

EINLEITUNG

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

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

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

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

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

Genauso wie die Oper entzieht sich auch das Opernhafte der disziplinären und begrifflichen Zähmung³ und sprengt mediale, kulturelle und disziplinäre Grenzen.

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

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

- 1 Helmar Schramm: „Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater‘“. In: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Wolfgang Thierse (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin 1990. S. 202-242: 205.
- 2 Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin 1996. S. 29.
- 3 Selbst im maßgeblichen musikwissenschaftlichen Lexikon wird der Begriff Oper nicht definiert, sondern unter dem Lemma „Oper“ findet sich der Verweis auf viele andere Einträge. Vgl. Erik Fischer: „Oper“. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Auflage. Ludwig Finscher (Hg.). Sachteil Bd. 7. Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 1997. S. 635-642.
- 4 Vgl. K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999.

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

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

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

- 5 „Goethe an Kayser“ (28. Juni 1784). In: Johann Wolfgang von Goethe: *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar. 148 Bde. Weimar 1897-1912. IV. Abteilung. Bd. 6. Weimar 1888. S. 317.
- 6 Wir danken der Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo in Rom für die Erlaubnis, Archivmaterialien und seltene Publikationen zur Geschichte der römischen Theater im 18. Jahrhundert im Lesesaal der Casa Johannes Burckardt einzusehen. Ein vierwöchiger Forschungsaufenthalt im April 2000 in Italien wurde durch Mittel aus dem Zentralansatz zur Erfüllung des Gleichstellungsauftrags an der Universität Bayreuth ermöglicht.
- 7 Heinrich Heine: *Florentinische Nächte*. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Klaus Briegleb (Hg.). Bd. 1. Klaus Briegleb (Hg.). München 1968. S. 557-615; 569-570.

das „ständige Grimassieren südländischen Temperaments“⁸ widerspiegeln.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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