

2 LITERATURWISSENSCHAFTLICHE POSITIONEN GEGEN DAS OPERNHAFTE

„La letteratura muore“ (Francesco De Sanctis)

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

Die *Storia della letteratura italiana* von Francesco De Sanctis (1817-1883) repräsentiert einen der markantesten und hartnäckigsten, aber auch utopischsten Konstruktionsversuche nationaler Identität mit Hilfe der Literatur. Als zweibändiges, für die Schule im politisch geeinten Italien konzipiertes Werk, macht diese Geschichte der italienischen Literatur besonders deutlich, daß es sich bei den Nationalliteraturen um Objektkonstruktionen handelt, denen im Hinblick auf die Nationenbildung im 19. Jahrhundert eine wichtige einheitsstiftende Rolle zugeschrieben wurde. Francesco De Sanctis verfolgte mit seiner Geschichte der italienischen Literatur die Absicht, einen nationalen literarischen Kanon¹ zu etablieren.

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

Francesco De Sanctis war Literaturhistoriker *und* Politiker² und hat mit seiner *Storia della letteratura italiana* den Versuch unternommen, die Italiener zu Produzenten und Rezipienten einer utopisch dimensionierten italienischen Nationalliteratur zu machen. Daß De Sanctis dabei gleichzeitig die – wie zu zeigen sein wird – aussichtslose Anstrengung machte, den Italienern das Opernhafte auszutreiben, ist die für unsere Fragestellung relevanteste Begleiterscheinung seiner Literaturgeschichtsschreibung.

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

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

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

lich wie es Nisard um den französischen Geist, seine Normierung und seine „Deformation“ gegangen war.“³

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Francesco De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*. Introduzione di Natalino Sapegno. Con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Niccolò Gallo (Hg.). 2 Bde. Torino ²1975 (1971). S. 607. Auf diese Ausgabe (abgekürzt: SLI) beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen der italienischen De Sanctis-Zitate. „Seien wir also stolz auf unseren Machiavelli. Ihm sei Lob, wenn ein Teil des alten Gebäudes zusammenstürzt.“ (Francesco De Sanctis: *Geschichte der italienischen Literatur*. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut Petrarca-Haus [Hg.]. 2 Bde. Stuttgart 1943. Bd. II. S. 131. Auf diese Ausgabe [abgekürzt: GIL] beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen der deutschen De Sanctis-Zitate).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 9 „Und herein tritt Boccaccio mit lautem Lärm, und auf lange Zeit hinaus zieht er ganz Italien hinter sich her.“ (GIL, Bd. I, S. 419)
- 10 „Doch es ist ein Italien der Literaten, dessen Schwerpunkt an den Höfen liegt. Die Bewegung bleibt ganz an der Oberfläche, sie geht nicht vom Volke aus und steigt nicht ins Volk hinab.“ (GIL, Bd. I, S. 437)
- 11 Manzoni war für De Sanctis die entscheidende Gestalt des „neuen Italiens“. Das Meisterwerk *I Promessi Sposi* habe eine neue Epoche, den Realismus, eingeleitet und sei der *Divina Commedia* ebenbürtig.
- 12 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, op. cit., S. 572-573.

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

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

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

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

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

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

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

Machiavelli war aufgrund seiner ideologischen Position¹⁷ einer der

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rungen, die an die Atellanerpossen des antiken Rom erinnern und die man „commedia a soggetto“ (Komödien mit Gegenstand, Themakomödien) nannte, weil dabei nichts anderes festgelegt war als der Gegenstand.“ (GIL, Bd. II, S. 238)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ratur in Musik³⁶ ist für De Sanctis kein plötzlich eingetretenes Moment, sondern eine kontinuierliche Entwicklung, die bereits mit Petrarca und Boccaccio eingesetzt habe und schließlich im 17. Jahrhundert – der Entstehungszeit der Oper – ihren Kulminationspunkt erreichte:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

deutig nicht der Literatur, sondern der Musik zuordnet, definitiv etabliert: „L'antica letteratura, non essendo oramai più che forma cantabile e musicabile, ha come ultima espressione il dramma in musica, dove non è più fine, ma mezzo, è melodia, e serve alla musica“ (SLI, S. 855-856).⁴² Die Literatur habe im „dramma in musica“ nur noch eine dienende, untergeordnete Funktion. In den Werken Metastasios, dem einzigen Librettisten⁴³, den De Sanctis überhaupt in seine italienische Literaturgeschichte aufnimmt, sei die Literatur nur noch in Form von gesungenem oder einem von Musik begleiteten Text anzutreffen und vollständig der Musik untergeordnet. Die Texte Metastasios seien literarisch völlig wertlos, denn sie transportieren keine Gehalte, sondern erfreuen lediglich durch ihre Kombination mit Musik das Publikum: „Concetti e immagini oramai comunissime, senza più alcun valore letterario, e rimaste interessanti solo come combinazioni melodiche. L'effetto non è nelle idee, ma in quel canto di due amanti [...]“ (SLI, S. 861).⁴⁴ Die Texte von Metastasio seien eingängig, aber nichtssagend. Metastasio sei allein mit Formproblemen beschäftigt gewesen, und seine literarische Produktion entspreche letztlich der dekadenten Gesellschaft, in der sie entstanden sei:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Dilatando“ und „superficializzando“ (Benedetto Croce)

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

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

Der konservative Liberale und engagierte Antifaschist Benedetto Croce war einer der einflußreichsten Intellektuellen seiner Zeit. Wie De Sanctis war auch Croce Politiker gewesen: Von 1920 bis 1921 Kultusminister und ab 1910, bis ihm 1934 die Faschisten sämtliche öffentlichen Ämter entzogen, Senator auf Lebenszeit im italienischen Parlament. Croce vertrat – im Unterschied zu De Sanctis' literaturhistorischem Ansatz – eine monographische Literaturwissenschaft⁴⁹, für welche die Vorstellung einer Autonomie des Kunstwerkes wesentlich war.⁵⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„È, infatti, naturale che il carattere del popolo napoletano in genere si osservasse principalmente nella classe dominante, la quale, come si faceva valere nel Regno, così si metteva in mostra all'estero. Parecchi tratti del nobile furono perciò scambiati per tratti comuni a tutti i napoletani; come, in seguito, alcuni tratti di altre classi furono, per la stessa confusione, attribuiti al nobile, in quanto napoletano.

Ma il tipo comico, che sorse da queste osservazioni, si può dire in prima linea un tipo nazionale, realizzato poi, secondariamente, nella classe dei nobili, e, in terzo luogo, nella sottoclasse dei nobili della capitale, patrizii cittadini che avevano acquistato domini e costumi feudali.“⁵⁵

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

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

53 Benedetto Croce: *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*. Napoli 1899. S. 64.

54 Croce: *Pulcinella*, op. cit., S. 58.

55 Croce: *Pulcinella*, op. cit., S. 74-75.

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

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

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

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

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

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

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

57 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 161.

quelle sentenze, quelle risposte calzanti ed epigrammatiche, passarono di bocca in bocca e divenarono subito popolari.“⁵⁸

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

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

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

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

58 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 176.

59 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 176.

60 Croce: *I teatri di Napoli*, op. cit., S. 208.

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

aus Dramen entstandenen Libretti immer oberflächlicher als ihre Vorlagen sind:

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

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

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

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

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

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

mento⁶⁴, Spiel, Fest, Vergnügen. Zwar grenzt er sich von De Sanctis' Urteil ab, der sie für eine dekadente „poesia-specchio dei tempi“ (LIS, S. 18), für eine dekadente Spiegel-der-Zeit-Dichtung, gehalten hatte. Dennoch spricht er ihnen keinen wirklichen ästhetischen Wert zu. Für Croce ist Metastasio's Werk „un'ottima, abilissima e a suo modo sapientissima letteratura a quei fini rivolta“ (LIS, S. 18), eine sehr gute, sehr fähige und auf ihre Weise sehr wissende *letteratura*, und eben keine *poesia* in seinem eigentlichen Verständnis:

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

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

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

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

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

Italiens dagegen werde das Improvisieren als die Dichtung schlechthin dargestellt:

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

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

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

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

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

Beobachtung anschließen: Ist es doch sicherlich auf den opernhaften Charakter⁶⁷ – und zwar sowohl im Hinblick auf die Stoffe als auch im Hinblick auf die Struktur – von Schillers Theaterstücken zurückzuführen, daß sie sich als Stoffgrundlage für Verdis Opern sehr gut eignen.⁶⁸ Nicht Goethe, sondern Schiller lieferte die Stoffe für Verdis Opern. Im Unterschied dazu wurden Goethes dramatische Werke, von denen Croce – trotz der von ihm konstatierten opernhaften Züge des *Faust II* – mehr hielt als von denen Schillers, im 19. Jahrhundert kaum, sondern erst viel später von italienischen Komponisten als operntauglich betrachtet.⁶⁹ Eines der wenigen Beispiele von italienischen Opern aus dem 19. Jahrhundert, die an Goethe-Dichtungen anknüpfen, ist Arrigo Boitos *Mefistofele* (UA: Mailand 1868). Dagegen brachte die entscheidende Anregung zu Ferruccio Busonis 1925 in Dresden uraufgeführter Oper *Doktor Faustus* nicht Goethes Drama, sondern das alte Puppenspiel, das der Komponist in der Fassung von Karl Simrock (1846) kannte.

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

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

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

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

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

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

sichtlich der Herausbildung eines Nationalbewußtseins und einer nationalen Kultur ansieht.

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

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