

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

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 Remo², 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 differenzierenden⁴ 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/spetdipem.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-

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.“

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 Spektakuläre⁸, 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 Kollektivgedächtnis¹⁰ 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 121981) 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*

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).

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 circondati 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 Turin¹⁷ während der

15 Mailand z.B. besaß im Jahre 1820 vier erstklassige Theater – La Scala, Cannobbiana, 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.

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 titulierte. 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 Rossini²¹ oder Gaetano Donizetti²². 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-

Friedrich Schiller wurden zu Vorlagen für Opern von Rossini²³, Donizetti²⁴ und Verdi²⁵. Dramen von William Shakespeare²⁶, Voltaire²⁷, Victor Hugo²⁸ faszinierten ebenso wie Romane von George Gordon Lord Byron²⁹ im Medium Oper das italienische und internationale Publikum. Selbst Johann Wolfgang von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen*

-
- fronto: Rossini e Walter Scott⁴⁴. 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: Salvatore 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: Salvatore Cammarano; UA: Neapel 1849), Schillers Drama *Don Karlos, Infant von Spanien* wurde in Verdis *Don Carlos* (Text: François 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: Salvatore 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., entstanden 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*.

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-populäre“ 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 Sograffis Oper *Verter* uraufgeführt worden. Eine weitere Werther-Oper, *Werter e Carlotta* (Musik: Vincenzo Puccita; 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.

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 popolare-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 Neorealismus 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.

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 Variabilität⁴⁰ 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.

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.

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-thematischen⁴⁷ – 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.

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 könne⁵¹ 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 „turbino 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.

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*

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.

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 Karnevalssaison 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.

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 rekurren – 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.

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.“

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 Kopplung 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 Pauls⁶⁶ 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.

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.

sche Nation die Erzählung ihrer Entstehungsgeschichte an Verdi und an die Oper geknüpft hat.

Die große Erzählung vom Risorgimento⁶⁸ 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, eignen 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 beinhalten, 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.

riamente tradite bocca a bocca, e poi è noto che del pari altri *guaglioni* cresciuti sino all'attampamento cantavano cose del genere, accompagnati o accompagnandosi con un calascione o una chitarra, contraffacendo le parole obliate o mai sapute 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 Volksliedes⁷¹, 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 taufte.

Diese populäre Pflege der Opernmusik hatte eine Rückwirkung auf die Opernproduktion. In ihrer Dekadenphase, 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 *neofolklorico*, 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.

ren, als der Hörfunk ein Massenmedium im modernen Sinn wurde⁷³, 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 instrumentalisieren 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 lavoro di produzione delle marche di selezione (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.

„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.

