

Il caso Masaniello

Zur Bedeutung italienischer Modelle der Rationalität bei
Christian Weise und Barthold Feind

1.

Die literarische Szene in Deutschland um 1700, die für die germanistische Forschung immer noch weitgehend eine Terra incognita darstellt, gelegen in einem Niemandsland zwischen den weit besser erforschten Epochen Barock und Aufklärung,¹ zeichnet sich nach herrschender Auffassung in erster Linie durch das Fehlen eines dominierenden Prinzips und eines gemeinsamen stilistischen oder thematischen Fluchtpunkts aus. Das, was man – nun positiv gefaßt – als die spezifische Offenheit dieser Zeit bezeichnen könnte, zeigt sich in einem Nebeneinander unterschiedlicher Konzeptionen, das zum Teil bis in die einzelnen Werke hineinreicht. Autoren erproben neue Möglichkeiten, versuchen Kombinationen und Kreuzungen unterschiedlicher Traditionen und Rezeptionen. Die um die Identitätsproblematik kreisende, das Auseinanderfallen von Schein und Sein immer neu reflektierende Kultur des deutschen Hochbarock, die mit Hilfe des neostoizistischen Konzepts der Constantia in einer als schwankend empfundenen Welt Halt zu finden suchte, weicht einer Phase der kulturellen Neuorientierung,² in der vieles möglich ist und in der viele Wege ausprobiert werden. Nun sind gerade die Wege, die später nicht weiterverfolgt wurden, im Bewußtsein einer immer noch offen oder verdeckt teleologisch denkenden und arbeitenden Wissenschaft viel weniger präsent als die, die sich schließlich durchgesetzt und sozusagen »Epoche gemacht« haben.

Eine der wichtigsten dieser in der Forschung weithin vernachlässigten Strömungen stellt die italienische dar.³ Die Zeit um 1700 ist vor allem auf den Feldern

¹ Vgl. zu möglichen Gründen hierfür, die wohl vor allem in der personellen und fachlichen Trennung der germanistischen Barock- und Aufklärungsforschung liegen, Wilfried Barner: Einleitung. In: Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Hg. v. Wilfried Barner. München 1989 (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 15), S. IX–XXIV, hier S. XIXf.
Einen neueren Versuch, diese Lücke zumindest teilweise zu schließen, stellt ein unlängst erschienener Tagungsband dar: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochen-schwelle. Hg. v. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001 (Arbeiten zur neueren deutschen Literatur 6).

² Zum Begriff der kulturellen Orientierung vgl. den Aufsatz von Dirk Niefanger in diesem Band.

³ Aus romanistischer Sicht wird dieses Defizit inzwischen deutlich wahrgenommen. So stellt Klaus Ley fest: »Daß die italienische Dichtung und Dichtungstheorie in der frühen Neuzeit in

Politik und Ästhetik entscheidend durch italienische Modelle der Rationalität mitgeprägt, die dann in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durch eine verstärkte Orientierung am französischen Rationalismus descartesscher Prägung und später durch die Hinwendung zu englischen Mustern verdrängt werden. Auf der Ebene der Politik manifestiert sich diese italienische Komponente vor allem in der Diskussion um die Staatsraison, auf der Ebene der Ästhetik dagegen in erster Linie in der Anknüpfung an eine stilistische Tradition, die später unter dem Schlagwort »Schwulst« in die Literaturgeschichtsschreibung einging. Die Ursprünge des einen wie des anderen Phänomens sind eng mit Namen verknüpft, die deutlich auf den italienischen Hintergrund der jeweiligen Diskurstraditionen zurückverweisen: die politische Klugheit mit dem Niccolò Machiavellis und der »Schwulst« mit dem des Neapolitaners Giambattista Marino und der auf ihn zurückgehenden Argutia-Bewegung.⁴ Die wichtigsten jüngeren Darstellungen aus Romanistik⁵ und Politikwissenschaft⁶ lassen keinen Zweifel, daß die Diskurse des Marinismus und des Machiavellismus neuzeitliche Konzeptionen von Subjektivität und Rationalität vorstellen, die allerdings vor allem durch die Betonung der List und des Scharfsinns von den späteren Modellen der Aufklärung unterschieden sind.

Wie sehr gerade diese italienischen Modelle die offene, polyperspektivische Signatur der Zeit um 1700 und ihre literarischen Debatten bestimmen, soll im folgenden an zwei höchst unterschiedlichen und doch insgeheim auch konvergierenden Aktualisierungen des Masaniello-Stoffs gezeigt werden: an Christian Weises *Trauer=Spiel von dem Neapolitanischen Haupt=Rebellen MASANIELLO* aus dem Jahre 1683⁷ und Barthold Feinds Opernlibretto *Masagnello furioso*⁸ aus dem

Europa führend gewesen ist, wird von niemandem bestritten. Das Urteil wird auch bereitwillig bestätigt, wenn es darum geht, die Entstehung der deutschen Barockdichtung zu erklären. Allerdings geben die tatsächlichen Resultate der Erforschung des Rezeptionsprozesses nach wie vor kaum Anlaß zur Zufriedenheit. [...] Abgesehen von dem eher pauschalen Hinweis auf Marino wird üblicherweise nur gefragt, wie die Beziehungen zu Frankreich ausgesehen haben. Die große Bedeutung des italienischen Beitrags für die deutsche Barockdichtung hat längst nicht die Beachtung gefunden, die ihr zukommt.« Klaus Ley: Marinismus – Antimarismus. Zur Diskussion des Stilproblems im italienischen Barock und zu ihrer Rezeption in der deutschen Dichtung. In: Europäische Barock-Rezeption, in Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiß hg. v. Klaus Garber, 2 Teile, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20), S. 857–878, hier S. 857.

⁴ Zur Argutia-Bewegung vgl. Volker Kapp: Argutia-Bewegung. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. Band 1: A-Bib. Darmstadt 1992, Spalte 991–998.

⁵ Vgl. Gerhart Schröder: Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit. Königstein/Ts. 1985.

⁶ Vgl. Herfried Münkler: Im Namen des Staates. Die Begründung der Staatsraison in der Frühen Neuzeit. Frankfurt/M. 1987.

⁷ Vgl. Christian Weise: *Trauer=Spiel von dem Neapolitanischen Haupt=Rebellen MASANIELLO*. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. John D. Lindberg. Bd. 1. Historische Dramen I. Berlin und New York 1971, S. 153–373.

⁸ Barthold Feind: *Masagnello furioso*. Oder: Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musicalisches Schau-Spiel. In: Ders.: *Deutsche Gedichte/ Bestehend in Musicalischen Schau-Spielen/ Lob- Glückwünschungs- Verliebten und Moralischen Gedichten/ Ernst- und schertzhafften*

Jahre 1706. Dabei geht es unserer Untersuchung nicht primär um den Nachweis konkreter Rezeptionsprozesse, als vielmehr um den Aufweis eines Diskurszusammenhangs, der auf ursprünglich in Italien entwickelte Modelle der Rationalität rekurriert und folgerichtig als ›italienisch‹ bezeichnet werden kann.

2.

Der Aufstand in Neapel aus dem Jahre 1647, der unter dem Namen seines Anführers, Tommaso Aniello (genannt Masaniello) in die Geschichte einging, war ein Ereignis, das im Europa des späten 17. und frühen 18. Jahrhundert durchaus im allgemeinen Bewußtsein präsent war. Unter der Führung des Fischers Masaniello protestierte die Bevölkerung Neapels gegen Steuererhöhungen, die ihr vom spanischen Vizekönig auferlegt worden waren. Nicht zuletzt dank der Konzeptlosigkeit der Autoritäten gelang es ihnen, die Macht in Neapel zeitweilig zu übernehmen und den Vizekönig zu empfindlichen Zugeständnissen zu zwingen. Insgesamt dauerte der Aufstand zehn Tage, an deren Ende Masaniello selbst ermordet wurde und die alten Autoritäten die Kontrolle über die Situation zurückgewannen.⁹ In der europäischen Öffentlichkeit wurde diese ›unerhörte Begebenheit‹ mit großer Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen. Bald erschienen die ersten Berichte über die Ereignisse,¹⁰ es gab eine große Zahl von bildlichen Darstellungen¹¹ und mehrere Bühnenfassungen.¹²

Sinn- und Grabschriften/ Satyren/ Cantaten und allerhand Gattungen. Sammt einer Vorrede Von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten/ und Gedancken von der Opera. Erster Theil. Mit Kupffern und einem vollständigen Register. Stade Verlegts Hinrich Brummer/ privilegierter Buchführer. Im Jahr 1708, S. 251–320.

⁹ Zum historischen Hintergrund vgl. u.a. Peter Burke: Die Madonna von Karmel und der Aufstand Masaniellos. In: Ders.: Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie. Übers. von Wolfgang Kaiser. Berlin 1986, S. 155–169.

¹⁰ Zur Quellenlage (vor allem für Weises *Masaniello*) vgl. Italo Michele Battaferano: Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur. Bern u.a. 1994, S. 47–73. Die wichtigste Quelle für den deutschsprachigen Raum war der ausführliche Bericht in Schlederers *Theatrum Europaeum*. Vgl. dazu *Theatri Europaei* Sechster und letzter Theil/ Das ist/ Außführliche Beschreibung der Denckwürdigsten Geschichten/ so sich hin und wieder durch Europam, [...] vom Jahr Christi 1647. bis 1651. allerseits begeben und zugetragen. Auß unzehlich vielen glaubhaften Documentis, und trewlich communicierten Berichten zusammen getragen und beschrieben/ Durch Joannem Georgium Schlederum [...] Frankfurt am Mäyn/ Bey Weyl. Matthaei Merians Seel. Erben. Anno MDCLII, S. 166–219.

¹¹ Genannt seien hier nur *La rivoluzione di Masaniello* von Michelangelo Cerquozzi aus den Jahren 1647/48 (Rom, Galleria Spada) und ein Bild gleichen Titels von Domenico Gargiullo aus den Jahren zwischen 1656 und 1660 (Neapel, Galleria Nazionale). Daneben existiert eine größere Zahl von teils zeitgenössischen Porträts, etwa von Aniello Falcone, Andrea di Leone, Onofrio Polumbo, Canat e Terminé, Sebastiano Molini u.a.

¹² Neben den bereits genannten deutschsprachigen Stücken gab es u.a. eine anonyme englische Bühnenfassung schon aus dem Jahr 1649 unter dem Titel *The Rebellion of Naples* und aus dem Jahre 1668 eine niederländische von Thomas Asselijn unter dem Titel *Opgang en*

Daß die Geschichte des Masaniello-Aufstands gerade um 1700, also rund ein halbes Jahrhundert nach den tatsächlichen Ereignissen, in Deutschland gleich zwei Bearbeitungen erfuhr, scheint nicht zufällig. Der Stoff, in dessen Zentrum eine ständische Konfrontation steht, fördert eine offene, gattungsmischende dramatische Gestaltung, die eine Vielzahl von Aspekten und Stillagen umgreift, wobei Neapel in seiner Doppelfunktion als wichtiges höfisches Zentrum des 17. Jahrhunderts einerseits und als Zentrum ständischer Unruhe andererseits einen der Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten entgegenkommenden, höchst ambivalenten Hintergrund zu bieten hat.

Dieses vielfältige Potential wird von den beiden Bearbeitern ganz unterschiedlich aktualisiert: Während Weise die Sphären des Politischen und des Volkstümlichen profiliert, legt Feind den Schwerpunkt eindeutig auf das Höfisch-Erotische. Beide fassen den Volksaufstand mit Bildern und Metaphern der Verkehrung, allerdings entsprechend ihrer Interpretation des Ortes je verschieden: Feind akzentuiert das Moment des Affektiven, deutet dabei die politische Handlung in Parallele zur temporären Liebesraserei und schließt sich über diese Zentralsetzung der Affektdarstellung sowohl an die italienische Operntradition als auch an die Argutia-Bewegung an. Weise faßt das Geschehen unter dem Signum des Satirisch-Karnevalesken und eröffnet sich gerade dadurch die Möglichkeit einer Transgression in brisante Bereiche politischer Praxis.

3.

Von den beiden hier zur Debatte stehenden Aktualisierungen des Masaniello-Stoffs ist jene von Weise die weitaus bekanntere. Das *Trauer=Spiel von dem Neapolitanischen Haupt=Rebellen Masaniello*, uraufgeführt 1682 auf Weises Zittauschem Theatrum, zählt zu den wenigen Werken der Übergangszeit um 1700, die in der Forschung breitere Beachtung gefunden haben. Vor allem das Verhältnis zwischen historiographischer Überlieferung und der dramatischen Aktualisierung Weises¹³ sowie die Abhängigkeit des Stückes von der pädagogischen Konzeption des Weiseschen Schultheaters¹⁴ sind inzwischen ausführlich untersucht. Trotz der Bemühungen der Forschung bleibt allerdings die Frage nach der Grundintention des Dramas weiterhin umstritten. Folgt man den Para-

odergang van Mas Anjello, of Napelsche beroerte. Zudem existiert eine englischsprachige Opernfassung von Daniel Purcell und Thomas D'Urfey 1699/1700 in London unter dem Titel *The Famous History of the Rise and Fall of Masaniello*. Auch im weiteren Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts erschien noch eine ganze von Bühnenbearbeitungen und vor allem von Romanfassungen dieses Stoffs.

¹³ Vgl. Battaferano: Glanz des Barock, S. 47–73.

¹⁴ Vgl. Konradin Zeller: Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulcomödie Christian Weises. Tübingen 1980; Eberhard Mannack: Geschichtsverständnis und Drama. Zu Weises *Masaniello*. In: *Daphnis* 12 (1983), S. 111–125.

texten des Stückes, so tritt eine eher konservative Tendenz zutage, welche die alte, von der Revolte bedrohte Ordnung entschieden verteidigt, die Empörung als zyklischen Ausbruch naturgeschichtlicher Verwerfungen («Ungewitter»)¹⁵ marginalisiert sowie deren Niederschlagung als Ausfluß göttlicher Providenz legitimiert (Mas., S. 372). Der Aufstand, so scheint es, fungiert nur als kurzes Intermezzo, das um so strahlender die tugendhafte Qualität der guten alten Ordnung hervortreten läßt: »Jedoch am Ende wird gewiesen/ Wie Recht und Macht den Platz behält. Die Tugend wird zu letzt gepriesen. Ach selig/ wem der Sieg gefällt.« (Mas., S. 160f.). Der Haupttext allerdings tut nur wenig, um dieses Programm wirklich einzulösen.¹⁶ Weder wird der Auführer Masaniello als rundum verwerfliches Subjekt porträtiert, noch erscheinen die alten Autoritäten als leuchtende Beispiele tugendhaften Verhaltens. Sie können sich nur retten, indem sie die italienischen Recepturen politischer Klugheit in Anschlag bringen und damit zugleich die Einheit von Recht, Macht und Tugend in Frage stellen. Dieser Widerspruch des Dramas kann auch im folgenden nicht gelöst werden. Der Grund der Widersprüchlichkeit wird aber vielleicht verständlicher, wenn wir uns dem politischen Ernst von einer Seite nähern, die in der Forschung bislang nur wenig beachtet wurde, dem Komischen.

Der *Masaniello* wird als Trauerspiel angekündigt. Und die Forschung hat ihn, auch wenn sie die gattungsmischende Tendenz des Stückes immer wieder betont hat, doch überwiegend als Trauerspiel im weiteren Sinne rezipiert: als ein historisch-politisches Spiel, das eine Haupt- und Staatsaktion zur Darstellung bringt. Der komische Grundzug des Dramas, die Vielzahl der Szenen, die der Sphäre der *Commedia dell'arte* oder des Fastnachtsspiels entlehnt sind, werden hingegen zumeist als pädagogisches Beiwerk marginalisiert, als volkreiche und unterhaltsame Einkleidung der eigentlichen, politischen Handlung.¹⁷ Mit dieser Einschätzung läßt es sich allerdings nur schwer vereinbaren, daß das Komische, schon rein quantitativ betrachtet, mitnichten bloßes Beiwerk ist. Nimmt man die Omnipräsenz des Hofnarren Allegro als Indikator, der immerhin in 32 Szenen präsent ist, in vielen von ihnen als prägende Mittelpunktfigur, so wird man durchaus von einer komisch-karnevalesken Grundprägung des Stückes sprechen dürfen. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man den Weg des Narren genauer verfolgt. Allegro, der zu Beginn und dann wieder am Ende des Stückes

¹⁵ Christian Weise: Trauer=Spiel von dem Neapolitanischen Haupt=Rebellen MASANIELLO. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. John D. Lindberg. Bd. 1. Historische Dramen I. Berlin und New York 1971, S. 153–373, hier S. 154 (im folgenden zitiert als Mas.).

¹⁶ Zu den Spannungen zwischen Paratext und Haupttext vgl. auch Wilfried Barner: Christian Weise. In: Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und ihr Werk. Hg. v. Harald Steinhagen und Benno von Wiese. Berlin 1984, S. 690–725, hier S. 712.

¹⁷ Vgl. dagegen jetzt Peter-Henning Haischer: Zur Bedeutung von Parodie und Karneval in Christian Weises *Zittauischem Theatrum*. In: *Daphnis* 28 (1999), S. 287–321. Haischer sucht den *Masaniello* mit den Kategorien der Bachtinschen Karnevalskonzeption zu beschreiben. Seine Ausführungen bleiben allerdings überwiegend der Ebene der Deskription verhaftet.

seinen festumschriebenen Platz als schalkhafter Kritiker des Hofes einnimmt, wird deshalb zur omnipräsenten Figur, weil er nicht auf ein Milieu, auf eine Partei festgelegt ist, sondern sich mit turbulenten Kleiderwechseln immer wieder den wechselnden Herrschaftsverhältnissen einpaßt und dabei vom Höfling zum Aufständischen, vom Aufständischen zum Banditen, vom Banditen schließlich wieder zum Höfling mutiert. Mit seiner forcierten Unbeständigkeit verdeutlicht er allerdings nur, was den Neapolitanern im Zuge des Aufstands insgesamt widerfährt: Sie werden von einer allgemeinen Veränderung erfaßt, die sich theatralisch in signifikanten Kleiderwechseln artikuliert.¹⁸ Adlige flüchten sich in Mönchsgewänder, Fischergattinnen repräsentieren als adlige Damen, der Held sieht sich genötigt, im silbernen Kleid aufzutreten, während er selbst Geistliche und Frauenzimmer zwingt, sich ihrer langen Röcke und Gewänder zu entledigen. Neapel wird im Ausnahmezustand der Empörung zur Bühne eines großen Fastnachtsspiels, das, wie die Vertreter der alten Eliten feinsinnig bemerken, zwei Richtungen kennt: die Degradierung des Hohen und Ehrwürdigen, sinnfällig vor Augen gestellt in der Kürzung der Ordensgewänder,¹⁹ sowie die scheinhafte Erhebung des Niedrigen: »Es ist wahr/ sonstn verkleiden sich die Fürsten zu Bauren/ aber in dieser Stadt hat sich allerhand Lumpen-Volck in Fürstliche Kleider gesteckt.« (Mas. IV, 1, S. 292) Allegro aber verkörpert in diesem Drama von der Verkehrung des tradierten Ordo die personifizierte Turbulenz, den frei vagierenden, sich beständig wandelnden Exponenten einer instabilen, karnevalesken Welt.

Damit ist allerdings nur eine Seite des Komischen im *Masaniello* bestimmt. Daneben findet sich noch eine zweite, die sich nicht aus der *Commedia dell'arte* herleiten läßt, wohl aber aus der Tradition des Satirischen, die Weise bekanntlich vor allem in seinen sogenannten »politischen« Romanen pflegte.²⁰ Für die barocke Satire ist die Überschreitung der Ordnung, die karnevaleske Turbulenz, kein Selbstzweck, sondern eine ebenso notwendige wie problematische Voraussetzung satirischer Kritik.²¹ Satire nimmt sich die Freiheit, die Regeln tradierter Ordnung zu überschreiten, um ans Licht zu zerren, was sonst unter dem Deckmantel des Anstands verborgen bliebe: die geheimen Triebkräfte des gesellschaftlichen Lebens.

¹⁸ So wird der Pater Bonavita von dem Gräfflichen Fräulein Marina (»Er in Hosen und Wamst/ sie in aufgeschürzten Rocke«) mit den Worten getrötet: »Mein Herr Pater, die Gestalten verändern sich itzo gar oft: [...]« (Mas. IV, 8, S. 309).

¹⁹ Vgl. vor allem den Disput in IV, 3 zwischen den Beratern des Erzbischofs, die befürchten, daß sie »der gantzen Bürgerschaft zu einem lächerlichen Spectackel dienen«. (Mas. IV, 3, S. 298).

²⁰ Zum Satireverständnis Weises vgl. auch: Helmut Arntzen: Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Band 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt 1989, S. 273–277.

²¹ Weises Vorrede zu den *Ertz=Narren* verdeutlicht die bipolare Struktur der Satire: »DJeß Buch hat einen närrischen Titul, und ich halte wohl, daß mancher meinen wird, er wolle seine Narrheit daraus studiren. Doch es geht hier wie mit den Apothecker Büchsen, die haben außwendig *Satyros* oder sonst Affengesichte angemahlt, inwendig aber haben sie Balsam oder andere köstliche Artneyn verborgen.« Christian Weise: Die drey ärgsten Ertz=Narren In der gantzen Welt. Abdruck der Ausgabe von 1673. Halle a/S. 1878, S. 3.

Wie sehr die komische Signatur des *Masaniello* dieser bipolaren Konzeption des Satirischen verbunden ist, zeigt gerade eine Figur wie Allegro.²² Einerseits Gegenpol der Ordnung: fixiert aufs Materielle, antiidealistisch, eigennützig, unbeständig, fungiert er zugleich als respektloser Kritiker von Geldsucht, scheinhafter Größe und angemaßter Bedeutsamkeit. Der Ausnahmezustand der Fischerempörung gibt ihm die Möglichkeit, die beiden Seiten seines Narrentums zur vollen Entfaltung zu bringen, seine turbulente Natur auszuleben, eine ganze Armee von Narren zu säen und zugleich seine Disposition zur respektlosen Kritik gegenüber allen Ständen der Gesellschaft zur Geltung zu bringen. Vor dem Gericht seiner – im Wortsinn – ausschweifenden Kritik stellt sich die neapolitanische Gesellschaft als Panoptikum der Narreteien dar, das gerade auch die bedeutenden Personen, den Vizekönig hier, Masaniello dort, nicht ausnimmt. Auf die Prahlerei der Gattin Masaniellos: »Das soltu wissen/ wenn ich mit meinem Manne zu Bette gehe/ so schläfft ein Staats-Mann bey mir«, gibt Allegro die schlagende Antwort: »Und wenn ich mit eurem Manne zu Bette gehe/ so schläfft ein Narr bey dem andern.« (Mas. II, 5, S. 225)

Entscheidend ist, daß der satirische Zug nicht auf Allegro beschränkt bleibt. Das Stück ist auch in den ernstesten Partien, denen jede komisch-karnevaleske Überformung fehlt, als Drama satirischen Zuschnitts zu lesen: als ein Drama, das die verkehrte Welt eines politischen Ausnahmezustandes zur Darstellung bringt, um verdeckte Mechanismen des gesellschaftlichen Lebens zu offenbaren. Am deutlichsten zeigt sich diese satirische Intention zunächst auf dem Feld erotisch-sexueller Transgression. In der fünften Szene des ersten Aktes etwa bekennt der Herzog Roccella der Tochter des Vizekönigs, Celinde, daß das Wirken der »Rebellischen Unterthanen« (Mas. I, 5, S. 171) aus seiner Sicht nicht nur Nachteile bringt, da es ihm Gelegenheit gibt, Celinde im Chaos der Flucht mit zweideutigen Avancen näherzutreten. Celinde wehrt seine Zudringlichkeiten zwar standhaft ab, bestätigt allerdings zugleich den Zusammenhang von politischer und erotischer Transgression, der karnevaleske Freiräume eröffnet:

Nicht zu kühne/ mein Hertzog/ denn daß ich einmahl so frey mit ihm reden kann/ solches giebt mir die *Confusion* in dem Pallaste an die Hand/ da wir nicht anders als blinde Leute wieder einander lauffen [...]. (Mas. I, 5, S. 172)

Doch die erotischen Transgressionen, die dann vor allem in den Klosterszenen mit deutlich antiklerikaler Tendenz durchgespielt werden, sind in Weises Aktualisierung des Masaniello-Stoffs – anders als in Feinds Oper – nicht der erste und wichtigste Gegenstand der dramatischen Darstellung. Als sich Roccella

²² Ein erster Versuch, Allegro als satirische Figur zu bestimmen, findet sich bei: Fritz Martini: Nachwort. Masaniello, Lehrstück und Trauerspiel der Geschichte. In: Christian Weise: Masaniello. Hg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1972, S. 187–220, hier S. 192f. Da Martini allerdings nicht um die Bipolarität der barocken Satire weiß, vermag er auch die beiden Seiten des Allegro, die possenhaft-karnevaleske und die kritisch-satirische, nicht zusammenzuführen.

und Celinde im fünften Akt des Dramas noch einmal wiedertreffen, spielt das Erotische nur noch eine beiläufige Rolle. Es wird überlagert und verdrängt von einem weitaus wichtigeren Thema: von der Politik. Roccella, der in die geheimen Herzensgründe der von ihm umworbenen Vizekönigstochter nicht vordringen konnte, wird gleichsam zur Entschädigung von Celinde in ein hochrangiges politisches Geheimnis eingeweiht, das den Ausgang des Aufstands wesentlich mitbestimmt, in das Geheimnis der Vergiftung Masaniellos:²³

Ich begieng einen vorwitzigen Fehler und schlich mich auf das geheime Cabinet/ gleich als von wichtigen Dingen gerathschlaget ward/ so hört ich/ daß mein Vater Befehl gab/ den Fischer-Knecht mit den köstlichsten Weine zu *regaliren*: Doch also/ daß er mit etlichen durchdringenden Tropfen vermischet würde/ welche nicht dem Hertzzen das Leben/ sondern dem Kopffe den Verstand nehmen solten. (Mas. V, 2, S. 332)

Der Ausnahmezustand der Revolte eröffnet Einblicke in die geheimen Mechanismen der Politik, die sich nicht als gute, christliche Politik präsentiert, sondern als intrigenreiche Gewaltpolitik jener Art, die man im 17. Jahrhundert mit dem Namen Machiavellis verknüpfte. Zwar wird das politische Geschehen von den Adligen gerne als Ungewitter marginalisiert,²⁴ vom Erzbischof sogar als Ausfluß göttlicher Providenz gedeutet (etwa in Mas. IV, 2, S. 294), doch tragen diese Versuche der Distanzierung und Legitimierung, die sich auch in den Paratexten finden (Mas., S. 154 u. S. 372), nicht wirklich zur Erklärung der Geschehnisse bei, sondern machen im Gegenteil gerade spürbar, wie wenig sich die dramatische Darstellung um eine Überformung und Verklärung des Geschehens bemüht. So wie der Aufstand durch den rücksichtslosen Egoismus der Adelskaste ausgelöst wird,²⁵ so wird auch der Fortgang der Handlung in erster Linie durch Gewalttaten und Intrigen bestimmt, wobei die Adligen in ihrer Brutalität und Rücksichtslosigkeit die Aufständischen noch weit übertreffen. Die Plünderungen der Aufständischen sowie die Schreckensgerichte Masaniellos sind gemessen an der Tücke und der Brutalität des Herzogs Caraffa, der selbst vor dem Massenmord an Unschuldigen nicht zurtückschreckt, vergleichsweise unbeholfen. Entscheidend für den Ausgang des Dramas ist allerdings weder die Verfügung über Instrumente politischer

²³ In der Forschung wird diese Szene oft vernachlässigt, vielleicht, weil sie ein – für unseren Geschmack – zu krudes Bild von Politik zeichnet. Lieber nimmt die Forschung jene Stimmen des Stücks auf, die eine Arbeitsüberlastung Masaniellos oder seine soziale Entwurzelung für seinen Wahnsinn verantwortlich machen. Beispielhaft für diese Tendenz: Martini: Nachwort, S. 218f. Dagegen bleibt festzuhalten, daß Weise mehrere Erklärungsmodelle präsentiert, ohne eines eindeutig zu favorisieren. Eine Vergiftung Masaniellos läge durchaus auf der Linie jener intrigenreichen Machtpolitik, die der Vizekönig verfolgt. Vgl. auch Battafarano: Glanz des Barock, S. 69; Matthias Luserke: Christian Weise: *Masaniello*. In: Interpretationen. Dramen vom Barock bis zur Aufklärung. Stuttgart 2000, S. 154–176, hier S. 165f, scheint die Vergiftung Masaniellos ganz abstreiten zu wollen (vgl. dort vor allem die Anm. 24).

²⁴ Der Vizekönig gibt dieses Deutungsmuster bereits in der ersten Szene vor: »Wer seinen Halb einmahl der Regiments-Last unterworfen hat/ der muß ein solches Ungewitter verachten können.« (Mas. I, 1, S. 162).

²⁵ Vgl. die Ausführungen des Erzbischofs in Mas. II, 6, S. 229, und II, 7, S. 230.

Gewalt noch die Bereitschaft, sie hemmungslos einzusetzen. Entschieden wird die politische Konfrontation zugunsten des Adels durch ein Mehr an politischer Klugheit, das der Erzbischof Philomarini der alten politischen Klasse zuführt. Der Politik des Vizekönigs, die sich zunächst wenig geneigt zeigt, dem Volk entgegenzukommen, und statt dessen auf »Beständigkeit« (Mas. II, 6, S. 226) pocht, hält Philomarini eine neue, flexiblere Politik entgegen:

Ich wolte diese Tugend [d.i. die Beständigkeit] selber loben/ wenn die Zeit also beschaffen wäre/ wie man wünschen möchte. Doch gewiß/ wir werden auf eine Probe gesetzt/ dabey die *Politique* mit ihren alten Regeln nicht zulangen wil. (Mas. II, 6, S. 227)

»Das Drama von der verkehrten Welt« des neapolitanischen Aufstands führt den Triumph einer alternativen politischen Konzeption vor Augen, die durchaus im Sinne des Namensgebers als machiavellistisch zu charakterisieren ist, einer Politik, die sich geschickt anpaßt, in ihren Reaktionen nicht überzieht, gleichwohl aber zur rechten Zeit scharf kalkuliert und ohne allzu große moralische Bedenken zuzuschlagen versteht.²⁶ Das Meisterstück dieser neuen Politik besteht darin, den Triumph des Empörers zu forcieren, um seine Position gerade im Moment größter Machtfülle zu destabilisieren. Die Szene IV, 12 markiert die eigentliche Peripetie des Dramas. Die Kontrahenten haben sich im Dom von Neapel versammelt, um die von Masaniello durchgesetzten Privilegien feierlich zu besiegeln. Dabei zeigt sich der Auführer zunächst als Herr der Inszenierung, der selbstbewußt seinen Platz wählt und dem königlichen Sekretär seine Ergänzungen zum »Accord« (Mas. IV, 12, S. 320) diktiert. Der Fortgang der Szene offenbart allerdings, daß der Auftritt des Masaniello selbst nur Teil einer umgreifenden Inszenierung ist, in der dem Empörer lediglich die Rolle einer fremdbestimmten Figur zukommt. Da der »Accord« besiegelt ist, hebt Masaniello zu einer abschließenden Rede an, die zunächst die Bedeutung des Vertrags und der eigenen Intentionen würdigt, um dann aber eine überraschende Wendung zu nehmen:

[...] verwundert sich jemand über diesen prächtigen Habit? Er ist mir wieder meinen Willen angeleget worden: Ihre *Eminentz* der Ertz-Bischoff hat mich bey Straffe des Bannes dahin gezwungen/ daß ich bey dieser *Solemnität* in einem Silbern-Stücke erscheinen müssen: allein nunmehr will ich diesem Kleide gute Nacht geben/ und meine alte Fischer-Hosen wiederum

²⁶ Den machiavellistischen Charakter der Politik Philomarinis unterstreichen auch: Bernhard Fischer: Ein politisches Experiment über den Bürgerkrieg: Christian Weises »Trauer-Spiel von dem Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello«. In: *ZfGerm NF 5* (1995), S. 495–507, hier S. 500f.; Eberhard Mannack: Martyrium oder Anpassung. In: *Brückenschläge*. Eine barocke Festgabe für Ferdinand van Ingen. Hg. v. Martin Bircher und Guillaume van Gemert. Amsterdam 1995, S. 245–248. Vgl. zum Begriff des Politischen bei Weise Gotthard Frühsorge: Der politische Körper. Zum Begriff des Politischen im 17. Jahrhundert und in den Romanen Christian Weises. Stuttgart 1974. Die konkrete Bezugnahme Weises auf den Italiener wird im Titel eines anderen seiner Stücke, dem *Bäurischen Machiavellus*, auch ganz konkret sichtbar. Vgl. Christian Weise: *Bäurischer Machiavellus*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. John D. Lindberg. Band 11. Lustspiele II. Berlin und New York 1976, S. 2–153.

anlegen. (Er reist an dem Kleide/ und kann nicht zu rechte kommen/ hiermit kniet er vor dem Vice-Roy.) Ach ihr *Excellentz* erbarmen sich/ und helfen mir das Kleid vom Leibe reißen/ welches mir nicht anstehet. (Mas. IV, 12, S. 320f.)

Die kleine Szene läßt sowohl das Charakterprofil des Empörers als auch die Strategie des Erzbischofs deutlich hervortreten. Das Verlangen des Masaniello, des fremden Kleids ledig zu werden, offenbart den Wunsch des einfachen Fischers nach Identität und Beständigkeit, seinen Wunsch, die Sphäre der Verstellung und der Tücke wieder zu verlassen, in die er sich begeben hat, um die gute alte Ordnung wiederherzustellen. Die Hilflosigkeit des Helden macht zugleich aber auch augenfällig, daß dieser Wunsch letztlich naiv ist, daß sich ein Empörer wie Masaniello, der die alte Elite so grundlegend herausforderte, nicht mehr zurückziehen kann, nicht einmal um den Preis einer völligen Subordination. Er bleibt den Rest seiner Tage Gefangener einer Rolle, die er nicht abstreifen kann.

Diese Selbstverstrickung des Aufständischen erkannt zu haben, ist die große Leistung Philomarinis. Seine Strategie, Masaniello in eine herausgehobene Position zu zwingen, zielt nicht nur dahin, den Helden demonstrativ von seiner Klasse zu isolieren und ihn mit dem Stigma des Usurpators zu versehen.²⁷ Es geht ihm im letzten gerade darum, vor aller Augen die widersprüchliche Erscheinung des Empörers freizulegen und die Selbstverstrickung des Helden für die Politik der Adelpartei nutzbar zu machen. Philomarini gewinnt den Kampf um Neapel, weil er die symbolische Seite der Politik, ihren Rollencharakter, ernst nimmt und gegen das Identitätskonzept der Gegenpartei mobilisiert. Masaniello hingegen bleibt als Empörer auf ein altes Politikmodell fixiert. Er wirkt im Vertrauen auf die fortdauernde Möglichkeit einer guten Ordnung, in der Treu und Glauben vorherrschen, Recht, Macht und Tugend konvergieren. Dabei übersieht er, daß das egoistische Gewinnstreben des Adels diese Ordnung längst zerrieben hat und der erfolgreiche, für die alten Autoritäten so bedrohliche Aufstand des Volks gerade einer neuen, illusionslosen Politik zum Durchbruch verhilft. Masaniello kann und will nicht akzeptieren, was Philomarini längst akzeptiert hat und die alten Eliten im Zuge des Aufstands sukzessive lernen: daß zwischen Person und Rolle, Körper und Kleid eine Differenz besteht und in der Politik sich nur behauptet, wer mit dieser Differenz klug kalkulierend umgeht.

Das Drama von der Fischerempörung des Masaniello bringt im Verlauf der Handlung sukzessive das Geheimnis der modernen Politik zum Vorschein: daß nämlich im Politischen stets ein Moment der Verkleidung und Verstellung steckt, das dem Verlangen nach einer Identität von Tugend und Macht zuwiderläuft und von den politisch Handelnden nur um den Preis des Scheiterns mißachtet

²⁷ So bereits Italo Michele Battaferano: Christian Weises *Masaniello*: Trauerspiel der Politik zwischen Machtaffirmation und Beruf im Dienste des Gemeinwohls. In: *Morgen-Glantz 6* (1996), S. 185–236, hier S. 233.

werden kann. Anders allerdings als in der alten Satire wird hier das Geheimnis, das die karnevaleske Turbulenz des Ausnahmezustands zutage fördert, nicht zum Gegenstand einer rigiden Kritik. Statt die Unmoral der politischen Klugheit von der Warte christlicher Norm aus zu geißeln, stellt Weise die neue Geheimpolitik in einem offenen, polyperspektivisch strukturierten Dramenprospekt dem Leser zur eigenständigen Beurteilung aus. Nimmt man die Paratexte, insbesondere den Beitrag des »Nachredners« hinzu, so erscheint sogar plausibel, daß Weise selbst eine Position moderater Klugheit favorisiert, die um die prinzipielle Instabilität politischer Ordnung weiß und sie eben deshalb vorsichtig zu sichern sucht. Der Staatsmann wäre demnach aufgerufen, mit Vorsicht, unter Umständen aber auch mit Gewalt dem Ausnahmezustand entgegenzuwirken, der ständig droht, da der Ordo, die garantierte Zuordnung von Zeichen und Bedeutung, nur kraft kluger Politik gesichert werden kann.²⁸

Neben dieser modernen Deutung eröffnet das Drama allerdings noch eine zweite, konkurrierende Perspektive, welche die Figur des Masaniello ins Zentrum rückt. Es läßt sich nicht leugnen, daß dem ehrlichen, beständigen Rebellen ein gewisses Maß an Dignität anhaftet. Sein Scheitern an einer Politik der Tücke bringt noch einmal die normative Position der Märtyrertragödie Gryphscher Provenienz ins Spiel, die mit ihrer Forderung nach offener Identität von Denken, Reden und Handeln das Modell italienischer Rationalität negiert. Weise hat diese Grundspannung seines Stückes nicht gelöst, vielleicht auch gar nicht lösen wollen. Er inszeniert noch einmal die alte Konfrontation, die das barocke Drama beherrschte: den Konflikt zwischen einer guten christlichen und einer modernen italienischen Politik. Aber er stellt diese Konfrontation nicht nach, um sie im Sinne der barocken Märtyrertragödie aufzuheben. Vielmehr arrangiert er die alte Konfrontation im Kontext eines offenen, polyperspektivischen Dramas, das undogmatisch mehrere Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Diese Offenheit läßt sich selbst schon als Antwort auf jene italienischen Einsichten verstehen, die das Drama dem Leser sukzessive vermittelt. In einer Welt, die keine feste Mitte kennt, kann es auch nicht die eine Wahrheit der Geschichte geben, sondern nur verschiedene Perspektiven auf sie. Weise akzeptiert die politische Lehre der italienischen Moderne, macht sie zur Basis seiner Darstellung, aber er sucht sie zugleich auch durch den Rahmen der Paratexte, der gegen die Einsichten des Dramas die fortdauernde Geltung der alten Ordnung behauptet, pragmatisch zu entschärfen, sie in einen polyperspektivischen Prospekt einzubinden, der auch der Stimme der Moralität ihren – wenngleich deutlich geminderten – Rang läßt.

²⁸ Vgl. dagegen die Interpretation von Luserke: *Masaniello*, S. 172, der Drama und Autor ein barockes Verständnis von Geschichte als Heilsgeschichte unterstellt. Eine solch einsinnige Festlegung wird der Komplexität des Dramas kaum gerecht. Sein historischer Ort liegt gerade zwischen den Zeiten.

4.

1706 wird in Hamburg die Oper *Masaniello furioso* uraufgeführt, bei der es sich nach dem Theaterstück Christian Weises um die zweite deutschsprachige Bearbeitung des Masaniello-Stoffs handelte. Die Musik stammt von Reinhard Keiser, Librettist war der Literat, Advokat und Pamphletist Barthold Feind.²⁹ Nicht zuletzt dem besonders für die Präsentation auf einer Opernbühne ungewöhnlich brisanten zeitgeschichtlichen Stoff dürfte es zu verdanken sein, daß dieses Libretto im noch dünnen Rinnsal der Forschung zu dieser Textgattung und zur deutschen Oper um 1700 überhaupt³⁰ eine gewisse Sonderstellung einnimmt.

Es gibt noch zwei weitere Gründe für das verhältnismäßig große Interesse an diesem Text: zum einen die Möglichkeit eines Vergleichs mit Weises *Masaniello* und zum anderen die Möglichkeit der Parallelisierung der Ereignisse in Neapel mit der sogenannten »Pöbelherrschaft« in Hamburg in den Jahren 1701 bis 1708 – ein ganz konkreter politischer Bezug also.³¹ Die Leitfrage an den Text ist dadurch vorgegeben: Kann man dem Libretto eine bestimmte politische Aussage entnehmen, die sich einer der Positionen in den ständischen Unruhen in Hamburg zuordnen läßt, oder argumentiert der Text ähnlich pragmatisch und damit tendenziell offen wie Weises dramatische Darstellung?³²

²⁹ Alle Zitate von Feind folgen der Ausgabe: Barthold Feind: Deutsche Gedichte/ Bestehend in Musicalischen Schau-Spielen/ Lob- Glückwünschungs- Verliebten und Moralischen Gedichten/ Ernst- und schertzhafften Sinn- und Grabschriften/ Satyren/ Cantaten und allerhand Gattungen. Sammt einer Vorrede Von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten/ und Gedancken von der Opera. Erster Theil. Mit Kupffern und einem vollständigen Register. Stade Verlegts Hinrich Brummer/ privilegierter Buchführer. Im Jahr 1708. (Sigle: DG)

Im folgenden konzentrieren wir uns unter Vernachlässigung der musikalischen Gestaltung ausschließlich auf das Libretto. Feinds Ausführungen in seinen *Gedanken von der Opera* (DG, S. 74-114) ist zu entnehmen, daß das Libretto um 1700 der Musik vorrangig und diese sich eindeutig an ihm zu orientieren hatte: »Denn eine Opera ist ein aus vielen Unterredungen bestehendes Gedicht/ so in die Music gesetzt/ als welche der Verse wegen allhier gebraucht wird/ nicht aber umgekehret/ weil der Poet den Musicum zu allerhand Inventionen veranlasset/ und der Musicus dem Poeten folgen muß.« (DG, S. 80) Vgl. zu dieser Frage auch die eingehende Diskussion bei Helen Watanabe O'Kelly: Barthold Feind's Libretto *Octavia* (1705) and the »Schuldrama« Tradition. In: *German Life and Letters* NS 35 (1981/82), S. 208-220, hier S. 218f., und weiterhin Klaus Günther Just: Das deutsche Opernlibretto. In: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. v. Steven Paul Scher. Berlin 1984, S. 100-116, hier S. 102.

³⁰ Vgl. Just: Opernlibretto, S. 100, der klar feststellt, daß »das Opernlibretto als unbekannte literarische Größe gelten« darf.

³¹ Vgl. hierzu und vor allem zur Involvierung Feinds in diese Unruhen Gordon W. Marigold: Die politischen Schriften Barthold Feinds. In: *Daphnis* 13 (1984), S. 477-523.

³² Folgende Arbeiten haben sich dieser Frage angenommen: Arnd Beise: Neapel 1647 – Hamburg 1706. Barthold Feinds *Masaniello Furioso* und das Drama um 1700 als Institution historischer Gelehrsamkeit. In: *Gelehrsamkeit in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Giorgio Cusattelli u.a. Tübingen 1999 (= *Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, 8), S. 219-239, und Roger Thiel: Constantia oder Klassenkampf? Christian Weises *Masaniello* (1682) und Barthold Feinds *Masaniello Furioso* (1706). In: *Daphnis* 17 (1988), S. 247-266.

Bei der Konzentration auf diese Fragestellung ist nun jedoch regelmäßig die Tatsache aus dem Blick geraten, daß die Geschehnisse, die sich direkt um den Volksaufstand in Neapel gruppieren, nur einen und letztlich sogar rein quantitativ den deutlich kleineren Teil der Handlung ausmachen – der andere Teil, eine doppelte Liebesintrige, wird bei den Analysen fast immer ausgeblendet, zumal eine Verbindung zur politischen Aktion zumindest auf den ersten Blick nicht erkennbar zu sein scheint. Gestützt wird diese Annahme zweier völlig voneinander unabhängiger Handlungsstränge innerhalb der Oper durch eine Stellungnahme Feinds selbst, der in seiner Vorrede zum *Masagniello furioso* die Liebeshandlung als Tribut an die Publikumserwartungen deutlich von der Haupthandlung um dem Titelhelden trennt und sie dabei gleichsam abwertet:

Weil nun die Wucht dieses tobenden Masaniello mit dessen zwar unglückseligem/ jedoch wohl-verdientem Ende/ einigen zarten Gemüthern/ die vor dem Klang der kriegerischen Trompeten die Ohren stopfen/ und lieber den Puder aus den Locken/ als den Staub in Schlachten um das Gesicht fliegen haben/ etwas zu cruel, nach ihrer weichmühtigen Eigenschaft/ vorkommen möchte/ so hat man eine zweyfache verworrene Liebes-Intrige in die Materie eingeflochten. (DG, S. 255)

Diese wohl ob ihrer Plastizität in der Forschung gern zitierte Selbstaussage Feinds soll hier entschieden hinterfragt werden. Wir möchten ganz im Gegenteil herausarbeiten, daß die verschiedenen Stränge der Handlung durchaus auch inhaltlich miteinander verbunden sind und einander bedingen.

Wirft man einen Blick in Barthold Feinds theoretische Schriften zur Poetik allgemein und zur Oper im besonderen, fällt sein großes Interesse an Affektdarstellungen auf. In seiner größten programmatischen Schrift, dem *Vorbericht von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten* (DG, S. 1–73), wird neben der Scharfsinnigkeit, der Argutia, vor allem die Fähigkeit zur Leidenschaftsdarstellung als die Qualität in den Vordergrund gestellt, die einen guten Dichter ausmache. In einer ausgedehnten Sammlung von vorbildhaften Texten aus Antike und Neuzeit sind es bezeichnenderweise Gewitterdarstellungen (DG, S. 33–39) und direkt daran anschließend Beschreibungen von Wutausbrüchen (DG, S. 39–47), die die Reihe der Exempel anführen und sehr großen Raum einnehmen. Ebenfalls von großer Bedeutung in dieser Sammlung sind Textgattungen, die nach Feind ein besonderes Maß an Scharfsinnigkeit erfordern, also Lobgedichte (DG, S. 51–54), Satiren (DG, S. 55–58) und Epigramme (DG, S. 58–64). Affektdarstellung und Argutia enthüllen sich dabei als die zentralen Komponenten seiner Poetik. Feinds wichtigster antiker Referenzautor bei den Affektdarstellungen ist Vergil, von den neuzeitlichen Dichtern wird vor allem Giambattista Marino hervorgehoben, und an deutschen Autoren werden Daniel Casper von Lohenstein, Andreas Gryphius und Christian Heinrich Postel genannt. Aktuelle französische Beispiele, wobei es sich für die Zeit um 1700 also eher um klassisch-gemäßigte handelt hätte, fehlen ganz.

Affekte, räsoniert Feind in seinen *Gedanken von der Opera* (DG, S. 74–114), sind die Grundlage der Aktionen und damit der Motor der Geschehnisse auf der

Bühne: »Wo sonst keine Affecten sind/ da sind auch keine Actiones, und wo keine Actiones sind/ da wird es auf dem Theater sehr frieren.« (DG, S. 106) Zentrales Ziel der Opernaufführung ist die Affekterregung beim Zuschauer durch Affektdarstellung auf der Bühne (DG, S. 105–109). Deshalb kann Feind auch den von ihm ausführlich zitierten Invektiven des Franzosen Charles de Saint-Evremont (DG, S. 75f.) keinesfalls zustimmen, der sich vor allem gegen die seiner Meinung nach übertriebenen Affektdarstellungen in italienischen Opernaufführungen wendet:

S'ils [die Italiener] veulent souffrir, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non par des soupirs qui échappent secretement à la passion d'un cœur amoureux; d'une reflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations [...]. (DG, S. 76)

Feind dagegen hält diese Manier der Italiener für »angenehm und kunstreich« (DG, S. 76) und verteidigt sie vehement.³³

Die hier von Barthold Feind geführte Diskussion über Intensität und Funktion der Affektdarstellung in der Oper hängt mit einer Kontroverse zusammen, die unter dem Namen »Hamburger Stilstreit« (etwa 1701–1704) in die Literaturgeschichte eingegangen ist und in deren Zentrum die Frage der Wertung marinistischer Tendenzen bei Lohenstein und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau stand. Der Wortführer auf der Seite der Klassizisten war in dieser Literaturdebatte Christian Wernicke, der Lohensteins und Hoffmannswaldaus Hang zur arguten Sprechweise in den Vorworten zu verschiedenen Ausgaben seiner Sammlung von Epigrammen³⁴ deutlich kritisierte. Dabei hat er sich vor allem an der französischen klassischen Literaturdoktrin orientiert, wie sie sich am deutlichsten in der *Art poétique* von Nicolas Boileau manifestiert. Dessen Kritik am Hang zum Exzessiven in der italienischen Literatur weist deutliche Parallelen zur Abwertung der italienischen Oper durch Saint-Evremont auf – etwa wenn er wie folgt dekretiert: »Evitons ces excès: laissons à l'Italie/ De tous ces faux brillants l'éclatante folie.«³⁵ Auf der anderen Seite verteidigten zuerst Postel und dann auch Christian Friedrich Hunold (Menantes) die Schlesier und ihren marinistischen Einschlag vehement gegen die

³³ Deutlich wird Feinds Anlehnung an die italienische Operntradition auch ganz konkret durch die in den *Masagniello furioso* eingestreuten italienischen Arien (vgl. DG, S. 266, 267, 270 u.ö.).

³⁴ Genannt sei hier nur die wichtige zweite Ausgabe seiner Epigramme: [Christian Wernicke:] Überschriftete Oder Epigrammata In acht Büchern/ nebst einem Anhang von etlichen Schäfer-Gedichten/ Theils aus Liebe zur Poësie, theils aus Haß des Müßiggangs geschrieben. Hamburg, in Verlegung Zacharias Hertel/ 1701. Weitere Quellenhinweise finden sich in folgenden Darstellungen des Hamburger Stilstreits: Alberto Martino: Daniel Casper von Lohenstein. Geschichte seiner Rezeption. Band I: 1661–1800. Übers. von Heribert Streicher. Tübingen 1978, S. 234–240, und Klaus Ley: G. B. Marino / B. H. Brockes: *Der Bethlehemische Kinder-Mord. Zur italienischen Schreibart* und ihrer Bedeutung für die Dichtung der frühen Aufklärung in Deutschland. In: Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino. Hg. v. Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Amsterdam 1997 (Chloe 26), S. 275–339, hier S. 332–339.

³⁵ Nicolas Boileau-Despréaux: *L'Art poétique*. Hg. v. Sylvain Menant. Paris 1969, S. 88 (Chant I, Vers 43f.).

Angriffe Wernickes. Zu erinnern sei hier nochmals daran, daß Feind sowohl Postel und Lohenstein als auch Marino selbst zu seinen erklärten Vorbildern rechnet. Sowohl im ›Hamburger Stilstreit‹ selbst als auch in seiner Verlängerung auf der Ebene der Oper geht es also um die zu diesem Zeitpunkt noch unentschiedene Frage nach dem Vorrang italienischer oder französischer Muster für die deutsche Literatur und das deutsche Musiktheater, und damit – vereinfacht gesagt: – um die Präferenz für exzessive oder für klassisch-gemäßigte Darstellungen.

Die französische Linie hat sich, wie bekannt, spätestens mit Gottsched auch in der deutschen Literatur gegen die italianisierende Tradition durchgesetzt, und Lessing stand mit der deutlichen Ablehnung der marinistischen Tendenzen in der Zeit um 1700, die er in seinem 332. *Literaturbrief* zu erkennen gibt, wahrlich nicht allein da:

Man kann mit Wahrheit sagen, daß die italienische Literatur noch nie recht unter uns bekannt geworden. Zwar war einmal die Zeit, da unsere Dichter sich fast nichts als welsche Muster wählten. Aber was für welche? Den Marino mit seiner Schule. Der »Adonis« war unsern Posteln und Feinden das Gedicht aller Gedichte. Und als uns die Kritik über das Verdienst dieser Muster und dieser Nachahmer die Augen öffnete, so erwogen wir nicht, daß unser falscher Geschmack gerade auf das Schlechteste gefallen war, sondern Dante und Petrarca mußte die Verführung ihrer schwülstigen und spitzfindigen Nachkommen entgelten.³⁶

Feinds Interesse an extremen Affektdarstellungen, wie sie aus der Tradition der italienischen Oper stammen, zeigt sich auch sehr deutlich im *Masaniello furioso* (DG, S. 251–320) selbst. Schon das *furioso* im Titel weist darauf hin, daß im Zentrum dieses Stücks die Raserei, der Affektsturm des Masaniello steht. Im konkreten Fall der Titelfigur wird deutlich eine zuerst immer weiter ansteigende und dann plötzlich abfallende Kurve sichtbar: Den Beginn dieser Entwicklung markiert Masaniellos vielleicht noch gerechte Empörung,³⁷ doch dann steigern sich die Affekte in der Zeit seiner eigenen temporären, teils bereits tyrannischen Herrschaft, bis sie in dem reinen Wahnsinn hochfahrender Allmachtsphantasien ihren Höhepunkt erreichen, bevor der Rädelsführer des Aufstands schließlich von seinen eigenen Bundesgenossen niedergestochen wird, die ihn verraten und sich wieder mit dem Vizekönig versöhnt haben (DG, S. 316). Der Affektsturm des gemeinen Volkes gegen die Herrschenden, als deren Pars pro toto die Figur des Masaniello steht, wird ganz anders als bei Weise nicht durch zielgerichtetes Handeln der hier geradezu aufreizend passiven und hauptsächlich mit ihren Liebesintrigen beschäftigten Autoritäten beendet, er erledigt sich, nachdem er auf seinem Höhepunkt in den Wahnsinn ›umgekippt‹ ist, vielmehr von selbst.³⁸

³⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Werke in drei Bänden. Band II. Kritische Schriften. Philosophische Schriften. Bearb. von Jost Perfahl und Otto Mann. München 1974, S. 986f.

³⁷ Allerdings trifft schon Masaniellos erste Aktion einen eigentlich Unschuldigen, den Krämer Bassian, dem er den Fruchtkorb umwirft, weil dieser den Zoll bezahlt hat (DG, S. 265f.). Das Bild von dem zu Recht Empörten wird also von Beginn an relativiert.

³⁸ Hier liegt, wie schon angedeutet, eine deutliche Abweichung gegenüber der Darstellung bei Christian Weise vor, der vor allem den Bischof als überlegen handelnden Politicus vorführt.

Zur Darstellung dieser Raserei bemüht sich Feind, eine Sprache des Affekts zu schaffen.³⁹ Die erste Wutarie Masaniellos beispielsweise ist überwiegend in Amphibrachien gehalten – entsprechend seinen eigenen theoretischen Vorgaben in den *Gedanken von der Opera*: »Zu furieusen Gedanken schicken sich jedoch allemahl die Dactylische und Anacreontische am besten [...]« (DG, S. 98):

Ihr knallende Schläge der donnernden Stücke/
Zerreiſset/ zerschmettert/ brecht allen das Gnicke/
Die der Freyheit Feinde seyn.
Ihr sinkende Gründe der wankenden Tempel/
Schlucket die Tyrannen ein/
Der Erden zum Greuel und blutgen Exempel! (DG, S. 264f.)

Stellt man die Affektdarstellung nun auch in den beiden anderen Handlungssträngen in den Mittelpunkt der Betrachtung, so verschwindet der vermeintliche Graben zwischen der politischen und der Liebeshandlung zusehends. Zwei auf den heutigen Betrachter sicher in ihrem Verlauf höchst artifiziell und unwahrscheinlich wirkende Intrigen laufen auf dieser zweiten Ebene parallel: Der Vizekönig von Neapel, der Herzog von Arcos, ist verliebt in die mit Don Antonio verbundene Mariane. Don Pedro liebt die mit Don Velasco verheiratete Aloysia. Im weiteren Verlauf der Handlung wird diese doppelte Dreiecksgeschichte noch dadurch verkompliziert, daß sich auch noch Don Antonio zwischenzeitlich in Don Velascos Ehefrau Aloysia verguckt, nachdem sie ihm spielerisch Avancen gemacht hat.

Wie schon die Handlung um Masaniello kreisen auch die beiden Liebesintrigen um ein jeweils klar konturiertes Generalthema aus dem Bereich der Affektpsychologie:

Im Fall der Liebe des Herzogs von Arcos zur Gräfin Mariane ist dies die Vergeblichkeit, im Affektsturm seine Ziele durch intentionales Handeln zu erreichen. Jeder Versuch, das Geschehen durch geplante Aktionen zu lenken, schlägt umgehend in sein genaues Gegenteil um. Als beispielsweise Don Antonio von den Rebellen gefangengesetzt wird, schenkt der Vizekönig Mariane Geld, um sie für sich zu gewinnen, das sie dann aber dafür einsetzen will, Antonio wieder freizukaufen. Auf dem Weg zu den Rebellen verliert sie jedoch das Geschenk und

Legt man die Darstellung der Geschehnisse aus dem Jahre 1647 im *Theatrum Europaeum* zugrunde, in der die Autoritäten ebenfalls als sehr hilflos und passiv geschildert werden, ist die Darstellung bei Feind zumindest in dieser Hinsicht sogar realistischer als die bei Weise. Die Ermordung durch die eigenen Bundesgenossen widerspricht allerdings der Quellenüberlieferung. Sowohl im *Theatrum Europaeum* als auch bei Weise geschah diese durch Adelige. Vgl. dazu Theatri Europaei Sechster und letzter Theil, S. 114f., und Mas. V, 22, S. 362–365.

³⁹ Zur musikalischen Ausgestaltung der Gewalt- und Wutarien im *Masaniello furioso*, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, vgl. Susanne Bauer-Roesch: »Zerknirschen/ zerschmeissen/ zermalmen/ zerreiſsen«. Gewalt auf der Opernbühne des 17. Jahrhunderts. In: Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Hg. v. Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 145–169, hier bes. S. 159ff.

bietet sich ihnen selbst zum Tausch an. Don Antonio, der nun Geld holen soll, um Mariane freizukaufen, verliebt sich zwischenzeitlich in Aloysia und vergißt Mariane. Diese Geschichte der fehlgeschlagenen Pläne ließe sich fortsetzen und erreicht ihren durchaus ironisch gebrochenen Höhepunkt, als Don Antonio sich aus heftiger Reue über seine Untreue umzubringen versucht, auch dies nicht gelingt und er gerade dadurch Mariane wieder zurückgewinnt (DG, S. 315), wodurch die Ausgangskonstellation wiederhergestellt wird.

Beim zweiten Handlungsstrang um Aloysia, ihren Mann Don Velasco und ihren Verehrer Don Pedro ist es dagegen die in der Liebesraserei gesteigerte Unfähigkeit, Zeichen richtig zu lesen, die die Intrige vorantreibt. Als etwa Don Pedro sich wegen seiner unmöglichen Liebe zu Aloysia aus der Stadt zurückzieht, zwingt sein nichtsahnender Freund Don Velasco seine Frau, ihm einen Brief zu schreiben, er solle doch bitte wieder zurückkehren. Die Worte, die Velasco seiner Frau in die Feder diktiert, sind höchst zweideutig (DG, S. 291f.) und veranlassen Don Pedro zu falschen Hoffnungen. Ebenso zweideutig ist die Szene, in der der zurückgekehrte Don Pedro der schlafenden Aloysia einen Kuß gibt und der heimlich dieses Geschehen beobachtende Don Velasco dies als Ehebruch seiner Frau versteht (DG, S. 310). Die Verbindung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem lockert sich hier, und zweideutige Zeichen werden ›falsch‹ gelesen. Diese Fehllektüren führen zu einer Eskalation der Situation – die Affekte werden immer weiter angeheizt, bis auch hier am Ende wieder Ruhe einkehrt und das Ehepaar schließlich wieder zueinander findet.

Eine stufenweise Steigerung von Wut über Raserei in Wahnsinn auf der Ebene der politischen Handlung – ein immer wieder fehlschlagender Aktionismus in der Handlung um den Herzog von Arcos und Mariane – und eine spezifische Blindheit,⁴⁰ die zu einer falschen Lektüre der Welt führt auf der Ebene der Handlung um Aloysia – diese drei zentralen Elemente des Affektsturms werden im *Masagnello furioso* verteilt auf die drei ansonsten nur sehr lose verbundenen Handlungsstränge ventiliert und assoziativ miteinander verbunden. Dabei bilden sie so etwas wie ein zusammenhängendes semantisches Feld – oder, auch so könnte man es formulieren, eine komplexe Metapher.

Seinen inneren Zusammenhalt erhält dieses semantische Feld vor allem durch den gemeinsamen Rekurs auf die Gewalt der Elemente, hier vor allem auf das Feuer. Die erste Meldung, die die Adligen aus dem aufständischen Neapel erhalten, bezieht sich auf die dort brennenden Häuser (DG, S. 260), gleich mehrfach wird der Vesuv evoziert (DG, S. 263, 274), und die ›aufflammenden‹ Begierden in der Liebeshandlung werden regelmäßig – wenn auch nicht eben originell – mit Feuer und Brand konnotiert. Auch die Szenenbilder, die in den Regieanweisungen beschrieben werden, zeigen Feuer an der Hafenmole (DG, S. 278), ein brennendes

⁴⁰ »Die Lieb und der Verdacht sind beyde blind« (DG, S. 318), wird dies vom Herzog von Arcos in der Schlußszene resümiert.

Haus (DG, S. 282) oder wiederum den rauchenden Vesuv (DG, S. 294). Neapel steht in Flammen, auf der politischen Ebene ebenso wie auf der erotischen.⁴¹

Was im Vorwort zur allgemeinen Natur der politischen Revolte gesagt und im Text selbst noch einmal wiederholt wird, nämlich daß der Aufstand des Masaniello »den gemeinen Erfolg aller Revolten [hatte], die sich/ wie ein großer Platz-Regen/ zur heißen Sommer-Zeit/ gar schnell sammeln/ aber auch bald wieder zergehen« (DG, S. 254, auch DG, S. 271), gilt genauso für die Liebeshandlung. So plötzlich wie die große Verwirrung der Gefühle kommt, so geht sie auch wieder. So wie am Ende die Revolte durch den Mord der Banditen an Masaniello sich selbst liquidiert, so zieht sich auch der Vizekönig von Mariane zurück und wendet sich Don Pedro reuig endgültig von der Welt und der Gefahr der Versuchung durch Aloysia ab. Die wenn auch manchmal nur mühevoll erhaltene Tugend vor allem der weiblichen Figuren hat gesiegt, doch auch diese hat sich weniger in Handlungen manifestiert, sondern eher darin, daß sie standhaft geblieben sind, bis die erotischen ›Aufführer‹ nach dem Abflauen des Affekts von selbst wieder zur Ruhe gekommen sind. Allesamt hatten sie Dinge erstrebt, die ihnen letztlich nicht zukamen: das Volk die Macht im Staate, Don Pedro die Frau eines anderen und der Vizekönig ein Mädchen, das ihm in Stand und Alter nicht entsprach, wie es Mariane mehrfach feststellt (DG, S. 275, 284). Den Empörern gegen die Ordnung bleibt gleichsam als Erinnerung und Mahnung – und das Stück bleibt auch hier noch im Bildbereich des Feuers – ein Brandmal: »Ein Brandmahl belohnet das Laster zur Schmach« (DG, S. 319), wie es im letzten Auftritt heißt.

Anders als bei *Weise* werden der Rekurs auf die Elemente und die Gewittermetapher im *Masagnello furioso* also durchaus ernstgenommen und bekommen eine zentrale Funktion zugewiesen: Der Affektsturm bricht unvermittelt aus und legt sich ebenso unvermittelt auch wieder, ohne größere Folgen zu zeitigen – aber natürlich steht hier die Gefahr im Hintergrund, daß er in jedem Augenblick erneut ausbrechen könnte, ohne daß ihm mit den Mitteln kluger Politik zu steuern wäre.

Auf der Ebene der einzelnen Handlungsstränge selbst ist die Oper, wie bereits angedeutet, hauptsächlich von Brüchen geprägt. Man fragt sich wiederholt, warum niemand wirklich etwas gegen Masaniello und das aufständische Volk unternimmt, und die ›Verliebungen‹ und ›Entliebungen‹ der Adligen kommen in ihrer Plötzlichkeit mehr als unvermittelt, so daß von einem konsequenten, rationalen Handlungsaufbau kaum die Rede sein kann.⁴² Eine Kohärenz des Stücks

⁴¹ Diese Verbindung der Handlungsstränge über das Motiv des Feuers deutet auch Horst Kogler in seiner Rezension in der *Stuttgarter Zeitung* vom 12. Februar 2001 über die Neuinszenierung des *Masagnello furioso* an der dortigen Staatsoper an: »Doch auch wenn ihre Kleider [die der Adligen] angesengt sind von den überall auflodernden Bränden – ihre Contenance wahren sie, zumindest solange sie die Liebe nicht angesengt hat.«

⁴² Auf diese Mängel in der Konstruktion weist auch schon Bauer-Roesch: Gewalt auf der Opernbühne, S. 159, Anm. 25, hin. Von musikwissenschaftlicher Seite wird allerdings auch darauf hingewiesen, daß diese Brüche in der Handlung zumindest teilweise durch die

wird trotzdem durch die assoziativen Verknüpfungen erreicht, die die komplexe Metapher des Affektsturms speisen, der hier polyperspektivisch und in seinen Einzelelementen über die Handlung verteilt beleuchtet wird. Auf dieser Ebene kann der Text, der sich sprachlich längst nicht so komplex darbietet wie etwa die Trauerspiele von Feinds großem Vorbild Lohenstein,⁴³ vor allem wegen seiner deutlichen Tendenz zur Assoziationskombinatorik durchaus als argut bezeichnet und auf die marinistisch geprägte italienische Tradition bezogen werden.

Bei Barthold Feind verbindet sich die Rezeption von aus Italien stammenden literarischen Formen – um nun doch noch auf die alte Zentralfrage der Masaniello-Forschung zurückzukommen – letztlich mit konservativen politischen Positionen,⁴⁴ die deutlich an das überkommene Ordodenden anknüpfen. Das ist, wenn man wiederum den Fall Lohensteins hinzunimmt, der seinen marinistischen Einsatz mit einem Eintreten für eine konservative Reichspolitik verband, durchaus nicht ungewöhnlich. Der Status am Ende der Oper ist weitgehend identisch mit dem Status zu Beginn, es ist weder auf der politischen Ebene noch auf der erotischen Ebene zu nennenswerten Verschiebungen oder gar tiefgreifenden Änderungen gekommen. Die Unruhestifter haben wieder Ruhe gegeben, die Constantia scheint zu triumphieren.

Noch deutlicher wird die konservative Grundeinstellung Feinds in seinem 1703 erstmals veröffentlichten Drama *Das verwirrte Haus Jacob*,⁴⁵ in dem eine Episode aus der Zeit der Hamburger Pöbelherrschaft aufspielt, bei der es um die Besetzung einer Pfarrstelle geht. Anders als in der Oper dominiert die politische Handlung hier deutlich, und es wird kein Zweifel daran gelassen, daß die Auführer mit ihren egoistischen Hintergedanken gegenüber den besonnenen städtischen Autoritäten im Unrecht sind. Es handelt sich beim *Verwirrten Haus Jacob* weniger um ein Drama im eigentlichen Sinne, als vielmehr um ein in Dialogform gegossenes Pamphlet gegen die plebejischen Auführer. Feind hat wegen dieses Stücks in Hamburg große Probleme bekommen und mußte unter anderem auch deswegen 1706 aus der Stadt fliehen. 1707 wurden zunächst seine

musikalische Gestaltung, also vor allem durch motivische Anklänge und andere musikalische Parallelen zwischen einzelnen Szenen, wieder aufgefangen werden. Vgl. dazu Hans-Joachim Theill: Reinhard Keisers »Masaniello furioso«. Notizen zur Herausgabe einer Hamburger Barockoper. In: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1978), S. 127–142.

⁴³ Dieser wird in dem *Vorbericht von dem Temperament und Gemüths-Beschaffenheit eines Poeten* (DG, S. 1–73) immer wieder zitiert und gelobt, während die schulbildende Schlichtheit der Stilistik Christian Weises von Seiten Feinds eine deutliche Ablehnung erfährt: »Es trifft aber derer Urteil nicht zu/ welche der Poesie genug gethan zu haben vermeinen/ wenn sie nur fließend schreiben/ und die Wörter leicht zusammen reimen können/ wie einige aus des Herrn Weisens Schule [...]« (DG, S. 66).

⁴⁴ Zu den konservativen Grundpositionen Feinds vgl. vor allem Marigold: Die politischen Schriften.

⁴⁵ [Barthold Feind:] *Das verwirrte Haus Jacob/ Oder Das Gesicht von der bestrafften Rebellion An Stilcke*. Schauspiel. Auf dem Naumburgischen Theatro in der Petri-Paul-Messe 1708 abermahl aufgeführt (fotomechanischer Nachdruck, Leipzig 1927). Die Erstausgabe von 1703 war uns leider nicht zugänglich.

Schriften vom Henker verbrannt, im August wurde schließlich sogar eine ihn darstellende Puppe aufgehängt.⁴⁶

Davon, daß auch gegen den *Masaniello furioso* protestiert worden wäre, ist nichts bekannt.⁴⁷ Offensichtlich wurde er als längst nicht so politisch brisant eingestuft wie das vorausgehende Theaterstück, denn ansonsten hätte er in der aufgeheizten Stimmung der Zeit in Hamburg mit Sicherheit sein Echo gefunden. Dies kann als deutlicher Hinweis darauf verstanden werden, daß es bei dieser Oper – ganz analog zu den Verhältnissen im zeitlich parallelen galanten Roman – weniger um Politik als solche geht, auch wenn ein politisch-historisches Thema nicht nur den Hintergrund, sondern ein fest integriertes Moment der Darstellung bildet. Es geht im *Masaniello furioso* in erster Linie um eine ästhetische Umsetzung und Modellierung von Affekten, die sowohl in der Politik als auch in der Liebe stets denselben Regeln zu gehorchen scheinen.

Der politisch konservativen Tendenz des Stücks, die sich auch im Ausgang und in den Paratexten offenbart, stehen die deutlich erkennbare Lust an der Affektdarstellung und das vernehmbare Interesse an der Thematisierung der Unordnung entgegen, die sich jedoch letztlich des transitorischen Charakters dieser Erscheinungen stets bewußt bleiben. Die Affekte werden dadurch – anders als noch in den barocken Trauerspielen mit ihren Greueldarstellungen und ihrer überdeutlichen Absicht der Abschreckung – zu einem genießbaren Nervenkitzel, zu einem »angenehmen Grauen«. So kann auch die komische Figur Bassian die Geschehnisse am Ende heiter resümieren: »Ja in solchem Spiel/ Vertreibt man schon die lange Weil.« (DG, S. 319) Der Schrecken des Aufstands wird hier durch die Parallelisierung zu den Liebeswirren einiger gelangweilter Adeliger und durch die Einbindung in die prächtige Opernkulisse in erster Linie zum ästhetischen Genuß.

5.

Die Bearbeitungen des Masaniello-Stoffs durch Feind und Weise könnten zumindest auf den ersten Blick unterschiedlicher kaum sein. Barthold Feind betreibt eine ästhetische Überformung des Stoffes. Die ästhetisch-affektive Wirkung steht im Mittelpunkt, die politische Dimension des Stoffes wird dadurch entdramatisiert und zum Material der Oper. Dabei garantiert der zyklische Charakter der auf-

⁴⁶ Vgl. dazu Marigold: Die politischen Schriften, S. 483.

⁴⁷ Vgl. Silke Leopold: Aufstieg und Fall des Tommaso Aniello – Ein barockes Lehrstück über die Ordnung der Welt. In: Programmheft zur Inszenierung des *Masaniello furioso* an der Staatsoper Stuttgart in der Spielzeit 2000/01. Stuttgart 2001, S. 9–18, hier S. 12f.

⁴⁸ Vgl. allgemein zur Entstehung und Entwicklung dieser Kategorie Carsten Zelle: »Angenehmes Grauen«. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 10).

brausenden und dann auch wieder abflauenden Affekte, daß sich der Zuschauer, ohne ein wirklich schreckliches Ende befürchten zu müssen, dem ›angenehmen Grauen‹ überlassen kann.

Weise hingegen betont die gesellschaftliche Seite, er betreibt bewußt eine Politisierung des Stoffes. Auch hier wird das revolutionäre Geschehen in Bildern des Zyklischen gefaßt. Es zeigt eine verkehrte, närrische Welt, die der wahren Ordnung entgegengesetzt ist. Aber dieser karnevaleske Ausnahmezustand gewährt zugleich Einsichten in verborgene Sphären der politischen Welt. Die Dramenhandlung macht – ganz anders als bei Feind – deutlich, daß sich der Fall nicht naturgesetzlich von selbst löst, sondern daß er nur von den Menschen, das heißt: politisch gelöst werden kann.

In Weises *Masaniello* ist die barocke Identitätsproblematik im Hintergrund durchaus noch präsent, scheidet doch gerade die Hauptfigur Masaniello hauptsächlich daran, daß er an ihr festhält. Erfolgreicher ist der Politiker, der die Willkürlichkeit der Zeichen akzeptiert und sich der Einsicht in die unaufhebbare Kluft zwischen Zeichen und Bedeutung und den sich daraus ergebenden Ambivalenzen nicht verschließt. Dies impliziert für Weise noch keine generelle Ablehnung einer an moralischen Normen orientierten Politik. Aber eine eindeutige und vor allem eine allgemeine, auf andere Fälle übertragbare Antwort auf die Frage nach dem richtigen Handeln wird nicht mehr präsentiert.

Eine Anknüpfung an ältere Positionen, vor allem an das Constantia-Ideal, findet sich auch noch bei Feind. Die Standhaftigkeit besteht hier vor allem jedoch darin, einen als transitorisch bereits erkannten Ausnahmezustand abzuwarten, ihn gleichsam ›auszusitzen‹. Von einem existentiellen Charakter der verhandelten Fragen kann im Zusammenhang mit den recht harmlosen Liebesverwirrungen einiger Adelliger und ihrer Ignoranz gegenüber der Revolte wahrlich nicht mehr gesprochen werden. Auch hier hat also eine Entdramatisierung handlungsleitender barocker Zentralwerte stattgefunden. Gleichzeitig wird aber vor allem in der Diskussion um Feinds Opernkonzeption auch deutlich, daß mit dem in der französischen Klassik ästhetisch umgesetzten Rationalismus descartesscher Prägung ein weiteres Gegengewicht existiert, das gegen den latenten Unernst und die »faux brillants« eines solchen gleichzeitig affektgeladenen und hochtheatralischen, marinistischen Metaphernspiels, wie es sich im *Masaniello furioso* findet, aufbegehrt.

Beide *Masaniello*-Stücke liegen, wie gezeigt werden konnte, mitten in einem Feld verschiedener historischer Einflußlinien. Gerade aber wegen der Dominanz des pragmatischen italienischen Elements können sie mit den Ambivalenzen, die daraus entstehen, produktiv umgehen. Weder scheidet Weises *Masaniello* daran, daß die Frage nach der Rechtmäßigkeit politischer Klugheit keine eindeutige Antwort findet, noch zerbricht Feinds *Masaniello furioso* an seinem aus heutiger Sicht mangelhaften logisch-kausalen Aufbau. In ideologisch ›geschlosseneren‹ Zeiten wie dem deutschen Hochbarock oder der französisch geprägten Frühaufklärung könnte ein solcher Mangel entscheidend für das Mißlingen eines Stücks sein, in

einer so wenig festgelegten Zeit wie der um 1700 scheint dieser Faktor jedoch nicht entscheidend.

In einem engen Zusammenhang damit steht die beiden Stücken gemeinsame Tendenz zur Entmoralisierung: Weder ist bei Weise ein listiges Vorgehen wie das des Erzbischofs so eindeutig verdammenswert wie dies in den älteren deutschen Debatten um die Ratio status wohl der Fall gewesen wäre, noch werden die erotischen Eskapaden der Adelligen in Feinds *Masaniello furioso* Ziel einer nennenswerten moralischen Empörung. Eine polyperspektivische Präsentation divergierender politischer Konzeptionen einerseits, und andererseits die Freude am arguten Sprechen und am Aufbau von Komplexität, die sich in marinistischer Tradition um die moralische Wertigkeit des Behandelten nicht groß kümmert, treten an die Stelle des unbedingten Willens zur Rückführung der verhandelten Probleme auf letzte Wahrheiten. An die Stelle von ideologischen Gewißeiten treten offener Dialog und ein geselliges Spiel mit Bedeutungen. Die Zeit um 1700 blendet die Verwerfungen der Frühen Neuzeit (noch) nicht aus, sondern verhandelt sie – ohne eine große Lösung zu bieten – im Sinne einer pragmatischen, der Geselligkeit verpflichteten Weltsicht. Dabei kommt gerade den italienischen Modellen frühneuzeitlicher Rationalität besonderes Gewicht zu, da sie einerseits die Pluralität der Zeit forcieren, andererseits aber auch die Offenheit dieser Phase des Wandels nochmals in sich spiegeln.