

Machinati Progetti. Das Theater Feltre im Risorgimento¹

Annette Kappeler, Raphaël Bortolotti

Die Darstellung von Intrigen und der Einsatz der Bühnenmaschinerie sind im Theater des Ottocento eng miteinander verwoben. Ein einzigartiges Quellenensemble aus dem Theater Feltre (Veneto) öffnet ein Zeitfenster auf eine im Provinztheater des Risorgimento bestimmende Neukonzeption des Einsatzes von Bühnenmaschinerie und Lichttechnik, die mit einer neuartigen Darstellung von Herrschaftstechniken korrespondiert.

I. Soziohistorischer Kontext

Das heutige Norditalien ist im 19. Jahrhundert ein von Kriegen geschütteltes Gebiet: 1797 dringen napoleonische Truppen ins Veneto ein. Von diesem Zeitpunkt an werden die Stadt Feltre und umliegende Gebiete abwechselnd vom napoleonischen und vom habsburgischen Militär besetzt. Die ersten Jahrzehnte des Ottocento sind so von Kriegsschäden, Militärdienst-Zwang, Missernten, Epidemien und von Widerstand gegen die Besatzungsmächte gekennzeichnet.² Die lokale Bevölkerung nimmt Teil an Risorgimento-Handlungen, Feltre bleibt aber bis 1866 Teil des Habsburgerreiches.³ Die Kultur- und Bildungslandschaft sowie das Verwaltungssystem des Veneto werden zu Beginn des Jahrhunderts nach französischem Vorbild umgeformt. Die habsburgischen Autoritäten übernehmen viele dieser Neuerungen und

1 Dieser Aufsatz ist im Rahmen des vom Schweizer Nationalfonds geförderten Projektes »Italienisches Provinztheater im Risorgimento« (Hochschule der Künste Bern, Institut Interpretation) entstanden.

2 Harry Hearder, *Italy in the Age of the Risorgimento. 1790-1870*, Harlow: Routledge 1983, S. 17.

3 Tiziana Casagrande, Eleonora Feltrin, Elisa Masiero, Valeria Vettorato, *Feltre e il Risorgimento*, Rasai Seren del Grappa: DBS 2012, S. 12f., 19f.

z.T. auch vom napoleonischen Regime eingesetzte Beamte,⁴ erlassen aber neue Zensurregeln, die die Theaterpraktiken dieser Zeit prägen.⁵

In diesem soziopolitischen Kontext werden Anfang des 19. Jahrhunderts erstaunlich viele neue Theater gebaut und ältere renoviert. Zahlreiche kleine Städte setzen sich für ihr eigenes lokales Theater ein, in dem verschiedenste Veranstaltungen und Versammlungen stattfinden können.⁶ Trotz dieser starken Präsenz von ›Provinztheatern‹ hat sich die Forschung bisher auf die wenigen großen ›Hoftheater‹ und ihre Spielpraktiken konzentriert.⁷ Eine Analyse von ›Provinztheatern‹ bietet Einblick in das kulturelle und soziopolitische Leben einer weit über das Publikum von Hoftheatern hinausgehenden Bevölkerungsgruppe und für diese Theater spezifische Spielpraktiken und Repertoires.

Die Regierungsmächte Frankreich und Habsburg unterstützen jeweils das Theaterwesen in den eroberten Gebieten, es gilt als Herrschaftsinstrument, das die Bevölkerung bilden, beeinflussen und kontrollieren kann: Unter napoleonischer Herrschaft soll es zur Bildung der Massen und der Formung der öffentlichen Meinung beitragen.⁸ In den »Cisalpinen Territorien« soll es einem Bericht des Theaterkomitees von 1798 zufolge zur Förderung der öffentlichen Bildung beitragen.⁹ Auch die Habsburgermonarchie unterstützt den Theaterbetrieb in den besetzten Gebieten.¹⁰ In einem amtlichen Schreiben wird z.B. 1825 erläutert, dass das Theater einen unschätzbaren Vorteil für die innere Sicherheit bedeute, weil sich dort große Teile der Bevölkerung während der Abend- und Nachtstunden an einem leicht kontrollierbaren Ort aufhielten.¹¹

4 David Laven, *Venice and Venetia under the Habsburgs, 1815-1835*, Oxford: Oxford University Press 2002, S. 18.

5 *Organisierung der Zensur in Lombardo-Venetien*, 1815, in: Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/AVA, Inneres, PHSt 839.

6 Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna: Il mulino 2001, S. 28.

7 Siehe u.a. ältere Publikationen wie z.B. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Bari: Laterza 1991, die noch heute Referenzwerke sind, oder auch neuere Arbeiten zum italienischen Theater wie z.B. Piero Mioli, *Il melodramma romantico*, Milano: Mursia 2017.

8 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 7; Claudio Toscani, »D'amore al dolce impero«. *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca: LMI 2012, S. 17.

9 Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino ed antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Milano: Giacomo Pirola 1887, S. 179-184.

10 Sorba, *Teatri*, S. 36, 39.

11 Fabian A. Stallknecht, *Dramenmodell und ideologische Entwicklung der italienischen Oper im frühen Ottocento*, Stuttgart: Metzler 2001, S. 139.

Während Versammlungen im Theater unterstützt werden, sind größere organisierte Zusammenkünfte an anderen Orten weitgehend verboten. Diese Politik der Theaterförderung bei gleichzeitiger Unterbindung anderer gesellschaftlicher Versammlungen¹² hat zur Folge, dass das Theater oft das einzige gesellschaftliche Zentrum der Stadt ist: »Wer das Theater in Italien vor 1848 nicht erlebt hat, kann sich keine Vorstellung von seiner Bedeutung machen. Es war der einzige Ort, der für Äußerungen des öffentlichen Lebens offen war, und alle nahmen daran teil.« heißt es z.B. 1870 in Michele Lessonas *Volere è potere*.¹³

Die Theater in den habsburgischen Gebieten werden überwacht,¹⁴ ihre Textgrundlagen werden im Vorhinein zensiert, ihre Aufführungen von Zensoren beobachtet.¹⁵ Theater sind mit Ausnahme weniger Hoftheater aber keine staatlichen Institutionen. Sie sind in selbstverwalteten Theatergesellschaften organisiert, die sich durch den Kauf (bzw. die Langzeit-Vermietung) von Logen finanzieren.¹⁶ In Mitgliederversammlungen wird eine Präsidentschaft gewählt, die für die Finanzierung des Theaters, den Kontakt zu Überwachungsorganen und die Organisation des Spielbetriebs zuständig ist.¹⁷ Die Theatergesellschaften geben sich eigene Theaterreglemente, die den Spielbetrieb organisieren.¹⁸ Sowohl die napoleonische als auch die habsburgische Regierung unterstützen diesen assoziativen Organisationsmodus als »potenziell positives Element, das die tägliche Kontrollausübung über die Stimmungen in der öffentlichen Meinung erlaubt«. ¹⁹ Die selbstverwalteten lokalen Theater sind andererseits als Ort der Verschwörung gefürchtet, und werden im Laufe des Jahrhunderts zu Orten soziopolitischer Verhandlungen, die sich gegen das Regime richten.²⁰

12 Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 125.

13 »Chi non ha vissuto in Italia prima del 1848 non può farsi capace di ciò che fosse allora il teatro. Era l'unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica, e tutti ci prendevano parte.« Michele Lessona, *Volere è potere*, Firenze: G. Barbera 1869, S. 267f. Diese Einschätzung muss insofern relativiert werden, als feste Theater wegen ihrer Eintrittspreise, Kleiderordnungen und der Lokalisierung in Städten große Bevölkerungsgruppen von ihrem Besuch ausschließen. Andererseits stehen Theateraufführungen im Gegensatz zu Druckschriften prinzipiell der riesigen Bevölkerungsgruppe offen, die im Ottocento nicht alphabetisiert ist (ca. 75 Prozent). Header, *Italy*, S. 249.

14 *Organisierung der Zensur in Lombardo-Venetien*.

15 Sorba, *Teatri*, S. 36.

16 Sorba, *Teatri*, S. 104.

17 Sorba, *Teatri*, S. 79.

18 *Regolamento sulla Polizia dei Teatri*, 1812, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

19 »[U]n elemento potenzialmente positivo, che consentiva l'esercizio di un controllo quotidiano sugli umori dell'opinione pubblica.« Sorba, *Teatri*, S. 81.

20 Sorba, *Teatri*, S. 118.

II. Theater Feltre

Das Theater Feltre, in einem Renaissance-Palast in der Stadtmitte untergebracht, wird seit dem 17. Jahrhundert für theatrale Aufführungen genützt. Es bleibt Anfang des 19. Jahrhunderts mehrere Jahre geschlossen und wird mitunter für Truppeneinquartierungen verwendet.²¹ Wie in vielen anderen Städten formiert sich in Feltre Anfang des 19. Jahrhunderts eine Gesellschaft von Bürgern, die das Theater renoviert, mit neuer Maschinerie und neuem szenischem Material ausstatten lässt und sich ein Theaterreglement gibt.²² 1813 werden die Bühnenmaterialien fertiggestellt, von diesem Zeitpunkt an gibt es mehrere Vorstellungen pro Jahr.²³ Die Theatergesellschaft ist eng mit der lokalen Amateurschaupielgruppe und dem Amateurorchester verwoben,²⁴ die auch in vielen anderen Provinztheatern einen Teil der Aufführungen übernehmen.²⁵ Außerdem treten auch in Feltre Wander-»Profitruppen« auf, die im Ottocento sehr präsent sind.²⁶ Das Theaterpublikum setzt sich einerseits aus wohlhabenden und z.T. aus dem Adel stammenden Logenbesitzer*innen, andererseits aus für einzelne Aufführungen Eintritt zahlenden Zuschauern zusammen. Die Preise sind staatlich festgelegt und werden relativ niedrig gehalten: Viele

-
- 21 *Alla municipalità di Feltre*, 14.03.1809, in: Archivio comunale Feltre, 1809/1810. Das Theater Feltre ist während dieser Jahre wahrscheinlich geschlossen. Es wird ein provisorisches Theater auf dem Platz gegenüber dem alten Theater eingerichtet. Antonio Vecellio zufolge ist dieses einer der Gründe für die Restaurierung des alten Theaters, weil das neue provisorische, in einer Kirche eingerichtete Theater kritisch gesehen wird. Siehe Antonio Vecellio, *Storia di Feltre*, Bd. IV, Feltre: Cataldi 1874, S. 458; Adriano Rota, *Feltre Napoleonica*, Treviso: Canova 1984, S. 103.
- 22 *Regolamento sulla Polizia dei Teatri*. Man findet in verschiedenen Dokumenten Spuren dieser Arbeiten, z.B.: *Per la Rifabbrica e riforma del Teatro di Feltre a norma del Disegno, sive modello esibito, dessunto da quello del pubblico Architetto Sig. Selva*, 1804, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia; oder auch: *Nota di spese, e fattura delli seguenti Senari occorrenti pel compimento del Teatro*, undatiert [1811], in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.
- 23 *Lavori che rimangono da eseguirsi a norma del contratto del 20 febbraio 1811 a farci di Gio. Curtolo*, 1813, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia. Dieses Dokument führt Arbeiten auf, die noch ausgeführt werden müssen, u.a. Kulissenelemente.
- 24 *La Presidenza del Consorzio del Teatro*, 1809, in: Archivio comunale Feltre, 1809/1810; *Società filarmonica in Feltre*, 1859, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.
- 25 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 195.
- 26 Kenneth Richards, Laura Richards, »Part Three: Italy«, in: Donald Roy (Hg.), *Romantic and Revolutionary theatre, 1789-1860*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 439-523, hier S. 444; Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.

Stadtbewohner*innen können sich den Theaterbesuch leisten,²⁷ die Landbevölkerung und sozial schwache Schichten bleiben davon ausgeschlossen.²⁸

Auf dem Dachboden und in der Unterbühne des Theaters Feltre haben wir 2017 dessen Maschinerie, dessen Kulissen, Schlussprospekte und Vorhänge aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt. Während diese bis 2019 unter für ihre Konservierung ungünstigen Umständen verwahrt wurden, werden sie nun in Kooperation mit unserem Forschungsprojekt konserviert und/oder restauriert. Obwohl es um 1800 im heutigen Italien (und im restlichen Europa) eine Vielzahl solcher Theater mit ähnlicher Bühnenausstattung gibt²⁹, stellen die Bühnenmaterialien aus Feltre eines der wenigen erhaltenen Beispiele dieser Art dar. Wegen ihrer Seltenheit und ihrer Repräsentativität für die Praxis europäischer Provinztheater ist die Ausstattung des Theaters Feltre von großer Bedeutung für Forschung und historische Aufführungspraxis.

Nicht nur das Bühnenmaterial des Theaters hat die Zeit überdauert. Lokale Archive halten auch einen Reichtum an Dokumenten zu Theaterorganisation und Spielbetrieb bereit, die bis heute nicht wissenschaftlich ausgewertet sind.³⁰ Aufgrund dieser Quellen ist es möglich, den Spielplan des Theaters im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren.

Bühnenausstattung

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt die Theatergesellschaft in Feltre neue Bühnenmaschinerie und neue Seitenkulissen, Schlussprospekte und Vorhänge in Auftrag. Sie plant, für die Eröffnung des Theaters im Jahr 1811 von den angesehensten Künstlern des Venetos neue Kulissen herstellen zu lassen (z.B. Giuseppe Borsato, Nicolò Pelandi etc.).³¹ 1842 wird der Künstler Tranquillo Orsi nach Feltre eingeladen, um den Theatersaal neu zu dekorieren und einen neuen Hauptvorhang zu

27 Michael Walter, »Die Oper ist ein Irrenhaus«. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 318, 323.

28 Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 136, 295. Die Bezeichnung »il popolo« hat oft zu Verwirrung geführt. Sie schließt im Allgemeinen die Unterschicht nicht ein, sondern meint eine bürgerliche im Gegensatz zu einer adeligen Schicht. Roberto Leydi, »The Dissemination and Popularization of Opera«, in: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (Hgg.), *Opera in Theory and Practice, Image and Myth. Part II: Systems*, Chicago/London 1988, S. 287-376, hier S. 295.

29 Für das Veneto ließen sich z.B. die Theater der Städte Adria, Asolo, Badia Polesine, Bassano, Belluno, Castelfranco Veneto, Ceneda, Chioggia, Cittadella, Este, Legnago, Lendinara, Longio, Montagnana, Oderzo, Rovigo und Schio nennen. Für einen Überblick über Provinztheater im Veneto siehe: Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, Bd. I-IV, Venezia: Corbo e Fiore, 1985-1998.

30 Vor allem die Biblioteca civica und das Archivio comunale Feltre.

31 *Proposizione dei lavori di compimento del teatro*, 04.05.1810, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia. Unter den Quellen aus diesen Jahren, die wir im Archivio Storico Feltre gefunden haben, ist

erstellen. Grund für geplante Renovationen ist wahrscheinlich die Abnützung und die Schwärzung der Theaterdekoration, die durch Rußpartikel der Beleuchtung bedingt sind.³² Orsi ist zu dieser Zeit einer der bekanntesten Maler des Veneto. In seinen Memoiren gibt er an, für Feltre neben den Dekorationen des Theatersaales und dem Hauptvorhang auch neun Kulissen hergestellt zu haben.³³ Unseren derzeitigen Nachforschungen zufolge handelt es sich bei den Kulissenelementen, die in Feltre erhalten sind, um diejenigen Orsis.

Die in Feltre wiederentdeckte Bühnenausstattung stammt also aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und entspricht einer Theaterästhetik und -technologie dieser Zeit: ein Ensemble von Seitenkulissen und Schlussprospekten, die von einem System an Seilen und Seilwinden bewegt werden. Andere Beispiele von »Provinztheatern« zeigen, dass dieses traditionelle Modell die italienischsprachigen Bühnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrscht, in der Umgebung von Feltre sind Beispiele dafür z.B. in Bassano (1811) und Belluno (1832) zu finden.³⁴ Die Kulissen sind für »Provinztheater« des 19. Jahrhunderts charakteristische Typendekorationen.³⁵ Solche Dekorationen werden nicht nur für eine bestimmte Aufführung eingesetzt, sondern immer wieder verwendet. Das macht die einmalige Auswahl und Herstellung der Kulissen (und der Handlungsorte) zu einem wesentlichen Faktor der Theaterpraxis und gibt die Raumordnungen der aufgeführten Stücke vor.

Die Kulissen und Schlussprospekte aus Feltre zeigen eine um 1800 für Italien typische Veränderung gegenüber früheren Praktiken: Es entwickelt sich eine Szenografie, die v.a. auf dem malerischen Effekt beruht und ihre Realisierung in der *scena quadro*-Technik findet.³⁶ Diese Veränderung macht sich an der Tendenz, das ganze Bühnenbild auf dem Schlussprospekt und wenigen Seitenkulissen darzustellen, der Verwendung eines ausgeprägten Kolorits und der Anwendung der *prospettiva aerea*-Technik bemerkbar, die Tiefenillusion nicht mit geometrischen

auch ein nicht datiertes Dokument, das die für Feltre vorgesehenen Typendekorationen und einige angesehene Szenografen auflistet.

- 32 Theaterinventare (*Inventario del teatro 1889*) zeigen, dass diese zwei Beleuchtungsarten noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verwendet werden. 1897 wurde das Theater elektrifiziert: *Teatro Sociale di Feltre illuminato a Luce Elettrica*, 1897, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia.
- 33 Die Memoiren Tranquillo Orsi sind im Museo Correr in Venedig erhalten: Cl. III, 5998. Sie wurden im folgenden Aufsatz publiziert: Maria Biggi, »Tranquillo Orsi«, in: *Venezia arti*, VI (1997), S. 153-158.
- 34 Mancini, Muraro, Povoledo, *I teatri del Veneto. Verona, Vicenza, Belluno*, Bd. 2, Venezia: Corbo e Fiore 1996, S. 300, 362.
- 35 Elena Povoledo, Stichwort »Dotazione«, in: Silvio D'Amico (Hg.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. IV, Roma: Sansoni 1966, S. 912.
- 36 Maria Ida Biggi, *Francesco Bagnara: scenografo alla Fenice, 1820-1839*, Venezia: Marsilio 1996, S. 13.

Konstruktionen herstellt, sondern durch Kolorit und Chiaroscuro-Effekte.³⁷ Diese neue Ästhetik wird im 19. Jahrhundert für Theaterschaffende im übrigen Europa – allen voran in Frankreich und Deutschland – wegweisend. Die Ästhetik der *scena quadro* hat Auswirkungen auf die Bühnentechnik und die Bühneneinrichtung: Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts reduziert sich die Anzahl eingesetzter Seitenkulissen in vielen Theatern stark, und die Anordnung der Kulissen wird »natürlicher« – mit unregelmäßigen Abständen zwischen den Kulissen und asymmetrischer Positionierung.³⁸ Auf dem Bühnen-Plan von Feltre wird deutlich, dass die erste Kulissenschiene eine einzelne ist. Sie ist für den *manteau d'Arlequin*³⁹ vorgesehen, der der Bühnenöffnung angepasst werden kann. Die Zahl der Schienen beschränkt sich somit auf zwei Gruppierungen von drei und zwei Gruppierungen von zwei Kulissen im Hintergrund der Bühne, welche für den Wechsel zwischen »kurzen« und »langen« Bühnensichten bei A-vista-Szenenwechseln eingesetzt werden.⁴⁰

Die technischen Entwicklungen der Theaterbeleuchtung im 19. Jahrhundert sind weithin bekannt – von der Kerze über die Argand-Lampe und das Gas- zum elektrischen Licht.⁴¹ Im Theater Feltre wird 1897 elektrisches Licht eingeführt, im 19. Jahrhundert wird das Theater weiter mit Kerzen oder Öllichtern erhellt. Zwei bis heute erhaltene Maschinen sind für die Beleuchtung der Vorderbühne vorgesehen. Diese sind mit einem Mechanismus ausgestattet, der eine Anhebung und Absenkung der Lichter erlaubt.⁴² Neben den Rampenlichtern werden »lumi« auf »stanghette« erwähnt, mit denen die Kulissen und Soffitten erhellt werden können. Diese Beleuchtungselemente erhellen die Bühne diffus und mit relativ niedriger Intensität. Da nur die Vorderbühne und die Zwischenräume der Kulissen ausgeleuchtet sind, bleiben die Bühnenmitte und die Hinterbühne relativ dunkel. Die Anhebung und Absenkung der Rampenlichter aber erlaubt eine kurzzeitige Veränderung der Lichtintensität, die für Spezialeffekte während der Aufführungen eingesetzt wird.

37 Evan Baker, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 89.

38 Franco Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'eta romantica*, Milano: Fabbri 1967, S. 151.

39 Seitenflügel, der mit der Verbindungsdecke einen zurückgeschlagenen Vorhang bildet.

40 Maria Ida Biggi, *L'immagine e la scena: Giuseppe Borsato, scenografo alla Fenice 1809-1823*, Venezia: Marsilio 1995, S. 23. Der Schlussprospekt der »kurzen« Szenen wird vor der vierten Kulissenreihen-Schiene heruntergelassen, derjenige der »langen« Szenen hinter dieser. Während die Kulissen im hinteren Teil der Bühne durch einen Schlussprospekt versteckt bleiben, können diese ausgewechselt werden und ermöglichen so die Verwendung von vielen aufeinanderfolgenden Bühnenbildern.

41 Gösta Bergman, *Lighting in the theatre*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1977.

42 *Lavori che rimangono da eseguirsi a norma del contratto del 20 febbraio 1811 a farci di Gio. Curtolo*, 26.03.1813, in: Biblioteca civica Feltre, Teatralia; *Theaterinventare* von 1831, 1853, 1879 und 1880, in: Archivio comunale Feltre, Serie 12 – A cat V.

Abb. 1: Seitenkulisse aus dem Theater Feltre eine Kammer («gabinetto») darstellend



Der A-vista-Szenenwechsel bleibt im Italien des 19. Jahrhundert wichtiger Bestandteil von Theateraufführungen und kann als Paradigma der Bühnenmaschine gelten: Die Seitenkulissen verfügen über eine in der Unterbühne verborgene Maschinerie, die sie vom angrenzenden Off auf die Bühne befördert, so dass die Illusion eines plötzlichen Szenenwechsels entsteht. Dieser findet vor den Augen des Publikums statt, so dass dessen Technik seinen Augen nie völlig verborgen bleiben kann. Die Kulissenbühne zeichnet sich außerdem dadurch aus, dass sie zahlreiche Zugänge zur Bühne bereitstellt. Es können im Normalfall zwischen allen Seitenkulissen Auftritte und Abgänge stattfinden. Erst ab Ende des 18. Jahrhunderts wird

Abb. 2: Seitenkulisse aus dem Theater Feltre einen Platz (»piazza«) darstellend



die Zahl an Kulissen in vielen Theatern reduziert. Die Kulissenbühne stellt also ein poröses On dar, in das von allen Seiten eingedrungen werden kann. Erst in ihren letzten Lebensjahrzehnten werden diese Zugänge begrenzt,⁴³ während andererseits auf der Bühne immer stärker das Zeremoniell der Auftritte und Abgänge verletzt wird und Unbefugte (wie Volksmassen) in Räume Mächtiger eindringen können.⁴⁴

43 Annette Kappeler, *l'Œil du prince*, Paderborn : Fink 2016, S. 155.

44 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 144ff.

Repertoire

Anhand erhaltener Theaterzettel, Korrespondenzen mit Theatertruppen, Einträgen in Zeitungen und Libretti lässt sich das im Ottocento in Feltre aufgeführte Repertoire rekonstruieren, das von einem großen Formenreichtum geprägt ist: Es werden u.a. Pantomimen, Ballette, Opere buffe, historische Dramen, Komödien, Vaudevilles und akrobatische Spektakel aufgeführt,⁴⁵ wobei eine visuelle Spektakularität oft im Zentrum der Aufführungen steht.⁴⁶ Eine solche Vielfalt an Formen, die oft nicht einer ›regulären‹ Gattung zuzuordnen sind, sondern Elemente wie gesungene und gesprochene Dialoge, pantomimische und akrobatische Darstellungen vereinen und so zu den »Medienbastarden« zählen,⁴⁷ ist für die »Provinztheater« des Ottocento typisch.⁴⁸ In der Mehrzahl der italienischsprachigen Theater treten Orchester, Chöre, Ballettensembles, Akrobat*innen und sprechende Akteure nebeneinander auf.⁴⁹ Diese *genere minori* entstehen in intensiver Auseinandersetzung mit v.a. französisch- und deutschsprachigen Stücken, die während des Ottocento oft in Übersetzung aufgeführt werden.⁵⁰ Auch unter habsburgischer Herrschaft werden französischsprachige Stücke auf die Bühne gebracht, die sozialpolitische Ideale und theaterästhetische Vorstellungen der Französischen Revolution transportieren.⁵¹ Die Auseinandersetzung italienischsprachiger Theaterschaffender mit diesen Theaterformen ist häufig mit Überlegungen zu einer sozialutopischen Vision des Theaters als Ort der Neuverhandlung von Machtverhältnissen verbunden. Unter dem Einfluss von Theatertheoretikern wie Carlo Ritorni, Giuseppe Mazzini und Gustavo Modena,⁵² die das Theater nicht zuletzt als Mittel der Darstellung einer befreiten Gesellschaft begreifen,⁵³ setzt im 19. Jahrhundert ein Wandel des Repertoires und seiner visuellen Mittel ein. Visuelle Spektakularität wird nach dem

45 Siehe u.a. die folgenden Theaterzettel aus der Sammlung *Teatralia: Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*, 1825; *Il signor Gervasio*, 1853; *I misteri della polizia austriaca*, 1866; *Ginnastica Mimica dal Professore inglese [...]* *Ethair*, 1866, in: Biblioteca civica Feltre, *Teatralia*.

46 Siehe z.B. den bereits zitierten Theaterzettel zu *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

47 Bettine Menke, Armin Schäfer, Daniel Eschkötter (Hg.), *Das Melodram: ein Medienbastard*, Berlin: theater der zeit (Recherchen 98) 2013.

48 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 7.

49 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 104.

50 Claudio Toscani, »D'amore al dolce impero«. *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca: LMI 2012, S. 10.

51 In Feltre z.B. *Il muto Lazzaro il Mandriano alla corte di Firenze*, 1847, in: Biblioteca civica Feltre, *Teatralia*.

52 Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 128.

53 Sorba, *Teatri*, S. 36; Stallknecht, *Dramenmodell*, S. 128.

Vorbild des Theaters der Französischen Revolution nun häufig in den Dienst der Darstellung von Volks-Aufständen gestellt.⁵⁴

So lässt sich auch am Theater Feltre während des Risorgimento ein Wandel des Repertoires feststellen. Während sich in den 1820er Jahren aufgeführte Stücke oft pro-monarchistisch positionieren,⁵⁵ betonen Aufführungen der 1840er oft nationale Selbstbestimmung.⁵⁶ Stücke der 1860er Jahre sind häufig deutlich pro-napoleonisch und machen ungerechtfertigte Gefängnisaufenthalte politisch Verfolgter zum Thema.⁵⁷ Nur Monate nach dem Ende der österreichischen Herrschaft wird Scalvinis *I misteri della polizia austriaca* aufgeführt, das als Abrechnung mit dem österreichischen Regime (und autoritären Herrschaftssystemen im Allgemeinen) zu verstehen ist und einen Volksaufstand gegen die habsburgischen Machthaber auf die Bühne bringt.⁵⁸ Das Theater scheint in »Lombardo-Venetien« einer der wenigen Orte zu sein, an dem sich politische Opposition und Utopie auch vor der Unabhängigkeit von Habsburg artikulieren kann.⁵⁹

III. Intrige und Revolte

Die Neukonzeption der Bühnenmaschinerie korrespondiert im Repertoire Feltres mit einer häufigen Darstellung von Revolten und einer Konzentration auf Intrigehandlungen. Der Zusammenhang zwischen theatraler Intrige und Revolte scheint auf den ersten Blick nicht selbstverständlich: Die Intrige findet im Verborgenen statt, die Revolte muss an die Öffentlichkeit treten, die Intrige wird von politisch Mächtigen gegen Untergebene eingesetzt, die Revolte ist eine Erhebung Untergebener gegen politische Machthaber*innen.

Peter von Matts 2006 erschienener Studie zufolge ist die Intrige eine »geplante, zielgerichtete und folgerichtig durchgeführte Verstellung«.⁶⁰ Sie wird von einem auslösenden Beweggrund in Gang gesetzt,⁶¹ auf den eine Zielvision,

54 Z.B. in Antonio Scalvini, *I misteri della polizia austriaca*, Milano: Luigi Cioffi 1860, S. 85.

55 Alessandro Fabbri, *Il ritorno di Pietro il Grande in Mosca. Ballo eroico-pantomimico*, Roma: Crispino Piccinelli 1820, S. 3, 10.

56 Joseph Bouchardy, Pietro Manzoni, *Lazzaro il Mandriano ovvero Cosimo soprannominato il padre della patria*, Milano: Placido Maria Visaj 1843, S. 14, 41.

57 David Chiossone, *Il sorella del cieco*, Firenze: Adriano Salani 1846, S. 21.

58 Scalvini, *I misteri*, S. 33.

59 Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo*, S. 252; Giorgio Pullini, »Il teatro fra scena e società«, in: *Storia della cultura veneta*, Bd. 6: *Dall'età Napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, hg. v. Girolamo Arnaldi u. Manlio Pastore Stocchi, Vicenza: Neri Pozza 1986, S. 237-282, hier S. 240.

60 Peter von Matt, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München: Hanser 2006, S. 54.

61 von Matt, *Intrige*, S. 34.

ein Handlungsentwurf und Verstellungshandlungen folgen.⁶² Intrigenhandlungen sind von der Gefahr der Entdeckung bestimmt und münden meist in eine Anagnorisis-Szene.⁶³ Um eine erfolgreiche Verstellung durchführen zu können, muss sich der/die Intrigant*in Hans-Thies Lehmann zufolge »wie ein Schauspieler mimetisch in den anderen buchstäblich ›hinein[...]denken‹, um ihn gleichsam von innen her zu bearbeiten.« Jede*r begreift den/die andere*n nur, »indem er aus sich herausgeht und aus der Perspektive seines Gegenübers denkt.«⁶⁴

Von Matt fasst den/die Intrigant*in als Figur, die sich gegen eine gegebene Ordnung wendet, weil sie ihr Schicksal in eigene Hände nimmt. Intrigant*innen treten in Zeiten geschichtlicher (soziopolitischer und wissenschaftlicher) Umbrüche im Theater besonders deutlich ans Licht, weil sie die Abkehrung von einer gegebenen Welt- und Herrschaftsordnung verkörpern.⁶⁵ Das die Intrigenhandlung einleitende Wort Figaros »Rovescierò« (»Ich werde umstürzen«) in Mozarts/da Pontes gleichnamiger Oper kann als Inbegriff der theatralen Intrige gelten: »Ich will ganz leise/das Geheimnis/mit Täuschung entdecken./Alle Künste anwendend/Lachend und stechend/werde ich alle Machinationen umstürzen.«⁶⁶ Figaro leitet mit seiner Intrige eine Rebellion gegen einen absoluten Herrscher ein. Er ist nicht nur betrogener Bräutigam, sondern auch Verkörperung einer Zeit, die »staunend mitverfolgt hat, wie die Amerikaner die Königsherrschaft abgeschüttelt haben, und nun vom Gedanken nicht mehr loskommt, das müsste sich auch in Europa bewerkstelligen lassen.«⁶⁷

Figaros Intrige ist eine Gegenintrige zu derjenigen des Machthabers. Gegenintrigen wie diese machen das »moralische Doppelgesicht« der Intrige besonders deutlich. Sie können eine »exemplarische Verkörperung von Lug und Trug« darstellen oder aber die einzige Möglichkeit von Machtlosen, sich gegen illegitime Herrschaft und versteckte Machenschaften zu wehren.⁶⁸ Intrigen können (legitime oder illegitime) Herrschaftspraxis oder (legitime oder illegitime) Gegenstrategie gegen Gewalt sein. Während im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert Intrigant*innen im Theater oft sozial höher gestellte Figuren sind,⁶⁹ die mittels Intrigen ihre Macht konsolidieren, kehrt sich dieses Verhältnis mit der Popularisierung von

62 von Matt, *Intrige*, S. 34, 33, 60.

63 von Matt, *Intrige*, S. 121.

64 Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und Dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 275.

65 von Matt, *Intrige*, S. 195.

66 »Saprò, saprò, ma piano,/meglio ogni arcano/dissimulando scoprir potrò./L'arte schermendo, l'arte adoprando,/di qua pungendo, di là scherzando,/tutte le macchine rovescerò.« Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo da Ponte, *Le nozze di Figaro*, Richmond: Alma Books 2018, S. 100.

67 von Matt, *Intrige*, S. 142f.

68 von Matt, *Intrige*, S. 227, 93.

69 Anja Schonlau, *Emotionen im Dramentext. Eine methodische Grundlegung mit exemplarischer Analyse zu Neid und Intrige 1750-1800*, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 191.

Bühnenrevolten im Zuge der Französischen Revolution und der europäischen nationalen Selbstbestimmungs-Bewegungen um. Die Intrige wird zum Instrument der Auflehnung gegen autoritäre Herrschaftsformen.

Intrigenhandlungen bestimmen also häufig Theaterstücke, die Aufstände gegen Machthaber*innen zum Thema haben. Mittels (Gegen-)Intrigen wird Auflehnung vorbereitet, mittels (Gegen-)Intrigen werden intransparente Herrschaftspraktiken konterkariert. Eine Unterform der Intrige ist so die Verschwörung, die von einem Kollektiv, einer »Gruppe, die gleichberechtigt und gemeinsam die zielgerichtete Verstellung betreibt«, in die Tat umgesetzt wird.⁷⁰ Der Handlungsentwurf, das »Zusammentreten der Verschwörer vor einem Aufstand«⁷¹ wird dabei häufig als »macchinato progetto«⁷² benannt.⁷³

Dabei sind Intrigenhandlungen besonders bei der Darstellung solcher Herrschaftssysteme von Bedeutung, deren Machthaber*innen im Verborgenen agieren. Im Gegensatz zu Regierungsformen des 17. Jahrhunderts, die Herrschaftspraktiken (auch im Theater) in vollem Licht ausstellen, neigen solche des 18. und 19. Jahrhunderts nach Michel Foucault dazu, ungesehen Macht auszuüben. Mächtige Präsenz wird nicht durch größtmögliche Sichtbarkeit, sondern durch Ungreifbarkeit generiert. Solche Herrschaftstechniken dienen nicht zuletzt der Überwachung der Untergebenen. Ihr Wirkungsprinzip besteht im Wissen der Beteiligten um die Möglichkeit der Überwachung bei gleichzeitiger Ungreifbarkeit überwachender Instanzen.⁷⁴ Ein Netz von »Spion*innen« beobachtet Bürger*innen, die nie sicher sein können, ob ihre Aktivitäten gerade registriert werden.⁷⁵ Ein Sichtbarwerden (Herrschender sowie Untergebener) stellt eine Bedrohung dar.

Ein solches Herrschaftssystem kann auf Verstellungshandlungen im Verborgenen beruhen, ohne dass deren Aufdeckung nötig ist. Ein Aufbegehren bzw. ein Herrschaftsumbruch dagegen muss früher oder später in die Sichtbarkeit übergehen. Das Ziel von Revoltenhandlungen ist längerfristig ein Ans-Licht-Treten, um eine neue Herrschaftsordnung zu begründen. Während die »höfische« Intrige von Machthaber*innen häufig bis zu ihrer Auflösung im Verborgenen bleibt, muss die

70 von Matt, *Intrige*, S. 438.

71 von Matt, *Intrige*, S. 33.

72 Siehe z.B. Fabbri, *Il ritorno*, S. 11.

73 von Matt beobachtet dabei einen »Einschlag von republikanischer Gleichheit der Beteiligten« in Intrigengemeinschaften, von Matt, *Intrige*, S. 439. Die Intrige scheint in ihrer kollektiven Durchführung ein Potential zur Egalisierung zu beinhalten.

74 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975, S. 189, 197-219.

75 Friedrich Schiller entwirft in seinen Notizen zum Fragment gebliebenen Stück »Die Polizey« ein solches Überwachungssystem mit Verstellungen und Gegenstrategien, um so die zeitgenössische städtische Umgebung zu charakterisieren, siehe von Matt, *Intrige*, S. 407.

›populäre‹ Revolte nach der Verschwörungsplanung ans Licht treten, um einen Umsturz herbeizuführen.⁷⁶

Bühnentechnik und Intrige

Die Darstellung von Herrschafts- und Auflehnungspraktiken korrespondieren im Theater des 17. bis 19. Jahrhunderts mit je spezifischen Einsatzformen der Bühnenmaschinerie und ihrer Beleuchtung. Der Auftritt des jungen Louis XIV. im *Ballet de la nuit* (1653) kann als paradigmatisch für Inszenierungen der maximalen Sichtbarkeit verstanden werden: Am Ende des Ballets erscheint der Herrscher als Sonne.⁷⁷ Er stellt aus Düsternis Licht, Sichtbarkeit und Ordnung her und steht im Mittelpunkt des von ihm geschaffenen Lichts.⁷⁸ Opern des 17. und 18. Jahrhunderts greifen dieses Modell auf. Der Prolog der Tragédie en musique Jean-Bapiste Lullys und Philippe Quinaults *Cadmus et Hermione* (1673) beispielsweise lässt auf ein Szenario der Finsternis (und des Chaos) den spektakulären Licht- und vertikalen Maschinenauftritt der Sonne folgen.⁷⁹ Je stärker Figuren in diesem Modell im Licht stehen und Umstehende blenden, desto handlungsmächtiger erscheinen sie. Bis ins 19. Jahrhundert gibt es in den meisten europäischen Theatersälen zwei bis drei Lichtquellen, die ein solches Spektakel der Sichtbarkeit hervorbringen: die Beleuchtung hinter den Seitenkulissen, die Rampenbeleuchtung und möglicherweise eine Deckenbeleuchtung in der Oberbühne.⁸⁰ Die Beleuchtung zwischen den Kulissen ist dabei für die Erhellung der Bühne unerlässlich. Die Zwischenräume müssen offen bleiben, um eine ausreichende Beleuchtung abseits der Rampe sicherzustellen. Dargestellte Räume sind so meistens Außenräume oder Säulenhallen, die durch ihre vielen offenen Bühnenzugänge bestimmt sind.

Die Bühnenmaschinerie, die im 17. Jahrhundert eine Sichtbarkeit mächtiger Figuren herstellt, lässt ab dem 18. Jahrhundert Herrscherfiguren immer häufiger nicht mehr physisch auf der Bühne erscheinen. Diese verorten sich nun oft über ihre (körperlose) Stimme, oder ihre Macht wird indirekt spürbar.⁸¹ Gleichzeitig wird im späten 18. und 19. Jahrhundert die Anzahl der Seitenkulissen in vielen Theatern stark reduziert,⁸² so dass die (sichtbaren) Zugänge zur Bühne nun begrenzt

76 Christian Kühner, *Politische Freundschaft bei Hofe: Repräsentation und Praxis einer sozialen Beziehung im französischen Adel des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 174.

77 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 174.

78 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 175.

79 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 178.

80 Cristina Grazioli, *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma: GLF editori Laterza 2008, S. 68-69.

81 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 98ff.

82 Povoledo, »Scenografia«, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 4, S. 912, Bd. 8, S. 1594-1610.

sind. Andererseits werden häufig neue – versteckte Zugänge zur Bühne geschaffen, die nur für Eingeweihte sichtbar bzw. zugänglich sind.⁸³ Machtzentren und Herrscherfiguren bleiben in dieser Bühnenanordnung im Dunkeln, Auf- und Abtritte können unbemerkt stattfinden. Je stärker eine Figur in diesem Modell über versteckte Zugänge zur Bühne verfügt, desto eher ist ein mächtiges Handeln möglich.

Im ersten Modell dienen Bühnenmaschinen der Herstellung von Sichtbarkeit von Herrschern und Herrschaftstechniken. Auch die Rückseiten der Maschinerie (wie Seile und Seilwinden), die deren technische Machbarkeit repräsentieren, werden gezeigt.⁸⁴ Im zweiten Modell stellt die Bühnenmaschinerie undurchsichtige unzugängliche Räume dar, die Herrschaftspraktiken der Verstellung, der Verschwörung und der Überwachung unterstützen. Solche Bühneneinrichtungen sind dadurch geprägt, dass sie intransparent bleiben, ihre Rückseiten, ihre technische Beschaffenheit bleiben dem Blick verstellt – das Theater stellt eine Illusion her, die eine Oberfläche und eine versteckte Rückseite hat.⁸⁵ Eine solche Bühneneinrichtung ist in besonderem Maße zur Darstellung von Intrigenhandlungen geeignet. Sie schafft einerseits eine geeignete Raumstruktur zu ihrer Darstellung und steht andererseits in Analogie zu ihr: Sie zeigt eine Vorder- und versteckt eine Rückseite, sie ist für den Raum, was die Verkleidung für den Körper ist. Die Herrschaft über diese unzugänglichen Räume bleibt jedoch fragil: Im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts werden diese von ›Volksmassen‹ eingenommen – Unterdrückte lehnen sich auf, stürmen die Bühne, brechen Innenwände und -türen auf und tauchen Räume in helles Licht.⁸⁶

Intrigen im Theater Feltre

Das Spannungsfeld von Intrige, Revolte und Bühnenmaschinerie im Repertoire des Theaters Feltre lässt sich anhand zweier im Ottocento aufgeführter Stücke verdeutlichen. Das erste im 19. Jahrhundert in Feltre gespielte Stück, dessen Libretto wir bis jetzt ausfindig machen konnten (1825), handelt von einer Revolte, so wie auch das erste direkt nach der Unabhängigkeit Feltres aufgeführte (1866). Beide thematisieren versteckte Machenschaften von Aufständischen und Machthabern. Bühnentechnisch und in ihrer politischen Botschaft sind die beiden Stücke so weit voneinander entfernt wie die politischen Situationen zur Zeit ihrer Aufführungen.

1825, Feltre gehört zum Habsburgerreich und das Theater steht unter strenger Zensur, wird Alessandro Fabbris *Ballo eroico pantomimico Il ritorno di Pietro il Gran-*

83 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 156.

84 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 53, 75.

85 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 165f.

86 Kappeler, *l'Œil du prince*, S. 144ff; Scalvini, *I misteri*, S. 85.

de in Mosca aufgeführt. Das Ballett wurde 1820 in Rom erstaufgeführt und bringt den Strelitzenaufstand von 1698 im Russischen Reich auf die Bühne, der angeblich von der Schwester des Zaren angeführt und von der Palastgarde (den »Strelitzen«) durchgeführt wurde. Der Aufstand wurde niedergeschlagen und hatte Massenhinrichtungen zur Folge, die in bebilderten Schilderungen über Europa hinweg verbreitet wurden.⁸⁷

In der Ballett-Pantomime Fabbri planen die Strelitzen mit Peters Schwester im Verborgenen einen politischen Umsturz und hecken einen Mordplan gegen den Zaren aus. Das Attentat misslingt, weil der Zar von der Tochter des Attentäters (die seine Geliebte ist) geschützt wird. Um den Verschwörungsplänen auf den Grund zu gehen, schreitet Peter zur Gegenintrige, schleicht sich als Strelitze verkleidet in eine von deren Geheimversammlungen ein und entdeckt das Komplott. Die Verschwörer werden mithilfe einer deutsch-russischen Armee überwältigt und erhalten ihre gerechte Strafe.⁸⁸ Ein absoluter Machthaber retabliert durch eine Gegenintrige die gottgewollte Ordnung und kann seine Macht wiederherstellen.

Die Bühnenräume des Stückes sind den Szenenanweisungen zufolge visuell opulent, aber in ihrer räumlichen Anordnung relativ einfach, sie können zum Teil mit den Typendekorationen aus Feltre umgesetzt werden. Einzelne Elemente werden von der Schauspieltruppe mitgebracht, was durch den Verweis auf Kulissen von Francesco Bagnara auf dem Theaterzettel des Abends deutlich wird.⁸⁹ Der erste Akt zeigt einen Regierungssaal (im Kreml) mit zahlreichen Zugängen, der zweite das Äußere des Kremls, der dritte die Privaträume der Geliebten des Zaren (im Kreml), der vierte eine Säulenhalle, die zum Kreml führt. Erst der fünfte und letzte Akt stellt Räumlichkeiten außerhalb des Kaiserpalastes dar – einen abgelegenen düsteren Raum der Verschwörer.⁹⁰

87 Malte Griesse, »Gegenläufige Entwicklungslinien. Bilder von Aufständen und Strafgewalt zwischen Ost und West«, in: *Theatrale Revolten*, hg. v. Agnes Hoffmann u. Annette Kappeler, Paderborn: Fink 2018, S. 103-130, hier S. 103.

88 Fabbri, *Il ritorno*, S. 23. In der russischen Armee dienten während der Zeit der Strelitzenaufstände wahrscheinlich auch deutsche Offiziere. Die Erwähnung »deutscher« Truppen, die die russische Armee unterstützen, bezieht sich in diesem Stück von 1825 wahrscheinlich auf die habsburgisch-russische Kooperation im Zweiten Koalitionskrieg, in dem die napoleonischen Truppen besiegt und das heutige Norditalien eingenommen wurde. Obwohl Russland vorzeitig aus der Allianz ausschied, scheint die Aufrufung dieser militärischen Kooperation zur Darstellung der Legitimität der Besatzungsmacht zu dienen. Lorenz Erren, »Tödlicher Jähzorn? Die Gewalttaten Peters des Großen in der Wahrnehmung von Zeitgenossen und Historikern«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 40/3 (2013), S. 393-428, hier S. 405; Fabbri, *Il ritorno*, S. 6; Dieter Ruloff, *Wie Kriege beginnen: Ursachen und Folgen*, München: Beck 2004, S. 129ff.

89 Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

90 Fabbri, *Il ritorno*, S. 7, 9, 11, 16, 19.

Die Theatertruppen können in Provinztheatern auf ein relativ klar definiertes Repertoire an Bühnenbildern zählen. Die *capocomici*, die Leiter der Theatertruppen, oder die *impresarii* lassen wahrscheinlich diejenigen Bühnenbilder neu herstellen, die nicht vorhanden sind, und ziehen dann mit diesen von Theater zu Theater, um die Kosten wieder einzuspielen.⁹¹

In den ersten vier Akten von *Pietro il Grande* wird der Regierungspalast (auch bühnentechnisch) von allen Seiten umkreist, während die Aufständischen versuchen, zu seinem Herzen, dem Zaren, vorzudringen. Erst indem dieser aus dem von allen Seiten bedrohten Zentrum der Macht hinaustritt und sich verkleidet in das düstere Quartier der Verschwörer begibt, kann er deren Intrige aufdecken und seine absolute Herrschaft sichern. Was Lehmann als ein »Sich-in-das-Innere-des-Gegners-Eindenken« zur erfolgreichen Durchführung einer Intrige beschreibt, ist in *Pietro il Grande* bühnentechnisch ausgearbeitet: Der Herrscher ist in Gefahr, die Kontrolle über Räume der Macht zu verlieren, solange seine Gegner (durch zahlreiche Bühnenzugänge in offenen Räumen) in diese eindringen können. Erst indem er ins Innere der düsteren Räumlichkeiten vordringt, kann er die Macht über seinen Herrschaftsraum zurückgewinnen.

Die Handlung ist von einer Binarität ihrer Räumlichkeiten (heller Palast/düsterer Verschwörungsort) gekennzeichnet. Der Wirkungsort des legitimen Herrschers, ein »taghell erleuchteter bevölkerter Platz«,⁹² wird auf dem Theaterzettel erwähnt. Dagegen sind die Räume der Verschwörer durch die folgende Beschreibung gekennzeichnet: »Alles ist dunkel, jede Handlung ist in dunkle Düsternis des Geheimnisses gehüllt.«⁹³ Der (legitime) Herrscher steht in hellem Licht in zugänglichen offenen Räumen, während die (illegitimen) Aufständischen in düsteren verschlossenen Räumen ihre Verschwörung planen. Helligkeit repräsentiert legitime Macht, Dunkelheit verdächtige illegitime Aktivitäten.

Die erste Intrige ist in diesem Stück eine Art Militärputsch, die Gegenintrige des Herrschers retabliert die herkömmliche Ordnung. Es scheint dabei nicht zu genügen, auf der Bühne eine Ordnung der Helligkeit und der Sichtbarkeit zu etablieren, der Herrscher muss sich verkleidet in die Räume der Aufständischen einschleichen, um seine Machtstellung zu bewahren. Damit gehorcht er einer Logik versteckter Machenschaften, allerdings hält er die Verstellung nicht lange aufrecht und enttarnt sich bald selber, woraufhin seine Armee, unterstützt von »deut-

91 Das wird auf dem Theaterzettel deutlich, der die Kulissen Bagnaras, eines der bekanntesten Szenographen Italiens, eigens hervorhebt. Sein Name ist neben demjenigen des *primo attore* der einzig erwähnte: Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

92 »Vi sarà pure la gran Scena rappresentante una Piazza popolata illuminata a giorno del Sig. Bagnara.« Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

93 »Tutto è oscurità, ogni operazione è avvolta nelle cupe tenebre del mistero« Theaterzettel *Il ritorno di Pietro il Grande Czar di tutte le Russie in Mosca*.

schen Truppen«, die Verschwörer besiegen.⁹⁴ Der clemente Herrscher begnadigt einzelne Aufständische, während die Meisten bestraft und ihre Häuser abgebrannt werden.⁹⁵ Das Lichtspektakel am Ende des Stückes ist eines der Bestrafung.

1866, kurz nachdem Feltre vom Habsburgerreich unabhängig wird, kommt Antonio Scalvinis 1860 in Milano uraufgeführtes Sprechtheaterstück *I misteri della polizia austriaca* in Feltre zur Aufführung, das im Habsburgerreich spätestens seit 1863 verboten ist.⁹⁶ Thema des Stückes sind die Nachwehen der sozialistisch-nationalen Revolte von Milano im Jahr 1853, die keinen politischen Erfolg hatte, aber breites Echo in der bürgerlichen Presse fand. Aufständische lehnten sich gegen die österreichischen Besatzer auf, scheiterten und wurden verhaftet bzw. hingerichtet.⁹⁷

In Scalvinis Stück führt ein italienischer Graf nach der Mailänder Revolte weiterhin eine Gruppe von Aufständischen an und ist im Besitz von kompromittierenden Dokumenten. Der österreichische Polizeikommandant lässt die Bevölkerung mit Spitzeln, die sich verkleiden und die Bevölkerung infiltrieren, überwachen. Die Ehefrau des aufständischen Grafen ist gleichzeitig die Ex-Verlobte eines einflussreichen österreichischen Spitzels, der ihr durch eine Intrige die geheimen Dokumente ihres Ehemannes entlockt. Der patriotische Graf landet im Gefängnis, am Ende des Stücks wird er befreit, und man hört die Stimmen des aufständischen Volkes, das den Handlungsort einnimmt.⁹⁸

Das Stück ist von verborgenen Machenschaften in dunklen Räumen bestimmt, sowohl solche der Machthaber als auch solche der Aufständischen: Die habsburgische Regierung verfügt über ein Überwachungssystem mit Verkleidungs-, Spionage- und Abhörtechniken, um Revoltenpläne aufzudecken und zu sanktionieren. Die Polizeibeamten setzen dabei ein Netz an Intrigen in Gang, nicht zuletzt, um sich persönliche Vorteile zu verschaffen. Auch Unabhängigkeitskämpfer treffen sich im Verborgenen und planen den politischen Umsturz, allerdings mit einem geringeren Maß an Verstellung – sie verstecken ihre politische Einstellung häufig nicht vor österreichischen Autoritäten.⁹⁹

Die Bühnenräume haben den Szenenanweisungen zufolge komplexere Anordnungen als in Fabbri's *Pietro il Grande*. Das österreichische Spionage- und Abhörsystem wird mittels Innenräumen, die nicht zugänglich bzw. einsehbar, aber akustisch durchlässig sind, in Szene gesetzt: Der erste Akt findet im »Protocollo segreto« des Polizeihauptquartiers statt, das über einen verborgenen Raum verfügt, von

94 Fabbri, *Il ritorno*, S. 21f.

95 Fabbri, *Il ritorno*, S. 23.

96 Siehe u. a. *Journal für Österreich's Leihbibliotheken* 4 (1863), S. 109.

97 Catherine Brice, *Exile and the Circulation of Political Practices*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2020, S. 27.

98 Scalvini, *I misteri*, S. 43, 52, 85.

99 Z.B. Scalvini, *I misteri*, S. 33.

dem aus Gespräche belauscht werden können.¹⁰⁰ Der zweite Akt teilt die Bühne in zwei Räume: einen Raum, in dem die Aufständischen sich treffen, und einen, in dem eine Spitzelaktion des Polizeikommandanten stattfindet. Die beiden Räume sind durch eine verschlossene Tür verbunden, aber akustisch durchlässig.¹⁰¹

Ende des 18. Jahrhunderts finden sich Quellen zu Simultanszenen, die u.a. von Joseph Platzler realisiert wurden. Für diese werden Seitenkulissen und Elemente von Schlussprospekten verwendet, die Teile von Vorhängen zeigen und den Raum zweiteilen.¹⁰² Eines der eindrucklichsten italienischen Beispiele ist die von Giuseppe Bertoja realisierte Bühne für die Aufführung des *Rigoletto* an der Scala in Venedig 1851. Zu Beginn des dritten Aktes ist die Bühne in zwei Räume geteilt – das Innere einer Herberge und der Raum vor dieser, die durch eine Wand voneinander getrennt sind.¹⁰³ Das Besondere an einer solchen Anordnung ist, dass sie die Herstellung einer Fassade voraussetzt. In Feltre wäre die Darstellung eines solchen Raumes eventuell auch mit einem System an Vorhängen und Kulissen möglich gewesen.

Diese räumlichen Gegebenheiten sind von den Veränderungen der Kulissenbühne im 19. Jahrhundert bestimmt: Für die Darstellung von intimen Innenräumen wird wahrscheinlich eine ›kurze‹ Bühne mit wenigen Seitenkulissen verwendet.¹⁰⁴ Die ›offiziellen‹ Zugänge zur Bühne (zwischen den Kulissen) werden beschränkt, um den Eindruck geschlossener Räume zu erwecken, während neue ›inoffizielle‹ Zugänge wie Geheimtüren eingeführt bzw. während der Bühnenhandlung durch ein Eindringen von Stimmen oder Figuren geschaffen werden. Das Polizeihauptquartier ist in Scalvinis Stück nur durch eine zentrale, gut sichtbare Tür erreichbar, während in Hinterzimmern Spitzel Zugang zum Handlungsort haben. Die Räume des zweiten Aktes wiederum sind in ihren Zugängen beschränkt, grenzen aber direkt aneinander an und sind akustisch durchlässig. Verschiedene Verschwörungshandlungen können einander so akustisch kontaminieren. Die die Räume trennende verschlossene Tür wird während des Aktes von den Aufständischen aufgebrochen, wodurch die Intrigenhandlungen miteinander verquickt werden. Das Stück endet mit einem spektakulären Auftritt »des Volks«, das sich zuerst akustisch dem

100 Scalvini, *I misteri*, S. 5. Solche Bühnenanordnungen sind in Stücken, die in den 1860ern in Feltre aufgeführt werden, keine Seltenheit. Siehe z.B. auch Luigi Gualtieri, *Silvio Pellico ovvero i carbonari del 1821*, Milano: Francesco Sanvito 1861, S. 3, 26.

101 Scalvini, *I misteri*, S. 27.

102 Oscar G. Brockett, Margaret Mitchell, *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*, Texas: Tobin Theatre Arts Fund 2010, S. 172.

103 Francesco Maria Piave, *Rigoletto, melodramma, musica di Giuseppe Verdi*, Napoli: Cirillo 1860, S. 23.

104 Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *Illusione e pratica teatrale*, Venezia: Neri Pozza 1975, S. 99.

Handlungsort nähert und dann auf die Bühne dringt. Währenddessen bricht die Morgendämmerung an, das Theater wird erhellt.¹⁰⁵

Sichtbare und praktikable Türen sind in diesem Kontext als räumliche Oberfläche von Bedeutung, während verschlossene und unsichtbare Zugänge sowie Abhörmöglichkeiten die verdeckten Machenschaften der Machthaber möglich und darstellbar machen bzw. (gewaltsam) neu geschaffene Zugänge zur Bühne die Revolten-Handlungen von Aufbegehrenden begleiten. Die Handlungsorte sind einerseits in ihren offenen Zugängen begrenzt, andererseits durch versteckte und aufgebrochene Zugänge vernetzt und so durchlässig wie je.

Die Lichtintensität ist in den dargestellten Räumen relativ gering, die Lichtregie ist im Vergleich zum 1825 aufgeführten *Pietro il Grande* verkehrt: Der hell erleuchtete Bühnenraum ist dem erfolgreichen Volksaufstand zugeordnet, der am Ende des Stücks ein neues Machtgleichgewicht andeutet. Die düsteren Räume repräsentieren die undurchsichtigen Verschwörungshandlungen, die durch den Volksaufstand überwunden werden. Die illegitime ›Fremdherrschaft‹ ist durch diffuses Licht und eine unübersichtliche Raumordnung gekennzeichnet, Helligkeit repräsentiert die legitime Macht des ›Volkes‹.

Die ›ersten‹ Intrigenhandlungen werden vom Justizapparat der Besatzungsmacht und von deren privaten Interessen bestimmt. Die ›Gegenintrige‹ ist eine legitime Gegenmaßnahme der Unterdrückten, die die Logik der Verstellung und der Spionage überwindet und eine neue politische Ordnung etabliert. Die Aufständischen bedienen sich vorübergehend Intrigentechniken, um eine offene Rebellion vorzubereiten. Das Überwachungssystem mit seinen Verkleidungen und Raumanordnungen kann im Endeffekt nicht für einen Machterhalt sorgen, die Ordnung der Intrige bricht mit dem Eingreifen ›des Volkes‹ zusammen, das Helligkeit und Transparenz garantiert.

Beide Stücke, die in Feltre 1825 und 1866 aufgeführt werden, bringen Revolten und Intrigen-Handlungen auf die Bühne. Während Fabbris *Pietro il Grande* eine probatsburgische Botschaft mit visuell eindrucksvollen Bühnenbildern darstellt, die den Kaiserpalast und die Zugänge zu diesem umkreisen, setzt Scalvinis *I misteri della polizia austriaca* ausgeklügelte Raumanordnungen (mit Neuerungen der Kulissenbühne der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) und Lichtverhältnisse in Szene, die die Verschwörungshandlungen der Machthaber und die Auflehnung der Rebellen visuell und akustisch möglich und darstellbar machen. Raumanordnungen und Lichtregie erlauben es, diese Differenz in den einander gegenübergestellten Intrigenhandlungen offenzulegen und die eine als politisch legitimen Widerstand, die anderen als korrupten Machtmissbrauch zu zeigen. Das engmaschig überwachte Theater im habsburgischen ›Lombardo-Venetien‹ hat mit seinen beschränkten

105 Scalvinis, *I misteri*, S. 85f.

szenischen Mitteln eine räumliche Inszenierung der ›Fremdherrschaft‹ hervorgebracht, die es abzuschütteln im Begriff war.

