

1 DAS OPERNHAFTE IM FREMDEN BLICK

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

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

Von allen deutschen Italienreisenden¹ hat Goethe mit seiner *Italienischen Reise*² das europäische Italienbild am nachhaltigsten geprägt.³ Ein Teil dieses europäischen Italienbildes ist die Imagologie des „opernhafte[n]“ Italieners.

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

-
- 1 Zur Geschichte der deutschen Italienreisenden vgl. Lucia Tresoldi: *Viaggiatori Tedeschi in Italia 1452-1870. Saggio bibliografico*. 2 Bde. Roma 1975; Alfred Behrmann: *Das Tramontane oder die Reise nach dem gelobten Lande*. Deutsche Schriftsteller in Italien 1755-1808. Heidelberg 1996.
 - 2 Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*. Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. XI. 10., neubearbeitete Auflage. München 1981. Auf diese Ausgabe (abgekürzt: IR) beziehen sich im Folgenden die Seitenzahlen nach den Goethe-Zitaten aus der *Italienischen Reise*.
 - 3 Aus der Fülle der Forschungsliteratur zur *Italienischen Reise* verweisen wir exemplarisch auf Heinrich Wölfflin: „Goethes Italienische Reise“. In: *Goethe-Jahrbuch*. 12 (1926). S. 325-337; Ladislao Mittner: „Paesaggi italiani di Goethe“. In: ders.: *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*. Torino 1960. S. 91-137; Hans Mayer: „Goethes Italienische Reise“. In: ders.: *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen 1963. S. 51-81; Herbert von Einem: „Die italienische Reise“. In: ders.: *Goethe-Studien*. München 1972. S. 50-71; Klaus H. Kiefer: *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise*. Bonn 1978; Maria Fancelli: „Goethes Italienische Reise“. In: *Impulse*. 5 (1982). S. 192-207; Jörn Göres (Hg.): *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf*. Mainz 1986.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Den Inbegriff des theatralischen italienischen Alltags stellte für Goethe der römische Karneval⁹ dar:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nicht unwichtig für Goethes Stilisierung des Gesangs der Fischer oder Gondolieri in Venedig, den er durch Rousseaus Schriften (IR, S. 84) kannte¹³, ist, daß es sich dabei keinesfalls um ein Alltagsphänomen handelte. Weil dieser von Rousseau mehrfach und so eindringlich beschriebene Barkarolengesang während Goethes Venedigaufenthalt spontan nicht stattfand, hat der Weimarer Dichter sich kurzerhand „den famosen Gesang der Schiffer bestellt, die den Tasso und Ariost auf ihre eignen Melodien singen“. Goethe betont in der *Italienischen Reise*, daß dies „wirklich bestellt werden“ mußte und „nicht gewöhnlich“ vorkam, sondern „vielmehr zu den halb verklungenen Sagen der Vorzeit“ gehörte (IR, S. 84).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Goethe: „[II] Volksgesang“, op. cit., S. 410.

15 Ibidem.

16 Goethe: „[II] Volksgesang“, op. cit., S. 412.

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

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

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

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

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

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

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

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

„Die Theater Aliberti und Argentina geben ernsthafte Opern mit eingeschobenen Balletten; Valle und Capranica Komödien und Tragödien mit komischen Opern als Intermezzo; Pace ahmt ihnen, wiewohl unvollkommen, nach, und so gibt es bis zum Puppenspiel und zur Seiltänzerbude herunter noch manche subordinierte Schauspiele.

Das große Theater Tordenone, das einmal abbrannte, und, da man es wieder aufgebaut hatte, gleich zusammenstürzte, unterhält nun leider das Volk nicht mehr mit seinen Haupt- und Staatsaktionen und andern wunderbaren Vorstellungen.“ (IR, S. 509)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Am 22. November 1787 berichtete Goethe davon, daß er am „Opernhaus“ vorüber ging, „wo eben die Litiganti aufgeführt wurden“ (IR, S. 151). Michel und Dewitz gehen in ihrem Kommentar davon aus, daß dieses „Opernhaus“ das Teatro Valle war²⁰, und sie halten die „Litiganti“ für „Giambattista Lorenzis Singspiel *Fra i due litiganti il terzo gode* [...]“, das u.a. auch von Paisiello vertont wurde“ und „mit der Musik von Sarti“ im November 1788 „in Weimar aufgeführt“ wurde.²¹ In den Chroniken des Teatro Valle ist die Opera buffa *Fra i due litiganti il terzo gode* für das Jahr 1786 verzeichnet, und als Librettist ist Ginnetti genannt.²²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Im Teatro Argentina³² standen ebenfalls Opere serie mit Ballett-Intermezzi auf dem Spielplan.

Unter den zahlreichen römischen Theatern gab es nur wenige, in denen Opere buffe auf dem Spielplan standen. Eines davon war das Teatro Capranica³³; dort wurde während des Carnevale 1787 z.B. die Opera buf-

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

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

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

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

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

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

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

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

Neben dem Teatro Capranica war das Teatro Valle³⁶ eine beliebte Spielstätte für die Opera buffa. Es ließ sich rekonstruieren, daß dort auch in den Jahren 1786 bis 1788 zahlreiche Opern buffe auf dem Programm standen, und einige davon hat Goethe wahrscheinlich gesehen und gehört.³⁷ Erstaunlich ist, daß im Teatro Valle auch Tragödien gegeben wurden, etwa Vincenzo Montis Tragödie *Aristodemo*, deren Premiere am 4. Januar 1787 Goethe besucht hat, und im Folgejahr Montis Tragödie *Galeotto Manfredi* (Premiere während des Carnevale, am 14. Januar 1788). Während Goethes Romaufenthalt gab es also sogar in den eigentlichen Hochburgen der Opera buffa, im Capranica und im Valle, Tragödien zu sehen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

der italienischen Opera buffa⁴³ umzuarbeiten: „Der prosaische Dialog“, in dem Goethe die Singspiele ursprünglich verfaßt hatte, „erinnerte“ ihn „zu sehr an jene französischen Operetten“, denen er „zwar ein freundliches Andenken“ gönnte, „indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüberbrachten.“ Diese wollten ihm aber „jetzt nicht mehr genügen als einem eingebürgerten Italiener“. Goethe wollte – wie Rousseau – „den melodischen Gesang durch einen rezitierenden und deklamatorischen [...] verknüpft sehen“ (IR, S. 436). In Italien habe er „etwas gelernt“ und verstehe nun besser, „die Poesie der Musick zu subordiniren“, schrieb Goethe an Kayser.⁴⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Von den französischen Italienreisenden hatte bekanntlich neben Rousseau besonders Stendhal (1783-1842)⁵³ ein großes Interesse an der italienischen Musik⁵⁴ und eine große Leidenschaft für die italienische Oper, welche durch die *Vie de Rossini* (1823) ausführlich dokumentiert sind.⁵⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Madame de Staëls (1766-1817) berühmte Schrift „De l'esprit des traductions“, die unter dem Titel „Sull'utilità delle traduzioni“ 1816 in der *Biblioteca italiana* in Mailand in italienischer Sprache erschien⁶⁷, bevor sie auf Französisch in die *Œuvres* aufgenommen wurde,⁶⁸ leitete in Italien eine heftige Polemik zwischen Klassikern und Romantikern ein. Die Schrift stellte einen Angriff gegen die zeitgenössische italienische Literatur dar, welche Madame de Staël als akademisch, steril, pedantisch und rückschrittlich charakterisierte. Daher sollten die Italiener die Werke der großen europäischen Literaturen übersetzen und studieren. Während sich die italienischen Literaten der neuen Generation von Madame de Staël ermuntert und bestärkt fühlten, setzten die an der Tradition orientierten italienischen Literaten, darunter Giordani und Monti, zu heftigen Gegenreaktionen an. In diesen Kontext der allgemeinen Kritik an der zeitgenössischen italienischen Literatur gehören Madame de Staëls Bemerkungen zum Phänomen des Opernhaften und die damit verbundene, negativ konnotierte Kulturtypologie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Ständiges Grimassieren südländischen Temperaments“ (Rolf Dieter Brinkmann)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

87 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 22.

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

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

90 Brinkmann: *Rom, Blicke*, op. cit., S. 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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