

## Italien in Europa und der Welt: Opernpublikum und die Erfahrung gesellschaftlichen Wandels um 1900

von Axel Körner

Am 10. November 1910 befand sich Giacomo Puccini auf dem Weg zu den Proben für die erstmalige amerikanische Uraufführung einer seiner Opern, nämlich von *La fanciulla del West* in New York. Vom Dampfschiff *George Washington* schrieb er an seinen Verleger Giulio Ricordi in Mailand:

»Endlich sind wir auf See. Unsere Kabine ist die sogenannte ›Imperial Suite‹, mit Bad und Wasserklosett, Schlafzimmer mit Doppelbett, durch zahlreiche Lampen in goldschillerndes Licht gehüllt, Wohnzimmer mit weichen Sofas, Mikado-Spiegel, Frühstückszimmer möbliert in feinstem englischen Geschmack, raffinierte Schränke, die sogar von innen beleuchtet sind. Alles sehr bequem und großräumig, wie im allermodernsten Hotel, zum Preis von 8000 Lire für die einfache Fahrt. Große Fenster mit seidenen Kaisergardinen, alles einfach unglaublich. Man lobe die *Metropolitan Opera*! Bis jetzt ist das Meer so ruhig, dass es dem Kaiser von China Ehre machen würde. [...] Wir werden von unseren eigenen *garçons* bedient, die bei jedem Zeichen wie Lakaien heraneilen. [...] Die *Washington* hat 36.000 Tonnen und ist 220 Meter lang, kolossal. Eine Pyramide von einem Schiff!« (CA 1958, 571. Phillips-Matz 2002, 170, 203).

Puccini überquerte den Atlantik nicht zum ersten Mal mittels eines Luxusdampfers. Er war zu diesem Zeitpunkt 51 Jahre alt, doch freute er sich wie ein Kind über jeden technischen Schnickschnack und das üppige Dekor seiner Kabine, begeisterte sich für die Ausmaße und die schiere Kraft des Ozeanriesens. Seinerzeit befand sich die ganze Welt im Fieber für diese neue Klasse von Passagierschiffen, anderthalb Jahre vor dem Untergang der *Titanic* (Osterhammel 2011, 1017). Allein die Tatsache, dass man als Passagier der ersten Klasse vom Schiff, inmitten des Atlantiks, Post nach Mailand schicken konnte, erschien wie ein Wunder. Puccinis Mitteilung an seinen Verleger hat etwas von einem *selfie* mit dem sich ein Reisender des 21. Jahrhunderts auf *facebook* für die weite Welt in Szene setzt. Er konnte sich sicher sein, dass seine Eindrücke der Reise sowie der zu erwartende neuerliche Erfolg in New York von der illustrierten

Presse aufgegriffen wurden. Letzteres traf nicht nur für Ricordis hauseigener Verlagszeitschrift *Gazzetta musicale di Milano* zu und blieb nicht nur auf Italien beschränkt, wo illustrierte Magazine nach französischem Modell besonders beliebt waren. Auch über Italien und Europa hinaus erregten die Reisen des Komponisten Aufsehen. Puccini verkörperte, was das internationale Publikum in ihm suchte. Die zunehmend globalisierte Mediengesellschaft kreierte das Individuum, hier den Komponisten: uns ein vertrauter Prozess, doch um die Jahrhundertwende für viele Konsumenten und Opernbegeisterte ein neues und faszinierendes Phänomen (Forgacs 1990, 21 ff). Der Erfolg der Premiere von *Fanciulla* schrieb selbst im sensationsgewohnten New York Geschichte, die umgehend von der Presse daheim aufgegriffen wurde. Vor der versammelten *high society* der Ostküste, vor Diplomaten und Kollegen, unter ihnen Engelbert Humperdinck, wurden Puccini und die Premierenbesetzung nach der Vorstellung insgesamt siebenundvierzig Mal herausgeklatscht. Er erhielt einen silbernen Lorbeerkranz, gefolgt von einem Bankett zu seinen Ehren auf Einladung des Großindustriellen William Kissan Vanderbilt (Budden 2002, 303). Da kümmerte es kaum, dass auch diesmal die Kritiker die Nase rümpften. Puccini war ein Weltstar, und er genoss dies, meistens. Zu diesem Bild seiner selbst gehörte, dass er sich ähnlich wie Verdi auch als ein seinen heimatlichen Wurzeln verbundener Mann vom Lande stilisierte, in diesem Fall nicht als Bauer wie Giuseppe Verdi, sondern als Jäger. Das machte ihn authentisch. Italien brauchte diesen Weltstar, aber auch die zunehmend globalisierte Presselandschaft war darauf erpicht (Phillips-Matz 2002, 156-183; Osterhammel 2011, 74).

Librettisten und Komponisten von Oper wie auch ihre Verleger interagierten – damals wie heute – mit der Erwartungshaltung von Kritikern und Publikum. Letztere ließen sich vom Erlebnis Oper ansprechen, nahmen Impulse und Bilder auf, aber durch die zunehmend mediatisierte Gesellschaft interpretierten und gestalteten sie diese auch mit. Oper ist nicht nur das vom Komponisten, Verleger und Interpreten produzierte Werk selbst, sondern auch das Bild, das sich die Konsumenten davon machen. Dieses ist wiederum vom öffentlichen Ansehen des Komponisten beeinflusst. Verdi war ein Meister darin, dieses Bild seiner Person zu beeinflussen und hat damit einen Prototyp in die Welt gesetzt, an dem sich andere Komponisten, auch Puccini, orientierten (Gerhard 2013). Zu Puccinis besten Freunden in New York gehörte die Familie des Verlegers Marziale Sisca, welche eine der ältesten italienischsprachigen Zeitschriften

der USA, *La follia*, herausgab. In der Heimat der alten Welt war dieses Wochenblatt eine wichtige Informationsquelle zum Alltag in den USA (Phillips-Matz 2002, 174; Frasca 2014, 39 ff; Durante 2014, 88). Geschichten um das Nachtleben Puccinis in Manhattan aber auch Berichte über das in seiner Begeisterung für den Komponisten kaum zu bändigende New Yorker Opernpublikum gerieten somit auch in der Heimat schnell in Umlauf.

### *Die Erfahrung von Welt*

Puccinis zitierter Reisebrief an Ricordi evoziert Bilder aus Amerika, Japan, England, China, Frankreich und Ägypten («Mikado», »englischer Geschmack«, »Kaiser von China«, »Pyramide von einem Schiff« etc.), spiegelt eine ganze Welt wider, die dem Komponisten zu Füßen zu liegen scheint. Im Fall der zu Lakaien degradierten *garçons* geschieht dies im ganz wörtlichen Sinne: Er genoß es, auf diese Weise bedient zu werden. Die Reiseeindrücke zeigen auch, wie sich Italien nach dem langen Kampf um die nationale Einheit die globalisierte Welt zu Eigen machte. Das auf die obsessive und selbstgefällige Auseinandersetzung mit seiner eigenen Kultur und Lebensweise reduzierte Bild der italienischen Nation war ohnehin immer irreführend, für das Zeitalter der Aufklärung wie auch für die Epoche des Risorgimento. Auch für die Zeit nach der politischen Einigung Italiens, die Puccinis Kindheit kulturell bestimmte, trifft dieses Klischee nicht zu. Mehr als andere Länder Europas war Italien immer vom Austausch mit anderen Kulturen bestimmt, war seine Musik, Literatur, selbst die Sprache der Menschen von transnationalen Einflüssen, von der Kultur Zentraleuropas und des Mittelmeerraums geprägt. Um für diese Offenheit gegenüber transnationalem Austausch ein Beispiel aus der Opernwelt aufzugreifen, welches Puccini direkt beeinflusste, lässt sich Verdi nennen. Dessen Werk können wir ohne Querverweise auf Friedrich Schiller, Alexandre Dumas (Vater und Sohn) sowie William Shakespeare kaum erklären – auch nicht, ohne der Wirkung der Wiener Klassik, der französischen *grand opéra* und selbst der Musik Richard Wagners Rechnung zu tragen. Bei Puccini sehen wir vielleicht noch stärker als bei Verdi, wie sich der Komponist von *Manon Lescaut* bis hin zu *Turandot* prägend und gleichzeitig enorm kreativ mit französischen und deutschen Ideen von Oper auseinandersetzte (Girardi 2002, 266, 290. Budden 2002, 478). 1888 und 1889 hatte Puccini die Bayreuther Festspiele besucht. Bereits zuvor sah er *Rienzi* und *Lohengrin* in Mailand.

Entgegen weit verbreiteten Vorstellungen einer vor allem den eigenen Traditionen verbundenen Nation kam gerade diese Weltoffenheit beim italienischen Opernpublikum gut an, ja es schien sich nach neuen musikalischen Formen regelrecht zu sehnen (Körner 2011a). Ein Grund dafür ist auch im sich weitenden Erfahrungshorizont der italienischen Gesellschaft zu sehen. Wurde Puccini mit wachsendem Erfolg zu einem Mann von Welt, so entsprach das dem Anspruch und Selbstbild nicht nur der gesellschaftlichen Eliten Italiens, sondern auch der wachsenden Mittelschichten. Und selbst die Unterschichten in den wirtschaftlich weniger entwickelten Gebieten Italiens hatten seit der Jahrhundertwende durch Saisonarbeit, Auswanderung und Kontakt mit Rückkehrern zunehmend Umgang mit der weiten Welt. Der Militärdienst trug ebenfalls zu dieser Erfahrung bei, wie von Giovanni Verga und dann Pietro Mascagni in der *Cavalleria rusticana* (Rom 1890) aufgegriffen, und seit den 1880er Jahren bedeutete dieser auch Einsatz bei kolonialen Abenteuern. Dass es sich bei der Masse der Soldaten um ungebildete Schichten handelte, stand dem nicht im Wege. Im Jahre 1870, kurz bevor Rom als das letzte Überbleibsel des Kirchenstaats in den italienischen Nationalstaat integriert wurde, waren noch 70% der Italiener Analphabeten, eine Quote, die in Teilen der Romagna und den Provinzen Grosseto und Neapel bis zu 90% erreichte. Zum gleichen Zeitpunkt waren in Frankreich 31% und in Preußen nur 12% der Bevölkerung Analphabeten (Cammelli and di Francia 1996, 15; Bergonzini 1966, 284, 291). Doch hieß dies nicht, dass diese Schichten auf Grund mangelnder Schulbildung vom Kontakt mit der Welt ausgeschlossen waren.

Was lernte das Publikum durch die Kunstform Oper über die weite Welt, insbesondere über Amerika, also jenen Kontinent, der für Europäer um die Jahrhundertwende und vor allem in der Vorstellungswelt der Italiener eine so herausragende Rolle spielte? In *Manon Lescaut* hatte Puccini seinem Publikum ein geradezu erschütterndes Bild der Vereinigten Staaten und des Schicksals der Emigranten geliefert (Basini 2008). Damit bezog er sich indirekt auf ein anderes bedeutendes Amerikabild der neueren Operngeschichte, wie es in Verdis *Un ballo in maschera* (Rom 1859) erscheint: einer Welt, in der das Leben von zerrütteten Sozialbeziehungen, von Misstrauen, Intrige und Mord bestimmt war. Zwar bezog sich das Libretto von *Un ballo in maschera* ursprünglich auf die Ermordung des schwedischen Königs Gustav III, doch wurde die Versetzung der Handlung nach

Nordamerika Teil des Welterfolgs der Oper. Der Komponist selbst zog diese Entscheidung nicht weiter in Frage, vor allem als mit dem beginnenden Bürgerkrieg (1861-1865) und der Ermordung Abraham Lincolns die Augen der globalen Öffentlichkeit ohnehin auf die USA gerichtet waren. Verdi hatte in seiner Oper der distanzierten Beziehung der Italiener zu einem Land ohne Geschichte und Zivilisation entsprochen, die man in Italien mit den im 19. Jahrhundert weitverbreiteten Schilderungen der grauenhaften Übergriffe gegen die Siedler und die Ureinwohner zu Zeiten des Amerikanischen Unabhängigkeitskriegs (1775-1783) verband (Körner 2013; Körner 2012; Polzonetti 2007, 35 ff). Die amerikanischen Ereignisse der 1860er Jahre hatten dieses negative Bild noch verstärkt. Harriet Beecher Stowe, die Autorin von *Onkel Toms Hütte*, war durch Bühnenfassungen ihres großen Romans von 1852 auch in Italien weit über das lesende Publikum hinaus bekannt (Körner 2011b). Während Italien seine politische Einigung feierte, schienen sich die Vereinigten Staaten in einem Bürgerkrieg zu zerfleischen, der hunderttausende Opfer zu verzeichnen hatte.

Wie *Manon Lescaut* konfrontierte auch *La fanciulla del West* das Publikum mit einem rauen Abbild des Lebens der Grenzer. Doch als Puccini an seiner neuen Oper arbeitete, feierte seine Musik bereits große Erfolge in den Vereinigten Staaten. Der Komponist fühlte sich auch deswegen dem Land emotional verbunden. Nachdem die USA die Katastrophe des weitgehend als zivilisatorischen Rückschlag verstandenen Bürgerkriegs überwunden hatten, öffneten sich viele Italiener einer mit den Vereinigten Staaten verbundenen Idee gesellschaftlichen Fortschritts. Mit dem Wiederaufbau nach dem Bürgerkrieg und dem rapiden Wirtschaftsaufschwung des Landes um die Jahrhundertwende, zur Zeit als Buffalo Bill-Shows selbst in Italien auf Tournee gingen, wandelte sich das italienische Amerikabild rapide (Dall'Osso 2007; Rydell und Kroes 2005; Phillips-Matz 1994). Auch Puccini war gebannt von der Idee der unbegrenzten Möglichkeiten, die sich jenseits des Atlantiks angeblich boten. Insbesondere New York, wo Enrico Caruso sein persönlicher Stadtführer war, faszinierte ihn.

Diese plötzliche Begeisterung für Amerika bedeutete jedoch nicht, dass Italien sein stolzes Selbstbild einer jahrtausendealten Zivilisation des Mittelmeerraums verleugnete. Italiener bewunderten die industrielle Entwicklung Amerikas und die

damit verbundenen Chancen sozialer Mobilität, doch wussten sie auch, dass Wissenschaftler und Erfinder italienischer Provenienz wie Luigi Galvani und Alessandro Volta für die technischen Fortschritte des Landes bedeutende Grundlagen geschaffen hatten; dass die politischen Institutionen der USA auf der Grundlage politischer Ideen der Alten Welt, von Niccolò Machiavelli bis Cesare Beccaria entstanden waren; oder dass Italien Kunstschatze besaß, welche die Neue Welt selbst mit größtem Reichtum niemals erwerben könnte. Auch sah man sich selbst, trotz einer gewissen Rückständigkeit der Entwicklung, nicht als vom Fortschritt abgeschnitten: Europas erstes Wasserkraftwerk wurde 1883 in Mailand eröffnet und produzierte 1914 insgesamt drei Millionen Kilowattstunden pro Jahr (Forgacs 1990, 30). Das Eisenbahnnetz wuchs rapide. Puccini besaß vierzehn Automobile sowie eine Yacht. Das beeindruckte. Italiener beneideten die Amerikaner um ihren Reichtum, doch waren ihnen das Schicksal ausgebeuteter Arbeitsmigranten, von denen viele aus Italien stammten, durchaus bekannt. Diesbezügliche Geschichten waren in den Zeitungen zu lesen oder wurden von der zunehmenden Zahl von Rückkehrern berichtet.

### *Migrationen*

Gerade dieser Punkt – das Schicksal der Auswanderer – machte *Fanciulla* für Italien interessant. Zwar spielte die Oper um 1848 und lag somit bereits zwei Generationen zurück, doch die Wahl des Librettos war für das Italien des beginnenden 20. Jahrhunderts unbedingt zeitgemäß. *Fanciulla* hat den Goldrausch Kaliforniens zum Inhalt, der seinerzeit die erste Massimmigration von Europäern in Richtung USA ausgelöst hatte. Italien selbst war von dieser frühen Migrationswelle nur sehr bedingt betroffen, doch seit der Jahrhundertwende hatte sich diese Situation radikal geändert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verließ eine stetig wachsende Anzahl von Italienern ihre Heimat in Richtung USA. Das Thema beschäftigte die Politik auf nationaler Ebene, aber auch in einzelnen Provinzen, Städten und Dörfern, die besonders von der Auswanderung betroffen waren. Kirche, Arbeiterbewegung, Presse, Literatur und auch Oper nahmen das Thema auf, das zunehmend als nationale Katastrophe wahrgenommen wurde. In *Fanciulla* bearbeitete Puccini traditionelle Assoziationen italienischer Oper für die Bedürfnisse des zwanzigsten Jahrhunderts neu (Senici 2005, 228 ff).

Entgegen einer weitverbreiteten Ansicht wanderten noch zum Zeitpunkt der italienischen Einigung die meisten Italiener innerhalb Europas aus. Ging die Reise nach Amerika, so war es Lateinamerika, nicht Nordamerika. Puccinis Bruder Michele war nach gescheiterten Versuchen, sich in Italien als Komponist zu etablieren, nach Argentinien ausgewandert, wo er aber bald in persönliche Schwierigkeiten geriet und 1891 an Gelbfieber verstarb. Giacomo zeigte sich von diesem Schicksal lange Jahre schwer betroffen (Budden 2002, 61). Auch er reiste zunächst nach Argentinien und Uruguay, wo Arturo Toscanini seine Werke dirigierte, bevor er zum ersten Mal die USA besuchte. Nicht mehr als 13.792 Italiener wanderten zwischen 1820 und 1860 in die Vereinigten Staaten aus. Im Jahrzehnt nach der Einigung (1861-1870) wählten 99.272 Italiener ein europäisches Gastland, verglichen mit nur 21.768 italienischen Auswanderern, die es nach Amerika zog, von denen immer noch der überwiegende Teil nach Lateinamerika ging. Die große Welle der italienischen Auswanderung nach den USA begann erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Zahlen innerhalb der ersten Dekade plötzlich 232.945 erreichten (Sommario 1976, 34 f; Martellone 1984; Golini und Amato 2001, 47; Gli Italiani negli Stati Uniti 1972; Pierattini 2002, 59; Friedman 2007; Franzina 1992). Dieses Reisefieber, im Volksmund als »smania di andarsene« verunglimpft, steckte immer weitere Bevölkerungsschichten an (Franzina 1996, 69). Lesern von Carlo Levis Roman *Christus kam nur bis Eboli* (1945) ist die süditalienische Region Lucania bekannt. Dort liegt die Kleinstadt Moliterno, die im Jahr 1901 einen Besuch des damaligen italienischen Premierministers Giuseppe Zanardelli empfing. Der Bürgermeister begrüßte den hohen Gast im Namen seiner 8000 Mitbürger, »von denen sich 3000 in Amerika befinden, denen die 5000 noch hier verweilenden Bürger in Kürze folgen werden.« (Margariti 1980, 5). Dann könne er die Schlüssel zum Rathaus gewissermaßen an den König zurückgeben.

Nicht allen Auswanderern gelang der große Sprung über den Atlantik. Die Tatsache, dass Puccini nach *Manon Lescaut* auch mit *Fanciulla* nochmals ein insgesamt eher zwiespältiges Bild von Amerika bediente, passte durchaus zu den Gefühlen, die viele Italiener mit den Vereinigten Staaten verbanden. Ein Sprichwort aus der Basilikata - »l'America a ci acconza e a ci uasta« – gibt Zeugnis davon, dass Amerika viele Menschen aufnahm, aber ebenso viele in den Ruin trieb. Ein weitverbreiteter Ausspruch fasste diese Eindrücke noch kürzer zusammen: »Managgia l'America!«, verdammt sei Amerika (La Sorte 1985, 195; Rolle 1980, 29. Friedman 2007, 562).

Eine Umfrage der Italienischen Bibliographischen Gesellschaft aus dem Jahr 1906 unter lesenden Arbeitern ergab, dass über 10% den Auswanderungsroman des beliebten Nationalschriftstellers Edmondo De Amicis *Sull'Oceano* (1889) gelesen hatten, der das Schicksal der Auswanderer in düsteren und gleichzeitig durchaus realistischen Tönen beschrieb (Franzina 1992, 30 ff, 81).

### *Oper, Nation und Gesellschaft*

Obwohl häufig von Rückschlägen überschattet, stand Italiens amerikanischer Traum für eine generelle Offenheit gegenüber fremden und neuen Erfahrungen. Doch auch Enttäuschung über das Schicksal der eigenen Nation nach der politischen Einigung, eine immer tiefer greifende Desillusionierung mit dem Prozess der Nationsbildung sprachen daraus. Der eigene Bürgerkrieg im Süden Italiens (in der Literatur teilweise zu ›Brigantenaufständen‹ degradiert) war bestimmt von Massakern an der Zivilbevölkerung und dem über weite Teile des Landes vollstreckten Besatzungszustand. Darauf folgte die weitgehend misslungene Integration der ehemaligen Staatenwelt in die von Piemont fremdbestimmten autokratisch-zentralistischen Strukturen des Staates, der Konflikt mit der Kirche, schließlich der ausgebliebene Wirtschaftsaufschwung und die Instabilität der Regierungen: All dies trug zu einer weitverbreiteten Krisenstimmung bei (Clemens und Späth 2014). Die italienische Kultur der liberalen Epoche, zwischen Einigung und Erstem Weltkrieg, machte sich diese Krisenstimmung in Form eines von Schwäche und internationaler Marginalisierung bestimmten Selbstbildnisses zu eigen; ein Bild, das gleichzeitig einer ästhetischen Orientierung an der europäischen Moderne nicht widersprach. Einer Idee Suzanne Stewart-Steinbergs folgend, ist Carlo Collodis Geschichte von Pinocchio vielleicht die bekannteste Parabel, in der sich das Leben einer in perpetueller Kindheit verharrenden Nation widerspiegelt, die ständiger erzieherischer Eingriffe von oben bedarf (Stewart-Steinberg 2007, 21 ff). In der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem Selbstbildnis vereinigte sich selbstauferlegte Rückständigkeit mit der Formsprache der Moderne.

Auch in der öffentlichen Diskussion um Puccini finden sich genau diese Widersprüche. Fausto Torrefranca meinte in seinem Buch aus dem Jahr 1912 (*Giacomo Puccini e l'opera internazionale*), in der Musik klare Anzeichen einer Verweiblichung der italienischen Kultur zu entdecken, was im Krisendiskurs vor dem



Ersten Weltkrieg gleichzusetzen war mit einer Vision pathologischer Verödung und intellektueller Unfähigkeit einer ganzen Nation (Wilson 2007, 121). Zwar lässt sich der breitenwirksame Einfluss von Torrefracas Buch bezweifeln, doch finden sich darin viele Symptome der italienischen Krisendiskussion direkt auf Puccini und das italienische Opernleben bezogen wieder. Torrefranca wurde anschließend Musikkritiker von Enrico Corradinis rechtsnationaler Zeitschrift *Idea nazionale*, ein wichtiger Wegbereiter des Faschismus.

Wenn italienische Oper um die Jahrhundertwende solche Bilder einer zunehmend globalisierten Welt, Krisenstimmungen und die Erfahrung einer sich dramatisch wandelnden Zeit aufnahm, blieb dies dann eine lediglich den gesellschaftlichen Eliten vorbehaltene Reflexion, oder gibt es Hinweise einer Rückwirkung auch auf sozial breitere Bevölkerungsschichten? Auch hier weist Italien Besonderheiten auf, die dem weitverbreiteten Vorurteil gegenüber südländischer Rückständigkeit widersprechen. 1868, als Puccini gerade zehn Jahre alt war, gab es in Italien 942 Theater, wovon 613 nach 1815 entstanden waren. Dieser enorme Zuwachs an Theatern im 19. Jahrhundert führte zu einer sozialen Öffnung, die durch die im europäischen Vergleich relativ günstigen Eintrittspreise noch unterstützt wurde (Ertman 2012, 29; Sorba 2001; Rosselli 1984). Die Vielzahl der Theater in Italien, insbesondere auch in Städten mittleren und kleinen Ausmaßes, stellte zudem die in anderen Ländern Europas häufig vordringliche Beziehung zwischen Staat und Opernhaus in Frage, eine Entwicklung, die der Zusammenbruch des alten Staatensystems durch die italienische Einigung noch unterstrich (Till 2012, 72 ff).

Die italienische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts war nicht nur sozial stark heterogen geprägt. Auch regional bestanden enorme Unterschiede zwischen der Bevölkerung in den ehemaligen Provinzen des Habsburgerreichs, dem früheren Kirchenstaat, dem Süden und den Inseln. Ein Sizilianer oder Kalabrese wusste wenig über den Menschenlag der Toskana oder die Piemontesen. Sowohl das italienische *impresario*-System wie auch später der Einfluss einiger weniger Musikverlage auf die Spielpläne der Theater beförderten hier die kulturelle Integration der ansonsten von Gegensätzen gezeichneten italienischen Halbinsel (Rosselli 1984; Rosselli 1991; De Angelis 1982). Bereits seit dem 17. Jahrhundert führte das Repertoire der Theater zu einer gewissen Homogenisierung des Kulturlebens, wo der Norden nicht nur

weitgehend dieselben Werke wie der Süden sah, sondern wo ein Netzwerk von Korrespondenten die Presse in ganz Italien mit Berichten über Inszenierungen selbst in kleinen Provinztheatern versorgte. Dazu kam noch die Rolle der musikalischen Fachpresse, die überregional rezipiert wurde. Auf diese Weise wusste man in der Provinz nicht nur, was in den kulturellen Zentren gespielt wurde, sondern auch was man davon zu halten hatte. Die Mobilität von Sängern und reisenden Operntruppen – wie bei Heinrich Mann in dem Roman *Die kleine Stadt* (1909) oder auch in Leoncavallos Oper *Pagliacci* (Mailand 1892) beschrieben – trugen ebenfalls dazu bei, dass Oper auch unter den neuen politischen Umständen seine identitätsstiftende Funktion im Sinne einer Nationalkultur Italiens bewahrte.

Viele Theater konnten auf eine (wenn auch häufig sehr geringe) städtische Subvention rechnen, was sie beinahe automatisch zum Objekt der Lokalpolitik machte zu einer Zeit, als durch Wahlrechtsreformen neue Gesellschaftsschichten und entsprechende Parteien an Einfluss gewannen. Außerdem machten unter neuen kommerziellen Aspekten betriebene, oftmals neugebaute Theater den öffentlich oder halb-öffentlich betriebenen Häusern Konkurrenz, was ebenfalls eine sozial integrative Auswirkung auf das Opernleben Italiens hatte. Bis in Puccinis Jugendjahre bestimmten in vielen Theatern noch private Logen eine klare Hierarchisierung des Publikums im Zuschauerraum. Über Generationen befanden sich diese fest in den Händen gesellschaftlicher Eliten, normalerweise dem in den Städten ansässigen Adel. Die Plätze in diesen Logen kamen somit nicht in den freien Verkauf, was es den Theatern schwer machte, ihr Einkommen zu steigern. Gleichzeitig wurde jedoch durch den Wandel und die Internationalisierung des Repertoires die Produktion von Oper immer teurer. Hier hatten die neuen kommerziellen Theater einen Vorteil. So waren beispielsweise die Ränge des Teatro Comunale in Bologna und des Teatro alla Scala in Mailand durch großzügig ausgelegte Privatlogen blockiert, die aber häufig vakant blieben und dem Theaterbetrieb kaum Geld einbrachten (Toelle 2009, 15; Körner 2009, 47 ff). Aus politischer Opposition oder weil sie sich dem Wandel des musikalischen Geschmacks nicht anpassen wollten, entzogen sich ihre Besitzer häufig den vertraglich geregelten Bestimmungen zur Ko-Finanzierung des Theaterbetriebs. Die kommerziell betriebenen Theater kannten diese Institution der über Generationen vererbten Privatlogen kaum. Zudem hatte das Teatro Comunale insgesamt nur 1500 Plätze, während das ebenfalls in Bologna befindliche, aber kommerziell betriebene

Teatro del Corso über 2000 Plätze verfügte und das Nuovo Teatro Brunetti sogar 2500 Plätze hatte (Rosmini 1872, 581, 587 ff). Letzteres entsprach in etwa der Anzahl des berühmten Teatro San Carlo in Neapel oder des Teatro alla Scala in Mailand, die dem Betreiber ohnehin ganz andere Möglichkeiten eröffnete. Mehr Plätze bedeuteten in aller Regel mehr Einkommen und ein Maß finanzieller Unabhängigkeit. Trotzdem waren kleine und mittlere Theater für Italien typischer als die wenigen ganz großen Häuser.

Nach der politischen Einigung Italiens, als die öffentliche Kontrolle der Theater zunehmend zurückgeschraubt wurde, konnten die kommerziellen Theater die bis dahin den Vertretern der Staatsgewalt oder des Klerus vorbehaltenen Logenplätze veräußern, wohingegen die öffentlichen Theater weiterhin Honoratioren wie dem Bürgermeister oder dem Präfekten Logen kostenlos zur Verfügung zu stellen hatten (Körner 2009, 65). Im Laufe des 19. Jahrhunderts folgten die kommerziellen Theater zudem einer Entwicklung, die in Frankreich bereits zur Zeit der Revolution stattgefunden hatte: Sie ersetzten die unrentablen Logen durch offene Ränge, wodurch die Anzahl der zum freien Verkauf angebotenen Plätze enorm gesteigert werden konnte, was zugleich eine Öffnung der Theater für ein sozial breiter gestreutes Publikum ermöglichte. Einige Häuser in Palermo, Mailand und Venedig folgten diesem Trend, doch in vielen öffentlichen und halb-öffentlichen Häusern war dies aufgrund komplizierter Vertragsstrukturen nicht möglich (Bianconi und Pestelli 1987, 192; Alberti 2002, 1042; Roselli 1991, 59; Rosselli 1984, 43). Um die Zeit des Ersten Weltkriegs konnten sich schließlich viele adlige Familien eine Privatloge nicht mehr leisten: Franz Werfel hat diese Situation in seinem Roman *Die Geschwister von Neapel* (1931) beschrieben. Dadurch sank der Wert der Logen so weit, dass auch in den städtischen Theatern die Kommunalverwaltung die Logen aufkaufen und dadurch die Kapazitäten des jeweiligen Hauses erweitern konnte (Körner 2009, 279). Dies führte zu einer weiteren Demokratisierung des Opernkonsums, die sich zwar insgesamt nicht mit der sozialen Erweiterung des Opernpublikums in den Vereinigten Staaten vergleichen ließ, aber auch nicht auf die Idee einer den Eliten vorbehaltenen Kunstform reduziert werden kann (Preston 2007).

Die soziale Breitenwirkung betreffend, gelangte Oper außerdem von den Theatern über Klavierauszüge und Potpourrieditionen schnell auch in den bürgerlichen Salon

und in die Kaffeehäuser, gelegentlich zeitgleich mit den Premieren der jeweiligen Werke. Viele Italiener erlebten das Bühnenereignis zudem durch die Platzkonzerte städtischer Blaskapellen nach, die häufig auch mit den Theatern unter Vertrag standen. Das gleiche Repertoire wurde dann von Militärkapellen und Musikvereinen aufgegriffen, teilweise in Bearbeitungen der autorisierten Verleger, aber gelegentlich auch von angelernten Musikmeistern den lokalen Gegebenheiten entsprechend selbst gesetzt (Carlini 2015; Zingarelli 1988). Selbstverständlich war ein Platzkonzert nicht das gleiche wie eine Aufführung im Theater, doch waren sich die Hörer durchaus bewusst, dass es sich bei den so erlebten Werken um die Opern des großen Verdi handelte, dass es musikalisch ganz exotisch um Giacomo Meyerbeers *Africana* ging oder dass ein Auszug aus dem neuesten amerikanischen Erfolg des Meisters Puccini gespielt wurde. Die gleichen Melodien erkannte man dann wieder, wenn sie die Drehorgelspieler auf den Gassen und Höfen herunterleierten. Wenige Italiener konnten sich die neuen Phonographen leisten, doch wurden auch diese zum kollektiven Musikkonsum verwendet und führten zu einer immer weiteren Verbreitung ausgewählter Auszüge beliebter Opern. Auch Puccini war von dem neuen Medium begeistert.

Aus diesen Gründen spielte Oper seit dem späten 19. und dem frühen 20. Jahrhundert zunehmend eine Rolle im Bewusstsein auch breiterer Bevölkerungsschichten Italiens, was sich bis in die Populärkultur widerspiegelte (Leydi 1988, 305). Die soziale Erweiterung des Opernpublikums in Italien erleichterte den Komponisten den Bruch mit formalen Konventionen von Oper, was im Falle Puccinis erklärt, warum dessen Werke beim Publikum häufig besser ankamen als bei den Kritikern, die sich noch überkommenen Formen von Oper verpflichtet sahen (Abbate und Parker 2012, 416). Nationale Stereotypen mögen dazu veranlassen, diesen Prozess der sozialen Öffnung der Theater gegenüber den bürgerlichen und teilweise unterbürgerlichen Schichten mit einem weniger disziplinierten Konsum von Oper gleichzusetzen, welcher sich der in Europa allgemein zu verzeichnenden Tendenz des Opernbesuchs Zwecks religiös-ritualisierter Erbauung durch ein zunehmend schweigendes Publikum widersetzte (Johnson 1995; Abbate und Parker 2012, 202-206). Dass dies nicht unbedingt der Fall war, belegt ein Augenzeugenbericht der ersten italienischen Aufführung von Wagners *Lohengrin* im Teatro Comunale von Bologna im Jahr 1871: »Die Uhr des Theaters zeigt genau auf acht Uhr und der Saal versinkt umgehend in

Grabesstille. Und siehe, [der Dirigent] Angelo Mariani klettert auf das Podium. Er wendet sein ansprechendes Haupt nach links und rechts, nickt [dem Bürgermeister] Camillo Casarino lächelnd zu, der die Geste nervös erwidert. Dann setzt er zum Präludium an... Ein Chor von Engeln gleitet herab und gibt der Welt den wundertätigen Kelch zurück, in dem der Heiland beim letzten Abendmahl mit den Aposteln den Wein gesegnet hatte« (Panzacchi 1883, 65 f). Auch das italienische Publikum zelebrierte das Mysterium dieser neuen Musik, die in so vielem den eigenen Traditionen von Theater widersprach. Als Wagner 1883 starb, berichtete der berühmte Dichter und spätere Literaturnobelpreisträger Giosuè Carducci wie folgt von der Musik der Gedenkveranstaltung: »Isoldes Liebestod ist für mich die außergewöhnlichste Musik, die ich jemals gehört habe: welche Größe, welche Sehnsucht, welch Seelenleid, welch heiliger Schmerz! Der Walkürenritt: phantastisch, jegliche menschliche Schaffenskraft überragend und trotzdem ein Produkt perfekter Technik. All dies ist ein Wunder. Zum Schluss das Vorspiel zu den Meistersingern, ein Schatz der Musik, von Tannhäuser ganz zu schweigen...!« (Flora 1960, 121).

Zwar wurden in italienischen Opernhäusern auch um die Jahrhundertwende Zuspruch und Ablehnung gelegentlich auch geräuschvoll kundgetan, doch nur zwei Generationen zuvor hatte Stendhal das Verhalten des italienischen Opernpublikums in noch fast gänzlich folkloristischen Tönen beschrieben. Trotzdem sah sich Toscanini 1898 veranlasst, im Teatro alla Scala das Licht während der Vorstellungen weiter zu verdunkeln, die sichtbehindernden Damenhüte zu verbannen und spontanen Applaus zu verbieten (Cowart 2014, 671). Über das sich wandelnde Konsumverhalten hinaus vermitteln diese Eindrücke den durch die Zeitalter beständigen Ereignischarakter des Opernbesuchs. Was der Literaturwissenschaftler Herbert Lindenberger für das frühe 21. Jahrhundert feststellt, traf auch für das ausgehende 19. Jahrhundert zu: »Being witness to a significant operatic event amounts to a badge of honor among those who take opera seriously« (Lindenberger 2010, 260). Dieser mediale Effekt sollte nicht davon ablenken, dass Oper seit ihrem Ursprung zu Beginn des 17. Jahrhunderts vermutlich mehr als jede andere Kunstgattung auf dem Prinzip beruhte, das Publikum ganz im Sinne des antiken griechischen Dramas emotional zu berühren und dadurch auf Individuum und Gemeinschaft gestaltend Einfluss zu nehmen (Cowart 2014, 667). Auch dieser Aspekt spricht aus den oben zitierten Quellen.

### *Puccini und sein Publikum*

Puccinis Opern berührten die Menschen, was ihren Erfolg trotz anhaltender Zurückhaltung der Kritiker erklärt. Nach Jahrzehnten des Triumphs der Musik von Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti und nachdem Verdi zunächst nur noch für ausländische Bühnen (*La forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*) und dann lange gar nicht mehr schrieb, suchte das Opernpublikum nach neuen ästhetischen Erfahrungen. Es war auch eine Folge dieser Suche, dass die *Cronaca wagneriana* des Jahres 1893 insgesamt 993 italienische Wagneraufführungen seit der Bologneser Erstaufführung des *Lohengrin* im Jahre 1871 auflisten konnte. Allein die Tournee von Angelo Neumanns reisendem Wagnertheater im Jahre 1883 erreichte Tausende von Italienern, einschließlich der Mitglieder des Königshauses (Körner 2009, 234-239). Zuvor hatte sich das italienische Publikum bereits der *grand opéra* und vor allem Meyerbeer geöffnet, bald gefolgt von zahlreichen französischen Komponisten, die in italienischen Opernhäusern gefeiert wurden (Tedesco 2009; Della Seta 1998; Nicolodi 2000). In diesem musikalisch-kosmopolitischen Umfeld fanden Puccinis Opern begeisterte Aufnahme. Sorgte die Kritiker, dass er entweder zu viel oder zu wenig von Wagner gelernt habe, sprach das Publikum gerade seine Auseinandersetzung mit verschiedenen musikalischen Einflüssen an, die zum Flair der großen Welt passte, das von seiner Person ohnehin auszugehen schien (Wilson 2007). Die professionellen Musikgelehrten beklagten an *Tosca* den fehlenden »heroischen Biss« der Risorgimento-Opern, doch das Publikum sprach darauf schon seit längerem nicht mehr an (Wilson 2007, 86). Nicht zuletzt lässt sich das auch daran sehen, dass so viele von Verdis Opern aus dem Repertoire verschwunden waren. Puccinis Verarbeitung von Glocken und Gewehrschüssen und die ausgiebige Verwendung von *parlato*-Szenen lehnten die Kritiker als unmusikalischen Lärm ab, was vom Publikum hingegen als Bezug zur realen Welt gerade positiv aufgenommen wurde (Wilson 2007, 86 f). So kommt Julian Budden zu dem Schluss, dass »no composer communicates more directly with an audience than Puccini« (Budden 2002, 479).

Puccini war gerade auf Grund der Diversität seiner Stilelemente modern. Unabhängig von der diesbezüglichen Bewertung der Musik Puccinis setzte sich die italienische Öffentlichkeit offen und positiv mit der europäischen Moderne auseinander. Es war ein integrativer Bestandteil der Krisendiskussion daheim, dass man diese auch

künstlerisch zu verarbeiten suchte und dies als ein europäisches Phänomen verstand. Die Debatten um das Kunstwerk der Zukunft und die vielen, häufig sehr unterschiedlichen Versuche, die Erfahrung des rapiden Wandels der Zeit durch neue künstlerische Formen zu verarbeiten, stellten ein Phänomen dar, das Italien genauso betraf wie entsprechende Bewegungen in Budapest, Paris, Prag und Wien. Gaben dabei in den 1880er Jahren die Zeitschriften des Verlegers Angelo Sommaruga in Mailand und Rom den Ton an, war es dann vor allem Florenz, die Stadt Gabriele D'Annunzios, wo sich Fjodor Dostojewski, André Gide, Thomas Mann und Oscar Wilde die Klinke in die Hand gaben und so die Debatte um eine künstlerische Antwort auf die Herausforderungen der sich wandelnden Zeit prägten (Fiorentino 2014; Adamson 1993; Braun 2002; Hoch 2001). Puccini war Teil dieser italienischen, einer zunehmend globalisierten Moderne. In diesem Sinne beherrschte er die Sprache seiner Zeit. Das ist ein Schlüssel zu seinem Publikumserfolg.

#### Literatur:

Abbate, Carolyn und Parker, Roger: A History of Opera. The Last Four Hundred Years, London 2012

Adamson, Walter L.: Avant-Garde Florence: from modernism to fascism, Cambridge, Mass. 1993

Alberti, Carmelo: Teatro, musica e stagione teatrale. In: Isnenghi, Mario und Woolf, Stuart (Hg.): Storia di Venezia. L'Ottocento e il novecento, Rom 2002, 1019-1050

Basini, Laura: Manon Lescaut and the Myth of America. In: Opera Quarterly 24/1-2 (2008), 62-81

Bergonzini, Luciano: L'Analfabetismo nell'Emilia-Romagna nel primo secolo dell'Unità. In: Statistica 26 (1966), 279-393

Bianconi Lorenzo und Pestelli, Giorgio: Storia dell'opera italiana. Vol. 4: Il sistema produttivo e le sue competenze, Turin 1987

Braun, Emily: The visual arts: modernism and Fascism. In: Lyttelton, Adrian (Hg.), Liberal and Fascist Italy. 1900-1945, Oxford 2002, 196-215

Budden, Julian: Puccini. His Life and Works, Oxford 2002

Cammelli, Andrea und Di Francia, Angelo: Studenti, università, professioni: 1861-1993. In: Malatesta, Maria (Hg.), Storia d'Italia. Annali X: I professionisti. Turin 1996, 5-77

Carlini, Antonio (Hg.): Fuori dal teatro. Modi e percorsi della divulgazione di Verdi, Venedig 2015

Clemens Gabriele B. und Späth, Jens (Hg.): 150 Jahre Risorgimento – geeintes Italien?, Trier 2014

Cowart, Georgia: Audiences. In: Greenwald, Helen M. (Hg.), The Oxford Handbook of Opera, Oxford 2014, 666-684

Dall'Osso, Claudia: Voglia D'America. Il mito Americano in Italia tra Otto e Novecento, Rom 2007

De Angelis, Marcello: Le carte dell'impresario: melodrama e costume teatrale nell'ottocento, Florenz 1982

Della Seta, Fabrizio: Un aspetto della ricezione di Myerbeer in Italia: Le traduzioni dei Grands Opéras. In : Döhring, Sieghart und Jacobshagen, Arnold (Hg.), Meyerbeer und das europäische Musiktheater, Laaber 1998, 309-351

Durante, Francesco (Hg.): The Literature of the Great Migration, 1880-1943, New York 2014

Ertman, Thomas: Opera, state and society. In: Till, Nicholas (Hg.): The Cambridge Companion to Opera Studies, Cambridge 2012, 25-52

Fiorentino, Carlo M.: Angelo Sommaruga (1857-1941). Un editore milanese tra modernità e scandali, Florenz 2014

Flora, Francesco: Il risorgimento e l'età Carducciana. In: Bologna e la cultura dopo l'Unità d'Italia, Bologna 1960, 41-123

Forgacs, David: Italian Culture in the Industrial Era. 1880-1890. Cultural Industries, Politics and the Public, Manchester 1990

Franzina, Emilio: L'immaginario degli emigranti. Miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra due secoli, Paese 1992

Franzina, Emilio: Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia, Turin 1996

Frasca, Simona: Italian Birds of Passage. The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York, New York 2014

Friedman, Max Paul: Beyond 'voting with the feet': toward a conceptual history of 'America' in European migrant sending communities, 1860s to 1914. In: Journal of Social History 40/3 (2007), 557-575

Gerhard, Anselm: Verdi-Bilder. In: Anselm Gerhard und Uwe Schweikert (Hg.): Verdi-Handbuch, Stuttgart 2013, 2-27



Girardi, Michele: Puccini. His International Art [ital. 1995]. Chicago/London 2000

Gli Italiani negli Stati Uniti. L'emigrazione e l'opera degli italiani negli Stati Uniti d'America. Atti del III Symposium di Studi Americani, Florenz 1972

Golini, Antonio und Amato, Flavia: Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana. In: Bevilacqua, Piero, De Clementi, Andreina, Franzina, Emilio (Hg.), Storia dell'emigrazione italiana. Vol. 1: Partenze. Rom 2001, 45-60

Hoch, Christoph: Scrabrrrrraang! Sul programma e l'estetica letteraria del futurismo nel contesto europeo. In: Crispolti, Enrico (Hg.). Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura, Mailand 2001, 75-88

Johnson, James H.: Listening in Paris. A Cultural History, Berkeley 1995

Körner, Axel: Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism, New York 2009

Körner, Axel: Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One. In: European History Quarterly, 41/2 (2011a), 189 – 212

Körner, Axel: Uncle Tom on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850-1900. In: The Journal of Modern History, 83/4 (2011b), 721-752

Körner, Axel: Barbarous America. In: Körner, Axel, Miller, Nicola, Smith, Adam I P (Hg.): America Imagined. Explaining the United States in Nineteenth-Century Europe and Latin America, New York 2012, 125-159

Körner, Axel: Masked faces. Verdi, Uncle Tom and the Unification of Italy. In: Journal of Modern Italian Studies, 18/2, (2013), 176-189

La Sorte, Michael: Images of Italian Greenhorn Experience, Philadelphia 1985

Leydi, Roberto: Diffusione e volgarizzazione. In: Bianconi, Lorenzo und Pestelli, Giorgio (Hg.): Storia dell'opera italiana. Vol. 6: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi, Turin 1988, 301-392

Lindenberger, Herbert: Situating Opera. Period, Genre, Reception, Cambridge 2010

Margariti, Antonio: America! America!, Salerno 1980

Martellone, Anna Maria: Italian Mass Emigration to the United States, 1876-1930: A Historical Survey. In: Perspectives in American History, 1 (1984), 379-423

Nicolodi, Fiamma: Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890). In: Lacombe, Hervé (Hg.), L'opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux, Paris 2000, 87-115

- Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2011
- Panzacchi, Enrico: Riccardo Wagner. Ricordi e studi. Bologna 1883
- Phillips-Matz, Mary Jane: Puccini's America. In: Weaver, William und Puccini, Simonetta (Hg.), The Puccini Companion, New York 1994, 202-227
- Phillips-Matz, Mary Jane: Puccini. A biography, Boston 2002
- Pierattini, Maria Giovanna: Vien via, si va in America, si parte. Un secolo di emigrazione pistoiese: storia e storie, itinerari e mestieri, Pistoia 2002
- Polzonetti, Pierpaolo: Quakers and Cowboys: Italian Mythologies and Stereotypes of Americans from Piccini to Puccini. In: The Opera Quarterly 23/1 (2007), 22-38
- Preston, Katherine K.: To the Opera House? The Trials and Tribulations of Operatic Production in Nineteenth-Century America. In: The Opera Quarterly 23/1 (2007), 39-65
- Rolle, Andrew: The Italian Americans. Troubled Root, New York 1980
- Rosmini, Enrico: La legislazione e la giurisprudenza dei teatri. Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc., Mailand 1872
- Rosselli, John: The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario, Cambridge 1984
- Rosselli, John: Music and musicians in 19th Century Italy, London 1991
- Rydell, Robert W. und Kroes, Rob: Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1869-1922, Chicago und London 2005
- Senici, Emanuele: Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini, Cambridge 2005
- Sommario di Statistiche Storiche dell'Italia, 1861-1975, Rom 1976
- Sorba, Carlotta: Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento, Bologna 2001
- Stewart-Steinberg, Suzanne: The Pinocchio Effect. On Making Italiens (1860-1920), Chicago 2007
- Tedesco, Anna: Le Prophète in Italy. In: Brzoska, Matthias, Jacob, Andreas und Strohmann, Nicole K. (Hg.), Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition – Konzeption – Rezeption, Hildesheim 2009, 565-602

Till, Nicholas: The operatic event: opera houses and opera audiences. In: Till, Nicholas (Hg.): The Cambridge Companion to Opera Studies, Cambridge 2012, 70-92

Toelle, Jutta: Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle, Wien 2009

Wilson, Alexandra: The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity, Cambridge 2007

Zingarelli, Luciana: Teatri nuovi e nuova domanda. In: Massafra, Angelo (Hg.): Il mezzogiorno preunitario. Economia, società e istituzioni, Bari 1988, 945-964