

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.

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 Zivilgesellschaft³, 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 Norberto 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*. Milano³1977.
- 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

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 präzierte 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 Editions-geschichte 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.

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 staats-theoretisches 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 Vermittlungsaufgaben 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 einnahmen, 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.“

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.

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 Bezeichnungen⁹ 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.

genen – Versuch darstellt, gerade auch die theorie-resistenten Fragen zu theoretisieren.

Das „nazionale-popolare“ einer Nationalkultur soll, so Gramsci, durch einen möglichst breiten Konsens¹⁰ – und nicht durch die Diktatur des Proletariats – hergestellt werden. Die Intellektuellen sollten – im idealen Fall als „intelletuali 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.

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-popolare“ 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.

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 populäre: „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-populären 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.

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.

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 warte 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.

„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, opernhafte.

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 theatralesche 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.

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

„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 Trivalliteratur 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 ingenu 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 Trivalliteratur 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 ‚ge-künstelter‘ Verhaltensweisen im Leben des Volkes, Denkweisen [...]“.

„Il barocco, il melodrammatico sembrano a molti popolari 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 sentimental 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 Populärromans 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:

„[...] 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.

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“ prägte 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 caratterizzata 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 Populärromanen 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 Populärliteratur kritisch für die Oper nicht ungünstig ist, denn das Verhältnis ist ein historisch-populäres 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 Populärliteratur im negativen Sinne (etwa Sue und die ganze Nachfolgerschaft) ist eine politisch-kommerzielle Degeneration der national-populären 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.“

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 opernhaftern 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 opernhaftern – 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-

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 opernhafte 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 opernhafte 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.“

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 significa che accanto o meglio al di sotto dell'espressione di carattere cosmopolitico del linguaggio musicale, pittorico ecc., c'è una più 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

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 Sich-vernehmens 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.]