per entro a certi confini", aus einem „tumulto", einem „turbinio di motivi e frasi e cencettini musicali".[53]

Für Mazzini war die Oper im allgemeinen – und besonders die Opern Rossinis – „Arte per l'Arte", und auf diese seiner Meinung nach domi-

49 Arblaster: *Viva la Libertà*, op. cit., S. 92-93.

50 Vgl. Giuseppe Mazzini: „D'una letteratura europea (1929)". In: ders.: *Opere*. Luigi Salvatorelli (Hg.). Bd. 2. Milano. 3. Auflage 1967. S. 82: „[...] perché la Letteratura, quando non s'inviscera nella vita civile, e politica delle nazioni, è campo d'inezie, snervatrici degli animi."

51 Mazzini beklagte in seiner pamphletartigen Abhandlung die politische Unbeständigkeit der italienischen Literatur: Sie sei einmal „platonica, mistica, e tendente all'idealismo" gewesen; dann wieder habe sie sich vor dem „materialismo" verneigt. Gelegentlich sei sie „severa e nazionale" und voller „parole d'indipendenza, e di magnanimo sdegno"; aber im nächsten Moment habe sie sich wieder in eine „imitatrice servile" verwandelt, und sei, „inetta, e lasciva", zu einer laschen „adulazione ai potenti" übergegangen. Mazzini: „D'una letteratura europea", op. cit., S. 87.

52 Giuseppe Mazzini: „Filosofia della musica (1836)". In: ders.: *Opere*. Luigi Salvatorelli (Hg.). Bd. 2, op. cit., S. 277-318: 285.

53 Mazzini: „Filosofia della musica", op. cit., S. 285.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nante Formel sei auch der „difetto d'unità" und das „procedere frazionario, sconnesso, interrotto" zurückzuführen. An dieser Stelle wird besonders deutlich, daß „unità" bei Mazzini, bezogen auf die Einheit einer künstlerischen Form, immer auch die Einheit der Nation mit einbezieht.

Rossini habe mit seinen Opern eine formale, nicht aber eine ideelle Erneuerung eingeleitet: „non creò, restaurò. [...] Innovò, ma più nella forma che nell'idea."[54] Deshalb sei „l'emancipazione da Rossini e dall'epoca musicale ch'ei rappresenta" dringend geboten. Was Mazzini besonders in den Opern Rossinis vermißte, war die Beschäftigung mit historischen Tatsachen. Er fand, das „dramma musicale" Rossinis wiege sich „nel falso ideale dei classicisti", es leugne nicht nur „la verità solamente", sondern auch schlicht „la storica realtà". Deshalb wollte Mazzini die Arie zurückdrängen zugunsten des *recitativo accompagnato* und zugunsten der Chöre:

„E perché – se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società – perché il coro, che nel dramma greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza del più raggiante sull'anima del Poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare? Oggi, il coro, generalmente parlando, è, come il popolo nelle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'un unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche."[55]

54 Mazzini: „Filosofia della musica", op. cit., S. 295.

55 Mazzini: „Filosofia della musica", op. cit., S. 306-307. Zu Mazzinis Opernkonzeption und zu seiner Rossini-Kritik vgl. auch Renato Di Benedetto: „Poetiche e polemiche". In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 6, op. cit., S. 1-76: 59: „Il ‚romanticismo' di Rossini consiste, certamente, nella negazione delle classiche regole del dramma, ma a tale negazione Mazzini conferisce un valore positivo, quello di aver liberato il genio dai ceppi dell'imitazione e di aver posto così le premesse per una rigenerazione della musica. Questa però è ancora tutta da promuovere, e potrà essere resa possibile solo dall'abbandono della concezione meramente edonistica che informa l'opera contemporanea, e dalla sua apertura verso una dimensione sociale e, in senso lato, politica. Quando però l'attenzione si volge all'oggetto concreto dell'opera, critiche e proposte riformatrici si rivelano sostanzialmente analoghe: rifiuto della segmentazione, auspicio di una continuità che rappresenti la dinamica delle passioni, non la loro lirica contemplazione nella staticità del pezzo chiuso. Questa continuità Mazzini, certo assai più semplicisticamente del Ritorni, la vorrebbe realizzata attraverso un'estensione del recitativo obbligato a tutta l'opera." (Renato Di Benedetto: „Poetiken und Polemiken" In: Bianconi/Pestelli [Hg.]: *Geschichte*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Chor sollte für Mazzini die Stimme des Volkes repräsentieren. In einer solchen Opernkonzeption rückt gewissermaßen die Statisterie, wie in der gleichzeitigen Historienmalerei, in den Vordergrund und avanciert zum mitwirkenden „italienischen Volk".

Philip Gossett argumentiert in seinem vielzitierten, im *Cambridge Opera Journal* erschienenen Aufsatz „Becoming a citizen: The chorus in *Risorgimento* opera" in Anlehnung an die nationale Operntheorie Mazzinis, der eine verstärkte Präsenz von Chören in Opern eingefordert hatte. Gossett ist der Meinung, das italienische Volk habe durch die Chöre in den späten Opern Rossinis und in vielen Opern Verdis eine Stimme erhalten. Er sieht die Chöre in diesen Opern in Verbindung mit den patriotischen Überzeugungen der Komponisten.[56]

Unter streng formalen Aspekten – hinsichtlich der starken Präsenz der Chöre – entsprechen viele Opern Verdis in der Tat Mazzinis Operntheorie. Daß Verdi die Chöre in seine Opern einbaute, um seine Hausaufgaben als Patriot zu erledigen, d.h., um, wie Mazzini es eingeklagt hatte, patriotische Oper zu komponieren, läßt sich allerdings nicht behaupten.

Carl Dahlhaus hat gezeigt, daß eine „Nationalmusik" wie jene, die Mazzini vorschwebte, „Ausdruck eines politisch motivierten Bedürfnisses" ist, „das eher in Zeiten der erstrebten, verweigerten oder gefährdeten als der erreichten oder gefestigten nationalen Selbständigkeit" aufkommt.[57] Dies war sicherlich der Hintergrund für Mazzinis national orientierte „Filosofia della musica", für die Begründung und Prospektierung

der italienischen Oper. Bd. 6, op. cit., S. 9-73: 52: „Rossinis ‚Romantik' besteht gewiß in der Negation der klassischen Regeln des Dramas, aber Mazzini sieht in dieser Negation einen positiven Wert, nämlich das Genie von den Fesseln der Nachahmung befreit und so die Voraussetzungen für eine Erneuerung der Musik geschaffen zu haben. Diese muß aber erst in Angriff genommen werden und kann nur durch die Aufgabe der rein hedonistischen Konzeption, von der die zeitgenössische Oper geprägt ist, und durch ihre Öffnung für eine soziale und im weiteren Sinne politische Dimension ermöglicht werden. Richtet sich das Augenmerk allerdings auf den konkreten Gegenstand Oper, so erweisen sich Kritik und Reformvorschläge in der Substanz als analog: Ablehnung der Segmentierung, Wunsch nach einer Kontinuität, die die Dynamik der Leidenschaften darstellt und nicht deren lyrische Kontemplation in der Statik eines abgeschlossenen Stücks. Viel simplifizierender als Ritorni stellt Mazzini sich diese Kontinuität als eine Ausbreitung des orchesterbegleiteten Rezitativs auf die ganze Oper vor.")

56 Philip Gossett: „Becoming a citizen: The chorus in *Risorgimento* opera". In: *Cambridge Opera Journal*. 2,1 (1990). S. 41-61.

57 Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, op. cit., S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

einer für die nationale Sache engagierten italienischen Oper, für seine nationale Operntheorie.

Es sollten aber, wie Fiamma Nicolodi gezeigt hat, gerade jene medialen Eigenschaften der Oper, die Mazzini angeprangert hatte, dazu führen, daß sie zum nationalen Medium werden konnte.

Das italienische Opernpublikum bestand zuerst überwiegend aus Adeligen und dann zunehmend aus einer heterogenen aufstrebenden Mittelschicht. Es bestand bis ins 20. Jahrhundert auf keinen Fall aus dem sogenannten einfachen Volk, welches im 19. Jahrhundert die Mehrheit der italienischen Bevölkerung ausmachte. Daß die große Mehrheit mit der Oper wenig zu tun hatte, läßt sich allein dadurch belegen, daß für die unteren Bevölkerungsschichten die Eintrittskarten unerschwinglich waren. Die Galleria der Scala wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Studenten, Handwerkern und kleinen öffentlichen Angestellten besucht, nicht jedoch von Arbeitern oder gar Bauern. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts kostete eine Eintrittskarte für die Galleria-Plätze der Scala zwischen 65 und 87 *Centesimi di un franco*, während der Tagesverdienst eines Maurers in Mailand ungefähr 77 *Centesimi* betrug. Daß eine Vorstellung von Rossinis *Stabat Mater* im Jahre 1842 am Regio von Parma von Arbeitern besucht wurde, war eine absolute Ausnahme.[58]

Nach der politischen Einigung verteuerten sich die Eintrittspreise aufgrund des Wegfalls der Subventionen erheblich, so daß den unteren sozialen Schichten der Zugang zu den Theatern finanziell erschwert wurde. Im Apollo-Theater in Rom kostete ein Abonnement für die Karnevalsaison im Jahre 1885 zwischen 1100 und 3600 Lire. Damit überschritt auch das preiswerteste Abonnement das Jahresgehalt einer Grundschullehrerin. Giacomo Puccini, der 1883 in Mailand studierte, beklagte sich darüber, daß er sich kein Abonnement im Parkett leisten konnte.[59]

Die Opern Verdis erreichten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die sogenannten einfachen Leute ebensowenig, wie Foscolos *Jacopo Ortis*, Manzonis *Promessi Sposi* oder Leopardis *Rime sciolte* von Bauern gelesen wurden.

Die vielbeschworene „popolarità" war, wenn man die Oper unter sprachlichen Aspekten betrachtet, inexistent. Das Opernitalienisch war sogar in gewisser Hinsicht eine Sprache „contro il popolo". Sogar für privilegierte Schichten undechiffrierbar, fungierte die Sprache der Libretti als „sbarramento contro la pressione del realismo" und bildete eine Art „diaframma di rispetto" zwischen jenen, die aufgrund ihres Bildungsgrades in der Lage waren, sie zu verstehen, und denen, welche sie nur in

58 Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico", op. cit., S. 276-277.
59 Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico", op. cit., S. 275.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ihrer „suggestione intimidatoria" wahrnehmen konnten.[60] Diese sprachliche Barriere kam vor allem dadurch zustande, daß das Opernitalienisch kein Italienisch war, welches irgendeine Gruppe der Bevölkerung im Alltag tatsächlich verwendete. Es handelte sich nicht um eine gesprochene, sondern eine höchst gekünstelte, literarisierende, papierne Sprache mit einer starken Tendenz zur „conservazione linguistica"[61]. In sprachlicher Hinsicht stand die Oper dem ‚wirklichen Leben' der Italiener noch ferner als der größte Teil der italienischen Literatur.

Opernmusik war im 19. Jahrhundert nicht die Musik der Bauern und der Tagelöhner. Roberto Leydi, den wir exemplarisch für eine ganze Reihe sozialhistorisch orientierter Musikwissenschaftler zitieren, spricht von einer „sostanziale, effettiva estraneità del popolo – quello vero, culturalmente, socialmente ed economicamente connotato – dalla vita dei teatri d'opera."[62]

Die Sozialgeschichte der italienischen Oper im 19. Jahrhundert ist inzwischen weitgehend rekonstruiert. Und diese Sozialgeschichte spricht gegen die Existenz eines „popularen" Opernpublikums vor 1861, gegen ein besonderes politisches Engagement Verdis für die nationale Sache, gegen eine von Verdi geplante und vorgesehene direkte Einwirkung auf die politischen Ereignisse des Risorgimento durch seine Opern.

Kulturelle Dynamiken rekurrieren – betrachtet man sie im Anschluß an Antonio Gramsci als Praktiken historischer Blöcke (hier: die politisch geeinte, aber kulturell heterogene italienische Nation) – auf „inszenierte" und „imaginäre Blockprojekte"[63], zu denen z.B. utopische Bilder von Gesellschaften ohne Standes- und Klassengrenzen gehören. Diese „imaginären Blockprojekte" können zu einem späteren Zeitpunkt ihren utopischen Charakter verlieren.

Bezogen auf unsere Fragestellung heißt das: Die politisch geeinte, jedoch kulturell, sprachlich und sozial uneinheitliche Nation fand in Verdis – bezeichnenderweise fast ohne folkloristisches Kolorit und ohne

60 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 13. Vgl. zum sprachlichen Aspekt auch Folco Portinari: „Il melodramma romantico del primo Ottocento: Libretti e drammaturgia". In: Marco Cerruti/Folco Portinari u.a. (Hg.): *Il Settecento e il primo Ottocento*. Torino 1992. S. 341-363: 345: „[...] quelle parole sono irrimediabilmente ‚innaturali'."

61 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 91.

62 Roberto Leydi: „Diffusione e volgarizzazione". In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 6, op. cit., S. 301-392: 309.

63 Wir stützen uns hier auf Ursula Link-Heers Konzeptualisierung der Verfahren der „Imagination" und „Inszenierung" von „Blockprojekten", die beim Übergang von einem formierend-historischen zu einem sozial-historischen Block in Gang kommen. Vgl. Link-Heer: „Literarhistorische Periodisierungsprobleme", op. cit.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

italienische Stoffe auskommenden – Opern, namentlich in den unisono oder mit Oktavbegleitung ausgeführten Chören nachträglich und im Rahmen ihres „imaginären Blockprojekts" den in der Realität vermißten patriotischen Gemeinschaftsklang. Eine massenhafte Verbreitung von Verdis Opern wurde später durch die Konsolidierung des nationalen Rundfunks zu Beginn des 20. Jahrhunderts real.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden Opern von großen Teilen der traditionellen Eliten – besonders der Aristokratie und dem Großbürgertum – und von den neuen Eliten – dem Bildungsbürgertum und vor allem den wirtschaftlich aufstrebenden, neuen Mittelschichten wie etwa den Unternehmern – rezipiert. Dieses italienische Opernpublikum des 19. Jahrhunderts war im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung eine numerisch kleine Gruppe, und es war eine Gruppe, die konfliktuierende Interessen verfolgte. Von konservativen Monarchisten und Klerikern bis zu Mazzinianern war alles vertreten.

Dieses Opernpublikum repräsentierte aber die kulturelle, politische und ökonomische Hegemonie. Für diese hegemoniale gesellschaftliche Gruppe war die Oper selbstverständlicher Teil des gesellschaftlichen Lebens.

Luigi Baldacci hat gezeigt, daß das „*volto popolare*", welches man in Verdis Opern so oft zu entdecken meinte, niemals besonders revolutionär war. Revolutionärere Vorstellungen als Verdi hatte – zumindest bis zu einem gewissen Punkt und in gewisser Hinsicht – Wagner.[64] In diesem nicht revolutionären Sinn war Verdi aber ein Mann des Risorgimento. Seine Opern fügten sich in die hegemonialen Tendenzen ein, wodurch einmal mehr deutlich wird, was das Risorgimento tatsächlich war. Es hatte die abgelöste, feudale gesellschaftliche Ordnung nur annulliert, um eine neue, in den undemokratischen und konservativen Grundzügen aber mit der vorhergehenden Ordnung identische, herzustellen (vgl. Kapitel 4). Die neue – bürgerlich-liberale – Regierung berief sich zwar im Unterschied zur alten auf das Volk, es war aber nicht das Volk, welches die neue Regierung trug. Gerade deshalb, könnte man überspitzt formulieren, berief sie sich auf Verdis Opern.

Ein besonderes Engagement Verdis für die nationale Sache läßt sich, trotz seiner Mitgliedschaft im ersten gesamtitalienischen Parlament, nicht belegen. Daß Verdi die Absicht hatte, patriotische Opern zu komponieren, ist unwahrscheinlich.

Das Ziel Verdis war der nationale und der internationale Erfolg. Seine Opern richteten sich an ein internationales und an ein italienisches

64 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 11: „Un'idea rivoluzionaria dei rapporti di famiglia e di società è, per esser chiari, quella di Wagner."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Opernpublikum. Was sich mit Sicherheit sagen läßt, ist, daß Verdi gute Opern komponieren wollte.

„Gute" Opern zu komponieren konnte in einem nationalen Kontext auch heißen, daß der Komponist die Möglichkeit einer patriotischen Lesart einkalkulierte. Das war abhängig vom historischen Moment und von der politischen Lage, die das Umfeld des jeweiligen Opernhauses bestimmte (z.B. Neapel vs. Mailand). Michael Walter hat darauf hingewiesen, daß es für Opernkomponisten der damaligen Zeit geradezu „geschäftsschädigend" gewesen wäre, die politische Meinung offen zu äußern, „weil eine in Mailand opportune Meinung in Rom vielleicht nicht opportun gewesen wäre und umgekehrt."[65]

Der Komponist berief sich auf die Universalität der Musik und auf Meister der Tradition wie Palestrina und verdiente während der Revolution bei den Habsburgern und Bourbonen sein Leben. Er ist vom dienstbaren Maestro zum unabhängigen Künstler-Unternehmer aufgestiegen, der die Aufführungen seiner Opern strikt überwachte. Im Alter stilisierte sich Verdi zum einfachen Landmann. Immer auf der Suche nach den unauffindbaren patriotischen Bauern, griff das „imaginäre Blockprojekt" Verdis Rollenspiel begierig auf und kürzte die mondänen Seiten seiner Person weg, seinen patrizischen Lebensstil und seinen Tod in einem Mailänder Nobelhotel.

Die junge italienische Nation war auf die Oper angewiesen, und sie rekurrierte auf die Oper. Gerade im Falle Verdis wird besonders deutlich, wie dieser nationale Rekurs auf die Oper verlaufen konnte. Die Koppelung von Verdis Opern (und seiner Biographie) an die Nationenbildung war ein „imaginäres Blockprojekt". Dieses bog die Disparatheit des Faktischen um und machte sich Oper um Oper gefügig.

Birgit Pauls[66] hat anhand der am 27. Januar 1849 in Rom uraufgeführten *Battaglia di Legnano* gezeigt, wie die Oper für die nationale Mythenbildung genutzt wurde. Das Werk hat den Sieg der lombardischen Lega über Barbarossa am 29. Mai 1176 bei der Schlacht von Legnano zum Inhalt und lag daher – zufällig – auf der patriotischen Linie. Es wurde aber, abgesehen von der erfolgreichen Uraufführung, von der Kritik durchwegs negativ beurteilt. Dank einer Koinzidenz ließ sich die Oper,

65 Walter: *‚Die Oper ist ein Irrenhaus'*, op. cit., S. 271. Walter hat auch festgestellt, daß Verdi „an den Parlamentssitzung so gut wie nie" teilnahm (S. 275), daß er „in der politischen Abstimmung die Wünsche des Publikums außerhalb des Opernhauses" erfüllte, aber „bei der Debatte um das Urheberrecht [...] aus Sicht des Künstlers argumentierte, nicht aus Sicht des Juristen oder Politikers" (S. 275-276).

66 Birgit Pauls: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*. Berlin 1996.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die ansonsten vielleicht schnell in Vergessenheit geraten wäre, nachträglich für die Mythenbildung nutzbar machen: Wenige Tage vor der Uraufführung hatten in Rom Wahlen stattgefunden und wenige Tage danach, am 5. Februar 1849, wurde die römische Republik ausgerufen.

Einen weiteren Eckpfeiler der postrisorgimentalen Erzählung bildet Verdis *Un ballo in maschera*, ein Werk, das eine lange und konfliktreiche Entstehungsgeschichte hat. Die Uraufführung in Neapel wurde angeblich durch die repressive Zensur der Bourbonen verhindert, weil die Handlung einen Tyrannenmord vorsah. Verdi und sein Librettist Antonio Somma waren bei der Konzeption dieser Oper auf Eugène Scribes Libretto *Gustave ou Le Bal masqué* gestoßen. Dieser Stoff war nach seiner Originalvertonung durch Daniel-Fançois-Esprit Auber (UA: Paris 1833) bereits auf italienische Bühnen gekommen und behandelte das Attentat, das 1792 während eines Maskenballs auf Gustav III. von Schweden verübt worden war. Eines der umgearbeiteten Libretti, die man Verdi als Ersatz vorschlug, verlegte die Handlung in das Jahr 1385, in den historischen Kontext der Kämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen in Florenz. Die Zensur selbst tauschte also den eher anti-aufklärerischen Stoff, den Verdi vorgesehen hatte, gegen einen italienisch-national interpretierbaren ein. Verdi zog sich von dem Unternehmen in Neapel zurück. Die Premiere von *Un ballo in maschera* fand 1859 in Rom statt. Die Handlung spielte im Nordamerika des 17. Jahrhunderts.

Michael Walter hat festgestellt, daß es „die Hauptaufgabe der Zensoren [war], Opern zu genehmigen, nicht sie zu verbieten", nicht zuletzt, weil der Opernbetrieb eine große wirtschaftliche Bedeutung hatte. Die Zensur war eine allgemein akzeptierte Kontrollinstanz der angestrebten Trennung von Bühnenwirklichkeit und realem Leben.[67]

Die Premiere von *Un ballo in maschera* 1859 in Rom wird gewöhnlich mit der Entstehung des berühmten Akrostichons V.E.R.D.I. in Verbindung gebracht: „Viva Verdi", soll die Menge gerufen und damit den König – V.E.R.D.I. = Vittorio Emanuele Re d'Italia – und die Einigung des Landes gefeiert haben. Die Zeitzeugen schweigen allerdings über das Ereignis. Und Rufe können doppeldeutig sein. Das damals häufig zu Verdis Premieren erklingende „Viva l'Italia" kann auch als Aufforderung an den zunehmend kosmopolitischen Künstler gemeint gewesen sein, sich nicht vom französischen oder gar deutschen Stil beeinflussen zu lassen.

Birgit Pauls hat einige Aspekte der Funktionalisierung Verdis und seiner Opern für das Nationale deutlich gemacht. Damit liegt uns eine Studie vor, die – aus historischer Sicht – aufarbeitet, wie eng die italieni-

67 Walter: *‚Die Oper ist ein Irrenhaus'*, op. cit., S. 290.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sche Nation die Erzählung ihrer Entstehungsgeschichte an Verdi und an die Oper geknüpft hat.

Die große Erzählung vom Risorgimento[68] hat sich bei der Oper ihren Stoff geholt. Offensichtlich eignete sich dieses Medium besser als die Literatur als „imaginäres Blockprojekt". Für das „imaginäre Blockprojekt" war es gleichgültig, ob Verdi selbst politisch engagiert war und ob seine Opern patriotische Inhalte transportieren sollten und transportiert haben. Kulturtypologisch relevant ist, daß das „imaginäre Blockprojekt" auf die Oper rekurrierte und nicht in diesem Ausmaß auf die Literatur.

Wir haben gesehen, daß die Oper ursprünglich kein populäres Medium war. Die Oper wurde aber gegen Ende des 19. und vollends im 20. Jahrhundert in Italien das populäre Medium schlechthin, und viele Arien oder Ausschnitte aus Arien übernahmen die Funktion von Volksliedern. Opern bzw. Opernfragmente verbreiteten sich massenhaft durch Puppentheater, Straßensänger, Blaskapellen, Schallplatten, Radio, den Kinofilm, ja sogar durch Reklame für italienische Markenartikel im Fernsehen.

Die Oper setzt weniger als die Literatur eine geschlossene Werktotalität voraus, so daß sie sich zur Tradierung in Fragmenten besonders eignet. Wie Fiamma Nicolodi nachgewiesen hat, eigenen sich viele Stücke der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts besonders gut zur Memorierung, d.h., die Melodien lassen sich leicht nachsingen.

Die Tradierung der Oper in Fragmenten verlief über verschiedene Wege. Besonders wichtig waren die Blaskapellen: „Si può affermare con sicurezza che la pratica bandistica ha avuto un peso importante, se non determinante, per la diffusione della musica operistica, almeno fino al periodo fra le due guerre (in particolare fino alla Prima guerra mondiale)."[69] Die Blaskapellen spielten Potpourris, in denen umgearbeitete Ouvertüren oder auch Arien vorkamen.

Eine weitere Möglichkeit der Verbreitung der Oper in Fragmenten boten die Straßensänger. Dies war besonders in Neapel der Fall:

„È noto [...] che a Napoli i guaglioni musicalmente più dotati traevano sostentamento ‚zufolando' trascrizioni immaginarie e sommarie di arie d'opera, va-

68 Das Buch von Dennis Mack Smith stellt einen Dekonstruktionsversuch der großen Erzählung vom Risorgimento dar. Der Historiker beschreibt u.a. die Politik von Vittorio Emanuele II als eine Politik, die auf Territorialgewinn zielte, die sich nicht nur auf die italienischen Gebiete, sondern auch auf europäische Nachbarstaaten bezog und sogar Kolonialbestrebungen beinhaltete, wie zum Beispiel, den Niederlanden Sumatra oder Neu Guinea streitig zu machen. Dennis Mack Smith: *I Savoia re d'Italia*. Milano 1990.

69 Leydi: "Diffusione e volgarizzazione", op. cit., S. 339.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

riamente tradite bocca a bocca, e poi è noto che del pari altri *guaglioni* cresciuti sino all'attempamento cantavano cose del genere, accompagnati o accompagnandosi con un calascione o una chitarra, contraffacendo le parole obliate o mai saputе con testi dal sapore improvvisativo inventati da poeti di strada, vernacoli o toscaneggianti."[70]

Die Straßensänger griffen Ausschnitte aus Opern auf, wandelten Text und Musik teilweise ab und gaben diese Stücke auf Straßen und Plätzen zum Besten.

In ungefähr die gleiche Zeit fiel die massenwirksame Verbreitung des neapolitanischen Volksliedes[71], so daß sich die Opernfragmente mit dem Volksliedrepertoire vermischten und für Volkslieder gehalten wurden.

In den Städten und auf dem Lande spielten „corali", „bande locali" und das „teatro di marionette e di burattini" eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung des Opernrepertoires.[72] So kam es, daß sogar die Bauern, die bekanntlich nicht zu den gewohnheitsmäßigen Besuchern der großen Opernhäuser gehörten, ihre Kinder auf die Namen von Opernfiguren wie Otello, Aida oder Norma tauften.

Diese populäre Pflege der Opernmusik hatte eine Rückwirkung auf die Opernproduktion. In ihrer Dekadenzphase, während des sogenannten Verismus mit Mascagni und Leoncavallo, hat die Oper Materialien und Elemente aus der folkloristischen und populären Tradition aufgegriffen und damit aufgewertet. Dazu gehörten traditionelle Blas- und Zupfinstrumente, regionaltypische musikalische Elemente wie zum Beispiel die Tarantella, ein dialektales Vokabular und narrative Muster und Figuren aus Volkserzählungen wie z.B. die Briganten.

Schließlich wurde Verdis Musik ab circa 1900 dank technischer Multiplikatoren wirklich breitenwirksam. Entscheidend waren zunächst die Schallplattenaufnahmen. Die Verbreitung von Opern über Schallplattenaufnahmen wurde durch den Rundfunk unterstützt und verstärkt, und es kam zu einem synergetischen Zusammenwirken. Seit den dreißiger Jah-

70 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 91-92. Zur Transformation von Opernarien in das Genre des Liedes vgl. auch Emilio Eranzina: „Inni e canzoni". In: Mario Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, op. cit., S. 115-162.

71 Vgl. Morelli: „L'opera", op. cit., S. 92: „In questo ordine di cose si sviluppò bene, benissimo, e si radicò eminente nei circuiti della ‚memoria dell'opera', il genere (non *operistico*, ma *neofolclorico*, non più ‚*popolare*', ma *più* ‚popolare' in termini di commercializzazione e risposta di consumo) della Canzone napoletana: ossia quel gran repertorio parallelo all'operistico di canzoni d'autore [...]."

72 Nicolodi: „Il teatro lirico e il suo pubblico", op. cit., S. 285-286.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ren, als der Hörfunk ein Massenmedium im modernen Sinn wurde[73], konnten alle Italiener die Oper rezipieren, ohne sich in ein Operntheater begeben zu müssen.[74] Dank der Schallplatten und des Rundfunks hatte zum ersten Mal auch ein ländliches Publikum vollständigen Zugang zur Oper.[75] Den Italienern wurde gratis und ohne die Auflage, genau zuhören zu müssen, ein ganzes Opernrepertoire zur Verfügung gestellt. Vor allem von den Rundfunkanstalten in Rom und in Turin wurden zahlreiche Opernsendungen produziert. Es handelte sich um ein riesiges kulturelles Unternehmen, die man als „Operazione Opera per tutti" bezeichnen kann.[76] Die Oper im Radio erreichte alle:

„incontrava tutti, istantaneamente tutti, questi cento-mille paesi; sembrava andare incontro all'autoespressione, facilitatissima, di un mondo di preconoscenze ad essa espressione stessa preesistenti; arrivava, tornava là, da dove il *genius loci* canoro era partito, e riportava la sua voce come quella di un moderno Santo padrone a predicare autoriconoscimenti."[77]

Das Radio erlaubte es, eine synkretistische Auswahl von Ausschnitten zu treffen. Diese gesendeten Stücke konnten selektiv rezipiert werden. Eine so vielfältige Auswahl wäre in jedem Operntheater unmöglich gewesen. Bei seinen ersten „Stagioni Liriche" sendete der Turiner Hörfunk „concerti di ‚selezioni operistiche'". Diese Konzerte wurden gesponsert von „una italianissima marca di vermuth piemontesi (la Martini & Rossi)." Bei diesen „Martini & Rossi-Radiokonzerten" handelte es sich um

73 Mussolini entdeckte Anfang der dreißiger Jahre die Tragweite des neuen Mediums für Propagandazwecke und ließ Radioapparate und Lautsprecher auf allen öffentlichen Plätzen und öffentlichen Gebäuden aufstellen.

74 Die Faschisten instrumentalisierten Verdi übrigens auch per Schulbuch national, und das, obwohl Mussolini selbst kein Anhänger Verdis war.

75 Vgl. Morelli: „L'opera", op. cit., S. 101: „Questo pubblico si riconosceva vivo più che mai nelle discussioni sull'opera (discussioni forse non troppo dissimili da quelle riservate ai commenti al Giro d'Italia prima, al Calcio poi). Si riconosceva nelle piccole mimesi della sua propria critica spesso in situazioni ludiche o appassionate condotte in luoghi associativi (circoli, osterie) o in capannelli spontanei, perlopiù applicate o risolte nella esaltazione o nel ludibrio di questo o quel *dettaglio* di quell'opera, o di quella voce, o di *quella voce in quell'opera*. In queste situazioni, più che non nei loggioni o nei foyer, credo possa essere riscontrato quel lavorio di produzione delle marche di selezionamento (ritualità, si diceva) e di elaborazioni delle passioni per l'opera, rimasta viva, anche così, più viva che mai, forse, quando, fatta a pezzi come un capitone [...]."

76 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 82.

77 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 89.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

„concerti seguitissimi dai pubblici più eterogenei; concerti né troppo-lunghi né troppo-brevi, della durata di un'opera media; concerti aperti, intervallati e chiusi da un cospicuo episodio orchestrale [...], farciti di romanze, arie, duetti, cavatine, più ogni tanto qualche ‚scena lirica' spietatamente avulsa, estirpata dal corso di un dramma. Tutti ‚pezzi'. Pezzi disposti senza ordine drammatico specifico [...]."[78]

Diese Art der Opernverbreitung ließ es zu, daß die Opern in Teile zerlegt wurden und die Zuhörer während der Übertragung tun konnten, was sie wollten. Sie konnten, wenn sie wollten,

„amoreggiare appunto durante l'opera, andare in bagno e ritornare, pulirsi il naso con trepido godimento, farsi la barba nel tempo di un duetto, lavarsi i piedi nel catino nel tempo di una ‚solita forma' verdiana – tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta –, sferruzzare, dormire della grossa."[79]

Damit wurde die Tradition, in Opernhäusern Karten zu spielen, zu essen, Geschäften und der Pflege von sozialen Kontakten nachzugehen und sich nur gelegentlich und selektiv auf die Aufführung zu konzentrieren, quasi auf die Spitze getrieben. Einer der Höhepunkte für die kulturindustrielle Verbreitung der Oper war schließlich die Oper im Kino.

Zahlreiche Arien oder Bruchstücke aus Arien, musikalische oder stoffliche Motive, Ouvertüren erfreuen sich in Italien mittlerweile großer Popularität und sind selbst in ungebildeteren Gesellschaftsschichten bekannt.

Aufgrund seiner Medientypologie erreichte ein ursprünglich aristokratisches und dann bürgerliches Medium die untersten Gesellschaftsschichten. Aus dem imaginären Blockprojekt wurde auf diese Weise ein Massenphänomen und eine kollektive Form in Gramscis Sinn. Was im 19. Jahrhundert nur wenigen zugänglich war, wurde im 20. Jahrhundert aufgrund seiner Medientypologie zur „Oper für alle".

78 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 96.
79 Morelli: „L'opera", op. cit., S. 95.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

6 Narrationen und Praktiken

Anbrüche

„Literaten haben die Oper erfunden“[1] lautet der programmatische Titel eines in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts im *Anbruch* publizierten Essays von Hanns Gutman. Dort heißt es: „Literaten haben die Oper erfunden, weil ihnen das Wort als Mittel des Ausdrucks nicht mehr genügte.“[2]

Der *Anbruch* war eine Zeitschrift für moderne Musik, für die unter anderem Kurt Weill – z.B. eine „Notiz zum Jazz“ –, Ernst Bloch – z.B. eine Reflexion über die „Rettung Wagners durch Karl May“ – und Theodor Wiesengrund-Adorno – z.B. „Schlageranalysen“ – schrieben.

Im Editorial des Hefts, in dem Gutmans Essay über die Erfindung der Oper durch Literaten publiziert ist, gibt die Zeitschrift ihre Namensänderung bekannt:

„Die Zeitschrift beginnt ihr neues Jahr mit verkürztem Namen: sie heißt nicht mehr *Musikblätter des Anbruch*, sondern nur noch *Anbruch*. Es gibt keinen anderen – literarischen – Anbruch mehr, als dessen Musikblätter die Zeitschrift erschiene [...].“[3]

Die Herausgeber geben also neben der Namensänderung – von *Musikblätter des Anbruch* zu *Anbruch* – bekannt, daß das literarische Pendant zum musikalischen *Anbruch* eingestellt wurde.

Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei lediglich um eine marginale Episode, die ausschließlich das Schicksal einer Ende der dreißiger Jahre definitiv eingestellten Musikzeitschrift betrifft.

Die Interlinearlektüre zwischen dem Editorial des 11. Jahrgangs und dem darin veröffentlichen Essay von Hanns Gutman zeichnet jedoch auf

1 Hanns Gutman: „Literaten haben die Oper erfunden“. In: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*. 11. Jahrgang. Januar 1929. S. 256-260.
2 Gutman: „Literaten haben die Oper erfunden“, op. cit., S. 260.
3 *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*. 11. Jahrgang. Januar 1929. S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

frappierende Weise das Schicksal einer an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Florenz entstandenen[4] neuen Gattung nach, die heute den Namen Oper trägt.

Im Editorial des musikalischen *Anbruch* vom Januar 1929 wird der Ton einer Grabrede angeschlagen, dem es allerdings nicht gelingt, den geheimen Stolz auf das Überleben der *Musikblätter des Anbruch* im Unterschied zur literarisch orientierten, ehemaligen Hauptzeitschrift zu verhehlen. Weil nur diese *Musikblätter* – und nicht der ganze *Anbruch* – überlebt haben, reklamieren die Herausgeber den Namen der ursprünglich in Musik- und Literaturangelegenheiten gesplitteten Zeitschrift für denjenigen Bereich, der durchsetzungsfähiger und offenbar publikumswirksamer war.

So wie der musikalische *Anbruch* seine subalterne Rolle als *Musikblätter*, die in der ursprünglichen Konzeption der Zeitschrift Beiwerk des literarischen und diesem bei- oder gar untergeordnet waren, mit der elften Jahrgangsnummer definitiv ablegt, weil er sich offensichtlich über dem – eingegangenen – literarischen zu behaupten wußte, emanzipierte sich die Oper schon bald nach ihrer Entstehung von der Intention ihrer Erfinder. Die Musik, die in der neuen Kunstform angeblich nur eingesetzt werden sollte, um die Expressivität des Dramas zu erhöhen und die Wirkung des Textes zu verstärken, entfernte sich von der ihr zugedachten subalternen Rolle. Die Oper wurde zu einer eigenständigen musikalischen Gattung. Der einzige wirklich mächtige Gegenpart zur Musik, der diese in den Schatten stellen kann, ist nicht der Text des Librettos, sondern das Spektakuläre. Unzählige spätere Versuche, die Oper auf ein literarisches Genre zurückzuschrauben, konnten das nicht verhindern.[5] Die Oper entwickelte rasch eine eigene Faszinationskraft.

---

4 An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert entstand im Kontext der Camerata de' Bardi, einer Gruppe von Literaten, Musikern, Wissenschaftlern, die sich im Hause des Grafen Giovanni de' Bardi in Florenz versammelten, ein neues musikalisches Genre, das später Oper genannt wurde. Das Projekt der Camerata und die ersten Konkretisierungen z.B. in Form von *Dafne* (Text: Ottavio Rinuccini; Musik: Jacopo Peri und Jacopo Corsi; nur in Bruchstücken erhalten) oder *Euridice* (Text: Ottavio Rinuccini; Musik: Jacopo Peri; UA: 6.10.1600 im Palazzo Pitti in Florenz) gelten gemeinhin als Geburtsstunde der Oper. Zur Geburt der Oper aus dem Humanismus der Renaissance vgl. Frederick William Sternfeld: *The Birth of Opera*. Oxford 1993. Für die Traktate aus der Zeit der Camerata vgl. Heinz Becker (Hg): *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel 1981.

5 Die (teilweise sehr polemische) Debatte über die Konkurrenz von „musica" und „parola" begleitet die Geschichte der Oper von Anfang an. Die Vielfalt der Bewertungen des Verhältnisses Wort-Ton in der Oper sollen hier nicht rekapituliert werden. Für dieses komplexe diskursive Feld vgl. Di Benedet-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der singende Mensch, ein Abbild höchster Realitätsferne, wurde zum Signum einer neuen Kunstform, deren komplexes Wirkungsgefüge man als „Faszinationstyp“[6] bezeichnen kann.

Mag die Erfindung der Oper durch Literaten ungewiß sein, so ist ein stetiges Interesse von Literaten an der Oper unumstritten. Dieses ging immer wieder über eine distanzierte und unbeteiligte Beobachtung hinaus. Nicht nur haben Schriftsteller sich heftig in die Operndebatten eingemischt, sie haben genauso oft im Blick auf dieses andere Medium die Beschränktheit ihres eigenen Materials, der verbalen Sprache, bedauert.

Ob dies der Grund ist, weswegen gerade die europäische Literatur des 19. Jahrhunderts, in dem die Oper eine Hochblüte erlebte, immer wieder thematisch auf die Oper zurückgreift, müßte von Fall zu Fall geprüft werden. Wir werden anhand einiger literarischer Beispiele Aspekte des Opernhaften darstellen. Einerseits versuchen literarische Texte, die

---

to: „Poetiche e polemiche“, op. cit.. Die Verflechtung von Theorie und Praxis und die Vielfalt der Positionen innerhalb dieser Debatte werden auf besondere Weise deutlich an den Schriften und am Opern-Werk Richard Wagners. Über jene Form der Oper, die er ablehnte, schrieb Wagner, daß „der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper“ darin bestünde, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (Richard Wagner: *Dichtung und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Dieter Borchmeyer [Hg.]. Bd. 7 [Oper und Drama]. Frankfurt a.M. 1983. S. 18-19). So zumindest äußerte sich Wagner theoretisch über die Opern. Seine Praxis sah anders aus. Welcher anderen Musik gelingt es, den Hörer derart zu überwältigen wie die Klangballungen einer Wagner-Oper? Was in andere Medien ausstrahlte (etwa in Hollywoods Filmmusik) war nicht Wagners Dichtung, sondern der narkotisierende Klang seiner Musik. Wir stoßen in seinem Werk auf alle Schattierungen des Dominanz-Verhältnisses von Wort und Ton bis hin zur Idee der Einheit von Musik und Dichtung. Für eine kompakte Aufarbeitung der Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses in der Oper vgl. Gerhard Scheit: „Die Oper als Gesamtkunstwerk“. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995. S. 93-125.

6 Um rezeptions- und institutionengeschichtliche und gleichzeitig stil- und gattungstypologische Dynamiken zu fassen, hat Hans Ulrich Gumbrecht in einem „historischen Experiment“ zur Gattungstheorie den Begriff Faszinationstyp geprägt. Faszinationstypen „können ein Mittel zur Bindung von Rezipienten sein, die sich Autoren oder Sprecher beim Versuch der Durchsetzung ihrer speziellen – nicht aus Faszination entstandenen – Interessen zunutze machen, und wo solche Versuche gelingen, spielen sich Gattungen (Typen) als historisch spezifische Institutionen auf dem Boden von sie überdauernden Faszinationstypen ein“ (S. 46). Hans Ulrich Gumbrecht: „Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie“. In: Christoph Cormeau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Stuttgart 1979. S. 37-84: 46.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Intensität eines sinnlichen Erlebnisses, das durch die Kombination unterschiedlicher Materialien und Codes zustande kommt, nachzustellen. Andererseits analysieren sie die paradoxale Funktionsweise des Opernhaften.

Handwerklichkeit

In unserem Kontext nicht unerheblich ist es, daran zu erinnern, daß Romane geschrieben werden, damit sie gelesen werden. Die Rezeption von Romanen erfolgt in der Regel in Form einer stillen individuellen Lektüre. Eine Opernaufführung dagegen ist ein dynamischer Prozeß, an dessen Gelingen oder Mißlingen viele beteiligt sind. Sie ist sowohl, was die Produktion, als auch, was die Rezeption betrifft, eine kollektive Angelegenheit. Sie wird in der Regel von einer Versammlung von Menschen an einem öffentlichen Ort rezipiert. Librettist, Komponist, Sänger, Dirigent, Regisseur, Musiker, Bühnenbildner, Bühnentechniker müssen zusammenarbeiten, damit eine Oper zur Aufführung kommt. Die Pannen und Mißgeschicke in der Vorbereitung einer Aufführung, z.B. einer Generalprobe, können für sich schon ein Spektakel abgeben.

Die Dimension der kollektiven Produktion und Rezeption gehört ebenso zur Oper wie das Prinzip der Heterogenität der Codes und der Materialien. Hegel z.B. illustriert es so:

„Die Oper nämlich hat mehrfache Ingredienzen: landschaftliches oder sonstiges Lokal [sic!], Gang der Handlung, Vorfälle, Aufzüge, Kostüme usf.; auf der anderen Seite steht die Leidenschaft und deren Ausdruck. So ist hier der Inhalt gedoppelt, die äußere Handlung und das innere Empfinden."

Mit dem Blick auf das „innere Empfinden" bringt Hegel eine rezeptionsästhetische Dimension ins Spiel. Für die Oper ist „der Wirkungszusammenhang konstitutiv."[7] Oper ereignet sich nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Parkett.

7 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann (Hg). Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1970. S. 399. Adorno weist an dieser Stellte auf die „Beschränktheit der Gattungsgeschichte" in bezug auf die Analyse bestimmter rezeptionsästhetischer Dimensionen der Oper hin. Normalerweise, so Adorno, verlaufen „Kontinuitäten der Gattung [...] parallel zu gesellschaftlicher Kontinuität und Homogenität"; dagegen verändern sich „bei abrupten sozialen Strukturveränderungen, wie dem Anspruch eines erstarkenden Bürgertums als Publikum, [...] abrupt Gattungen und Stiltypen." Adorno stellte fest, daß sich „in der Verhaltens-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das „innere Empfinden" kommt vor allem dadurch zustande, daß auf künstliche, d.h. zunächst handwerkliche, Weise etwas her- und bereitgestellt wird, was oft – aber nicht immer – für etwas anderes steht. Der Rhein, das Meer, der Wald, der Mond usw. bestehen aus Pappe, Farbe, Stoffen und Licht. Ein Sänger wird zum König durch Schminke, Kostüm und Gestik. Diese besondere Art der „Materialität der Kommunikation"[8], die bei der Oper am Werk ist, gehört zum Opernerlebnis. Eine solche mannigfaltige Art der Materialität fehlt der Literatur.

E.T.A. Hoffmann, der selbst vom Fach war – nämlich auch Komponist, Musikdirektor und Kapellmeister – bezeichnet in „Der vollkommene Maschinist"[9], seinem sechsten Stück der „Kreisleriana Nro. 1-6", die Oper als diejenige „Gattung theatralischer Darstellungen", welche die „Künste" des „Dekorations- und Maschinenwesens" am „mehrsten" in Anspruch nimmt (S. 59). Die Oszillation zwischen Illusion und offensichtlicher Handwerklichkeit auf der Opernbühne ist das Thema von E.T.A. Hoffmanns Erzählung. Die Arbeit der Bühnentechniker, ein Handwerksbereich des Theaters, das von den Verfahrensweisen der Literatur am weitesten entfernt ist, rückt ins Zentrum des Textes.

Der Ich-Erzähler gibt zunächst vor, das „Dekorations- und Maschinenwesen" abzulehnen. In Form eines – scheinbar – kämpferischen Pamphlets liefert E.T.A. Hoffmann eine genaue Beschreibung der Arbeitsbereiche sowie des vermeintlichen Berufsethos des „Dekorateurs" und des „Maschinisten", die so präzise und kenntnisreich ist, daß wir sie extensiv zitieren wollen:

„Beide [Dekorateur und Maschinist; I.A.] gingen von dem törichten Grundsatz aus: Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Total-Effekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie getragen werden. Sie meinten, nicht genug wäre es, die zur höchsten Illusion

weise des italienischen Publikums zur Oper von den Neapolitanern bis Verdi, vielleicht bis Puccini, nicht gar zuviel sich änderte" (S. 310-311).

8 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988.

9 E.T.A. Hoffmann: „Der vollkommene Maschinist". In: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*. München 1964. S. 58-66. Als übergreifender Aspekt der *Fantasiestücke* Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns (1776-1822) ist hervorzuheben, daß ‚Vorlagen' (literarischer, naturphilosophischer, medizinischer, künstlerischer und musikalischer Art) eine große Rolle spielen. So nennen der Gesamttitel und das erste Fantasiestück Callot und zwei seiner Radierungen; das vierte Fantasiestück trägt den Titel einer Mozart-Oper; das fünfte nennt im Titel und genauer in einer Fußnote eine Novelle von Cervantes; das achte ist auf eine Erzählung von Chamisso bezogen.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit tiefer Kenntnis und gereinigtem Geschmack angeordneten Dekorationen, die mit zauberischer, dem Zuschauer unerklärbarer Kraft wirkenden Maschinen anzuwenden, sondern ganz vorzüglich käme es auch darauf an, alles, auch das Geringste zu vermeiden, was dem beabsichtigten Total-Effekt entgegenliefe. Nicht eine wider den Sinn des Dichters gestellte Dekoration, nein – oft nur ein zur Unzeit hervorguckender Baum – ja, ein einziger hervorhängender Strick zerstöre alle Täuschung. – Es sei gar schwer, sagten sie ferner, durch grandios gehaltene Verhältnisse, durch eine edle Einfachheit, durch das künstliche Berauben jedes Mediums die eingebildeten Größen der Dekoration mit wirklichen (z.B. mit den auftretenden Personen) zu vergleichen und so den Trug zu entdecken, durch gänzliches Verbergen des Mechanismus der Maschinen den Zuschauer in der ihm wohltuenden Täuschung zu erhalten. Hätten daher selbst Dichter, die doch sonst gern in das Reich der Phantasie eingehen, gerufen: ‚Glaubt ihr denn, daß eure leinwandenen Berge und Paläste, eure stürzenden bemalten Bretter uns nur einen Moment täuschen können, ist euer Platz auch noch so groß?' – so habe es immer an der Eingeschränktheit, der Ungeschicklichkeit ihrer malenden und bauenden Kollegen gelegen, die, statt ihre Arbeiten im höhern poetischen Sinn aufzufassen, das Theater, sei es auch noch so groß gewesen, worauf es nicht einmal so sehr, wie man glaube, ankomme, zum erbärmlichen Guckkasten herabgewürdigt hätten. In der Tat waren auch die tiefen schauerlichen Wälder, die unabsehbaren Kolonnaden, die gotischen Dome jenes Dekorateurs von herrlicher Wirkung – man dachte gewiß nicht an Malerei und Leinwand; des Maschinisten unterirdische Donner, seine Einstürze hingegen erfüllten das Gemüt mit Grausen und Entsetzen, und seine Flugwerke schwebten luftig und duftig vorüber." (S. 58-59)

Vollkommen ist ein Maschinist in E.T.A. Hoffmanns Text genau dann, wenn er die Illusion des Publikums zerstört. „Der vollkommene Maschinist" ist angeblich für den Ich-Erzähler nur jener, der das „Dekorations- und Maschinenwesen" der Oper in der Weise beherrscht, daß er es – zum Schutze des Publikums vor „allen nur möglichen Empfindungen" und „psychisch und physisch ungesunden Leidenschaften" – *gegen* die Oper einzusetzen vermag (S. 60).

Die Gefahren für den Opernbesucher bestünden darin, daß er „an das phantastische Zeug", an diesen „Unfug", an die „Trugbilder", die „ihn aus der wirklichen Welt" treiben, glauben könnte (S. 60). So manchem sei „nicht einmal aufgefallen, daß die Menschen nicht reden wie andere ehrliche Leute, sondern singen" (S. 60). So käme es, daß „manches Mädchen" auch außerhalb der Oper „die Erscheinungen, welche Dichter und Musiker ordentlich hervorgezaubert hatten, nicht aus Sinn und Gedanken bringen und kein Strick- oder Stickmuster gescheut [sic!] ausführen" könne (S. 60).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vollkommen ist also nur jener Maschinist, der den Opernbesucher „durch zweckmäßige Anordnung der Dekorationen und Maschinerien [...] beständig an das Theater" erinnert. Sein Handwerk besteht in der Demonstration der Illusion. E.T.A. Hoffmann erinnert an die „unwiderstehliche" – desillusionierende – „Wirkung" einer „eingeschobenen fremden Kulisse", „falscher Soffitten und oben herausguckender Mittelvorhänge", welche „der ganzen Dekoration die sogenannte Wahrheit" nehmen. Der vollkommene Maschinist soll „mitten in einem lügübren Chor, der sich um die im Moment des höchsten Affekts begriffenen Hauptpersonen gruppiert, plötzlich einen Mittelvorhang fallen" lassen, „der unter allen spielenden Personen Bestürzung verbreitet und sie auseinandertreibt, so daß mehrere im Hintergrunde von den im Proszenium befindlichen total abgeschnitten werden" (S. 61).

Der vollkommene Dekorateur handelt im übrigen genauso wie der vollkommene Maschinist und bemüht sich seinerseits um das „Aufheben aller Illusion" (S. 65).

Die Erzählung inszeniert eine Rezitation. Diese ahmt mit den Mitteln der Literatur den Effekt einer gleichzeitig ausgestellten Illusionierung und Desillusionierung nach. Der Text oszilliert spielerisch zwischen der Inszenierung einer vehementen Kritik an der kaschierten Handwerklichkeit in der Oper einerseits und der Inszenierung eines Plädoyers für eine ausgestellte Handwerklichkeit andererseits. Der Leser dieses Stücks von E.T.A. Hoffmann weiß am Ende genau das, was er weiß, wenn der Vorhang in der Oper fällt: daß alles – bis auf seine eigenen Gefühle – nicht echt war.

Was als Marotte des Ich-Erzählers wirken mag, entspricht dem normalen Prozedere in der Oper.

Das Spektakuläre

Die Handwerklichkeit der Oper dient nicht nur zur Herstellung von Illusionen, sie fügt sich, vor allem dann, wenn sie ausgestellt ist, in eine Ästhetik des Spektakulären ein, die einen großen Unterhaltungswert hat und die das Opernpublikum schätzt. Die Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums wurden von den Komponisten mehr oder weniger im Produktionsprozeß einkalkuliert. Das Publikum selbst ist ein unverzichtbarer und gestaltender Teil des Opernspektakels. Verdi z.B. soll gesagt haben, daß das Publikum in der Oper fast alles ertragen könne, nur nicht die Langeweile.[10]

10 Vgl. Franco Abbiati: *Verdi*. Bd. 2. Milano 1959. S. 332.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Spektakuläre[11] ist jene Dimension, die oft mehr als die Musik die Faszinationskraft der Oper ausmacht.

Man denke nur an die Opernspektakel des Barock. Auch Verdi hat das Bühnenbild immer als einen integralen Teil der Oper betrachtet. Er hatte beispielsweise selbst die Idee, für das Finale der *Aida* eine zweistöckige Bühne zu konstruieren.[12] In den Bereich des Spektakulären gehörte auch die von Verdi zum Programm erhobene „parola scenica", d.h. eine Äußerungsform, die sich unmittelbar szenisch realisieren läßt. Der szenische Effekt war immer schon ein entscheidendes Kriterium für Autoren und Ausführende sowie für das Publikum. Das Spektakuläre der Opern und dessen Koppelung an Musik – z.B. Raumklang-Wirkungen wie Ferntrompeten und Bühnenorchester – waren nicht nur für Verdi, sondern für viele andere Komponisten von größter Bedeutung (wie etwa bei Wagners verdecktem Orchester in Bayreuth).

Für das Spektakuläre in der Oper sind neben der mannigfaltigen Materialität und Handwerklichkeit die vielen unterschiedlichen Codes und ihre unterschiedlichen Funktionsweisen, die einen Supercode bilden, verantwortlich.

Der Supercode entsteht aus unterschiedlichen, mehr oder weniger offenen und geschlossenen, variablen und fragmentarischen Codes, die miteinander verschränkt und verschachtelt sind. Es lassen sich ständig wechselnde Hegemonien der Einzelcodes ausmachen. Die Koppelung der Codes funktioniert scheinbar anarchisch. Einmal sind sie getrennt, einmal sind sie miteinander verwoben, einmal konvergieren sie und er-

11 Im Unterschied zu den historischen Debatten über die Oper, welche lange und fast obsessiv das „binomio testo/musica" hervorgehoben haben, muß eine produktive Opernsemiotik, so Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, das „trinomio testo/musica/spettacolo" im Auge behalten und von einem „dramma musicale-letterario *in quanto* spettacolo" ausgehen. Bianconi/Pestelli: „Al lettore". In: dies.: (Hg.): *Storia dell'opera italiana*, op. cit., S. IX-XVI: XV. Eine solche Semiotik geht zur Konstruktion eines neuen theoretischen Objekts, dem „testo spettacolare" über. Zum Spektakel als Text in einem theatersemiotischen Sinn vgl. Marco De Marinis: *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano 1982.

12 Vgl. dazu auch Marcello Conati: „Prima le scene, poi la musica". In: Sieghart Döhring/Wolfgang Osthoff (Hg.): *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*. Unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen. München 2000. S. 33-57, sowie Mercedes Viale Ferrero: „Luogo teatrale e spazio scenico". In: Bianconi/Pestelli (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 5, op. cit., S. 1-122: 103: „Alla radice dell'atteggiamento di Verdi sta forse il fatto che componendo le musiche egli visualizzava mentalmente l'immagine scenica." („Ausgangspunkt von Verdis Haltung ist vielleicht die Tatsache, daß er beim Komponieren das szenische Bild mental visualisierte.")

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gänzen sich, einmal divergieren sie. Die Musik kann etwas anderes sagen als der Text, oder sie kann die Aussage des Textes verstärken.[13]

Der Supercode funktioniert selbst dann, wenn einige seiner Zeichenkombinationen nicht aufgeschlüsselt werden, selbst wenn sie gar nicht wahrgenommen werden, weil man in der Oper „lieber selber spricht oder sich sonst vergnügt"[14]. Um eine Oper zu rezipieren, muß man sich nicht ständig auf sie konzentrieren.

Daß die spektakuläre Ästhetik der Oper grundsätzlich eine partielle Aufmerksamkeit des Publikums zuläßt, macht Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* (1830) deutlich. Im 2. Buch, 19. Kapitel, dieses Romans befindet sich Mathilde in der Italienischen Oper in Paris und sehnt sich nach Julien: „Pendant tout le premier acte de l'opéra, Mathilde rêva à l'homme qu'elle aimait avec les transports de la passion la plus vive."[15]

---

13 Die von der historischen Operndebatte heraufbeschworene Konkurrenz zwischen Sprache und Musik läßt die Oper fälschlicherweise als ein Phänomen erscheinen, welches sich semiotisch in zwei getrennte und unterschiedliche Codes sezieren läßt. In der Tat scheinen auf den ersten Blick die beiden Codes, dem die „parola" und die „musica" ursprünglich angehören, in ihren Funktionsmechanismen diametral entgegengesetzt. Einerseits haben wir die verbale Sprache, die bestimmt ist durch eine lineare Syntax, durch Semantik und Narrativität. Andererseits haben wir die Musik, die nicht auf Linearität beschränkt ist, sondern Gleichzeitigkeit gewährt, die asemantisch zu sein scheint und deren Bestandteile freier kombinierbar sind. Von der grundsätzlichen semiotischen Verschiedenheit von verbaler Sprache und Musik geht, um nur den prominentesten Vertreter einer Semiotik, die Musik in ihre Überlegungen einbezieht, zu nennen, auch Umberto Eco aus. Für Eco ist die Musik ein semiotisches System, das „rein syntaktisch" und „ohne semantische Dichte" ist, d.h. ein Code, der bei seinen Benutzern eine gemeinsame Syntax, aber nicht eine gemeinsame Semantik voraussetzt (Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München 1972. S. 106 f.). Zu Ecos musiksemiotischem Ansatz vgl. auch Albert Gier: „‚Parler, c'est manquer de clairvoyance'. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema". In: Albert Gier/Gerold W. Gruber (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1995. S. 9-17. Eine differenziertere Musiksemiotik als Umberto Eco hat Gillo Dorfles entwickelt (*Il divenire delle arti*. Torino 1967). Er gesteht der Musik jene „qualità espressive di cui anche le *arti della parola* (valendosi delle diverse *lingue*) sono capaci" zu. Nach Dorfles ist die „sintassi" der Musik „sufficientemente esatta da permettere al compositore una abbastanza fedele rappresentazione di ciò che l'esecuzione materializzerà" (S. 62). Die Musik kann für Dorfles als „linguaggio provvisto di morfologia e di sintassi" und damit „nel senso morrissiano del termine" als „una vera e propria trasmettitrice di concetti" fungieren (S. 164).

14 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 215.

15 Stendhal: *Le Rouge et le Noir*. Georges Eudes (Hg.). Stendhal: *Œuvres Complètes*. Bd. X. Paris 1953. S. 292. Die Ziffern in Klammern nach den

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Erst während des zweiten Aktes, als Mathilde bemerkt, daß eine „maxime d'amour" gesungen wird, hört sie genauer hin und konzentriert sich auf das Bühnengeschehen: „L'héroïne de l'opéra disait: Il faut me punir de l'excès d'adoration que je sens pour lui, je l'aime trop!" (RN, S. 292).[16] Der Operngenuß setzt nicht eine ständige Aufmerksamkeit auf die Bühnenhandlung voraus. Hegel führt als Beispiel für eine der Oper gemäße Rezeptionsweise die italienische Opernpraxis an:

„Dies ist hauptsächlich [...] bei den Italienern der Fall, deren meiste neuere Opern denn auch von Hause aus den Zuschnitt haben, daß man, statt das musikalische Geschwätz oder die ander weitigen Trivialitäten mit anzuhören, lieber selber spricht oder sich sonst vergnügt und nur bei den eigentlichen Musikstükken, welche dann rein musikalisch genossen werden, wieder mit voller Lust aufmerkt."[17]

Aufgrund des Codepluralismus ist die Oper reich an Signifikanten, diese fungieren aber nicht notwendigerweise als Träger von Signifikaten, sondern oft lediglich als „unità distintiva" (Umberto Eco) und müssen, betrachtet man das Spektakuläre der Oper, nicht unbedingt decodiert werden. Wenn man einige der vielen heterogenen Teile des Supercodes nicht aufschlüsselt, funktioniert er trotzdem. Letztlich hängt die Decodierung wesentlich vom Rezipienten ab, von seiner Disposition, (Vor-)Bildung, Konzentration und seinem Interesse.

Die spektakuläre Seite der Opernaufführung impliziert, daß sie ephemer ist und nicht identisch wiederholbar. Auch das Publikum ist immer ein anderes. Nach dem Deleuzianischen Prinzip von Differenz und Wiederholung[18] gibt es immer wieder neue und andere Varianten eines Werkes.

Zu den spektakulären Dimensionen der Opernaufführung gehören auch die schwitzenden Körper der Sänger auf der Bühne und die schnarchenden Zuschauer im Parkett.

Ob eine Opernaufführung Erfolg hat, entscheidet sich zumeist nicht an der Qualität einer einzelnen Komponente (wie Libretto, Musik oder

französischen Stendhal-Zitaten im Folgenden beziehen sich auf diese Ausgabe (abgekürzt: RN). „Während des ersten Aktes träumte Mathilde von dem geliebten Mann mit den Gefühlen heftigster Leidenschaft." Die deutsche Übersetzung der französischen Stendhal-Zitate entstanden in Anlehnung an folgende Ausgabe: Stendhal: *Rot und Schwarz*. Rudolf Lewy (Üb.). Berlin 1952.

16 „Die Hauptdarstellerin der Oper sagte: ‚Ich muß mich strafen für das Übermaß an Anbetung, das ich für ihn empfinde, ich liebe ihn zu sehr.'"

17 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 215.

18 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bühnenbild), sondern vielmehr an der Art und Weise der Kombination aller Einzelelemente, wobei diese im Verlaufe einer Aufführung ständig oszilliert. Baudrillards Prinzip des „anything goes“[19], das er für eine Ausprägung der Postmoderne hielt, ist keine Exklusivität der neueren Medien, sondern kann auf ein so altes Medium wie die Oper genauso bezogen werden.

Das Spektakuläre ist nicht notwendigerweise an bestimmte Stoffe oder eine diskursive Logik gebunden, sondern vorwiegend an sinnliche und emotionale Aspekte der Kommunikation, an die Wirkung von semiotischen Grundbeständen. Die nicht vorhersehbare, oft widersprüchliche Kombination, die ihre Wirkung weniger semantischen als syntaktischen Kriterien – bzw. einer Art semiotischer Anarchie – verdankt, ist das, was Vergnügen bereitet. Zumeist geht ein Opernspektakel mit einer Abwesenheit von evidenter Signifikanz einher, und das wurde von Verächtern der Oper entsprechend als Oberflächlichkeit moniert.

In der Tat wurde die Oper oft belächelt und schnitt innerhalb moralisch orientierter ästhetischer Debatten relativ schlecht ab.[20] Vielen opernhaften Genres – und ihren Rezipienten (vgl. z.B. Madame de Staël) – machte man den Vorwurf der moralischen Verwerflichkeit, der Oberflächlichkeit[21], des Manierierten, der ästhetischen Wertlosigkeit, der Frivolität.[22] Dieser Vorwurf wurde bis ins 20. Jahrhundert tradiert. Es waren

19 Diese Formulierung wurde von dem Philosophen Paul Feyerabend geprägt.

20 Programme über das, was Literatur und andere Künste gesellschaftlich leisten sollen, sind typisch für das 18. und 19. Jahrhundert. Dazu gehört zum Beispiel die Erbauungsfunktion der Literatur und die damit verbundene Rede von dekadenten oder minderwertigen Genres und Werken. Im Jahrhundert der Nationenbildung wurden diese Debatten besonders virulent. Sie wurden sowohl auf theoretischer Ebene (wie Hegel oder De Sanctis) als auch auf praktischer Ebene (wie z.B. Verdi oder Wagner) geführt.

21 Richard Wagner, dessen Opern sich für spektakuläre Aufführungen besonders eignen, kritisierte ein „Verlangen“, welches „keineswegs nach dem wirklichen Drama, sondern nach einem – durch den Apparat der Bühne nur gewürzten – keineswegs ergreifenden und innerlich belebenden, sondern nur berauschenden und oberflächlich ergetzenden Genusse ausging.“ Wagner: *Dichtung und Schriften*. Bd. 7 , op. cit., S. 40-41.

22 Viele italienische Literaten und Intellektuelle des 18. Jahrhunderts – wie z.B. Ludovico Muratori, Gian Vincenzo Gravina, Giovanni Mario Crescimbeni, Scipione Maffei – verurteilten die Oper als eine Gattung, bei der die Musik und das Spektakuläre immer mehr in der Vordergrund rückten. Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno 1763) schlug eine Reform vor, um die Oper zu ihrer Ursprungsidee (Vorrang des Textes vor der Musik und vor dem Tanz; organische Entwicklung des Plots und der Charaktere der Figuren) zurückzuführen. Noch radikaler in seiner Kritik war Francesco Milizia. Er war ein Verfechter der aufklärerischen Ideale Vernunft, Klarheit, Ordnung, Moralität und Funktionalität und schlug eine

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aber vor allem Theoretiker und Schulmeister (wie z.B. Francesco De Sanctis), die diese Abwertungen betrieben haben. Das Opernpublikum schätzte an der Oper genau jene spektakulären Eigenschaften, an die sich die Abwertungen klammerten, und das keineswegs nur in Italien.

Gustave Flauberts (1821-1880) Roman *Madame Bovary* (1857)[23] schildert ein Opernerlebnis. Die Unterhaltungsfunktion der Oper ist die Voraussetzung dafür, daß Flaubert in seinem Roman überhaupt einen Opernbesuch darstellt. Der Apotheker gibt eines Tages Charles Bovary den guten Rat, zu Emmas Zerstreuung mit ihr nach Rouen ins Theater zu fahren: „pour distraire Madame" (MB, S. 241).

Der bei dem Gespräch zwischen Charles und dem Apotheker ebenfalls anwesende Pfarrer hält das Theater für moralisch verwerflich:

„[...] cependant, ne serait-ce que ces personnes de sexe différent réunies dans un appartement enchanteur, orné de pompes mondaines, et puis ces déguisements païens, ce fard, ces flambeaux, ces voix efféminées, tout cela doit finir par engendrer un certain libertinage d'esprit et vous donner des pensées déshonnêtes, des tentations impures." (MB, S. 242)[24]

Schon allein im Beisammensein von Personen verschiedenen Geschlechts, aber auch im mondänen Ambiente in einem Opernhaus sowie in der mit einem Opernbesuch verbundenen festlichen Garderobe, dem Make-up, der Beleuchtung und den feminisierten Stimmen sieht der Pfarrer die Gefahren der Freizügigkeit, unanständiger Phantasien und der erotischen Versuchung.

Charles Bovary läßt sich von den Ansichten und den Warnungen des Pfarrers nicht beeinflussen: „Cette idée de spectacle germa vite dans la

globale Reform des Theaters in diese Richtung hin vor (Francesco Milizia: *Del teatro*. Roma 1771). Für ihn war die Oper eine „sciocchezza magnifica" (ibid., S. 35).

23 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Paris 1971. Im folgenden beziehen sich die Ziffern in Klammern nach den Zitaten auf diese Ausgabe (abgekürzt: MB). Verwendet wurde folgende Übersetzung ins Deutsche: Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Sittenbild aus der Provinz*. Ilse Perker/Ernst Sander (Üb.). Stuttgart 1972. Im Folgenden beziehen sich die Ziffern in Klammern nach den Flaubert-Zitaten auf diese beiden Ausgaben (abgekürzt: MB für die Zitate aus der französischen Ausgabe, MBD für die Zitate aus der deutschen Übersetzung).

24 „[...] aber die Versammlung von Personen beider Geschlechter in einem üppig mit weltlichem Prunk ausgestatteten Raum, und dann diese heidnischen Verkleidungen, diese Lichter, diese weibischen Stimmen, all das muß doch schließlich eine gewisse geistige Liederlichkeit erzeugen und einem schändliche Gedanken und unreine Versuchungen eingeben" (MBD, S. 270).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tête de Bovary" (MB, S. 243). Er ist davon überzeugt, daß „cette récréation lui devoit être profitable" (MB, S. 243), daß diese „Abwechslung ihr guttun werde" (MBD, S. 272). Und er bleibt bei seiner Meinung, im Opernbesuch eine Möglichkeit der Zerstreuung und der Abwechslung zu sehen, d.h., er hat den harmlosen Vergnügungscharakter der Oper im Auge. Die Oper ist für ihn eine „vernünftige Erholung"[25], wie sie auch E.T.A. Hoffmanns vollkommener Maschinist dem Publikum bereiten sollte.

Diesen Unterhaltungsaspekt der Oper macht sich Flaubert für seinen Roman zunutze, indem er das Spektakuläre narrativ inszeniert.

In Rouen wird Donizettis *Lucia di Lammermoor* gegeben. Noch bevor für Emma und Charles Bovary sich der Vorhang für den ersten Akt von Donizettis Dramma tragico (Text: Salvadore Cammarano; UA: Neapel 1835) erhebt, beginnt für den Leser von Flauberts Roman die Vorstellung einer Opera buffa.

Flaubert läßt seine Romanfiguren Charles und Emma Bovary so agieren, daß sie dem Leser wie Figuren aus einer Opera buffa vorkommen und liefert an dieser Stelle ein Miniaturstück literarischer Prosa, das durch die spektakuläre Ästhetik der Oper bestimmt ist.

Flaubert stellt die Unerfahrenheit Emmas und besonders ihres Ehemanns mit Opernbesuchen zur Schau. Er beschreibt die tolpatschige und gleichzeitig emsige Weise, in der Charles die Eintrittskarten besorgt, und imitiert dabei die Typologie der Verwechslungsszenen, die man z.B. aus einer Rossini-Oper kennt:

„Il confondit l'avant-scène avec les galeries, le parquet avec les loges, demanda des explications, ne les comprit pas, fut renvoyé du contrôleur au directeur, revint à l'auberge, retourna au bureau, et, plusieurs fois ainsi, arpenta toute la longueur de la ville, depuis le théâtre jusqu'au boulevard." (MB, S. 244)[26]

Flaubert setzt seine Erzählung in einer Weise fort, die sich in doppelter – und narrativ verzahnter – Weise dem Spektakulären der Oper verdankt. Einerseits wird der Roman so fortgeschrieben, daß der Leser sich bei der Lektüre – als wäre er selbst bei einer Opernvorstellung anwesend – mit der Beobachtung buffonesker Figuren amüsieren kann. Anderseits wird der Roman so fortgeschrieben, daß die narrative Auffächerung der Isoto-

25 E.T.A. Hoffmann: „Der vollkommene Maschinist", op. cit., S. 60.

26 „Er verwechselte die Orchestersessel mit der Galerie, das Parkett mit den Logen, bat um Auskünfte, verstand sie nicht, wurde vom Kontrolleur an den Direktor verwiesen, kam zurück in den Gasthof, ging nochmals zur Kasse und durchmaß auf diese Weise mehrmals die ganze Stadt vom Theater bis zum Boulevard." (MBD, S. 273)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pien der Oper allgemein als spektakuläres Ereignis das Romankapitel durch eine sinnliche Dimension bereichert.

Charles und Emma agieren also weiter, als ob sie Opernfiguren wären: Emma hat große Angst, sich zu verspäten, so daß das Ehepaar Bovary sich bereits zum Opernhaus begibt, als dieses noch geschlossen ist: „De peur de paraître ridicule, Emma voulut, avant d'entrer, faire un tour de promenade [...], et Bovary, par prudence, garda les billets à sa main, dans la poche de son pantalon, qu'il appuyait contre son ventre" (MB, S. 245).[27] Emma und Charles Bovary befürchten, lächerlich zu wirken, und sie wirken auf den Leser lächerlich.

Parallel dazu ruft Flaubert die Isotopien des Mondänen, des Festes, des gesellschaftlichen Events usw. auf, die üblicherweise mit einer Opernvorstellung verbunden werden und Teil des Spektakulären der Oper sind.[28] Der Leser erfährt z.B., daß der Opernbesuch sowohl für Emma als auch für Charles ein außergewöhnliches Ereignis darstellt, dem beide mit großer hoffnungsvoller Erwartung entgegensehen. Emma muß feststellen, daß ihre gewöhnliche Kleidung dafür nicht geeignet ist, und schafft sich eigens für die Gelegenheit eine Operngarderobe an: „un chapeau, des gants, un bouquet" (MB, S. 244), „einen Hut, Handschuhe und ein Bukett" (MBD, S. 273).

Vor Beginn der Vorstellung kündigen sich für Emma und damit für den Leser bereits jene Aspekte der Oper an, die der Pfarrer dem Bereich der moralischen Verwerflichkeit und der sinnlichen Freuden zugeordnet hatte: Emma trifft auf eine Menschenmenge, die auf engstem Raum, gegen die Wand („contre le mur"), zusammengedrängt ist. Es ist auch noch ein wunderschöner, warmer Tag, so daß der Schweiß fast die Frisuren („les frisures") der Opernbesucher ruiniert: „tous les mouchoirs tirés

27 „Aus Angst, lächerlich zu wirken, wollte Emma vor dem Hineingehen einen Spaziergang [...] machen, und Bovary behielt aus Vorsicht die Eintrittskarten in der Hosentasche in der Hand, die er gegen den Bauch drückte" (MBD, S. 274).

28 Die Oper als mondäner Treffpunkt ist ein gängiges Motiv des französischen Romans des 19. Jahrhunderts, so etwa *La dame aux Camélias* (1848) von Alexandre Dumas. In Dumas' Roman findet eine Festvorstellung in der Pariser Opéra comique statt, bei welcher der Ich-Erzähler, der mit seinem Freund in einer Loge sitzt, Marguerite Gautier, die Kameliendame, in einer der Proszeniumslogen bemerkt. Sowohl Marguerite Gautier als auch der Ich-Erzähler widmen der Vorstellung nicht die geringste Aufmerksamkeit. Vgl. dazu auch Albert Gier: „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien". In: Zima (Hg.): *Literatur intermedial*, op. cit., S. 61-92: 85: „Die Opernszene im Roman hat damit für die ideale Gemeinschaft des Autors und seiner Leser die gleiche Funktion wie ein realer Opernbesuch: Das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe, die sich als intellektuelle und/oder gesellschaftliche Elite begreift, wird gestärkt."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

épongeaient des fronts rouges", „alle gezückten Taschentücher tupften rote Stirnen ab". Ein „vent tiède", ein „lauer Wind", weht vom Meer herüber und bewegt „mollement la bordure des tentes en coutil suspendues à la porte des estaminets" (MB, S. 245), sanft „den gezackten Rand der Zwillichmarkisen, die über den Eingängen der Restaurants hingen" (MBD, S. 274). Im Foyer des Opernhauses wird Emma von einem „battement de cœur" (MB, S. 245), einem Herzklopfen, ergriffen. Sie genießt die sinnlichen Eindrücke, die erotisierend auf sie wirken, in vollen Zügen: „elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs" (MB, S. 245), „sie zog in vollen Zügen den Staubgeruch der Gänge ein" (MBD, S. 274).

Die übrigen Besucher sind in der Oper, um sich zu entspannen und nebenbei vielleicht noch ein paar Geschäfte abzuwickeln: „Ils venaient se délasser dans les beaux-arts des inquiétudes de la vente; mais n'oubliant point les affaires, ils causaient encore cotons, trois-six ou indigo" (MB, S. 245).[29] Das Spektakuläre der Oper besteht nicht zuletzt darin, daß sie ein gesellschaftlicher Treffpunkt ist.

Künstliche Natürlichkeit und natürliche Künstlichkeit

Während der Vorstellung ist Emma durch die sinnlichen Eindrücke derart überwältigt, daß sie sich in einen anderen Zustand versetzt fühlt. Für all das, was es zu sehen gibt – Kostüme, Bühnenbild, Figuren, Ausstattung –, reicht ihr alltägliches visuelles Aufnahmevermögen kaum aus:

„Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints qui tremblaient quand on marchait, et les toques de velours, les manteaux, les épées, toutes ces imaginations qui s'agitaient dans l'harmonie comme dans l'atmosphère d'un autre monde." (MB, S. 246)[30]

29 „Sie waren hergekommen, um sich im Kunstgenuß von den Plackereien des Geschäftslebens zu erholen; doch da sie den ‚Handel' nicht vergaßen, unterhielten sie sich nach wie vor über Baumwolle, verschnittenen Branntwein oder Indigo" (MB, S. 275).

30 „Sie hatte nicht Augen genug, um sich sattzusehen an den Kostümen, den Dekorationen, den Gestalten, den gemalten Bäumen, die zitterten, wenn man über die Bühne schritt, an den Samtkappen, den Mänteln, den Degen, an all diesen Trugbildern, die sich in den Harmonien bewegten wie in der Luft einer anderen Welt." (MBD, S. 276)

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nicht nur durch die visuellen, sondern auch durch die akustischen Eindrücke ist Emma hochgradig involviert.

Zur visuellen Künstlichkeit kommt also eine akustische Künstlichkeit hinzu. Diese besteht darin, daß gesungen wird, und sie hat auch eine handwerkliche Seite. Das Singen selbst ist ein körperlicher, in gewisser Hinsicht also ein natürlicher Vorgang. Das Singen wirkt extrem künstlich, wenn man es mit dem Sprechen vergleicht.

Durch die Künstlichkeit des Gesangs steigert sich insgesamt die Künstlichkeit der Oper etwa im Vergleich zum Drama. Wenn z.B. in einer Inszenierung von Verdis *Otello* das Meer offensichtlich in Form einer Plastikplane oder eines auf dem Bühnenhintergrund mit dunkelblauer Farbe aufgemalten Horizonts auftaucht, so kann das zwar auch bei einer Inszenierung von Shakespeares *Othello* der Fall sein. Die Künstlichkeit des Meeres in Verdis *Otello* wirkt aber dadurch gesteigert, daß in Anwesenheit der Plastikplane oder der blauen Farbe an der Wand, die das Meer eher indizieren als darstellen, kostümierte Figuren auf höchst kunstfertige Weise einen Text singen, den man aber nicht unbedingt versteht und nicht unbedingt verstehen muß. Je kunstfertiger der Operngesang ist, desto mehr steigert sich die Künstlichkeit und zugleich die Natürlichkeit der Oper, desto opernhafter wirkt eine Oper.

In der Oper stellt sich die Künstlichkeit des Gesangs geradezu aus und kann trotzdem natürlich wirken. Um das zu erreichen, schreckte man z.B. nicht davor zurück, körperliche Eingriffe an Sängern vorzunehmen. Die Kastraten sind ein Produkt des Paradoxes Künstlichkeit vs. Natürlichkeit in der Oper.

Die Rezipienten waren in der Geschichte der Oper immer auch an der Kunstfertigkeit des Gesangs interessiert. Ähnlich wie bei anderen Kunststücken – wie z.B. dem Ballett oder dem Seiltanz im Zirkus – kann das Opernpublikum mit Spannung verfolgen, ob der Sänger bei einer Koloratur abstürzt und in einer Arie das hohe C verfehlt.

Die natürliche Künstlichkeit des Gesangs wirkt körperlich und unterscheidet das Medium Oper von vielen Medien, die eine mündliche Kommunikation fingieren. Die Töne haben eine körperliche Wirkung; sie wirken, so Charles Rosen, unmittelbar „auf die Nerven, scheinbar ungefiltert durch ein System der Bedeutung."[31] Hegel hat den „*Ton*, das Material der Musik", als ein „Resultat" eines „schwingenden Zitterns" bezeichnet.[32] Die Musik definiert er als „die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet."[33] Durch die „Töne" werde die

31 Charles Rosen: „Der Kult der Diva. Erotisches, Lächerliches und Sublimes in der Oper". In: *Lettre international*. Sommer 1993. S. 72-75: 75.

32 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 134.

33 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 135.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tiefste Seele „in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht."[34] Die „eigentümliche Gewalt der Musik" ist für Hegel „eine *elementarische* Macht."[35]

Deshalb rezipiert Emma die Opernaufführung nicht in einer kognitiven Weise, sondern mit ihrem gesamten Körper. Emma gibt sich der Musik hin; die von den Instrumenten ausgehenden Vibrationen übertragen sich auf ihren Körper: „Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs" (MB, S. 246).[36] Aufgrund der vielfältigen sinnlichen Eindrücke hat Emma das Gefühl, in einer anderen Welt zu sein. Den Höhepunkt ihrer Entrückung löst aber das Ertönen von Lucias Kavatine in G-dur aus. An dieser Stelle von Donizettis Oper – und von Flauberts Roman – verliert Emma sich vollkommen und identifiziert sich mit der Opernfigur. Lucia singt von unglücklicher Liebe und davon, daß sie sich Flügel wünscht. Die melodischen Klagen Lucias („lamentations mélodieuses") dringen wie Schreie von Untergehenden in einem Sturm („comme des cris de naufragés dans le tumulte d'une tempête") in Emmas Körper und in ihr Herz ein (MB, S. 247).

Mathilde in Stendhals *Le Rouge et le Noir* reagiert in vergleichbarer Weise auf den Operngesang. Der Gesang, durch den Mathilde aus ihren Träumereien herausgerissen wurde, findet direkt seinen Weg in ihr Herz („pénétra son cœur"). Auch sie bewegt sich, sobald sie sich auf den Operngesang eingelassen hat, in einer anderen, höheren Sphäre und ist ihrer gewöhnlichen Lebenswelt entrückt: „Du moment qu'elle eut entendu cette cantilène sublime, tout ce qui existait au monde disparut pour Mathilde."[37] In der Loge ist sie nur noch körperlich anwesend: „On lui parlait; elle ne répondait pas; sa mère la grondait, à peine pouvait-elle prendre sur elle de la regarder."[38] Dabei gerät sie in eine fast ekstatische, leidenschaftliche Erregung, die ihr aus ihrem Leben außerhalb der Oper – als leidenschaftliche Erregung einer anderen Person – bekannt ist: „Son extase arriva à un état d'exaltation et de passion comparable aux mou-

34 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 136.
35 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 155.
36 „Sie ließ sich von den Melodien einwiegen und fühlte ihr ganzes Wesen in Schwingungen geraten, als strichen die Violinbögen über ihre Nerven hin" (MBD, S. 276).
37 „Von dem Moment an, wo sie diese sublime Kantilene hörte, verschwand für Mathilde alles, was es auf der Welt gab."
38 „Man sprach sie an; sie antwortete nicht; Ihre Mutter schalt sie aus; sie brachte es kaum über sich, sie anzusehen."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

vements les plus violents que depuis quelques jours Julien avait éprouvés pour elle" (RN, S. 292).[39]

Das, was auf der Bühne vorgetragen wird, scheint in der Art einer Gebrauchsanweisung auf Mathildes aktuelle Liebesproblematik anwendbar zu sein. Die Kantilene hat auf Mathilde einen pädagogisch-therapeutischen Effekt: „La cantilène, pleine d'une grâce divine sur laquelle était chantée la maxime qui lui semblait faire une application si frappante à sa position, occupait tous les instants où elle ne songeait pas directement à Julien" (RN, S. 292).[40]

In einer späteren Episode von Stendhals Romans, im 30. Kapitel, ist es Julien, der von einer Opernszene sehr berührt wird: „les accents divins du déspoir de Caroline dans le *Matrimonio segreto* [Musik: Domenico Cimarosa; Text: Giovanni Bertati; UA: 1792; I.A.] le firent fondre en larmes" (RN, S. 346), „die himmlischen Töne der Verzweiflung Carolines im *Matrimonio segreto* rührten ihn zu Tränen".

Julien bemerkt, daß Mathilde ebenfalls emotional involviert ist, so daß es zu einem Dialog und einer Begegnung der auf der Bühne (re-) produzierten und der realen Roman-Leidenschaften von Julien und Mathilde kommt. Die Oper ist der Ort, an dem die Gefühle von Julien und Mathilde zueinander finden. Diese Vermischung von realen und künstlich produzierten Leidenschaften ist ein wesentlicher Aspekt des Opernhaften.

Während in Stendhals Roman der verselbständigte Affektausdruck auf Mathilde einen tröstenden, positiven Effekt hatte, bzw. zu einer Begegnung ihrer und Juliens Gefühle führte, stellt sich in Flauberts Roman für Emma der Sachverhalt anders dar.

Emma wird sich durch das Miterleben[41] der in der Oper präsentierten Leidenschaften der Misere ihres eigenen Lebens, in dem eben jene gesteigerten Affekte fehlen, erst recht bewußt. In der Arie der Lucia findet Emma ihre eigenen Sorgen und Gefühle, an denen sie, wie sie findet, fast gestorben war, wieder:

39 „Ihre Ekstase erreichte ein Stadium des Überschwangs und der Leidenschaft, der sich mit den so gewaltigen Gefühlen vergleichen ließ, die Julien seit einiger Zeit für sie empfand."

40 „Die Melodie, voll von göttlicher Grazie, deren Text sich anscheinend so treffend auf ihre Situation anwenden ließ, erfüllte alle die Augenblicke, wo sie nicht von Julien selbst träumte."

41 Vgl. dazu auch K. Ludwig Pfeiffer: „Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen: Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper". In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. 1 (1992). S. 7-30: 8.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

„Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience, et cette illusion qui la charmait, quelque chose même de sa vie." (MB, S. 247)[42]

Emma und Charles verkörpern zwei unterschiedliche Rezeptionsweisen, welche die Oper beide zuläßt, die aber nicht beide der Oper gleich angemessen sind. Emmas Rezeptionsweise ist das, was man intuitiv nennt; sie nimmt eine identifikatorische und emphatische Haltung ein und ‚versteht' mit ihren Gefühlen und mit ihrem Körper. Im Unterschied zu Emmas intuitiver Rezeptionsweise ist jene von Charles Bovary kognitiv. Er kann sich mit dem Geschehen auf der Opernbühne nicht identifizieren und möchte wissen, worum es überhaupt geht: „C'est que j'aime [...] à me rendre compte, [...]" (MB, S. 247).

Schon Hegel hat darauf hingewiesen, daß bei einer operngerechten Rezeption die Wahrnehmung schwankt:

„Was nun die Handlung als solche anbetrifft, so ist sie, obschon sie das Zusammenhaltende aller einzelnen Teile ausmacht, doch als Gang der Handlung weniger musikalisch und wird zum großen Teil rezitativisch bearbeitet. Der Zuschauer nun befreit sich leicht von diesem Inhalt, er schenkt besonders dem rezitativischen Hin- und Widerreden keine Aufmerksamkeit und hält sich bloß an das eigentlich Musikalische und Melodische."[43]

Charles Bovary besitzt nicht die Fähigkeit, sich „an das eigentlich Musikalische und Melodische" zu halten. Mit seiner Konzentration auf die „Handlung" und auf den „Inhalt" scheitert er unweigerlich an der gesteigerten Künstlichkeit und am Codepluralismus der Oper. Indem er sich nur auf die semantische Divergenz, d.h. auf die Diskrepanz zwischen dem schönen Gesang und der dramatischen Gestik, konzentriert, versteht er nichts. Der verselbständigte Affektausdruck hat auf ihn nicht die geringste Wirkung. Menschen wie Charles Bovary bleibt das Opernhafte verschlossen.[44]

42 „Sie erkannte all die Verzückungen und Herzensängste wieder, an denen sie fast gestorben wäre. Die Stimme der Sängerin schien ihr nur der Widerhall ihres Bewußtseins, und die Illusion, die sie bezauberte, dünkte sie ein Stück ihres eigenen Lebens" (MBD, S. 277).

43 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 215.

44 Vgl. Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre*, op. cit., S. 374: „Die Oper wirkt erst natürlich, wenn man ihre ‚unnatürlichen', das heißt nun aber lediglich unalltäglichen [...] Prämissen als selbstverständlich hinnimmt."

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Für die Ästhetik der Oper sind zahlreiche und verschiedenartige Divergenzen geradezu konstitutiv. Opernhelden sterben oft einen schönen und ‚lyrischen' Tod, einen Tod, den man genießen kann, mit Walzermusik und raffinierter Illumination. Man denke an die unzähligen ‚gelungenen Todesfälle' in der Oper, bei denen Sängerinnen oder Sänger wunderschöne Arien singen, während die Figuren, die sie darstellen, sterben.

Charles Rosen hat der Oper eine „gewisse extravagante Absurdität" zugeschrieben. Die Oper dürfe „gar nicht vernünftig sein, und diese Erwartung einer grundlegenden Verrücktheit beherrscht das Genre und prägt das Verhalten aller, die mit ihr zu tun haben."[45] Je näher die Oper „ihrer eigenen Parodie" sei, so Adorno, „um so näher ist sie zugleich ihrem eigensten Element."[46]

Emma erinnert sich in beim Anblick Lucias an ihren eigenen Hochzeitstag. Sie muß feststellen, daß solche großen Leidenschaften, wie sie die Oper zu präsentieren vermag, in ihrem eigenen Leben nicht vorkommen. Emma kennt nur „la petitesse des passions que l'art exagérait" (S. 248). Sie beschließt schließlich, „dans cette reproduction de ses douleurs", „in jener Wiedergabe ihrer eigenen Schmerzen", nichts weiter als „une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux" (MB, S. 248) „eine plastische Phantasie" zu sehen, „die als Augenweide" dient.

Dieser Vorsatz Emmas, das Bühnengeschehen nicht als mimetische Re-Präsentation von Leidenschaften und Erfahrungen, sondern als bedeutungsloses sinnliches Vergnügen zu rezipieren, verfliegt beim Auftritt Edgars, der mit den anderen Sängern ein Sextett anstimmt:

„Edgar, étincelant de furie, dominait tous les autres de sa voix plus claire. Ashton lui lançait en notes graves des provocations homicides, Lucie poussait sa plainte aiguë, Arthur modulait à l'écart des sons moyens, et la basse-taille du ministre ronflait comme un orgue, tandis que les voix de femmes, répétant ses paroles, reprenaient en chœur, délicieusement. Ils étaient tous sur la même ligne à gesticuler; et la colère, la vengeance, la jalousie, la terreur, la miséricorde et la stupéfaction s'exhalaient à la fois de leurs bouches entr'ouvertes. L'amoureux outragé brandissait son épée nue; sa collerette de guipure se levait par saccades, selon les mouvements de sa poitrine, et il allait de droite et de gauche, à grands pas, faisant sonner contre les planches les éperons vermeils de ses bottes molle, qui s'évasaient à la cheville." (MB, S. 248)[47]

45 Rosen: „Der Kult der Diva", op. cit., S. 72.

46 Theodor W. Adorno: „Die bürgerliche Oper". In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16. Frankfurt am Main 1978. S. 24-39: 24.

47 „Edgar, mit vor Wut funkelnden Augen, beherrschte mit seiner helleren Stimme alle übrigen. Ashton schleuderte ihm in wuchtigen Tönen mörderische Herausforderungen entgegen; Lucia stieß schrille Klagerufe aus, Ar-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bei der Präsentation dieser Szene und beim Ertönen dieses Gesangs unterscheidet Emma nicht mehr zwischen Edgar und dem Sänger, der eine Rolle verkörpert, und sie genießt es, daß sie das nicht mehr unterscheiden kann. Lebensweltliche Realität, Phantasie und dargestellte Realität überschneiden sich. Emma fühlt sich „entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage" (MB, S. 248) „durch die Illusion der Bühnengestalt [...] zu dem Mann hingezogen" (MBD, S. 279). Sie läßt sich durch den Sänger – und gleichzeitig durch den von ihm dargestellten Edgar – hinreißen und ist davon überzeugt, daß der Sänger bzw. die von ihm dargestellte Figur zu großen Gefühlen fähig ist: „Il devait avoir [...] un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves" (MB, S. 248).[48] Emma versucht, sich mit ihm – dem Sänger oder der Figur – ein spektakuläres Leben („retentissante, extraordinaire, splendide") vorzustellen, welches mit etwas Glück, wenn der Zufall es gewollt hätte, ihr eigenes hätte sein können („si le hasard l'avait voulu") (MB, S. 248). In einem solchen Leben würde Emma mit Edgar bzw. mit seinem Darsteller durch ganz Europa („par tous les royaumes de l'Europe") und von einer Hauptstadt zur anderen („de capitale en capitale") reisen. Sie würde seine Kostüme sticken und jeden Abend – „au fond d'une loge, derrière la grille à treillis d'or", „hinten in einer Loge hinter dem goldenen Gitterwerk" – glücklich dem Gesang, jenem Ausdruck der Seele („expansions de cette âme") lauschen. Sie wäre die ideale und auserwählte Adressatin dieses exklusiven Gesangserlebnisses („qui n'aurait chanté que pour elle seule") (MB, S. 248).

Die auf der Opernbühne künstlich und kunstfertig produzierte Re-Präsentation punktuell für die Realität zu halten, ist nicht nur Emma Bovarys Naivität zuzuschreiben: Nahezu alle Opernbesucher tun das.

Es gehört geradezu zu einer ‚richtigen' Rezeption der Oper, daß sich der Rezipient der Artifizialität prinzipiell bewußt ist, diese aber als authentische Erfahrung erleben kann. Die Faszination des „künstlichen Na-

thur stand abseits und modulierte in der Mittellage, und der Baß des Predigers dröhnte wie eine Orgel, während die Frauenstimmen, die seine Worte wiederholten, sie auf bestrickende Weise im Chor aufnahmen. Alle standen sie in einer Reihe und gestikulierten, und Zorn, Rache, Eifersucht, Angst und Mitleid entströmten gleichzeitig ihren halb geöffneten Mündern. Der beleidigte Liebhaber schwang seinen blanken Degen; sein Spitzkragen hob sich stoßweise, entsprechend den Bewegungen seiner Brust, und er ging mit großen Schritten bald nach rechts, bald nach links und ließ die silbervergoldeten Sporen seiner weichen Stiefel, die sich an den Fußgelenken weiteten, auf den Bühnenbrettern klingen" (MBD, S. 279).

48 „Seine Liebe müsse unerschöpflich sein [...] um sie in so reichen Ergüssen über die Menge zu verströmen" (MBD, S. 279).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

turlauts“[49], wie Adorno es nannte, gehört zur Oper. Diese Paradoxie – extreme Künstlichkeit und Kunstfertigkeit der Oper plus extreme natürliche (Körper-)Wirkung – funktioniert als ein Vertrag zwischen Oper und Publikum.[50] Sie ist die Hauptursache für die Popularität der Oper und ein Hauptmerkmal des Opernhaften.

Reproduzierbarkeit

Aus dem Divergenzen und Konvergenzen erzeugenden Codepluralismus ergibt sich, daß ein Opernspektakel Teile enthalten kann, die leicht decodierbar und memorierbar sind, und Teile, die nicht oder nur schwer decodierbar und memorierbar sind. Gramsci z.B. war der Meinung, daß vertonte Worte einprägsamer als unvertonte sind.[51]

Für Mathilde in Stendhals *Le Rouge et le Noir* ist das der Fall: Der Gesang, durch den sie aus ihren Träumereien herausgerissen wurde, ist melodisch eingängig. Die aus der Oper isolierte Stelle prägt sich bei Mathilde so sehr ein, daß sie ihr auch zu Hause nicht mehr aus dem Sinn geht:

„De retour à la maison, quoi que pût dire Mme de La Môle, Mathilde prétendit avoir la fièvre, et passa une partie de la nuit à répéter cette cantilène sur son piano. Elle chantait les paroles de l'air célèbre qui l'avait charmée:

49 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 36.

50 Vgl. dazu auch Luigi Castagna: „Statue parlanti, strumenti attori, prologhi in cielo e agli inferi: alcune riflessioni sull'oralità del melodramma“. In: Bruno Gallo (Hg.): *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*. Milano 1988. S. 83-94: 91: „[...] nella realtà quotidiana gli innamorati cantano assai meno di quanto scrivano o telefonino, né i generali che partono per guerre di liberazione rivolgono ai loro soldati allocuzioni musicali, come Radames. Per quanto sia di risibile ovvietà, bisogna ricordare che nel melodramma, per l'appunto, si canta: e il pubblico, se è incline ad accettare, come una clausola di contratto, questa convenzione, accetta di adeguarsi a una forma simbolica.“

51 Peter Ross („Mehrdimensionalität als Prinzip in Verdis Spätwerk“. In: Pierluigi Petrobelli/Fabrizio della Seta [Hg.]: *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*. Atti del Congresso internazionle di studi [Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica „A. Boito“, 28-30 settembre 1994]. Parma 1996. S. 46-57) unterscheidet in Verdis Spätwerk z.B. drei Formen von Mehrschichtigkeit: Versüberlagerung, Schichtung von Ausdrucksebenen und die „Aufspaltung der Bühne mit simultanen Teilhandlungen in Aktionsräume.“

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Devo punirmi, devo punirmi,
Se troppo amai, etc." (RN, S. 293)[52]

Mathilde kann von dem memorierten Ausschnitt aus der Arie gar nicht ablassen und verbringt einen Teil der Nacht damit, daß sie ihn nachsingt und sich am Klavier dazu begleitet. Hier ereignet sich das Opernhafte im bürgerlichen Alltag.

Die Oper als Spektakel ignoriert sowohl die Regelpoetiken als auch die Regeln der klassischen Ästhetik für das, was Kunstwerke ausmachen. Dazu gehört ein Verständnis von Totalität und Originalität, welches an einen emphatischen Werkbegriff geknüpft ist. Die Oper enthält durch ihre ausgestellte Künstlichkeit und Kunstfertigkeit immer schon einen Aspekt des Nicht-Originalen, des Nicht-Authentischen. Das Prinzip von Differenz und Wiederholung, die konstitutive Rolle des Rezipienten wie auch die Tatsache, daß für ihre Rezeption eine partielle Aufmerksamkeit möglich ist, läßt Opern als Werke erscheinen, welche niemals definitiv abgeschlossen sind und deshalb auch in Fragmenten überdauern.

Unser letztes literarisches Beispiel entnehmen wir dem Kapitel „Fülle des Wohllauts" aus Thomas Manns (1875-1955) Roman *Der Zauberberg* (1924). In diesem Kapitel wird beschrieben, daß die Oper selbst in ihrer technischen Reproduzierbarkeit ein Faszinationstyp bleibt. Walter Benjamin sprach den Kunstwerken in ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Aura ab.[53] Das „unmögliche Kunstwerk" Oper hingegen verliert in seiner technischen Reproduzierbarkeit seine Aura nicht zwangsläufig. Das Opernhafte erhält sich auch in der technischen Reproduzierbarkeit, d.h., es ist eine transmediale Qualität.

Es war ein „Musikapparat"[54], der nicht nur die Kraft hatte, Hans Castorp „vom Kartentrick" zu erlösen, sondern der ihn sogar „einer anderen, edleren, wenn auch im Grunde nicht weniger seltsamen Leidenschaft

52 „Zu Hause beharrte Mathilde, was immer Frau de la Mole auch einwenden mochte, darauf, daß sie Fieber habe, und verbrachte einen Teil der Nacht damit, auf dem Klavier immer wieder diese Melodie zu spielen. Dazu sang sie die Worte der berühmten Arie, die sie bezaubert hatte:
Devo punirmi, devo punirmi,
Se troppo amai, etc."

53 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1. 2. Teil. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt a.M. 1974. S. 431-508.

54 Thomas Mann: *Der Zauberberg. Roman*. Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Peter de Mendelssohn (Hg.). Frankfurt a.M. 1981. S. 894. Im Folgenden beziehen sich die Ziffern in Klammern nach den Thomas Mann-Zitaten auf diese Ausgabe (abgekürzt: Z).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in die Arme" (Z, S. 893) führte. Die Anziehungskraft dieses Apparates bestand darin, daß ihm eine menschliche „Stimme entströmte [...], männlich, weich und gewaltig auf einmal, vom Orchester begleitet" (Z, S. 897). Sie gehörte einem italienischen „Bariton berühmten Namens", dessen herrliches „Organ" die Zuhörer beeindruckte. Völlig unabhängig von der Technik des Apparates, „erscholl" das Organ „nach seinem vollen natürlichen Umfang und Kraftinhalt, und namentlich wenn man in eines der offenen Nebenzimmer trat und den Apparat nicht sah, so war es nicht anders, als stände dort im Salon der Künstler in körperlicher Person, das Notenblatt in der Hand, und sänge" (Z, S. 897). Der Bariton „sang eine Opernbravourarie in seiner Sprache – eh, il barbiere. Di qualità, di qualità! Figaro qua, Figaro là, Figaro, Figaro, Figaro!" (Z, S. 897). Und was taten die Gäste des Sanatoriums, die Hörer? Manche „wollten sterben vor Lachen über sein falsettierendes parlando, über den Kontrast dieser Bärenstimme und dieser zungenbrecherischen Sprechfertigkeit", andere verfolgten und bewunderten „die Künste seiner Phrasierung, seiner Atemtechnik". Der abwesende, aber dank seiner mit Hilfe des Grammophons reproduzierten Stimme um so anwesendere, Bariton wird als ein „Meister des Unwiderstehlichen", als „Virtuose des welschen Da capo-Geschmacks" bezeichnet. Thomas Mann beschreibt einen akustischen Vorgang, den aus Grammophon ertönenden Gesang, wie eine Opernszene. Die Hörer im *Zauberberg* können sich aufgrund des Gesangs folgende Szene vorstellen: Der Sänger hielt „den vorletzten Ton, vor der Schlußtonika, zur Rampe vordringend, wie es schien, und offenbar die Hand in der Luft, auf eine Weise aus, daß man in gezogene Bravorufe ausbrach, bevor er geendigt hatte" (Z, S. 897). Nach dem Bariton „schmetterte" eine Sopranistin und „stakkierte und trillerte eine Arie aus ‚La Traviata' mit der lieblichsten Kühle und Genauigkeit" (Z, S. 897). Es gibt „Oper in Hülle und Fülle" in Thomas Manns Romankapitel, zum Beispiel in Form eines internationalen Chors „gefeierter Sänger und Sängerinnen", der, „begleitet von diskret zurücktretendem Orchester, die hochgeschulte Gottesgabe seiner Stimmen" einsetzt „zur Ausführung von Arien, Duetten, ganzen Ensembleszenen aus den verschiedenen Gegenden und Epochen des musikalischen Theaters" (Z, S. 900).

Der „Zwiegesang aus einer modernen italienischen Oper" wird als emotionale, geradezu erotische, Begegnung zweier Stimmen – „Zärtlicheres gab es auf Erden nicht" – beschrieben. Über die technische Virtuosität, mit der es vorgetragen wird, ist dieses Duett – das „Da mi il braccio, mia piccina" und „die simple, süße, gedrängt melodische kleine Phrase," welche die Sängerin „ihm zur Antwort gab" – in Thomas Manns Roman eine „bescheidene und innige Gefühlsannäherung zwischen der weltberühmten Tenorstimme [...] und einem glashell-süßen kleinen So-

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

pran" (Z, S. 901). Thomas Mann betont, daß Hans Castorp die Sänger und Sängerinnen, „die er hörte", nicht „sah", daß aber das, „was er von ihnen hatte", ihr „Bestes" war: „ihre Stimme". Diese allein war schon „sinnlich genug" (Z, S. 903).

Gilles Deleuze schrieb der ‚Musik-Kunst' zwei wesentliche Aspekte zu. Der eine betrifft „den Tanz der klingenden Moleküle, welche ‚die Materialität der Bewegungen zutage treten lassen, die man im allgemeinen der Seele zuschreibt', während sie über den ganzen Körper hinweg agieren, der sich wie seine eigene Bühne entfaltet". Der andere Aspekt betrifft „die Errichtung der zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb dieser tönenden Materie, welche die Affekte, die im allgemeinen durch die Psychologie erklärt werden, geradewegs herstellt."[55] Das heißt für Deleuze: „Musik präsentiert nicht und repräsentiert auch nichts", sondern sie „besitzt durch ihre Kunstgriffe das Privileg, die ganze Körperoberfläche sensibel zu machen, einschließlich der von ihm tief geheißenen Teile, der Einschlagstelle der tönenden Qualitäten und ihrer Kombinationen."[56]

In Thomas Manns *Zauberberg* hat der künstliche – sicherlich auch krächzende – Klang des Grammophons auf die Hörer eine natürliche Wirkung und versetzt sie in intensive emotionale Zustände.

Es gehört zum Opernhaften, daß es offensichtlich technisch reproduzierbar ist und daß es sich zur Verbreitung in unterschiedlichen Medien eignet und das sogar in Fragmenten. Durch die Simulation des Opernhaften erweitert die Literatur ihre eigenen Möglichkeiten und steigert ihre eigenen Effekte. Gerade das Kino und das Fernsehen, die medienhistorisch in gewisser Weise die Nachfolge der Oper angetreten haben, greifen gerne auf das Opernhafte zurück.

55 Gilles Deleuze: *Perikles und Verdi. die Philosophie des François Châtelet.* Wien 1989. S. 25.

56 Deleuze: *Perikles und Verdi*, op. cit., S. 26.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

7 Begräbnisse all'italiana oder Die Transmedialität des Opernhaften

Antonio Gramsci entwickelte seine These des „gusto melodrammatico" nicht nur ausgehend von der Opernleidenschaft, sondern explizierte sie darüber hinaus im Rahmen von „preture", „tribunali" und „conciliature". Vor allem rückte er den „gusto melodrammatico" auch in einen Zusammenhang mit Begräbnissen. Die Verhandlungen auf den Ämtern und im Gericht, aber auch die italienischen Begräbnisse seien oft als Veranstaltungen populären Charakters anzusehen, welche ein aus „tifosi" bestehendes Publikum anziehen würden. Das Publikum formiere sich z.B. bei Gericht aus denen, die darauf warten, an die Reihe zu kommen, aus den Gerichtszeugen und anderen Schaulustigen. In manchen „sedi di pretura mandamentale" seien die Verhandlungssäle immer voll von solchen „elementi", die feierlich wirkende Phrasen auswendig lernen und konventionelle Floskeln genießen. Gerade bei Begräbnissen käme immer wieder eine große Menschenmenge zusammen, nur um sich die Grabreden anzuhören. Gramsci führte noch viele andere solcher Versammlungsorte und -gelegenheiten an (z.B. die Volkstheater, die Kinos), die an der Herausbildung einer kollektiven Kommunikationsform im opernhaften Stil beteiligt seien (*Quaderni*, S. 1677).

Ein anschauliches Exempel für Gramscis These vom opernhaften Begräbniskult sind die Todesfeiern für Giuseppe Verdi im Jahre 1901. Die Italiener feierten den Tod des Opernkomponisten und seine Grablegung als ein nationales Melodramma. Nachdem Verdi am 27. Januar 1901 gestorben war, begleiteten „Tausende von Menschen" den „Trauerzug durch die Straßen Mailands" zum Cimitero Monumentale und mußten „von den Ordnungskräften in ihren überbordenden Emotionen gezügelt werden".[1] Trauerzüge und Trauerfeiern für Verdi fanden in allen größeren Städten Italiens statt. In Florenz trug Gabriele D'Annunzio „eine ‚Canzone' zur Ehre des toten Komponisten" vor, „die unmittelbar anschließend für eine Lira in den Handel" kam. Darin „verglich" D'Annunzio Verdi „mit Dante, Leonardo und Michelangelo." In Mailand hielt im Teatro alla Scala „der Literat Giuseppe Giacosa eine Ansprache,

1 Pauls: *Giuseppe Verdi*, op. cit., S. 296.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Arturo Toscanini dirigierte, und die großen Diven wie Amelia Pinto, Linda Brambilla und der noch junge Debütant Enrico Caruso sangen zu Verdis Ehre seine Arien."[2]

Die Feiern, Gedenkstunden, Festreden, Kongresse, Ausstellungen, Vorträge, Konzerte und Opernaufführungen, die aus Anlaß des 100. Todestages Verdis im Jahre 2001 überall in Italien stattgefunden haben,[3] zeigen, daß Verdi bis heute eine Symbolfigur der italienischen Geschichte geblieben ist. Das „Anno Verdiano 2001" stellt nach dem „Anno Santo 2000" und neben den Fußballweltmeisterschaften, in denen das Schicksal der Squadra Azzurra auf dem Spiel steht, eine der wenigen Gelegenheiten dar, bei denen sich die Italiener hinsichtlich ihrer Nationalidentität einig sind.

Verdis nationales Opernbegräbnis im Jahre 1901 und seine Reinszenierung im Jahre 2001 stellen weder herausragende Ausnahmen dar, noch sind sie die einzigen Beispiele, die Gramscis Diagnose des italienischen Nationalcharakters belegen.

Eine weitere Gelegenheit für ein bombastisches italienisches Beerdigungsspektakel war der Tod des Filmregisseurs Federico Fellini. Bereits im Vorfeld hatten die Medien tagtäglich über die Verschlechterung des

2 Pauls: *Giuseppe Verdi*, op. cit., S. 297.

3 Vgl. den Raum, den die Berichterstattung zu den Verdi-Feierlichkeiten im Januar 2001 allein schon im *Corriere della Sera* einnimmt: Pierluigi Panza: „Concerto in San Marco, paglia sulla strade in onore di Verdi". 4.1.2001; Rosella Redaelli: „Villa Reale s'inchina a Giuseppe Verdi". 12.1.2001; Pierluigi Panza: „Verdi, un omaggio lungo cent'anni. Il requiem diretto da Riccardo Muti e venerdì una veglia civica da Palazzo Reale". 24.1.2001; Pierluigi Panza: „Milano in piazza nel nome di Verdi. La veglia del 26 gennaio: Celebrazioni, manifestazioni, omaggi". 25.1.2001; N.N.: „Tre giorni di Verdi in città. Un tour tra concerti e mostre". 26.1.2001; Gian Mario Benzing/Pierluigi Panza/Annachiara Sacchi: „Per tre giorni Milano ritorna la casa di Verdi". 26.1.2001; Mario Pasi: „E tutta la città si strinse intorno al suo maestro". 26.1.2001; N.N.: „Verdi incanta ancora Milano. Corteo notturno, paglia in via Manzoni, cori in Galleria per il centenario del grande musicista". 27.1.2001; Valerio Cappelli/Maria Francesco Colombo: „Via al Verdi Festival, colosso miliardario con Parma capitale. Con il Presidente Ciampi l'inaugurazione della rassegna che onorerà il Maestro proponendosi anche di fare un super-business culturale". 27.1.2001; Pierluigi Panza: „Verdi ritorna nelle strade di Milano". 27.01.2001; Luigi Belingardi: „Il Requiem ‚laico' di Verdi". 27.1.2001; N.N.: „Il Papa: un grande della musica cristiana". 28.1.2001; Valerio Cappelli/Maria Francesco Colombo: „‚In Verdi riconosciamo il senso del nostro essere italiani'". 28.01.2001; Pierluigi Panza: „La musica e il silenzio in onore di Verdi". 28.01.2001; N.N.: „Una domenica in fila per Verdi. In San Marco traffico bloccato". 29.1.2001; Paolo Isotta: „Muti, un Requiem sulle orme di Karajan". 29.01.2001; Maria Francesco Colombo: „Celeste Aida con la sensualità di Zeffirelli". 31.1.2001.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gesundheitszustandes Fellinis berichtet.[4] Als er am 31. Oktober 1993 starb, reagierte die italienische Nation ähnlich bestürzt und leidenschaftlich wie auf den Tod Verdis. Kurz nachdem die Nachricht von Fellinis Tod durch die Medien bekanntgegeben worden war, verwandelte sich Rom in eine überdimensionale Bühne für die ein improvisiertes, kollektives Trauerspektakel.[5] Tücher hingen an den Fenstern, auf denen „Ciao Federico" stand. Die Römer fanden sich zusammen mit den von überall her angereisten Fellini-Fans auf den Straßen und Plätzen zu einem spontan entstandenen, riesigen Trauerzug ein. Im Studio 5 von Cinecittà, in dem Fellini die meisten seiner Filme gedreht hatte, fand die Totenfeier statt,[6] und am Tag darauf wurde für einen der zynischsten Kritiker des Klerus in der römischen Kirche Santa Maria degli Angeli eine Messe gehalten, die im öffentlich-rechtlichen Fernsehen live übertragen wurde.

Neben den Familienangehörigen und unzähligen Freunden erschienen dazu der italienische Staatspräsident Oscar Luigi Scalfaro, der Vorsitzende des Senates, Giovanni Spadolini, und der Vorsitzende der Abgeordnetenkammer, Giorgio Napolitano, sowie andere Vertreter der italienischen Regierung.[7] Der damalige Regierungschef Carlo Azeglio Ciampi bekräftigte in seiner Rede, Italien habe mit Fellini seinen „großen Nationalpoeten" verloren.[8] Die gesamte Nation partizipierte an den Be-

4 Vgl. z.B. im *Corriere della Sera*: Margherita De Bac: „Fellini, e l'ultima disperata battaglia". 20.10.1993; dies.: „„sopravvivere sarebbe morire due volte"". 21.10.1993; dies.: „Sciacallaggio al capezzale di Fellini". 22.10.1993; dies.: „Fellini, caccia al fotografo sciacallo". 23.10.1993; dies.: „Ora Fellini respira meglio, ma le sue condizioni non cambiano". 24.10.1993; dies.: „E Giulietta pregò davanti a Federico". 25.10.1993; Margherita De Brac/Giovanna Grassi: „„No al circo intorno a Federico"". 27.10.1993; Gaetano Afeltra: „Federico e Giulietta 50 anni d'Amarcord. Restano gravi le condizioni del regista che proprio oggi avrebbe dovuto festeggiare le sue nozze d'oro". 30.10.1993; Margherita De Bac: „Fellini, gli attimi dell'ultima sfida". 31.10.1993.

5 Vgl. die Meldungen und Nachrufe am 1.11.1993 im *Corriere della Sera*: N.N.: „addio Fellini, addio maestro"; Monica Guerzoni: „A Giulietta la notizia arriva con il telegiornale"; Alessandra Farkas/Giovanna Grassi: „Benigni: quando arrivava sul set si alzava un vento che faceva bene"; Tullio Kezich: „grande visionario, nel mondo hai folgorato chi ama il cinema"; Elisabetta Rosaspina: „E Rimini gli intitola la piazza che sta davanti al ‚suo' Grand Hotel".

6 Die Inszenierung dieser Totenfeier wurde als ein „spettacolo lieve e azzurro" geschildert: Paolo Conti: „Fellini, triste finale sul mitico set". In: *Corriere della Sera*. 2.11.1993.

7 Vgl. Paolo Conti: „Requiem per Fellini e per un'epoca." In: *Corriere della Sera*. 4.11.1993.

8 Charlotte Chandler: *Ich, Fellini*. Mit einem Vorwort von Billy Wilder. Aus dem Amerikanischen von Dagmar Türck-Wagner. München 1994. S. 371.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erdigungszeremonien, indem sie die Ereignisse im Fernsehen und in der Presse mitverfolgte.

Die italienische Gesellschaft, die am Ende des 20. Jahrhunderts für Federico Fellini ein Staatsbegräbnis ausrichtete, scheint die kulturtypologisch konsequente Nachfolge jener italienischen Gesellschaft anzutreten, die am Ende des 19. Jahrhunderts Giuseppe Verdi zum Abgeordneten in ihr erstes gesamtitalienisches Parlament gewählt hatte. Die heftigen kollektiven Reaktionen der Italiener auf den Tod Verdis und auf den Tod Fellinis sind nicht nur als einfache Sympathiebekundungen gegenüber zwei beliebten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, von denen eine große Faszinationskraft ausging, zu beschreiben, sondern sie belegen auch und vor allem, daß das Werk Verdis und das Werk Fellinis in engem und funktionalen Zusammenhang mit dem kulturellen Selbstverständnis der italienischen Nation stehen.

Verdis Opern und Fellinis Filme sind unter medien- und kulturtypologischen Aspekten funktionsäquivalent. Sie arbeiten mit „Inszenierungen ‚realistisch' nicht mehr zur Rechenschaft zu ziehender, gleichsam frei flottierender anthropologischer, vor allem affektiver Bestände."[9]

Verdis Opernwerk und Fellinis Filmwerk bestätigen Gramscis These vom spezifisch italienischen Nationalgeschmack und verweisen auf die damit einhergehende Ausdifferenzierung der italienischen Literatur- und Mediengeschichte.

Fellinis Filme sind die italienischen Opern des 20. Jahrhunderts.[10]

Der opernhafte Begräbniskult mag auf anekdotische Weise auf eine spezifisch italienische Kultur und Ästhetik verweisen. Das Opernhafte setzt sich jenseits öffentlicher Ereignisse in der italienischen Kunst- und Kulturgeschichte fort und schlägt sich dort nieder. Gerade in Fellinis Filmwerk läßt sich das aufzeigen.

Fellinis Filme sind Filme über Medien. Er wollte in seinen Filmen nichts darstellen, sondern vor allem Medien und ihre Institutionen zur Schau stellen. In *Luci del varietà* (1950) war es das Varieté-Theater, in *Lo sceicco bianco* (1952) der Fotoroman, in *La Strada* (1954) die Kleinkunst der Gaukler, in *8 1/2* (1963) der Kinofilm, in *Prova d'orchestra*

9 Pfeiffer: „Die (Neu-)Inszenierung", op. cit., S. 14.

10 „Fellinis Filme sind Opern," so Gerard Mortier, der damalige Leiter der Salzburger Festspiele, bei einem Gespräch mit den Teilnehmern des Symposions „‚Ersichtlich gewordene Taten der Musik': Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien" (veranstaltet von der Internationalen Salzburg Association und der Universität Salzburg in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen und dem DFG-Sonderforschungsbereich 240 „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien", Universität Siegen) in Salzburg vom 3.-7.8.1999.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(1979) das Orchester, in *Ginger e Fred* (1985) das Privatfernsehen usw. Fellinis Filme reihen sich somit in eine kulturelle Tradition ein, in der musikalische und spektakelhafte Medien einen hohen Stellenwert haben, und sie setzten diese Spektakeltradition fort. Damit machen sie deutlich, „welcher Medien Kulturen bedürfen, um ihre vornehmlich diskursiv bestimmten Sinnformen und -grenzen in selbst noch kultureller Form zu durchbrechen."[11]

Auffälligerweise wird bei der näheren Klassifikation von Fellinis Filmen auf die – positiven und negativen – Isotopien des Opernhaften zurückgegriffen: Fellinis Filme lassen sich als unideologisch, unintellektuell, unlogisch und chaotisch bezeichnen. Man hat sie als formlos, fragmentarisiert, unstrukturiert, barock und (auto-)manieristisch charakterisiert. Des weiteren lassen sich Kategorien wie die des Grotesken, des Phantastischen oder des Exzentrischen heranziehen.[12]

Typisch für die Filme Fellinis ist die Opulenz der Ausstattung, der Körper, der Farben, der Figuren, der großzügige, ja verschwenderische Einsatz bestimmter Materialien, Techniken und Ausdrucksformen. Zu seinen technischen Mitteln gehören die Über- oder Unterbelichtung, die unverkennbare Musik von Nino Rota, aber auch der Einsatz von Geräuschen und Lärm, schrille Töne, grelle Farben, harte Schnitte, gewagte Gegenschnitte, die Dehnung der Zeit, die Wiederholung und gleichzeitig der unvermittelte Wechsel der Episoden.

Auffällig ist die Überziehung und Überspitzung in der Zeichnung der Personen mit ihren teilweise unförmigen Leibern und markanten Gesichtern, welche nicht als real existierende Individuen, sondern als Typen, als Archetypen und Prototypen, als Figuren am Rande des Vorstellbaren, des Wahrscheinlichen, als Karikaturen ihrer selbst, als Gegenentwürfe zum Normalen erscheinen.

Fellinis Filmen ist ein Pathos gemeinsam, welches stets in einer ironischen Brechung erscheint. Und wegen dieser Gleichzeitigkeit von Pathos und Ironie steht der Zuschauer zugleich innerhalb wie außerhalb der Handlung.

Die Schauspieler zeigen – in den späteren Filmen immer deutlicher –, daß sie Rollen übernommen haben; sie sind weniger Darsteller als vielmehr Schausteller.

11 Pfeiffer: „Die (Neu-)Inszenierung", op. cit., S. 26.

12 Zu Fellinis Filmwerk vgl. etwa Enzo Bispuri: *Federico Fellini, il sentimento latino della vita*. Roma 1981; Tullio Kezich: *Fellini*. Milano 1988; Mario Verdone: *Federico Fellini*. Milano 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In solchen Filmen wird das Opernhafte zum ästhetischen Prinzip. Fellinis Filmästhetik läßt den Schluß zu, daß das Fellineske[13] jene funktions- und strukturäquivalente Fortsetzung des Opernhaften ist, wie sie Gramsci einer national-popularen Kulturgeschichte zugrunde legte.

Konkret wollen wir im folgenden das Opernhaft-Fellineske in Fellinis Film *E la nave va* aus dem Jahre 1983 nachzeichnen. In diesem Film wird das Opernhafte zum Strukturprinzip der filmischen Narration und Ästhetik.

Sujet des Films ist ein Begräbnis. Er spielt während des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges und folgt, wie so oft bei Fellini, keiner linearen Narration. Er ist ein Paradebeispiel des fellinesken poetischen Kinos im Unterschied zum prosaischen: Die Suggestionskraft der Bilder hat eindeutigen Vorrang vor der Handlung.

E la nave va beschreibt die Schiffsreise einer reichlich elitären und skurrilen Gesellschaft, die in der Caruso-Stadt Neapel an Bord des Luxusdampfers Gloria N. geht. Die Fahrt der Gloria N., die eine Kulisse aus den römischen Cinecittà-Studios ist, hat eine Seebestattung zum Ziel: Die auf dem Dampfer versammelte Gesellschaft will der verstorbenen Opernsängerin Edmea Tedua, einer *Primadonna assoluta*, die letzte Ehre erweisen. Ihrem letzten Wunsch zufolge soll bei der Insel Cleo ihre Asche ins Mittelmeer gestreut werden.

Die Reisenden bilden über weite Passagen des Films ein dekadentes und gleichzeitig groteskes Szenario. Auf dem Luxusdampfer befinden sich der Großherzog Hohenzuller [sic!] mit seinem Gefolge von „militari, maggiordomi, guardie del corpo" (Soldaten, Höflingen und Leibwächtern) und die Schwester des Großherzogs, Prinzessin Teolinda, gespielt von Pina Bausch. Die Prinzessin ist von Geburt an blind und besitzt die Gabe, Stimmen und Klängen Farben zuzuordnen.

Darüber hinaus gehören zu den Passagieren unter anderem folgende Personen: ein Journalist, der ständig über die Geschehnisse an Bord berichtet und Hintergrundinformationen liefert; die Generalintendanten der fünf bedeutendsten Opernhäuser der Welt: der Mailänder Scala, der Römischen Oper, des Covent Garden London, der Metropolitan New York

13 Irgendwann hat man sich tatsächlich darauf geeinigt, daß das einzige durchgehende Prinzip in Fellinis Filmen das Fellineske sei, wobei jeder sofort wußte, was damit gemeint war, aber keiner es erklären konnte. Siehe Kezich: *Fellini*, op. cit. Wahrscheinlich war das einer der Gründe, wenn nicht *der* Grund, weswegen ausgerechnet der Autorenfilmer Fellini bei den leidenschaftlichen und unterhaltungssüchtigen Kinogängern beliebter war als bei den professionellen Kineasten. Von der Filmkritik wurde Fellini eher kontrovers diskutiert; von ihr wurde er sowohl als bezaubernder Magier wie auch als indisziplinierter Genie und dekadenter Narziß bezeichnet.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und der Wiener Oper; drei berühmte Orchesterdirigenten; ein Premierminister; ein Polizeichef; ein Nashornwärter; ein Stummfilmkomiker; die Gatten und Kinder von vielen der genannten Personen („c'è anche chi si è portato l'amante"); „il leggendario basso Zioev di origine russa" (der legendäre Bassist Ziloev, russischer Herkunft); mehrere Sopranistinnen, darunter „le due soprano leggere: grasse, rotonde, cordialone" (die beiden lyrischen Soprane: fett, rundlich, sehr herzlich); der „Capitano, genovese abbronzato, cinquantenne, melomane appassionato che avrebbe voluto e potuto fare il cantante" (der Capitano, ein braungebrannter, fünfzig Jahre alter Genueser, leidenschaftlicher Melomane, der gerne Sänger geworden wäre und auch in der Lage dazu gewesen wäre); Matrosen, Kellner, Wäscherinnen, Heizer; der lustige, immer zum Lachen aufgelegte Bordfriseur Settimio Busignani di Serravalle, „narratore di barzellette e appassionato ciclista" (Witzeerzähler und begeisterter Radler); ein Käsefabrikant aus Parma; der Conte di Bassano del Grappa; ein Ägypter, dem das Eisenbahnnetz seines Landes gehört; und eine Gruppe serbischer *Boat People*.

Auf dem Luxusdampfer befinden sich des weiteren „due famosissimi tenori che si odiano e disprezzano da sempre" (zwei sehr berühmte Tenöre, die sich schon immer hassen und verachten). Der eine ist Del Frate, „il divo che ha cento vestaglie sfarzosissime e viaggia con una piccola corte composta dal sarto, dal truccatore e dal parucchiere" (der Star, der hundert überaus prunkvolle Morgenmäntel besitzt und mit einem kleinen Hofstaat reist, der aus dem Schneider, dem Kosmetiker und dem Friseur besteht). Der andere Tenor namens Fuciletto ist „una forza della natura" (eine Naturkraft), eine „potente macchina pneumatica e vocale: diaframma, polmoni, stomaco, corde vocali, prodigiosamente collocati e disposti in una carcassa di centoventi chili" (eine machtvolle pneumatische und vokale Maschine: Zwerchfell, Lunge, Magen, Stimmbänder, auf glückliche Weise in einem einhundertzwanzig Kilo schweren Kasten untergebracht und angeordnet). Wenn er „il do di petto", das hohe C mit Bruststimme, singt – das längste in der Geschichte des Gesangs –, dann verfinstert er sich und bläht sich auf, als wolle er sogleich zerbersten. Er ist ein unglaublicher Esser und Trinker, „chiavatore, rutti, scoregge", seine Lachsalven sprengen schier das Trommelfell, und im Sommer schwitzt er wie eine Speckschwarte.[14]

14 Federico Fellini/Tonino Guerra: „Il Trattamento". In: dies.: *E la nave va. Soggetto e sceneggiatura*. Trascrizione di Gianfranco Angelucci. Milano 1983. S. 7-27. Vgl. auch die deutsche Ausgabe: Federico Fellini/Tonino Guerra: „Treatment". In: Federico Fellini: *E la nave va. Drehbuch von Federico Fellini in Zusammenarbeit mit Tonino Guerra*. Zürich 1984. S. 7-27.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Außerdem haben wir es mit einem Nashorn zu tun, das traurig im Schiffsrumpf vor sich hin schmachtet.

Es wird nun darum gehen, über die thematische Präsenz der Oper hinaus exemplarisch das Opernhafte im Film herauszuarbeiten. Dabei beziehen wir uns auf einige Schlüsselszenen von *E la nave va*.

Bereits die erste Szene des Films wirkt opernhaft und könnte genauso gut den ersten Akt einer Oper eröffnen. Die Passagiere und die Schiffsmannschaft bereiten sich am Hafen von Neapel auf die Abfahrt vor. Sie präsentieren sich wie stilisierte und kostümierte Opernfiguren.

Einzelne Passagiere und Mitglieder der Schiffsbesatzung besteigen in wahlloser Reihenfolge den Dampfer, bewegen sich aber alle nach gleichförmigen rhythmisch-skandierten Bewegungsabläufen und bilden gemeinsam eine bunt zusammengewürfelte – und nicht nach inhaltlichen Kriterien sortierte – Truppe, die sich nach und nach auf der Außentreppe und auf der Schiffsbrüstung in einer Formation aufstellt.

Die in sich geschlossene, aber die Brüstung fast überbordende Gruppe präsentiert sich auf eine selbstsichere Weise dem Betrachter und blickt von oben auf das Gepäckverlade- und Abschiedsgeschehen hinab, das sich auf der Uferstraße vor der Anlegestelle maschinistisch fortsetzt. Dieses gleicht einer – im Schnelldurchlauf abgespulten – Amateurfilmaufnahme der fieberhaft-hektischen Vorbereitungen hinter den Kulissen, kurz bevor in der Oper der Vorhang fällt. Die karnevaleske Versammlung von Typen auf dem Dampfer betrachtet gleichsam ihr eigenes Gebaren wie in einer spontanen Version eines Spiels im Spiel.

Der Abfahrtsmaschinismus der Bewegungen setzt sich fort, bis er in einen auditiven Maschinismus übergeht: Alle fangen an, opernhaft zu singen. Die Besatzung und die Passagiere stellen gemeinsam die Parodie eines typischen Verdi-Chors dar. Während alle darauf warten, daß der Dampfer in See sticht, singen sie lautstark neubearbeitete Ausschnitte aus Verdis *La forza del destino* (II. Akt, 5. Szene; III. Akt, 6. Szene; IV. Akt, 5. Szene und weitere).

Im Laufe der Schiffsreise wird für die elegante Reisegruppe eine Schiffsbesichtigung veranstaltet, die auch hinab in den Maschinenraum des Dampfers führt. In dieser Schlüsselszene führt Fellini in seinem Film die Faszination vor, die nach Gramsci das Opernhafte auf die „einfachen Leute" ausüben kann.

Gramsci schrieb:

„Il barocco, il melodrammatico sembrano a molti popolani un modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante, un modo di evadere da ciò che essi ritengono basso, meschino, spregevole nella loro vita e nella loro educazione

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

per entrare in una sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni." (*Quaderni*, S. 969)[15]

Die Opernsängerinnen und -sänger befinden sich in dieser Szene auf einer Galerie über dem Maschinenraum und blicken auf die Heizer, die tief unter ihnen vor glühenden Ofenlöchern zum Kohleschaufeln verdammt sind.

Bald lassen sich die Sängerinnen und Sänger zu einem Wettstreit untereinander herausfordern. Sie versuchen, nicht nur sich gegenseitig zu übertrumpfen, sondern auch den Maschinenlärm zu übertönen.

Der Belcanto triumphiert über die stampfenden Schiffsmaschinen, durchdringt den Maschinenraum und strömt von der Galerie hinab zur Heizermannschaft. Der Gesang wird zu dem, was Theodor W. Adorno, die „Utopie des prosaischen Daseins"[16] nannte.

Die schmutzigen, halbnackten, schwitzenden Arbeiter blicken zu den Sängerinnen und Sängern hinauf und lauschen andächtig. Die Verzauberung der Heizer, wie sie von Fellini in Szene gesetzt wurde, veranschaulicht jenen „modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante", den Gramsci in der Theorie an den „gusto melodrammatico" band.

Die Verzauberung der Heizer demonstriert auch jene Bewegung des Operngesangs, wie Adorno sie beschrieb: Die „gesungene Leidenschaft" flute zurück „wie im Echo". Der Belcanto strömt hinab zur Heizermannschaft „als Laut des Unmittelbaren, der über die Vermittlungen des verhärteten Lebens sich"[17] erhebt.

Der Belcanto erscheint den Heizern als eine Möglichkeit, plötzlich aus ihrem normalen Leben heraus zu treten, das Krude und Häßliche ihres Alltags für kurze Zeit zu verlassen und sich in eine höhere Sphäre edler Gefühle und Leidenschaften zu erheben.

Die Heizer sind in dieser Szene vom Operngesang fasziniert. Ihre prosaische Welt wird zur Staffage einer veristisch anmutenden Opernszene, in der sie als Statisten fungieren und die vollständig von der Gekünsteltheit der Sänger und von der Konventionalität des Opernhaften dominiert wird.

15 „Das Barocke, das Opernhafte scheinen für viele einfache Leute eine außerordentlich faszinierende Gefühls- und Handlungsweise zu sein, eine Möglichkeit, dem zu entfliehen, was sie in ihrem Leben und in ihrer Erziehung als niedrig, schäbig, verächtlich ansehen, und sie erhoffen sich, somit in eine erlesenere Sphäre erhabener Gefühle und edler Leidenschaften einzutreten."

16 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 35.

17 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 35.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

An anderen Stellen des Films steht nicht die gekünstelte Opernwelt im Mittelpunkt, sondern die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Gefühle und Leidenschaften. Dies wird in einer weiteren Schlüsselszene des Films deutlich, die damit einsetzt, daß die Sängerinnen und Sänger im Verlauf der Schiffsbesichtigung im Laderaum des Schiffes das Nashorn entdecken.

Nicht die Sängerinnen und Sänger bilden hier das Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern sie gelangen selbst in eine „sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni", indem sie als Zuschauer der anrührenden Szene beiwohnen, bei der sich alles um das traurig schmachtende Nashorn dreht.

Was hat das Nashorn in Fellinis Film verloren? Der riesige Dickhäuter soll, wie vom Wärter zu erfahren ist, nach Venedig und von dort aus weiter in den Wiener Zoo gebracht werden. Das Tier macht einen sehr niedergeschlagenen Eindruck. Es ist „depresso" und schläft die ganze Zeit. Es gibt keinen Laut von sich: „Il guardiano spiega che soffre d'amore e soprattutto di nostalgia."[18] Der Wärter kann es nicht dazu bewegen, zu fressen oder sich zu rühren: „Il bestione tiene il muso incastrato e nascosto in un angolo dello spazio riservato a lui, rifiutando di alzarsi e farsi vedere."[19] Alle sind gerührt von der Tragödie, die sich im Nashorn abspielt.

Die versammelte Gesellschaft schreibt also dem Nashorn jene authentischen Gefühle zu, welche die Opernsänger in ihren Rollen durchzuspielen haben.

Die Tragödie des traurigen Nashorns reflektiert jene „sentimenti" und „passioni elementari", die nach Gramsci sich in der Oper artikulieren und denen die Oper einen großen Teil ihrer Popularität verdankt.

Das traurige Nashorn in Fellinis Film verfügt über jene Gabe, beim Publikum eine „particolare sensibilità" zu wecken, die Gramsci auch den Opernfiguren im allgemeinen zuschrieb. Die „personaggi" (Figuren) in der Oper, so Gramsci, sind, ähnlich wie bei den „tragici greci" und bei Shakespeare, „travolti da passioni elementari – gelosia, amor paterno, vendetta, ecc.", von elementaren Leidenschaften – Eifersucht, Vaterliebe, Rache usw. – überwältigt.

Die Präsenz dieser elementaren Leidenschaften in der Oper koinzidiere mit zahlreichen Elementen der „sensibilità popolare di tutti i paesi" (der populären Sensibilität weltweit), und ihnen sei es auch zu verdanken, daß ein „brano musicale di Verdi", unabhängig von der verbalen Sprache, von „qualsiasi cittadino del mondo" (von jedem Bürger der Er-

18 „Der Wärter erklärt, daß es Liebeskummer und vor allem Heimweh habe."
19 Fellini/Guerra: „Il Trattamento". In: dies.: *E la nave va*, op. cit., S. 12-13.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

de) und „quasi immediatamente" (fast unmittelbar) verstanden werden kann.

Das traurige Nashorn erinnert an jenen „vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung" von dem Adorno zeigt, wie er gerade in der Oper sich artikuliert. Die „Sprache der Leidenschaft" sei „nicht nur die überhöhende Stilisierung des Daseins, sondern auch Ausdruck dessen, daß die Natur im Menschen gegen alle Konvention und Vermittlung sich durchsetzt," sie sei eine „Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit."[20] Die „Opernform" erfülle sich ausgerechnet dort „vielleicht [...] am vollkommensten, wo sie selbst den Anspruch auf Seele und Ausdruck opfert und zum künstlichen Naturlaut übergeht."[21]

Über die Natur des Nashorns gibt *Brehms Tierleben. Kleine Ausgabe für Volk und Schule. Bd. 4: Die Säugetiere* in der Ausgabe von Leipzig 1922 Auskunft: Insbesondere über seine Stimme heißt es, sie bestehe „in einem dumpfen Grunzen, das bei größerer Erregung in ein Schnauben und Prusten übergeht."[22]

Einen ähnlichen Zusammenhang zwischen Affekten und Atem stellte Adorno für die Oper her. Adorno schrieb: „Überall dort ist die Oper bei sich selber, wo sie der Leidenschaft ausatmend sich überläßt."[23]

Unser trauriges Nashorn gibt aber nicht einmal den leisesten Ton von sich. Es kann weder singen, noch interessiert es sich für die Dekadenz seines Publikums. Dabei vernehmen Nashörner, so *Brehms Tierleben*, „oft das leiseste Geräusch auf weite Entfernungen."[24] Das Nashorn in Fellinis Film verstummt in der Trauer über eine Leidenschaft, welche die Oper in der reinen Form der Künstlichkeit darzubieten in der Lage ist.

An diese groteske Szene über das Leiden und Sterben in der Kunst und in der Natur schließt sich eine Episode an, die vor Lebendigkeit sprüht: Im Verlauf der Schiffahrt fischt die Dampferbesatzung eines Nachts plötzlich eine Gruppe von *Boat People* auf, die auf überladenen Kähnen oder Flößen dahintreiben. Es stellt sich heraus, daß es sich um Serben handelt, die nach dem Attentat von Sarajevo aufs Meer geflohen sind. Hier nimmt der Film Bezug zu zeitgeschichtlichen Ereignissen, dem Ausbruch des ersten Weltkrieges.

Die Flüchtlinge lagern wie ein pittoresker Verdi-Chor an Deck. Sie sind erschöpft, abgerissen und ausgezehrt, beginnen jedoch im Mondlicht

20 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 35.
21 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 36.
22 Alfred Brehm: *Brehms Tierleben. Kleine Ausgabe für Volk und Schule. Bd. 4: Die Säugetiere*. Leipzig 1922, S. 488.
23 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 35.
24 Brehm: *Brehms Tierleben*, op. cit., S. 488.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das Singen und das Tanzen. Dabei setzt eine neue musikalische Sinnlichkeit ein und tritt der verkünstelten Opernwelt entgegen.

Genauso opernhaft wie der Film begonnen hatte, endet er. Die Schiffsreise mündet in eine tragikomische Szene, in der es zum Untergang der Gloria N. kommt. Der Kommandant eines österreichisch-ungarischen Kriegsschiffs fordert unter Geschützesdonner die Herausgabe der serbischen Flüchtlinge. Sie müssen die Gloria N. verlassen. Während sie ins Beiboot verfrachtet werden, begleitet sie der empörte und betrübte Gesang der Opernstars. Schließlich wird auch der Luxusdampfer von dem K.-und-k.-Panzerkreuzer versenkt. Es bleibt nur noch Zeit für Edmea Tetuas Totenfeier. Die illustre Trauergesellschaft übergibt die Asche der Primadonna in einer Zeremonie von verzweifelter Grandezza dem Meer. Die Künstler begleiten das apokalyptische Geschehen ohnmächtig und blind in ihrem Schönheitswahn und in der Berauschung am eigenen Wohlklang. Sie singen tapfer, aber vergeblich gegen den Untergang an. Fellini benutzt dafür wieder neubearbeitete Themen aus Verdi-Opern: *Aida* (I. Akt, „Inno di battaglia"; II. Akt, 2. Szene); *Nabucco* (II. Akt, 2. Szene); *La traviata* (Finale des II. Aktes).

Der Film *E la nave va* wurde von Fellini ausdrücklich als „film sui mezzi di comunicazione"[25], als ein Film über die Medien, bezeichnet und funktioniert wie ein opulentes, synkretistisch organisiertes Opern- und Medienmuseum.

Bezeichnenderweise erscheint die berühmte Opernsängerin Edmea Tetua, deren letzter Wille der Anlaß dafür war, daß die Bilder in diesem Film zum Laufen kamen, nur in ihrer technischen Reproduzierbarkeit, in ihrer medialen Vermittlung: Ihre Asche wird in einer Urne konserviert; ein paar vergilbte Photos und eine kurze, dokumentarisch anmutende Filmaufnahme, die ein Verehrer sich immer wieder anschaut, zeigen uns ihre Gestalt; auf einer Schallplattenaufnahme ist ihre Stimme konserviert.

Fellinis Film zeigt, wie andere Medien funktionieren und ironisiert diese anderen Medien. Zunächst erzählt er die Geschichte des italienischen Films vom Schwarz-Weiß-Kino, vom mit Musik untermalten Stummfilm der ersten Stunde, bis zur Unterhaltungsfilmindustrie von Cinecittà der achtziger Jahre. Eines der ersten Bilder, die wir sehen, ist eine altmodische Filmkamera, welche die Reisenden aufnimmt, die das Schiff am Hafen von Neapel besteigen. Den Aufmarsch und die ersten Auftritte der Primadonnen und Sangesathleten, der Maestros und Virtuosen erleben wir zunächst als sähen wir alte Wochenschauen. Die Bilder von *E la nave va* haben ganz am Anfang die Patina eines alten schwarz-weißen

25 Oreste del Buono: „Interview mit Federico Fellini". In: Europeo. 27. September 1982. Zitiert aus: Fellini/Guerra: *E la nave va*, op. cit., S. 154.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dokumentarfilms, der in einen Slapstick-Film übergeht. Fellini verarbeitete in *E la nave va* Elemente aus medialen Formen, die im Zeitalter, das noch das Internet und die *Virtual Reality* hervorbringen würde, zu den altmodischen und aussterbenden gehörten.

Neben dem Medium Film und den im Vergleich dazu sparsamer eingesetzten, aber doch immer wieder präsenten Medien Schallplatte und Photographie stellt *E la nave va* vor allem die Oper aus.

Der Film wird nach den schwarz-weißen Dokumentarbildern mit dem Einsetzen des Operngesangs in der Verdi-Chor-Szene farbig. Die Oper ist das ton- und bildangebende Medium und die wahre Protagonistin des Films. Sie tritt in ihrer ganzen gattungsgeschichtlichen Breite auf. Fellini präsentiert uns die Höhepunkte der Gattung in Form der *Opere buffe* Rossinis mit ihrer Maschinenästhetik und in Form der lyrischen Opern Verdis mit ihrem Belcanto und ihren Chören ebenso wie die Ausläufer der Gattung in Form der sozialkritischen Opern Mascagnis und Leoncavallos sowie jene Genres, welche die unmittelbare Nachfolge der Oper angetreten haben: die Operette, die Music-Hall und das Musical.

Der Oper setzt Fellini anhand „ihrer eigenen Parodie"[26] ein Denkmal. Er zeigt die Leibesfülle und die kränkelnde Blässe der Sängerinnen und Sänger, ihre überzogenen Gesten, ihre schwitzenden, schmachtenden Körper, ihre aufgerissenen Münder, ihre Vibrationen bei der Anstrengung, Töne zu produzieren, ihre Kostümiertheit.

Fellini zeigt uns Opernelemente, als seien sie Ausstellungsstücke. Adorno sagte von der Oper, sie entspräche „in der Tat weitgehend dem Museum, auch was dessen positive Funktion anlangt." Die Oper habe nämlich den Zweck, „dem vom Verstummen Bedrohten zum Überdauern zu verhelfen;" was auf der Opernbühne geschieht, sei „vollends meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten, an die ein retrospektives Bedürfnis sich klammert."[27]

Gramsci führte die Faszination, die vom Opernhaften ausgeht, genauso wie Adorno, im wesentlichen auf zwei scheinbar paradoxale Eigenschaften zurück. Einerseits beschrieb er das Opernhafte als extreme Künstlichkeit und Konventionalität. Andererseits sah er im Opernhaften eine reine Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, welche „forme ingenue e commoventi" (*Quaderni*, S. 969) einnehmen kann. Diese sehr unterschiedlichen Charakteristika des Opernhaften finden sich auch in Fellinis Film.

26 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 24.
27 Adorno: „Die bürgerliche Oper", op. cit., S. 37.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Für Gramsci wie für Fellini ist die Sprache der Leidenschaft sowohl eine überhöhende Stilisierung als auch jene „Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit", von der Adorno gesprochen hat.

Gramsci hatte die Musik Verdis und das Libretto und den Plot seiner Opern zunächst für eine ganze Serie von weit verbreiteten gekünstelten Verhaltensweisen, Denkmustern und für einen Stil verantwortlich gemacht (*Quaderni*, S. 969).

In einer anderen, späteren Notiz aber stellt er sich die Frage: „Cosa significa dire che una certa azione, un certo modo di vivere, un certo atteggiamento o costume sono ‚naturali' [...]?" (*Quaderni*, S. 1874) – „Was bedeutet es zu sagen, daß eine bestimmte Handlung, eine bestimmte Lebensweise, eine bestimmte Haltung bzw. ein bestimmter Brauch ‚natürlich' sind [...]."

Er kommt zu dem Schluß, daß der Begriff des Natürlichen in einem gängigen Verständnis zwar dem des Künstlichen und des Konventionellen entgegengesetzt ist, daß aber im Falle der „fenomeni di massa" das Künstliche und Konventionelle eine ganz andere Bedeutung hat als in individuellen Situationen und Verhaltensweisen. Auf Massenphänomene angewandt, bedeute „artificiale" und „convenzionale" schlicht „‚storico', acquisito attraverso lo svolgimento storico". Es sei nicht gerechtfertigt, diesen historisch gewachsenen, kollektiven Formen einen „senso deteriore", eine negative Bedeutung, zu geben und sie abzuwerten. Diese künstlichen und konventionellen Formen sind historisch gewachsen und insofern organischen Formen vergleichbar. Dies lasse sich schon daran ablesen, daß hierfür der Ausdruck „‚seconda natura'" geprägt wurde. Von „artificio" und „convenzionalità" könne man nur in bezug auf „idiosincrasie personali", nicht aber in bezug auf „fenomeni di massa già in atto", bereits existierende Massenphänomene, sprechen (*Quaderni*, S. 1878).

Ein solches organisch gewachsenes „fenomeno di massa" ist die Opernfaszination in Italien. Die Künstlichkeit und Konventionalität sind ihr wesenhaft, sie sind ihre Natur.

Die Künstlichkeit der Bilder hat Fellini am Ende des Films demonstrativ ausgestellt: Nach dem Schiffsuntergang zeigt er uns das Studio von Cinecittà. Die ganze angespannte Crew der Filmtechniker, Beleuchter, Kameraleute, Animateure, Effektspezialisten, Kabelträger, Tonmänner, Assistenten, Requisiteure, Aufnahmeleiter wird sichtbar. Der Filmemacher selbst erscheint hinter einer Kamera. Das Mittelmeer stellt sich als eine gigantische Plastikplane heraus. Das schwankende Schiff war auf einer Hebebühne installiert, die von einem beweglichen Gelenk getragen wurde, das karussellartig die Opernmannschaft hin- und herbewegte.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wir sehen wieder das Meer, von dem wir jetzt wissen, daß es eine Plastikplane ist. Ganz am Ende sehen wir das Nashorn in einem Rettungsboot. Es hat den Schiffsuntergang, der natürlich die Sintflut symbolisiert, als einzige Gattung überlebt. Nashörner, verrät uns der Chronist, sollen ganz vorzügliche Milch abgeben.

Die letzte Einstellung des Films evoziert ein blasphemisches Bild von der Arche Noah, das gleichwohl eine Rettung im emphatischen Sinne nicht ausschließt. Man weiß am Ende des Films nicht genau, was mit den Schiffsreisenden passiert ist, aber das Nashorn aus Pappmaschee hat die Katastrophe sehr gut überlebt, „ben sistemato a prua, ci guarda con un occhio buono e inconsapevole, seguitando a mangiare, senza scomporsi, un ciuffo d'erba."[28] Das Nashorn kaut an seinem Grasbüschel, ohne eine Miene zu verziehen.

Fellinis Bildersprache suggeriert diese Möglichkeit des Überdauerns, ja der Rettung, in einem Reservat der Kunst und der Künstlichkeit: sei es im Wiener Zoo, sei es im Film, sei es in der Oper.

Die italienische Oper wurde vom 17. bis zum 19. Jahrhundert als nationales Medium innerhalb und außerhalb Italiens wahrgenommen, bevor es Italien als Nation überhaupt gab. Die Oper ging seit ihrer Erfindung als italophones und ‚italienisches' Medium einer noch zu schaffenden italienischen Nation voran. Für Gramsci verkörperte nicht die Literatur, sondern die Oper den nationalen Geschmack und die nationale Kultur in Italien.

Fellinis Filmästhetik schöpft aus dem medialen Gedächtnis der Italiener und ist gleichzeitig sein Archiv.

Das Opernhafte aber, das sich von den Opern Rossinis und Verdis über die Begräbnisse all'italiana bis zu den Filmen Fellinis auf so natürliche Weise als italienisch zu manifestieren scheint, verdankt sich nicht der Natur der Italiener, sondern der Kultur der Oper.

Damit läßt sich „Italien" als ein vergleichsweise idealer kultureller Raum definieren, in dem das Opernhafte sich besonders anschaulich manifestiert; es entfaltet sich in seinen vielfältigen transmedialen Ausprägungen jedoch auch in nicht-italienischen Kulturen.

28 Fellini/Guerra: *E la nave va*, op. cit., S. 144.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literatur

Abbiati, Franco: *Verdi*. Milano 1959.

Adorno, Theodor W.: „Die bürgerliche Oper". In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16. Adorno, Gretel/Tiedemann, Rolf (Hg). Frankfurt am Main 1978. S. 24-39.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Adorno, Gretel/Tiedemann, Rolf (Hg). Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1970.

Afeltra, Gaetano: „Federico e Giulietta 50 anni d'Amarcord. Restano gravi le condizioni del regista che proprio oggi avrebbe dovuto festeggiare le sue nozze d'oro". In: *Corriere della Sera*. 30.10.1993.

Algarotti, Francesco: *Saggio sopra l'opera in musica*. Livorno 1763.

Alighieri, Dante: „De vulgari eloquentia". In: ders.: *Opere minori*. Bd. 2. Mengaldo, Pier Vincenzo u.a. (Hg.). Milano/Napoli 1979. S. 1-237.

Altenhofer, Norbert: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*. Volker Bohn (Hg). Frankfurt a.M./Leipzig 1993.

Amodeo, Immacolata: „Rolf Dieter Brinkmanns Versuch, ohne Goethe über Italien zu schreiben". In: *Arcadia*. Bd. 34. H. 1 (1999). S. 2-19.

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983.

Ang, Ien: *Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination*. Methuen. London/New York 1985.

Anglade, René: „Mignons emanzipierte Schwester. Heines kleine Harfenistin und ihre Bedeutung". In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. Neue Folge. Bd. 41. H. 3 (1991). S. 301-321.

Arblaster, Anthony: *Viva la Libertà! Politics in Opera*. London/New York 1992.

Argentieri, Mino (Hg): *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*. Roma 1995.

Argentieri, Mino: *L'occhio del regime*. Firenze 1979.

Aristoteles: *Poetik*. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon. Stuttgart 1961.

Asor Rosa, Alberto: „La fondazione del laico". In: ders. (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. V. Torino 1986. S. 17-124.

Asor Rosa, Alberto: „Letteratura, testo, società". In: ders. (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. I. Torino 1986. S. 5-29.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.): *Kanon und Zensur*. München 1987.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946.

Bachtin, Michel: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1985.

Baldacci, Luigi: *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*. Milano 1997.

Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a.M. 1985.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 1964.

Battafarano, Italo Michele: *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes Italienischer Reise*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1999.

Becker, Heinz (Hg): *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel 1981.

Behrmann, Alfred: *Das Tramontane oder die Reise nach dem gelobten Lande. Deutsche Schriftsteller in Italien 1755-1808*. Heidelberg 1996.

Belingardi, Luigi: „Il Requiem ‚laico' di Verdi". In: *Corriere della Sera*. 27.1.2001.

Bellorini, Egidio (Hg.): *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. Bd. 1. Bari 1943.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 1. 2. Teil. Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). Frankfurt a.M. 1974. S. 431-508.

Benzing, Gian Mario/Panza, Pierluigi/Sacchi, Annachiara: „Per tre giorni Milano ritorna la casa di Verdi". In: *Corriere della Sera*. 26.1.2001.

Berger, Günter/Lüsebrink, Hans-Jürgen: „Kanonbildung aus systematischer Sicht". In: Berger, Günter/Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): *Literarische Kanonbildung in der Romania*. Rheinfelden 1987. S. 3-32.

Berger, Günter: „Verordnete und vollzogene Kanonisierung. Formen und Prozesse literarischer Selektion im Frankreich der Aufklärung". In: *Komparatistische Hefte*. 13. 1986. S. 13-21.

Beutler, Ernst: „Einführung". In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Beutler, Ernst (Hg.). 24 Bde. Zürich. 1948-1954. Bd. 14. S. 969-1044.

Beyer, Andreas: „Kunstfahrt und Kunstgebilde. Goethes ‚Italienische Reise' als neoklassizistische Programmschrift". In: Schulze, Sabine

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(Hg.): *Goethe und die Kunst*. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern 1994. S. 447-454.

Bianchini, Angela: *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*. Napoli 1988.

Bianconi, Lorenzo/Giorgio Pestelli: „Al lettore". In: dies. (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4. Torino 1987. S. IX-XVI.

Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4, 5, 6. Torino 1987 ff.

Bianconi, Lorenzo: „Il Cinquecento e il Seicento". In: Asor Rosa, Alberto (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 6. Torino 1986. S. 319-364.

Bispuri, Enzo: *Federico Fellini, il sentimento latino della vita*. Roma 1981.

Blank, Hugo: *Goethe und Manzoni: Weimar und Mailand*. Heidelberg 1988.

Bobbio, Norberto: „Gramsci nel cinquantenario della morte". In: *Il veltro. Rivista della civiltà italiana*. 31 (1987). H. 3-4. S. 287-294.

Bobbio, Norberto: *Gramsci e la concezione della società civile*. Milano ^{3}1977.

Bobbio, Norberto: *Saggi su Gramsci*. Milano 1990.

Bollati, Giulio: *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino 1983.

Boll-Johansen, Hans: „Musique, psychologie de l'amour et structure romanesque chez Stendhal". In: *Stendhal e Milano. Atti del XIV° Congresso Internazionale Stendhaliano* (Milano 1980). Firenze 1982. S. 555-562.

Bolz, Norbert/Kittler, Friedrich/Tholen, Christoph (Hg.): *Computer als Medium*. München 1994.

Boni, Beppe: „Pavarotti: ‚E nel '96 ci sarà Elton John'. ‚Madonna mi ha detto no solo per Evita. Michael Jacson ha già scritto una canzone"". In: *Corriere della Sera*. 14.9.1995.

Borcherdt, Hans Heinrich: „Die Entstehungsgeschichte von *Erwin und Elmire*". In: *Goethe-Jahrbuch* 32 (1911). S. 73-82.

Borsellino, Nino: *La tradizione del comico. L'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano 1989.

Bötcher, Elmar: *Goethes Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" und die „opera buffa"*. Marburg 1912.

Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979 (dt. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a.M. 1982).

Brehm, Alfred: *Brehms Tierleben. Kleine Ausgabe für Volk und Schule*. Bd. 4 (Die Säugetiere). Leipzig 1922.

Brinkmann, Rolf Dieter: *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg 1975.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Brunetta, Gian Piero: „Il cinema". In: Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Roma 1997. S. 223-251.

Brunetta, Gian Piero: *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*. Milano 1975.

Burke, Peter: *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*. London/Cambridge 1987.

Calabrese, Omar: *Come nella Boxe. Lo spettacolo della politica in TV*. Roma/Bari 1998.

Cametti, Alberto: *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*. Prefazione di Antonio Muñoz. Atti e memorie della R. Accademia di S. Cecilia. Tivoli 1938.

Cappelli, Valerio/Colombo, Maria Francesco: „‚In Verdi riconosciamo il senso del nostro essere italiani'". In: *Corriere della Sera*. 28.01.2001.

Cappelli, Valerio/Colombo, Maria Francesco: „Via al Verdi Festival, colosso miliardario con Parma capitale. Con il Presidente Ciampi l'inaugurazione della rassegna che onorerà il Maestro proponendosi anche di fare un super-business culturale". In: *Corriere della Sera*. 27.1.2001.

Cardona, Giorgio Raimondo: „Culture dell'oralità e culture della scrittura". In: Asor Rosa, Alberto (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 2. Torino 1983. S. 25-101.

Castagna, Luigi: „Statue parlanti, strumenti attori, prologhi in cielo e agli inferi: alcune riflessioni sull'oralità del melodramma". In: Gallo, Bruno (Hg.): *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*. Milano 1988. S. 83-94.

Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago 1976.

Centre National de la Recherche Scientifique/Institut National de la Langue Française Nancy: *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*. Bd. 11 (Lot-Natalité). Paris 1985.

Chandler, Charlotte: *Ich, Fellini*. Mit einem Vorwort von Billy Wilder. Türck-Wagner, Dagmar (Üb.). München 1994.

Cisotti, Virginia: *Schiller e il melodramma di Verdi*. Firenze 1975.

Collodi, Carlo: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Disegno di Carlo Chiostri. Torino 1973.

Colombo, Maria Francesco: „Celeste Aida con la sensualità di Zeffirelli". In: *Corriere della Sera*. 31.1.2001.

Conati, Marcello: „Prima le scene, poi la musica". In: Döhring, Sieghart/Osthoff, Wolfgang (Hg.): *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zum 60. Geburtstag. Unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen. München 2000. S. 33-57.

Conti, Paolo: „Fellini, triste finale sul mitico set". In: *Corriere della Sera*. 2.11.1993.

Conti, Paolo: „Requiem per Fellini e per un'epoca". In: *Corriere della Sera*. 4.11.1993.

Cortelazzo, Manilo/Zolli, Paolo: *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bd. 3 (I-N). Bologna 1983.

Croce, Benedetto: *Goethe con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*. Bari 1959 (1919).

Croce, Benedetto: *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*. Galasso, Giuseppe (Hg.). Milano 1992.

Croce, Benedetto: *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*. Bari 1949.

Croce, Benedetto: *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*. Napoli 1899.

Croce, Benedetto: *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari 1929.

Crouzet, Michel: *Stendhal et l'Italianité. Essai de mytholgie romantique*. Paris 1982.

Cuminetti, Benvenuto: „Ipotesi sul modello melodrammatico e ‚copioni'". In: Gallo, Bruno (Hg.): *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*. Milano 1988. S. 35-58.

D'Amico, Alessandro/Verdone, Mario/Zanella, Andrea: *Il Teatro Valle*. Roma 1998.

Dahlhaus, Carl: „Zeitstrukturen in der Oper". In: ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München/Salzburg 1983. S. 25-32.

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980.

De Amicis, Edmondo: *Cuore*. Milano 1993.

De Angelis, Alberto: *Il Teatro Alibert o delle Dame nella Roma papale (1717-1863)*. Tivoli 1951.

De Angelis, Enrico: *Qualcosa su Manzoni*. Torino ²1980;

De Bac, Margherita/Grassi, Giovanna: „‚No al circo intorno a Federico'". In: *Corriere della Sera*. 27.10.1993.

De Bac, Margherita: „‚sopravvivere sarebbe morire due volte'". In: *Corriere della Sera*. 21.10.1993.

De Bac, Margherita: „E Giulietta pregò davanti a Federico". In: *Corriere della Sera*. 25.10.1993.

De Bac, Margherita: „Fellini, caccia al fotografo sciacallo". In: *Corriere della Sera*. 23.10.1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

De Bac, Margherita: „Fellini, e l'ultima disperata battaglia". In: *Corriere della Sera*. 20.10.1993.
De Bac, Margherita: „Fellini, gli attimi dell'ultima sfida". In: *Corriere della Sera*. 31.10.1993.
De Bac, Margherita: „Ora Fellini respira meglio, ma le sue condizioni non cambiano". In: *Corriere della Sera*. 24.10.1993.
De Bac, Margherita: „Sciacallaggio al capezzale di Fellini". In: *Corriere* della Sera. 22.10.1993.
De Castris, Arcangelo Leone: *Estetica e politica. Croce e Gramsci*. Milano 1989.
De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Frankfurt a.M. 1985.
De Marinis, Marco: *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano 1982.
De Mauro, Tullio: *Guida all'uso delle parole*. Roma 1980.
De Mauro, Tullio: *Storia linguistica dell'Italia unita*. 2 Bde. Bari 1979.
De Sanctis, Francesco: *Geschichte der italienischen Literatur*. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut Petrarca-Haus (Hg.). 2 Bde. Stuttgart 1943.
De Sanctis, Francesco: *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*. Savarese, Gennaro (Hg.), Torino ^{2}1972 (1961).
De Sanctis, Francesco: *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*. Torino 1953.
De Sanctis, Francesco: *Storia della letteratura italiana*. Introduzione di Natalino Sapegno. Con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Gallo, Niccolò (Hg.). 2 Bde. Torino ^{2}1975 (1971).
De Staël, Madame la Baronne: *Considérations sur les principaux événements de la révolution françoise*. 3 Bde. Dies: *Œuvres complètes, publiées par son fils*. Bd. 12-14. Paris 1820.
De Staël, Madame la Baronne: *Corinne ou l'Italie*. Dies.: *Œuvres complètes, publiées par son fils*. Bd. 8 und 9. Paris 1820.
De Staël, Madame la Baronne: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Dies.: *Œuvres complètes, publiées par son fils*. Bd. 4. Paris 1820.
Debord, Guy: *La société du spectacle*. Paris 1967 (dt.: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978).
Dégéyan, Charles: *L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Paris 1963.
Del Buono, Oreste: „Interview mit Federico Fellini". In: *Europeo*. 27. September 1982.
Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München 1992.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Deleuze, Gilles: *Perikles und Verdi. Die Philosophie des François Chatelet*. Wien 1989.

Della Seta, Fabrizio: „Der Librettist". In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*. Bd. 4. Laaber 1990. S. 245-295.

Della Seta, Fabrizio: „Il librettista". In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4. Torino 1987. S. 231-291.

Della Seta, Fabrizio: „Melodramma". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage. Finscher, Ludwig (Hg.). Sachteil Bd. 6. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar. 1997. S. 99-114.

Della Terza, Dante: „Comico e commedia nella critica di Francesco De Sanctis". In: Ferroni, Giulio (Hg.): *Ambiguità del comico*. Palermo 1983. S. 135-147.

Devoto, Giacomo: *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze 1953.

Di Benedetto, Renato: „Poetiche e polemiche". In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 6. Torino 1988. S. 1-76.

Döhring, Sieghart/Henze-Döhring, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber 1997.

Döhring, Sieghart: „‚Le Roi s'amuse' – ‚Rigoletto': vom ‚drame' zum ‚melodramma'". In: Gier, Albert (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Librettoforschung*. Heidelberg 1986. S. 239-247.

Donington, Robert: *The Opera*. New York u.a. 1978.

Dorfles, Gillo: *Il divenire delle arti*. Torino 1967.

Dotoli, Giovanni (Hg.): *Stendhal tra letteratura e musica. Atti del Convegno internazionale, Martina Franca, 26-29 novembre 1992*. Fasano di Brindisi 1993.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.

Eco, Umberto: *Il superuomo di massa*. Milano 1978.

Eigeldinger, Jean-Jacques: „Rousseau, Goethe et les barcarolles vénitiennes: tradition musicale et topos littéraire". In: *Annales de la Société J.-J. Rousseau*. XL.1992. S. 213-263.

Einem, Herbert von: „Die italienische Reise". In: ders.: *Goethe-Studien*. München 1972. S. 50-71.

Einem, Herbert von: „Die Veröffentlichung". In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. XI. 10., neubearbeitete Auflage. München 1981. S. 590-595.

Elsner, Monika/Müller, Thomas: „Der angewachsene Fernseher". In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988. S. 392-415.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Eranzina, Emilio: „Inni e canzoni". In: Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita.* Roma 1996. S. 115-162.

Erhart, Walter: „Weltschmerz und Emanzipation. Heinrich Heines Attaken gegen die Bildungsphilister". In: Grimm, Gunter E. (Hg.): *„Ein Gefühl von freierem Leben". Deutsche Dichter in Italien.* Stuttgart 1990. S. 156-172.

Fähnrich, Hermann: „Goethes Musikanschauung im *Wilhelm Meister*". In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft.* 23 (1961). S. 141-154.

Fähnrich, Hermann: „Goethes Musikanschauung in seiner Fausttragödie – die Erfüllung und Vollendung seiner Opernreform". In: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft.* 25 (1963). S. 250-263.

Falkenhausen, Susanne von: *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830-1890. Strategien nationaler Bildersprache.* Berlin 1993.

Fancelli, Maria: „Goethes *Italienische Reise*". In: *Impulse.* 5 (1982). S. 192-207.

Farkas, Alessandra/Grassi, Giovanna: „Benigni: quando arrivava sul set si alzava un vento che faceva bene". In: *Corriere della Sera.* 31.11.1993.

Fellini, Federico/Guerra, Tonino: „Il Trattamento". In: dies.: *E la nave va. Soggetto e sceneggiatura.* Trascrizione di Gianfranco Angelucci. Milano 1983. S. 7-27.

Fellini, Federico/Guerra, Tonino: „Treatment". In: Federico Fellini: *E la nave va. Drehbuch von Federico Fellini in Zusammenarbeit mit Tonino Guerra.* Zürich 1984. S. 7-27.

Fiori, Giuseppe: *Vita di Antonio Gramsci.* Roma 1991.

Fischer, Erik: „Oper". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage. Ludwig Finscher (Hg.). Sachteil Bd. 7. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar. 1997. S. 635-642.

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary.* Ders.: *Œuvres complètes.* Bd. 1. Paris 1971.

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Sittenbild aus der Provinz.* Ilse Perker/Ernst Sander (Üb.). Stuttgart 1972.

Flora, Francesco: „Giacomo Leopardi". In: Leopardi, Giacomo: *Tutte le opere.* Flora, Francesco (Hg.). Verona 1940 ([10]1973). S. XI-LII.

Flusser, Vilém: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 1989.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Foscolo, Ugo: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Tratte dagli autografi. Introduzione e commento di Guido Davico Bonino. Milano 1986.

Fricke, Harald: „Schiller und Verdi. Das Libretto als Textgattung zwischen Schauspiel und Literaturoper" In: Fischer, Jens Malte (Hg.): *Oper und Operntext*. Heidelberg 1985.

Friedländer, Max: „Varianten zu Claudine von Villa Bella". In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*. 8 (1921). S. 52-60.

Fubini, Enrico: „Il concetto di natura e il mito della musica italiana nel pensiero di J. J. Rousseau". In: *Rivista di estetica*. X. H.10. Padova 1965. S. 55-69.

Gaiser, Gottlieb: *Literaturgeschichte und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*. Meitingen 1993.

Galasso, Giuseppe/Mascilli Migliorini, Luigi: *L'Italia moderna e l'unità nazionale*. Torino 1998.

Gallo, Bruno (Hg.): *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*. Milano 1988.

Gerstberger, Karl: „Musik im *Wilhelm Meister*". In: *Das innere Reich*. 3 (1936/37). S. 1348-1258.

Giannotti, Marcello: *Sanremo: fermate quel festival! Dietro le quinte del più popolare evento musicale italiano*. Firenze 1998.

Gier, Albert: „‚Parler, c'est manquer de clairvoyance'. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema". In: ders./Gruber, Gerold W. (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1995. S. 9-17.

Gier, Albert: „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien". In: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995. S. 61-92.

Gier, Albert: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt 1998.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Beutler, Ernst (Hg.). 24 Bde. Zürich 1948-1954. Bd. 14. Zürich 1950.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Beutler, Ernst (Hg.). 24 Bde. Zürich 1948-1954. Bd. 20. Zürich 1950.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. 148 Bde. Weimar 1897-1912. IV. Abteilung. Bd. 8. Weimar 1890.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. 148 Bde. Weimar 1897-1912. IV. Abteilung. Bd. 6. Weimar 1890.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. XI. 10., neubearbeitete Auflage. München 1981.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ders. *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 7. 13., durchgesehene Auflage 1994.

Goffman, Erving: *Frame Analysis*. Cambridge Mass. 1976 (dt. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M. 1977).

Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Live*. New York 1959 (dt.: *Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München 1969).

Göres, Jörn (Hg.): *Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter*. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1973.

Göres, Jörn (Hg.): *Goethe in Italien*. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf. Mainz 1986.

Gossett, Philip: „Becoming a citizen: The chorus in *Risorgimento* opera". In: *Cambridge Opera Journal*. 2 (1990),1. S. 41-61.

Gramsci, Antonio: „I romanzi d'appendice". In: *Il Grido del Popolo*. 25.5.1918.

Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe auf Grundlage der von Valentino Gerratana im Auftrag des Gramsci-Instituts besorgten Edition*. Hg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter der wissenschaftlichen Leitung von Klaus Bochmann (Universität Leipzig) und Wolfgang Fritz Haug (Freie Universität Berlin). Bochmann, Klaus/Graf, Ruedi/Haug, Wolfgang Fritz/Jehle, Peter/Kuck, Gerhard/Schröder, Leonie (Üb.). Hamburg 1991 ff.

Gramsci, Antonio: *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Roma 1971.

Gramsci, Antonio: *Lettere dal carcere*. Caprioglio, Sergio/Fubini, Elsa (Hg.). Torino 1965.

Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. Gerratana, Valentino (Hg.). Torino 1975.

Grand Larousse en 5 Volumes. Bd. 4 (Marburg/recteur). Paris 1990.

Gravina, Gian Vincenzo: *Prose varie*. Firenze 1847.

Grempler, Martina: *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento*. Kassel 1996.

Grimm, Reinhold (Hg.): *Italianità. Ein literarisches, sprachliches und kulturelles Identitätsmuster*. Tübingen 2000.

Guerzoni, Monica: „A Giulietta la notizia arriva con il telegiornale". In: *Corriere della Sera*. 31.11.1993.

Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Schrift*. München 1993.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gumbrecht, Hans Ulrich: „Faszinationstyp Hagiographie. Ein historisches Experiment zur Gattungstheorie". In: Cormeau, Christoph (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*. Stuttgart 1979. S. 37-84.

Gumbrecht, Hans Ulrich: „Pathologien im Literatursystem". In: Baecker, Dirk u.a. (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a.M. 1987. S. 137-175.

Gutman, Hanns: „Literaten haben die Oper erfunden". In: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*. 11. Jahrgang. Januar 1929. S. 256-260.

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Darmstadt [12]1981.

Harpprecht, Klaus: „Stendhal. Psychologie, Eros, Musik". In: *Merkur*. 27 (1973). S. 720-738.

Hartmann, Tina: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, „Faust"*. Tübingen 2004.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*. Ders.: *Werke in 20 Bänden*. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Bd. 13, 14, 15. Frankfurt a.M. 1986.

Heine, Heinrich: *Florentinische Nächte*. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Briegleb, Klaus (Hg.). Bd. 1. Briegleb, Klaus (Hg.). München 1968. S. 557-615.

Heine, Heinrich: *Reisebilder*. Ders.: *Sämtliche Schriften*. Briegleb, Klaus (Hg.). Bd. 2. Häntzschel, Günter (Hg.). München 1969. S. 97-605.

Henze, Hans Werner: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt a. M. 1996.

Henze-Döhring, Sabine: *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*. Laaber 1986.

Heydebrand, Renate von (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Stuttgart/Weimar 1998.

Hinck, Walter: *Goethe – Mann des Theaters*. Göttingen 1982.

Hoffmann, E.T.A.: „Der vollkommene Maschinist". In: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*. Müller-Seidel, Walter (Hg.). München 1964. S. 58-66.

Hörisch, Jochen/Wetzel, Michael (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870-1920*. München 1990.

http://www.telvia.it/art/spetdipcm.html [24.06.2001].

Hutcheon, Linda/Hutcheon, Michael: „Imagined Communities: Postnational Canadian Opera". In: Dellamora, Richard/Fischlin, Daniel (Hg.): *The Work of Opera. Genre, Nationhood, and Sexual Difference*. New York 1997. S. 235-252.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ihring, Peter: *Die beweinte Nation. Melodramatik und Patriotismus im ‚romanzo storico risorgimentale'*. Tübingen 1999.

Ippolito Nievo: *Le confessioni di un italiano*. Gorra, Marcella (Hg.). Milano 1986.

Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*. Roma 1997.

Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*. Roma 1996.

Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Roma 1997.

Isnenghi, Mario: „La piazza". In: ders. (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Roma 1997. S. 41-52.

Isotta, Paolo: „Muti, un Requiem sulle orme di Karajan". In: *Corriere della Sera*. 29.01.2001.

Jachia, Paolo: *Introduzione a De Sanctis*. Roma 1996.

Jacobs, Helmut C.: *Stendhal und die Musik. Forschungsbericht und kritische Bibliographie 1900-1980*. Frankfurt a.M. 1983.

Jacobshagen, Arnold: *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart 2005.

Janowitz, Otto: „Goethe als Librettist". In: *German Life & Letters*. New Series. 9 (1955/56). S. 265-276.

Janowski, Franca: „Ottocento". In: Kapp, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1992. S. 249-302.

John, Hans: „Goethe und die Musik". In: *Musikalisches Magazin*. H. 73. Langensalza 1928. S. 41-46.

Kezich, Tullio: „grande visionario, nel mondo hai folgorato chi ama il cinema". In: *Corriere della Sera*. 31.11.1993.

Kezich, Tullio: *Fellini*. Milano 1988.

Kiefer, Klaus H.: *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes „Italienischer Reise"*. Bonn 1978.

Kittler, Friedrich/Tholen, Christof (Hg.): *Arsenale der Seele. Literatur und Medienanalyse seit 1870*. München 1989.

Koopman, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Hg. in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart 1998.

Landucci, Sergio: *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*. Milano 1964.

Lavagetto, Mario: *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*. Milano 1979.

Leopardi, Giacomo: *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*. Placanica, Augusto (Hg.). Venezia 1989.

Leopardi, Giacomo: *Tutte le opere*. Flora, Francesco (Hg.). Verona 1940 ([10]1973).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Lepre, Aurelio: *Il prigioniero. Vita di Antonio Gramsci*. Roma 2000.

Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a.M. 1988.

Ley, Klaus: *Die Oper im Roman. Erzählkunst und Musik bei Stendhal, Balzac und Flaubert*. Heidelberg 1995.

Leydi, Roberto: „Diffusione e volgarizzazione". In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 6. Torino 1988. *S.* 301-392.

Liguori, Guido: „Etappen der Gramsci-Rezeption". In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. Bd. 39 (1997). H. 2. S. 191-203.

Link-Heer, Ursula: „Literarhistorische Periodisierungsprobleme und kultureller Bruch: das Beispiel Rousseau". In: Bernard Cerquiglini/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Frankfurt a.M. 1983. S. 243-264.

Luciani, Paola: „Un eccentrico confronto: Rossini e Walter Scott". In: Brusagli, Riccardo/Turchi, Roberta (Hg.): *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*. Roma 1991. S. 149-162.

Lüderssen, Caroline: *Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern: Musik als verborgener Text*. Bonn 2001.

Luperini, Romano: „Otto tesi sull'attualità di Gramsci". In: *Belfagor. Rassegna di varia umanità*. 52 (1997). H. 6. S. 715-721.

Luzzatto Fegiz, Mario: „Pavarotto ‚da sballo', rockstar per una notte. Commuove ‚Miss Sarajevo' nel maxi-concerto di Modena per i bimbi bosniaci". In: *Corriere della Sera*. 13.9.1995. S. 29.

Malatesta, Maria: „Il caffè e l'osteria". In: Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*. Roma 1997. S. 53-66.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. De Mendelssohn, Peter (Hg.). Frankfurt a.M. 1981.

Manzoni, Alessandro: *Adelchi*. Introduzione di Pietro Gibellini. Milano 1991

Manzoni, Alessandro: *I Promessi Sposi*. Spinazzola, Vittorio (Hg.). 11. Auflage. Milano 1981.

Manzoni, Alessandro: *Il conte di Carmagnola*. Introduzione di Pietro Gibellini. Presentazione e note di Sergio Blazina. Milano 1991.

Martinelli, Renzo: „Die Publikation der Werke Gramscis in Italien". In: *Zibaldone*. 11 (Mai 1991). S. 68-76.

Matteini, Ottavio: *Stendhal e la musica*. Savigliano 1981.

Mayer, Hans: *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen 1963.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mazzini, Giuseppe: „D'una letteratura europea (1829)". In: ders.: *Opere*. Salvatorelli, Luigi (Hg.). Bd. 2. Milano. 3. Auflage 1967.

Mazzini, Giuseppe: „Filosofia della musica (1836)". In: ders.: *Opere*. Salvatorelli, Luigi (Hg.). Bd. 2. Milano. 3. Auflage 1967.

Mazzocca, Fernando: *Francesco Hayez. Catalogo Ragionato*. Milano 1994.

Mengaldo, Pier Vincenzo: „Introduzione" und „Kommentar". In: Alighieri, Dante: „De vulgari eloquentia". In: ders.: *Opere minori*. Bd. 2. Mengaldo, Pier Vincenzo u.a. (Hg.). Milano/Napoli 1979. S. 1-237.

Michel, Christoph/Dewitz, Hans-Georg: „Kommentar". In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Teil 2. Ders: *Sämtliche Werke*. Bd. 15/2. Frankfurt a.M. 1993. S. 1039-1610.

Michelsen, Peter: *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers „Räubern"*. Heidelberg 1979.

Migliorini, Bruno: *Storia della lingua italiana*. Firenze 1961.

Milizia, Francesco: *Del teatro*. Roma 1771.

Mittner, Ladislao: „Paesaggi italiani di Goethe". In: ders.: *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*. Torino 1960. S. 91-137.

Montinari, Mazzino: „Goethe und Manzoni. Zur Problematik ihrer geistigen Begegnung". In: *Studi Germanici*. 9/1971. S. 349-418.

Morelli, Giovanni: „L'opera". In: Isnenghi, Mario (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*. Roma 1996. S. 43-113.

Morgan, Bayard Q.: „Goethe's Dramatic Use of Music". In: *Publications of the Modern Language Association of America*. 72 (1957). S. 104-112.

Müller-Seidel, Walter: „Komik und Komödie in Goethes *Faust*". In: Steffen, Hans (Hg.): *Das deutsche Lustspiel*. Bd. 1. Göttingen 1968. S. 94-119.

Muscetta, Carlo: *Francesco De Sanctis*. Bari ^{2}1990 (1978).

N.N.: „addio Fellini, addio maestro". In: *Corriere della Sera*. 31.11.1993.

N.N.: „Il Papa: un grande della musica cristiana". In: *Corriere della Sera*. 28.1.2001.

N.N.: „Tre giorni di Verdi in città. Un tour tra concerti e mostre". In: *Corriere della Sera*. 26.1.2001.

N.N.: „Una domenica in fila per Verdi. In San Marco traffico bloccato". In: *Corriere della Sera*. 29.1.2001.

N.N.: „Verdi incanta ancora Milano. Corteo notturno, paglia in via Manzoni, cori in Galleria per il centenario del grande musicista". In: *Corriere della Sera*. 27.1.2001.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nährlich-Slatewa, Elena: „Das groteske Leben und seine edle Einfassung. ‚Das Römische Karneval' Goethes und das Karnevalskonzept von Michail M. Bachtin". In: *Goethe-Jahrbuch*. 106 (1989). S. 181-202.

Neuschäfer, Hans-Jörg/Fritz-El Ahmad, Dorotheee/Walter, Klaus-Peter: *Der Französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt 1986.

Neuschäfer, Hans-Jörg: *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*. München 1976.

Nicastro, Aldo: *Il melodramma e gli italiani*. Milano 1982.

Nicolodi, Fiamma: „Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi". In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4. Torino 1987. S. 167-229.

Nicolodi, Fiamma: „Il teatro lirico e il suo pubblico". In: Soldani, Simonetta/Turi, Gabriele (Hg.): *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*. Bd. 1 (La nascita dello Stato nazionale). Bologna 1993. S. 257-304.

Nöth, Winfried (Hg.): *Semiotics of Media. State of the art, projects, and perspectives*. Berlin/New York 1997.

Norci Cagiano, Letizia: „‚Rome, Naples et Florence': Viaggio musicale alla ricerca di un passato felice". In: Dotoli, Giovanni (Hg.): *Stendhal tra letteratura e musica. Atti del Convegno internazionale, Martina Franca, 26-29 novembre 1992*. Fasano di Brindisi 1993. S. 221-236.

Ong, Walter J.: „Writing and the Evolution of Consciousness". In: *Mosaic. A Journal of the Interdisciplinary Study of Literature*. XVIII/1 (Winter 1985). S. 1-10.

Ong, Walter J.: *Orality and Literarcy. The Technologizing of the World*. New York/London 1982.

Ortner-Buchberger, Claudia: *Briefe schreiben im 16. Jahrhundert. Formen und Funktionen des epistolaren Diskurses in den italienischen libri di lettere*. München 2003 (Habilitationsschrift Bayreuth 1999).

Paladini Musitelli, Marina: *Il punto su De Sanctis*. Roma 1988.

Panza, Pierluigi: „Concerto in San Marco, paglia sulla strade in onore di Verdi". In: *Corriere della Sera*. 4.1.2001.

Panza, Pierluigi: „La musica e il silenzio in onore di Verdi". In: *Corriere della Sera*. 28.01.2001.

Panza, Pierluigi: „Milano in piazza nel nome di Verdi. La veglia del 26 gennaio: Celebrazioni, manifestazioni, omaggi". In: *Corriere della Sera*. 25.1.2001.

Panza, Pierluigi: „Verdi ritorna nelle strade di Milano". In: *Corriere della Sera*. 27.01.2001.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Panza, Pierluigi: „Verdi, un omaggio lungo cent'anni. Il requiem diretto da Riccardo Muti e venerdì una veglia civica da Palazzo Reale". In: *Corriere della Sera*. 24.1.2001.

Pasi, Mario: „E tutta la città si strinse intorno al suo maestro". In: *Corriere della Sera*. 26.1.2001.

Pauls, Birgit: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*. Berlin 1996.

Pavan, Giuseppe: „Il teatro Capranica in Roma". In: *Rivista Musicale Italiana*. Bd. XXIX. H. 3. S. 425-444.

Pejrone, Giulietta: „Il teatro attraverso i periodici romani del Settecento". In: Servizio Attività Culturali dell'Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.): *Il teatro a Roma nel Settecento*. Roma 1989. S. 599-615.

Petronio, Giuseppe (Dir.): *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*. Bari/Roma 1967.

Pfeiffer, K. Ludwig: „Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen: Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper". In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. 1 (1992). S. 7-30.

Pfeiffer, K. Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999.

Pflug, Günther: „Goethes Italienerfahrungen als Grundlage seiner Tonlehre". In: Scheurmann, Konrad/Bongaerts-Schomer, Ursula (Hg.): *„... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!" – Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom*. 2 Bde. Band 1 (Essays). Mainz 1997. S. 158-166.

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghard Döhring. 6 Bde. München/Zürich 1986 ff.

Porciani, Ilaria: „‚Fare gli italiani'". In: Flacke, Monika (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Begleitband zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 20. März 1998 bis 9. Juni 1998. München 1998. S. 199-222.

Portinari, Folco: „Il melodramma romantico del primo Ottocento: Libretti e drammaturgia". In: Cerruti, Marco/Portinari, Folco u.a. (Hg.): *Il Settecento e il primo Ottocento* (Storia della civiltà letteraria italiana, Bd. 4). Torino 1992. S. 341-363.

Portinari, Folco: *Le parabole del reale*. Torino 1976.

Puppo, Mario: „Due note Manzoniane". In: *Italianistica* 9/1980. S. 123-129.

Raddatz, Fritz J.: *Bilder einer Reise. Heinrich Heine in Italien*. Fotographien von Dirk Reinartz. München 1989.

Redaelli, Rosella: „Villa Reale s'inchina a Giuseppe Verdi". In: *Corriere della Sera*. 12.1.2001.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Riesz, Janós: „Goethe's ‚canon' of contemporary Italian literature in his *Italienische Reise*". In: Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Goethe in Italy, 1786-1986. A Bi-Centennial Symposium November 14-16. University of California, Santa Barbara. Proceedings Volume*. Amsterdam 1988. S. 133-146.

Riesz, János: „Literarische Kanonbildung". In: *Komparatistische Hefte*. 13. 1986. S. 29-45.

Riesz, János: „Nachwort". In: *Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen*. János Riesz (Hg. und Üb.). Stuttgart 1988. S. 307-342.

Riesz, János: „Nachwort". In: Torquato Tasso: *Aminta. Favola boschereccia. Ein Hirtenspiel. Italienisch/Deutsch*. Riesz, János (Hg. und Üb.). Stuttgart 1995. S. 243-260.

Rinaldi, Mario: *Due secoli di musica al Teatro Argentina*. Firenze 1978.

Rocco Carbone, Lorenza: *L'educazione al Risorgimento. Francesco De Sanctis da esule a Mininstro, 1848-1861*. Napoli 1993.

Romano, Ruggiero/Vivanti, Corrado (Hg.): *Storia d'Italia*. Bd. 3. Torino ^{7}1982 und Bd. 4 (bestehend aus 3 Teilbänden). Torino ^{7}1987.

Rosaspina, Elisabetta: „E Rimini gli intitola la piazza che sta davanti al ‚suo' Grand Hotel". In: *Corriere della Sera*. 31.11.1993.

Rosen, Charles: „Der Kult der Diva. Erotisches, Lächerliches und Sublimes in der Oper". In: *Lettre international*. Sommer 1993. S. 72-75.

Ross, Peter: „‚Luisa Miller' – ein kantiger Schiller-Verschnitt? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento". In: Maehder, Jürgen/Stenzl, Jürg (Hg.): *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1994. S. 159-178.

Ross, Peter: „Mehrdimensionalität als Prinzip in Verdis Spätwerk". In: Petrobelli, Pierluigi/della Seta, Fabrizio (Hg.): *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*. Atti del Congresso internazionle di studi (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica „A. Boito", 28-30 settembre 1994). Parma 1996. S. 46-57.

Rosselli, John: *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*. London 1991.

Rosselli, John: *Singers of Italian Opera. The Industry of a Profession*. Cambridge 1992.

Rosselli, John: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna 1992.

Rosselli, John: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge 1984.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*. In: ders.: *Œuvres complètes. Bd. V (Écrits sur la musique, la langue et le théâtre)*. Paris 1995.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rüdiger, Horst: „Ein Versuch im Dienste der Weltliteratur-Idee: Goethes Übersetzung von Manzonis Ode *Il Cinque Maggio*". In: ders.: *Goethe und Europa. Essays und Aufsätze 1944-1983*. Berger, Willy R./Koppen, Erwin (Hg.). *Komparatistische Studien*. 14. Berlin/New York 1990. S. 25-44.

Rüdiger, Horst: „Interessamento di Goethe per Manzoni". In: *Atti del convegno di studi manzoniani* (12-14 marzo 1973). Roma 1974. S. 71-87.

Sala, Emilio: *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*. Venezia 1995.

Sapegno, Maria Serena: „‚Italia', ‚Italiani'". In: Asor Rosa, Alberto (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 5. Torino 1986. S. 169-221.

Sbarberi, Franco (Hg.): *Teoria politica e società industriale. Ripensare Gramsci*. Torino 1988.

Scheit, Gerhard: „Die Oper als Gesamtkunstwerk". In: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995. S. 93-125.

Schramm, Helmar: „Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater'". In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990. S. 202-242.

Schramm, Helmar: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin 1996.

Schulte-Sasse, Jochen: „Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte". In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988. S. 429-453.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Benedetto Croce und die Krise der Literaturgeschichte". In: Cerquilini, Bernard/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*. Frankfurt a.M. 1983. S. 280-302.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „De Sanctis und Croce: Geschichte oder Enzyklopädie der Literatur". In: Baasner, Frank (Hg.): *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland. Traditionen und aktuelle Probleme*. Tübingen 1989. S. 145-157.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Kanonbildung in Europa". In: Simm, Hans-Joachim (Hg.): *Literarische Klassik*. Frankfurt a.M. 1988. S. 45-68.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Der Kanon der romanistischen Literaturwissenschaft. Wissenschaftsgeschichtliche Bemerkungen zum Wandel von Interessen und Methoden*. Trier 1975.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schwarz-Danuser, Monika: „Melodram". In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Auflage. Finscher, Ludwig (Hg.). Sachteil Bd. 6. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar. 1997. S. 67-99.

Secci, Lia: „I *Singspiele* di Goethe a Roma". In: *Cultura tedesca* 13 (2000). S. 151-177.

Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg 1980.

Servizio Attività Culturali dell'Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.): *Il teatro a Roma nel Settecento*. Roma 1989.

Severi, Stefania: *I teatri di Roma. Dall'antichità fino a oggi*. Roma 1989.

Sichardt, Gisela: *Das Weimarer Liebhabertheater unter Goethes Leitung Beiträge zu Bühne, Dekoration und Kostüm unter Berücksichtigung der Entwicklung Goethes zum späteren Theaterdirektor*. Weimar 1957.

Smith, Dennis Mack: *I Savoia re d'Italia*. Milano 1990.

Soeffner, Hans-Georg: „Rituale des Antiritualismus – Materialien für Außeralltägliches". In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Peiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988. S. 519-546.

Soeffner, Hans-Georg: „Stil und Stilisierung. Punk oder die Überhöhung des Alltags". In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Peiffer, K. Ludwig (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a.M. 1986. S. 317-341.

Spangenberg, Peter M.: „Mediale Kopplungen und die Konstruktivität des Bewußtseins". In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991. S. 791-808.

Staël-Holstein, Frau von: *Betrachtungen über die vornehmsten Begebenheiten der Französischen Revolution*. Erster Theil. Ludwig Finckh/J.J. Stolz (Üb.). Heidelberg 1818.

Staël-Holstein, Frau von: *Corinna oder Italien*. Dorothea Schlegel (Üb.). München 1979.

Staël-Holstein, Frau von: *Über Litteratur in ihren Verhältnissen mit den gesellschaftlichen Einrichtungen und dem Geiste der Zeit*. Erster Theil. Karl Gottfried Schreiter (Üb.). Leipzig 1801.

Stanford, William Bedell: *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*. London/Boston/Melbourne/Henley 1983.

Steiger, Robert: *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*. Bd. II (1776-1788). Zürich/München 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stellmacher, Wolfgang: „Die Neuentdeckung des Komischen in der Dramatik des Sturm und Drang". In: Brandt, Helmut u.a. (Hg.): *Ansichten der deutschen Klassik*. Festschrift Ursula Wertheim. Berlin 1981. S. 45-73.

Stendhal: *Le Rouge et le Noir*. Eudes, Georges (Hg.). Ders.: *Œuvres Complètes*. Bd. X. Paris 1953.

Stendhal: *Rome, Naples et Florence en 1817*. In: ders.: *Voyages en Italie*. Paris 1973. S. 1-176.

Stendhal: *Rossini*. Barbara Brumm (Üb.). München 1992.

Stendhal: *Rot und Schwarz*. Rudolf Lewy (Üb.). Berlin 1952.

Stendhal: *Vie de Rossini. Suivi des Notes d'un dilettante*. 2 Bde. Paris 1922.

Sternfeld, Frederick William: *The Birth of Opera*. Oxford 1993.

Stingelin, Martin/Scherer, Wolfgang (Hg.): *HardWar/SoftWar*. München 1991.

Tomilinson, Gary: „Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities". In: *19th Century Music*. Bd. X. Nr. 1 (Summer, 1986). S. 43-60.

Tresoldi, Lucia: *Viaggiatori Tedeschi in Italia 1452-1870. Saggio bibliografico*. 2 Bde. Roma 1975.

Trunz, Erich: „Anmerkungen". In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 7. 13., durchgesehene Auflage 1994.

Tullio-Altan, Carlo: *Gli italiani in Europa. Profilo storico comparato delle identità nazionali europee*. Bologna 1999.

Uhlig, Ludwig: „Goethes ‚Römisches Karneval' im Wandel seines Kontextes". In: *Euphorion* 72 (1978). S. 84-95.

Vacca, Giuseppe: *Appuntamenti con Gramsci. Introduzione allo studio dei Quaderni del carcere*. Roma 1999.

Verdone, Mario: *Federico Fellini*. Milano 1994.

Verga, Giovanni: *I Malavoglia*. Guglielmino, Salvatore (Hg.). Milano 1988.

Verga, Giovanni: *Mastro don Gesualdo*. Milano 1979.

Viale Ferrero, Mercedes: „Luogo teatrale e spazio scenico". In: Bianconi, Lorenzo/Pestelli, Giorgio (Hg.): *Storia dell'opera italiana*. Bd. 5. Torino 1988. S. 1-122.

Vigo, Giovanni: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto". In: Soldani, Simonetta/Turi, Gabriele (Hg.): *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*. Bd. 1 (La nascita dello Stato nazionale). Bologna 1993. S. 37-67.

Villa, Edoardo: „Suggestioni di narrativa europea nel Fermo e Lucia". In: Colombo, Umberto (Hg.): *Fermo e Lucia. Il primo romanzo del*

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Manzoni. Atti XIII congresso Nazionale Studi Manzoniani. Lecco, 11-15 settembre 1985. Lecco 1986. S. 15-33.

Viti, Gorizio: *Verga Verista*. Firenze 1987.

Vittorini, Fabio: *Shakespeare e il melodramma romantico*. Scandicci (Firenze) 2000.

Voßkamp, Wilhelm: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. Stuttgart/Weimar 1993.

Wagner, Richard: *Dichtung und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Borchmeyer, Dieter (Hg.). Bd. 7 (Oper und Drama). Frankfurt a.M. 1983.

Walter, Michael: *‚Die Oper ist ein Irrenhaus'. Sozialgeschichte der Oper* im 19. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1997.

Walter, Michael: „‚se onore avrò molto, sarò ben pagato'. Sozialgeschichtliche Voraussetzungen des Schaffensprozesses in der italienischen Oper am Beispiel Donizetti". In: Breig, Werner (Hg.): *Opernkomposition als Prozeß. Referate des Symposiums Bochum 1995*. Kassel/Basel/London/New York/Prag 1996. S. 91-112.

Walter, Michael: „Exotik oder Farblosigkeit. Antikebilder in der Oper des 19. Jahrhunderts". In: *Humanistische Bildung*. H. 19/1996 („Toleranz und Lebensgestaltung in der Antike"). S. 117-155.

Weilen, Alexander von: „Erwin und Elmire". In: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*. 28 (1915). S. 18-23.

Wellek, René: *Four Critics*. Seattle/London 1981. S. 3-18.

Wellek, René: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950*. Bd. 3. Berlin/New York 1977. S. 92-117.

Werner, Michael: „Heines ‚Reise von München nach Genua' im Lichte ihrer Quellen". In: *Heine-Jahrbuch*. Hamburg 1975. S. 24-46.

Werr, Sebastian: *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 2002.

Wilmanns, Wilhelm: „Über Goethe's *Erwin und Elmire*". In: *Goethe-Jahrbuch*. 2 (1881). S. 146-167.

Winter, Paul: *Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien*. Hamburg 1949.

Wölfflin, Heinrich: „Goethes Italienische Reise". In: *Goethe-Jahrbuch*. 12 (1926). S. 325-337.

Wolfzettel, Friedrich/Ihring, Peter (Hg.): *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Tübingen 1993.

Zumthor, Paul: *Introduction à la poésie orale*. Paris.1983 (dt.: *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin 1990).

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kultur- und Medientheorie

Christian Kassung (Hg.)
Die Unordnung der Dinge
Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls
Dezember 2007, ca. 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 33,80 €, ISBN: 978-3-89942-721-9

Marcus S. Kleiner
Im Widerstreit vereint
Kulturelle Globalisierung als Geschichte der Grenzen
Dezember 2007, ca. 150 Seiten, kart., ca. 16,80 €, ISBN: 978-3-89942-652-6

Kristiane Hasselmann
Die Rituale der Freimaurer
Performative Grundlegungen eines bürgerlichen Habitus im 18. Jahrhundert
Dezember 2007, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-803-2

Hans Dieter Hellige (Hg.)
Mensch-Computer-Interface
Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung
November 2007, 360 Seiten, kart., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-564-2

Annett Zinsmeister (Hg.)
welt[stadt]raum
mediale inszenierungen
November 2007, ca. 160 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 16,80 €, ISBN: 978-3-89942-419-5

Kati Röttger, Alexander Jackob (Hg.)
Theater und Bild
Inszenierungen des Sehens
November 2007, ca. 250 Seiten, kart., ca. 27,80 €, ISBN: 978-3-89942-706-6

Torben Fischer, Matthias N. Lorenz (Hg.)
Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland
Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945
Oktober 2007, ca. 380 Seiten, kart., ca. 31,80 €, ISBN: 978-3-89942-773-8

Geert Lovink
<zero comments>
Elemente einer kritischen Internetkultur
Oktober 2007, ca. 300 Seiten, kart., ca. 27,80 €, ISBN: 978-3-89942-804-9

Laura Bieger
Ästhetik der Immersion
Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City
Oktober 2007, ca. 250 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 26,80 €, ISBN: 978-3-89942-736-3

Lutz Hieber, Dominik Schrage (Hg.)
Technische Reproduzierbarkeit
Zur Kultursoziologie massenmedialer Vervielfältigung
Oktober 2007, ca. 190 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 18,80 €, ISBN: 978-3-89942-714-1

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kultur- und Medientheorie

Lars Koch (Hg.)
Modernisierung als Amerikanisierung?
Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960
Oktober 2007, ca. 350 Seiten, kart., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-615-1

Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald, Julia Tieke (Hg.)
SUBversionen
Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart
Oktober 2007, ca. 400 Seiten, kart., ca. 28,80 €, ISBN: 978-3-89942-677-9

Christian Bielefeldt, Udo Dahmen, Rolf Großmann (Hg.)
PopMusicology
Perspektiven der Popmusikwissenschaft
September 2007, ca. 220 Seiten, kart., ca. 24,80 €, ISBN: 978-3-89942-603-8

Immacolata Amodeo
Das Opernhafte
Eine Studie zum »gusto melodrammatico« in Italien und Europa
September 2007, 222 Seiten, kart., 25,80 €, ISBN: 978-3-89942-693-9

Christoph Lischka, Andrea Sick (eds.)
Machines as Agency
Artistic Perspectives
September 2007, 200 Seiten, kart., 25,80 €, ISBN: 978-3-89942-646-5

Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hg.)
Mr. Münsterberg und Dr. Hyde
Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments
September 2007, ca. 300 Seiten, kart., ca. 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-640-3

Gunnar Schmidt
Ästhetik des Fadens
Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst
September 2007, 156 Seiten, kart., zahlr. Abb., 14,80 €, ISBN: 978-3-89942-800-1

Jürgen Hasse
Übersehene Räume
Zur Kulturgeschichte und Heterotopologie des Parkhauses
August 2007, 220 Seiten, kart., zahlr. Abb., 24,80 €, ISBN: 978-3-89942-775-2

Tara Forrest
The Politics of Imagination
Benjamin, Kracauer, Kluge
August 2007, 198 Seiten, kart., 25,80 €, ISBN: 978-3-89942-681-6

Ramón Reichert
Im Kino der Humanwissenschafte
Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens
August 2007, 298 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN: 978-3-89942-647-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter: www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kultur- und Medientheorie

Stephan Günzel (Hg.)
Topologie.
Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften

August 2007, 332 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-710-3

Kathrin Busch,
Iris Därmann (Hg.)
»pathos«
Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs

August 2007, 206 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-698-4

Gunther Gebhard,
Oliver Geisler,
Steffen Schröter (Hg.)
Heimat
Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts

August 2007, 202 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-711-0

Marc Ries,
Hildegard Fraueneder,
Karin Mairitsch (Hg.)
dating.21
Liebesorganisation und Verabredungskulturen

Juli 2007, 250 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-611-3

Thomas Hecken
Theorien der Populärkultur
Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies

Juni 2007, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-544-4

Meike Kröncke, Kerstin Mey,
Yvonne Spielmann (Hg.)
Kultureller Umbau
Räume, Identitäten und Re/Präsentationen

Juni 2007, 208 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-556-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839408939 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -