

Italienisches Theater in Europa

von Gerhild Fuchs und Sabine Schrader

Die zeitgenössische Theatergeschichtsschreibung hat in Anlehnung an Michel Foucaults Überlegungen zur Geschichtsschreibung immer wieder darauf hingewiesen, dass die europäische Theatergeschichte voller Widersprüchlichkeiten ist und keinem linearen, evolutionären Modell folgt¹, auch wenn manche Theatergeschichten für sich in Anspruch nehmen, eine solche Entwicklung nachzeichnen zu können. In Italien gestaltet sich die Komplexität auch räumlich, denn während in Frankreich der Theaterbetrieb spätestens ab dem 17. Jahrhundert mehrheitlich zentral organisiert in der Hauptstadt stattfindet, verteilen sich in Italien die Theateraktivitäten – wie alle anderen Kunstaktivitäten – geographisch breit gestreut. Es existieren somit sehr unterschiedlich gelagerte Kultur- und Theaterzentren, abhängig zum einen von den regionalen bzw. sprachlichen Traditionen und zum anderen vom politischen System. Es ist Ludovico Zorzi zu verdanken, erstmals in einer Kulturgeschichte des Theaters die heterogenen Traditionen und Entwicklungen der einzelnen Städte bzw. Fürstentümer herausgearbeitet zu haben.² Aber auch die einzelnen Städte bzw. Höfe verfügen mitnichten über ein geschlossenes, geschweige denn institutionalisiertes Theatersystem, wie Raimondo Guarino am Beispiel von Venedig dargelegt hat.³

Das vorliegende Buch präsentiert die Theatergeschichte Italiens in ihrer Vielfalt und dient Studierenden wie Interessierten als Einführungslektüre. Der Schwerpunkt wird auf den Zeitraum vom späten 15. bis zum 19. Jahrhundert gelegt, denn in dieser Zeit konstituiert sich das italienische Theater und strahlt weit über die Landesgrenzen hinaus. Die wichtigsten Etappen dieser Entwicklung werden in den folgenden Einzeldarstellungen zu spezifischen Theatertraditionen und Aufführungspraxen, Gattungen und Stücken, die das italienische Theater in Italien und Europa in der jeweiligen Zeit besonders auszeichnen, exemplarisch beleuchtet. Der damit gewählte interdisziplinäre Zugang bestimmt so auch die Auswahl der drei Zeitabschnitte, auf die der Band den Schwerpunkt legt: das rinascimentale Theater, der Umbruch vom barocken zum klassizistisch-aufklärerischen Theater sowie die Etablierung eines bürgerlichen Nationaltheaters. D. h. konkret, dass die siebzehn Einzelanalysen Szenarien und Stücke fokussieren, die nicht nur paradigmatisch für eine Gattung stehen, sondern auch auf unterschiedliche Weise die kulturelle und theatrale Praxis der jeweiligen Epoche bestimmen haben. So wurde bewusst auf Beiträge zu Stücken und Autoren wie etwa Federico Della Valle oder Alessandro Manzoni verzichtet, die zwar für die Literatur-, aber nicht die Theatergeschichte repräsentativ sind. Die vorliegende Einleitung möchte zu diesen Einzeldarstellungen, auf deren VerfasserInnen an geeigneter Stelle jeweils in Klammern verwiesen wird, den theater- und epochengeschichtlichen Kontext skizzieren, um eine Einordnung der Einzelbeiträge zu erleichtern.

Der gewählte Zeitraum stellt den Abschnitt der italienischen Theatergeschichte dar, in dem sich das, was wir heute mit der italienischen Theater- und in der Folge auch Opernkultur verbinden, herausbildet: Ab dem späten 15. Jahrhundert entstehen die ersten auf Italienisch verfassten Stücke, die erst einmal auf Bretterbauten und in Sälen der Paläste aufgeführt werden. Im 16. Jahrhundert, parallel zur Blüte einer höfischen Theaterproduktion, die sich vor allem in der Komödie und dem Schäferspiel manifestiert, werden erste Theaterbauten im heutigen Sinn wie das berühmte Teatro Olimpico (1585) in Vicenza errichtet; doch bis zur Herausbildung eines dichten Netzes an Theatern vergehen noch gut zwei Jahrhunderte. In und über Italien hinaus prägend wird so neben der v. a. von aristokratischen Laien praktizierten Commedia erudita nicht zufällig die im 16. Jahrhundert neue Commedia all'improvviso, deren fahrende Truppen aus BerufsschauspielerInnen den Gegenpol zur höfischen Kultur bilden, weit über Italien hinaus. Sie dominieren bis ins 18. Jahrhundert hinein die Kultur eines breitenwirksamen Theaters, wie es später nicht einmal die Oper für sich beanspruchen kann. Letztere hat am Ende des 16. Jahrhunderts im Drama per musica ihre Genese und wird erst die europäische Hofkultur und anschließend die urbanen Opernhäuser bestimmen. Trotz aller regionaler Unterschiede tritt im 17. Jahrhundert in Städten wie Rom und Venedig und ab dem 18. Jahrhundert schließlich in großen Teilen Italiens ein Bauboom ein und es entstehen größere, dafür oftmals weniger opulente öffentliche Theaterbauten, die breitere Publikumsschichten fassen können. Symbol für die sich etablierende bürgerliche Theaterkultur wird im 19. Jahrhundert die romantische Oper, die weit über Italien und Europa hinaus eine transnationale und -atlantische Popularität erlangt.

Diese Entwicklung des Theaters in Italien ist eng mit der Frage nach dem Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Improvisation und literarischer Fixierung, aber auch dem Zusammenwirken von Theaterpraxis, Literatur, Kunst und Architektur verbunden. Kommen Innovationen im Bereich des modernen Theaters vielfach aus Frankreich und dem nordeuropäischen Raum, so ist es bis ins 19. Jahrhundert hinein oft Italien, wo neue Tendenzen entstehen, die sich dann über den Kontinent verbreiten.

Mittelalter: Niedergang und Neugeburt des Theaters aus der Religion

Im Mittelalter ist das einst überaus erfolgreiche antike Theater weitgehend in Vergessenheit geraten, sogar der Begriff des Theaters als Institution geht verloren. Dazu trägt wesentlich die katholische Kirche bei, indem

sie das laizistische Theater nicht nur als heidnisches Erbe ablehnt, sondern diesem auch im Hinblick auf die Theatralität als solche eine korrumpierende Wirkung zuschreibt: Das Theater entfange Leidenschaften und bediene sich, da es auf der Verstellung durch die Schauspieler beruhe, generell der Lüge.⁴ Der Schauspieler selbst wird von der Kirche über Jahrhunderte hinweg als „gyrovagus“, „turpis“ und „vanus“ geächtet, d. h. wegen seiner räumlichen Mobilität, der ihm unterstellten moralischen Verderbtheit und der angeblichen Nutzlosigkeit seines Tuns als gesellschaftlich destabilisierend angesehen.⁵ Was im Mittelalter vom Theater übrigbleibt, ist eine „diffuse Theatralität“, die sich in der Präsenz von professionellen Spielleuten (*joculatores*) etwa bei großen Festen oder Banketten an den Adelshöfen, sowie natürlich von Gauklern und Pantomimen auf Jahrmärkten, Hochzeits- und Kirchenfesten niederschlägt.⁶

Eine institutionalisierte Form des Theaters entsteht in Italien im Grunde erst wieder ab dem 13. Jahrhundert, wobei der ausschlaggebende Impuls (was einer gewissen Paradoxie nicht entbehrt) im Vorfeld gerade durch das religiöse Theater geliefert wird. Wie in anderen Ländern auch, findet das religiöse Theater seine erste, noch sehr rudimentäre Ausprägung zunächst im sogenannten Kirchendrama (*dramma liturgico*),⁷ das aus dramatisierten Sequenzen des Messritus oder des Evangeliums besteht und sich im Kirchenraum selbst abspielt. In der Kirche, meist im Chorraum nahe der Kanzel, werden ab dem 13. Jahrhundert auch ausgefeiltere Vorführungen dargeboten, so etwa laude drammatiche, dramatisierte Formen der balladenhaften, mit Dialogen durchsetzten religiösen Gedicht- bzw. Liedform der Lauden,⁸ oder auch *devozioni*, „Vorführungen lebender Bilder, die als Illustration und zur emotionalen Aufrüttelung in Verbindung mit Predigten inszeniert wurden“.⁹ Eine wirkliche Institutionalisierung findet erst statt, als die Dramatisierungen religiöser Themen und Stoffe den Kirchenraum verlassen und, organisiert von Laienbruderschaften (*confraternite*), auf Plätzen und vor allem Festwiesen mit eigens dafür gebauten Bühnen dargeboten werden – sogenannten Simultanbühnen, auf denen die symbolisch gekennzeichneten Schauplätze wie Hölle, Paradies, Rom oder Jerusalem nebeneinander angeordnet sind.¹⁰ Als verbreitete Form solcher Darbietungen gelten die Mysterien und Passionsspiele, deren eindrucksvollste und spektakulärste Beispiele aus dem französischen Raum stammen.¹¹ Sie sind ab dem 13. Jahrhundert aber auch für Italien belegt.¹²

Eine charakteristische und eigenständige italienische Spielart des religiösen Theaters ist im Spätmittelalter hingegen die sehr viel kleiner dimensionierte *Sacra rappresentazione*, für welche sich ab dem Jahr 1448 vor allem in Florenz Belege finden lassen. Diese Kurzstücke aus meist nur 700 bis 1000 Versen wurden oft von in Laienbruderschaften organisierten jungen Männern aufgeführt, sie dramatisierten Episoden aus dem Alten oder Neuen Testament, Heiligen- und Märtyrerviten oder Marienmirakel.¹³ Dass die jenseitige Welt in diesen Stücken kaum aufscheint und auch die entsprechenden Bühnenorte (Hölle und Paradies) von den Simultanbühnen verschwinden,¹⁴ spricht für eine Verweltlichung der Gattung, die bereits vom Geist der Renaissance durchdrungen erscheint – dies zeigt sich auch in der hier schon eminenten Rolle spektakulärer Bühnenbildnerischer und Bühnentechnischer Elemente.¹⁵ In etwas anderer Weise manifestiert sich die Verweltlichung der *Sacra rappresentazione* am Hof von Lorenzo il Magnifico in den 1480er Jahren: Während das von Lorenzo selbst verfasste Stück *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* auch politische und autobiographische Lesarten erlaubt,¹⁶ dringen bestimmte Strukturmerkmale dieser Gattung in das erste weltliche Theaterstück Italiens, Angelo Polizianos *Fabula di Orpheo*, ein (vgl. Malatrait).¹⁷ Mit diesen Werken befinden wir uns bereits an der Schwelle zur Hochrenaissance.

Rinascimento: Antikenrezeption und neue Theaterformen

Der Rinascimento versteht sich als Wiedergeburt, als Neuschöpfung der Gegenwart aus der Antike heraus bei gleichzeitiger Verurteilung der vermeintlich ‚düsteren‘ Zeiten des Mittelalters. An die aus der Perspektive der Zeitgenossen nie mehr erreichte Größe der antiken Kultur wird durch deren Nachahmung (*imitatio*) angeknüpft. Die Editionen, Kommentare, Übersetzungen antiker Theatertexte sind also Teil der umfassenden Auseinandersetzung mit der Antike. Das italienische Theater des Rinascimento kann dabei über zwei Achsen gefasst werden, nämlich (a) über die Relektüre antiker Theatertexte wie die von Seneca, Plautus und Terenz im Quattrocento¹⁸ bzw. der Poetik des Aristoteles seit Ende des Quattrocento,¹⁹ und (b) über die Beschäftigung mit der antiken Theaterarchitektur im Quattrocento und der perspektivischen Bühnenmalerei im Cinquecento.²⁰

Der einst von Jacob Burckhardt als *uomo universale* bezeichnete Leon Battista Alberti arbeitet zwischen 1443 und 1452 in Auseinandersetzung mit Vitruvs *De architectura* (1. Jh. v. C.) an seinem *De re aedificatoria*, dort entwirft er u. a. den idealen Theaterraum als Halbkreis mit einem aus Stufen bestehenden Zuschauerraum, einem Mittelraum für das Orchester und der Bühne. Albertis Überlegungen zum Theater werden dann von dem in Ferrara in den Diensten der Este stehenden Pellegrino Prisciano zusammengefasst, der wiederum am Übergang vom Quattrocento zum Cinquecento maßgeblich für die Aufführungen in Ferrara war.²¹ Diese Überlegungen zur Architektur werden zunächst für den Aufbau der Bühne und des Zuschauerraums fruchtbar gemacht, da es noch keine festen Theaterhäuser gibt. Gespielt wird vielmehr in den Gärten, in den Innenhöfen oder Sälen der Palazzi. Theatervorführungen sind also exklusive Ereignisse, die an den Fürstenhöfen vor den Höflingen (und zumeist auch *mit* diesen als Laiendarstellern) gespielt werden; man kann geradezu von einer ‚Privatisierung‘ des Theaters sprechen.²²

Rom ist ein frühes Zentrum der Antikenrezeption und in der zweiten Hälfte des Quattrocento werden hier

zahlreiche lateinische Komödien und auch Tragödien in der von Pomponio Leto gegründeten Accademia auf die Bühne gebracht. Die Aufführungen sind noch möglichst authentisch gestaltet, die Kostüme beispielsweise um historische Genauigkeit bemüht. Diese frühen rhetorisch ausgefeilten Aufführungen auf Latein boten wenig Schauvergnügen, vielmehr steht die Deklamation der philologisch aufbereiteten Originaltexte im Vordergrund. Seit dem Amtsantritt von Papst Sixtus IV. im Jahre 1471 sind auch außerhalb der Akademien zu festlichen Anlässen in den Palästen oder auf öffentlichen Plätzen Inszenierungen verzeichnet, die darüber hinaus beginnen, die Schaulust anzuregen. Legendar ist die lateinische Aufführung von Plautus' *Poenulus* durch Tommaso (Fedra) Inghirami im Jahre 1513. Auf der Piazza del Campidoglio wurde ein provisorisches Holztheater für 3000 Zuschauer errichtet. Inghiramis Bühne (in den Maßen von 31 m Breite und 7 m Tiefe) war reich vergoldet und malerisch ausgestaltet, die Rückwand der Bühne bestand aus einer bemalten und mehrfach gegliederten, mit fünf Türen versehenen Fassadenwand, die Vorhänge waren aus Goldbrokat.²³ Die Aufführung fand aus politischen Gründen statt, nämlich anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerschaft an Lorenzo und Giuliano de' Medici. Doch an derartigen Aufführungen in Rom ist auch ablesbar, wie der anfängliche Versuch einer „museal-authentische[n] Rekonstruktion“ des antiken Theaters zunehmend vom Verlangen der rinascimentalen Höfe nach einer prachtvollen (Selbst-) Repräsentation abgelöst wird.²⁴ Das Mäzenatentum trug das Seine zu dieser neuen Theaterkultur bei. Denn die Künstler standen im Dienst des jeweiligen Herrschers, den sie zu ehren hatten (*gloria*) und dessen Nachruhm (*fama*) sie sichern sollten.

Im Rinascimento vollzieht sich also ein entscheidender Paradigmenwechsel in der Theatergeschichte. Auch wenn das mittelalterliche Theater nicht institutionell anerkannt war, erfreute es sich paradoxerweise schichtenübergreifend großer Beliebtheit. Mit dem Rückzug des Theaters aus dem öffentlichen Raum ins Innere der Höfe richtet sich das rinascimentale Theater nun an das elitäre, höfische Publikum und nicht mehr an die Stadtbevölkerung. Es wird, wie schon erwähnt, zu einer exklusiven Form, um die höfische Überlegenheit zu demonstrieren.²⁵ Das Publikum wird dabei als Idealvolk gedacht, was sich ab Mitte des Cinquecento dann auch in der rinascimentalen Theaterarchitektur widerspiegelt. Der Zuschauerbereich, der Eingang und der Ausgang folgen der streng hierarchisch gegliederten zeitgenössischen Gesellschaft.²⁶

Das Theater, vor allem die Komödien, werden im Cinquecento zu einem zentralen Bestandteil rinascimentaler Festkultur Nord- und Mittelitaliens, die wiederum im Dienste der Machtentfaltung der jeweiligen Herrscher steht, sei es in Rom, Florenz, Ferrara, Mantova oder Urbino. Zur Herrschaftsrepräsentation gehören auch die prunkvollen, überaus theatralischen Umzüge (*trionfi*) nach Vorbild der römischen Imperatorenzüge. Sie sollten Propaganda für einen Feldzug machen, dienten aber auch der Herrschaftsdemonstration bei hohem Staatsbesuch oder beim Zelebrieren politischer Bündnisse. Hier werden Wagenkolonnen mit dem Triumphwagen, auf dem der Herrscher thront, in einer aufwändigen allegorischen Choreographie von Tänzern, Masken, Pantomimen, Musikanten, Fackelträgern begleitet. Man kann mutmaßen, dass der Glanz der prächtigen Inszenierung auch den politischen Niedergang der Stadtstaaten und Fürstentümer im Cinquecento zu überspielen versuchte.

In Mantova findet mit Angelo Polizianos Schäferspiel *Fabula di Orpheo* im Jahre 1480 das erste Theaterstück in Volgare seinen Weg auf die Bühne. Poliziano greift zum einen auf die Eklogen Vergils und die antiken Satyrspiele zurück, zum anderen profanisiert er mit seiner losen Szenenfolge die zu ihrer Zeit erfolgreiche *Sacra rappresentazione*.²⁷ Knapp 100 Jahre später wird in Ferrara Torquato Tassos berühmte *Aminta* (1573) gegeben (vgl. zu Poliziano Malatrait und zu Tasso Grewe). Die zu ihrer Zeit überaus beliebten Schäferspiele kreisen um die verworrenen Liebesspiele der Hirten und Nymphen Arkadiens, die ein zeitloses Idyll proklamieren und somit eine große Distanz zur sozialen und politischen Lebenswirklichkeit schaffen. Besonders Ferrara hat eine herausragende Fest- und damit auch Theaterkultur. Am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert werden am Hofe D'Este reihenweise antike Komödien in der Übersetzung im Volgare rezitiert, man kann geradezu von Ferrareser „Klassik-Festivals“ sprechen.²⁸ In einem weiteren Schritt bildet sich mit Ludovico Ariostos *La cassaria* (1508) und *I suppositi* (1509), Bernardo Dovizi da Bibbienas *La calandria* (1513), Niccolò Machiavellis *La mandragola* (ca. 1519/20) und zahlreichen anderen Komödien die volkssprachliche *Commedia erudita* heraus, die in der ersten Hälfte des Cinquecento überaus erfolgreich wird (vgl. zu Ariosto Behrens und zu Machiavelli Oster).²⁹ Die *Commedia erudita* wahrt die aristotelischen Normen wie die Einheit von Handlung und Zeit sowie die Einteilung in fünf Akte, denen ein Prolog vorausgeschickt wird. Sie greift in ihrer Stoffwahl sowohl auf die antike Tradition eines Plautus und Terenz zurück, als auch auf die theatralische Aneignung der *beffa*-Stoffe aus Giovanni Boccaccios *Decamerone*, d. h. die *Commedia erudita* spiegelt in Erzählung und Bühnenbild die Weltzugewandtheit des Rinascimento wider. Sie spielt dabei mit inhärent theatralen Elementen wie der Täuschung, der Verkleidung und/oder dem Betrug und ist so immer auch metatheatral. Das Verlagen zielt in der Regel auf das Unangemessene wie beispielsweise die blasierte Dummheit Nicias in *La mandragola*. Eine der letzten erfolgreichen Komödien ist Giordano Brunos *Il candelai* (1582), eine Satire auf einen Pedanten.

Während die Komödie Elemente der rinascimentalen Lebenswirklichkeit aufgreift, bleiben die Räume der Tragödie imaginär. Sie ist im Rinascimento eine zwar theoretisch vielbesprochene, in der Aufführungspraxis aber eher marginale Gattung, die selten ihren Weg auf die Bühne findet. Die erste Tragödie, die nach antiken Regeln und im Volgare verfasst wird, entsteht in Vicenza: *die Sophonisba* (1524) von Giangiorgio Trissino, die zum Musterbeispiel für eine vulgarsprachliche Nachbildung der antiken Tragödienform avanciert

und als solche in der Folge nachgeahmt wird (vgl. Lohse). Die erste Aufführung in Italien, um deren Dekorationen sich der damalige Stararchitekt Andrea Palladio kümmert, findet knapp 40 Jahre später (1562) in Vicenza statt.

Über die Mimik, Gestik und Rezitation von Schäferspiel, Komödie und Tragödie ist wenig bekannt. Die Schauspieler waren in der Regel aristokratische Laien. Es ist davon auszugehen, dass bis Mitte des Cinquecento weniger gespielt denn deklamiert wurde.³⁰ Eine der ersten Quellen für das Schauspiel des Illusionstheaters stellen Leone de' Sommis *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556) dar.³¹ Die Schauspieler sollen in Intonation, Mimik und Kostüm die jeweilige Figur verkörpern, der Kontakt zum Publikum ist dem untergeordnet. Nichtsdestotrotz sind die Kostüme immer außerordentlich prächtig, auch wenn sie die Standesunterschiede veranschaulichen, und spiegeln so die höfische Festkultur. Mehr lässt sich über die rinascimentale Gestaltung der Bühne sagen, v. a. in Hinblick auf die *Commedia erudita*: Sie wird in der Regel als Illusionstheater angelegt, d. h. als ein Theater, das dem Zuschauer das Gefühl zu vermitteln versucht, einem tatsächlich stattfindenden Geschehen beizuwohnen. Eine wesentliche Rolle kommt hier dem perspektivischen Bühnenbild zu, ein Konzept, das durch den Theaterarchitekten und Bühnenbildner Sebastiano Serlio kodifiziert wurde (*Il secondo libro di prospettiva*, 1545). Die Bühne steht bei Serlio frontal zum Zuschauerraum und lässt eine theatralische Illusion entstehen, die sich von der stilisierten antiken Gestaltung löst.³² Auf der Bühne soll eine für die Zuschauer wiedererkennbarer Ort gezeigt werden, mit anderen Worten: der städtische rinascimentale Handlungsraum findet sich im Aufführungsraum wieder (vgl. Behrens). Für die Bühnenbilder und die Dekoration werden die zeitgenössischen Künstler zurate gezogen, denn im rinascimentalen Theater dominiert das Sehen, die Gestaltung der Bühne über die Handlung des Stückes.³³

Venedig und die Genese populärer Theaterformen

In Venedig wird das Theater etwas später heimisch als in anderen italienischen Städten und trägt auch etwas andere Züge. Neben der *Commedia erudita* bildet sich dort – wie übrigens zeitgleich in Siena mit Niccolò Campani (alias Lo Strascino) und der Theaterkompanie Rozzi di Siena – ein Zentrum des Dialekttheaters heraus. Eine der heute bekanntesten Varianten ist die anonym erschienene und im Dialekt verfasste *Commedia erudita La Venexiana* (1535).³⁴ Das Spiel mit den Dialekten ist aber in Venedig schon in den Jahrzehnten zuvor präsent, wie beispielsweise in den derben, grotesken Performances der Spaßmacher, der *buffoni*, auf öffentlichen und auch oligarchischen Festen.³⁵ Der Paduaner Angelo Beolco (alias Ruzante) bewegt sich ebenfalls zwischen der höfischen und der populären Kultur und erfreut sich in Venedig in den 1520er Jahren großer Beliebtheit (vgl. Schrader).³⁶ Er spielt in seinen Stücken (meistens Einakter) den so sympathischen wie hungrigen Bauern Ruzante, einen Kriegsheimkehrer, der im Zuge der Italienkriege alles verloren hat, auch die Liebe. Bei ihm steht weniger die Deklamation als die (sprachliche und körperliche) Performanz im Mittelpunkt. Da Beolco zudem im paduanischen Dialekt spielt, gilt er heute als anticlassizistischer Autor, obwohl sich einige seiner Stücke formal an der *Commedia erudita* orientieren. Mehrere Gründe lassen ihn zum Vorläufer der *Commedia all'improvviso* werden. Er spielt auf den venezianischen Festen wahrscheinlich gegen Bezahlung und analog zu den Schauspielern der *Commedia all'improvviso* – und im Gegensatz zu den *buffoni* – ist er auf einen Figurentypus festgelegt. Neben ihm ist in Venedig zeitgleich mit Pietro Aretino ein weiterer anticlassizistischer Autor tätig, der sich im Theater zu profilieren versucht. Sein wahrscheinlich noch in Rom entstandenes erstes Theaterstück *La cortegiana* (Letztversion 1534) ist eine Parodie auf Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* und jongliert ebenso zwischen unterschiedlichen sozialen Milieus.³⁷

Anders als im stark normierten Rezitationstheater hat im Typen- und Maskentheater der *Commedia all'improvviso*, das die genannten Vertreter in gewisser Hinsicht vorwegnehmen, der theatralische Körpereinsatz der Schauspieler und damit auch das Prinzip der Improvisation, allerdings innerhalb einer durch Masken festgeschriebenen Rolle, eine große Bedeutung. Dabei rückt das Konzept eines ‚theatralischen Theaters‘ ins Zentrum, das den Illusionsbruch in Kauf nimmt. Es führt ausgehend von sogenannten Szenarien (kurzen Skizzen zum Handlungsverlauf eines Stückes) unterschiedliche Genrelemente und Unterhaltungsformen zusammen (vgl. Hulfeld).³⁸ Ihren Ausgang nimmt die *Commedia all'improvviso* in Venedig, wichtige weitere Zentren sind u. a. Neapel und Rom, wobei sie eben von fahrenden Truppen ausgeübt wird, die vom Spielen und Schreiben leben und je nach ‚Bedarf‘ ihren Standort wechseln. Sie verbreitet sich aufgrund ihrer langen Blütezeit zwischen 1550 und 1750 und wird zu einer der erfolgreichsten Theaterformen Italiens, die auch in Frankreich, Spanien und vielen anderen europäischen Ländern Fuß fasst.

Einen Grenzbereich zwischen dem gelehrten und dem populären Theater des Rinascimento bilden die sogenannten Intermedien (*Intermezzi*), die zwischen den Akten eines Theaterstücks eingebaut werden, oftmals ohne dass sie inhaltlich mit dem eigentlichen Theaterstück zusammenhängen, und sich bis ins 18. Jahrhundert halten (vgl. Mehlretter). Im Gegensatz zu den frühen, meist gelehrten Komödien kommen sie der Lust nach Spektakel entgegen. Sie integrieren Pantomimen, Tanz- und Musikeinlagen, Schau- wie Duffeffekte und werden oftmals von *buffoni* aufgeführt, also speziell für die Einlage engagierten professionellen SängerInnen, SchauspielerInnen oder ArtistInnen. Allgemein lässt sich sagen, dass die *Intermezzi* im Cinquecento umso aufwändiger ausfallen, je prachtvoller die Inszenierungen der Theaterstücke sind.³⁹ Das gilt allemal für Florenz, wo Leonardo da Vinci schon im Jahr 1518 für Francesco I.

de' Medici das Szenario einer Seeschlacht entworfen hatte, das schließlich 1589 im Palazzo Pitti in Szene gesetzt wird, wahrscheinlich anlässlich der Hochzeit von Ferdinando I. de' Medici und Christine de Lorraine: Ein Areal im Innenhof wird 1,5 m hoch mit Wasser gefüllt. Böllerschüsse und Fanfaren rufen die Gäste an ihre Plätze, von wo aus diese zwanzig teils christlich, teils türkisch beflaggte Miniaturschiffe im Kampf sehen; am Ende werden die türkischen Schiffe in Brand gesteckt. Die Zuschauer bekommen zusätzlich Zettel, auf denen die einzelnen Bilder der Schlacht erklärt werden.⁴⁰ In diesen mit zahlreichen Überraschungseffekten ausgestatteten Inszenierungen, die Sinnbild der Lust am Spektakel sind, zeigt sich vieles, was für den Manierismo konstitutiv ist und im Seicento, v. a. in Form der Oper, auch die Barockästhetik prägen wird.⁴¹

Barock: Musik- und Maschinentheater

Das 17. Jahrhundert Italiens wird in politischer und wirtschaftlicher, aber auch in künstlerischer Hinsicht immer wieder als ein Jahrhundert der Krise bezeichnet. In der Literatur, dem Theater und der Bildenden Kunst prägt sich eine mit dem Epochenbegriff des Barocks zu fassende Ästhetik aus, die mit ihrem Hang zu Prunk und Selbstdarstellung, Verkleidung und Verwandlung, Illusion und Täuschung aus dem Rückblick (teilweise sogar schon im 17. Jahrhundert selbst) vorwiegend als Niedergang aufgefasst wurde. Gleichzeitig weisen die genannten Tendenzen barocker Ästhetik im Sinn einer theatralisch-bühnenhaften Ästhetik mit dem Theater per se eine gewisse Affinität auf. Der Barock kann sich im Theaterbereich in besonders effektiver Weise entfalten bzw. findet mit der Bühne seine metaphorische Entsprechung.⁴² Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass die Theaterkultur gerade im 17. Jahrhundert eine außerordentliche Blüte erlebt. Diese gründet vor allem auf zweierlei, der Herausbildung neuartiger technischer Möglichkeiten (auch im Zuge des Aufschwungs der Naturwissenschaften), die im Sinn eines für damalige Zeiten äußerst spektakulären Maschinentheaters fruchtbar gemacht werden, und der Genese und dem immensen Erfolg jener Kunstform, die die rasant entstehenden neuen Theaterhäuser füllt: der Oper.

Die neue Gattung der Oper, im Italienischen zumeist als *Dramma per musica* oder *Melodramma* bezeichnet, entsteht genau an der Schwelle zwischen Cinque- und Seicento mit den Werken von Komponisten wie Jacopo Peri, Giulio Caccini und Claudio Monteverdi sowie ihrer jeweiligen Librettisten, von denen etwa Ottavio Rinuccini große Bekanntheit erlangt hat.⁴³ Dass Italien im 17. Jahrhundert auch eine weibliche Komponistin hervorgebracht hat, nämlich Giulio Caccinis Tochter Francesca, ist eine bislang nur wenig bekannte Tatsache (vgl. Piechocki). Rinuccini, Peri und Giulio Caccini hatten in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Florenz an den Diskussionen des Gelehrtenzirkels der *Camerata de' Bardi* mitgewirkt, der sich die Belebung der antiken Tragödie mittels der Musik bzw. der Vertonung der Dramentexte zur Aufgabe gemacht hatte. Unter der Annahme, dass im antiken Theater der Gesang (wie auch der Tanz) eine wichtige Rolle gespielt habe, wollte man die ethische Wirkung der antiken Musik durch eine Symbiose von Gesang und Rezitation, das sogenannte „*recitar cantando*“, neu beleben und auf diese Weise die Aussagekraft und affektive Wirkung, aber auch die Nachvollziehbarkeit der gesungenen Texte steigern.⁴⁴ Der wichtigste Theoretiker der *Camerata de' Bardi* war Vincenzo Galilei, Vater des berühmten Galileo Galilei, mit seinem *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581).⁴⁵

Wie man an den Titeln der ersten Opern deutlich erkennen kann – Peri *Dafne* (1598) und *Euridice* (1600) oder Monteverdis *Orfeo* (1607) und *Arianna* (1608), für die Rinuccini bzw. Alessandro Striggio der Jüngere die Libretti vorgelegt hatten – unterhält die Oper eine enge Verbindung zur Pastorale, die im Übrigen auch für den damals beliebten (im Unterschied zur Oper zumeist polyphonen) Madrigalsgesang die vorrangige Text- und Stoffquelle darstellte.⁴⁶ Neben Tassos *Aminta* (vgl. Grewe) stand dabei besonders Giovan Battista Guarinis *Pastor fido* (1590) im Mittelpunkt des Interesses, ein überaus erfolgreiches, zu Beginn des 17. Jahrhunderts in diverse europäische Sprachen übersetztes Schäferspiel. Im Vergleich zum *Aminta* (von dem es weniger als zwanzig Jahre trennen) weist es eine deutlich größere Komplexität in Hinblick auf Figurenkonstellation und Handlungsverlauf auf. Auch seine enorme Länge (über 6800 Verse geben über den etwa 2000 des *Aminta*) veranschaulicht das Exzessive der Barockästhetik auf eindringliche Weise.⁴⁷ Als epochenspezifisches Merkmal des Stücks kann des Weiteren seine Durchdringung mit den Werten der Gegenreformation angeführt werden, etwa indem der Hedonismus einer Figur wie Corisca innerwerflich verurteilt und im Gegenzug ein – durch das Konzil von Trient neu bestärktes – Eheideal zelebriert wird.⁴⁸ Ein Ausdruck davon sind auch eine Reihe von religiös inspirierten Varianten gängiger Theaterformen wie die geistliche Oper und die christliche Tragödie, oder eigenständige Gattungen wie das Oratorium.

Von allen Theaterformen des Seicento übte die multimediale Kunstform der Oper den größten Sog auf das Publikum aus, woran die bereits angesprochene Herausbildung des Maschinentheaters einen wesentlichen Anteil hatte. Dieser Terminus umschreibt die Ausstattung der nun zunehmend in festen Theaterhäusern untergebrachten Bühnen mit verschiedenartigen Hebe-, Dreh- und anderen Vorrichtungen, durch die für die Zeit völlig neue, spektakuläre Bühneneffekte möglich werden. So werden etwa Flaschenzüge eingesetzt, um einen raschen Wechsel der Kulissen zu ermöglichen oder um, in einer Simulation des ‚Überirdischen‘, Personen auf- und niederschweben zu lassen; es kommen Kurbelwellen zum Einsatz, um mittels über die ganze Bühne gespannten Tüchern die Wellenbewegungen des Wassers zu suggerieren; durch Ton- und Lichteffekte werden elementare Ereignisse wie Donner, Blitz oder Feuer evoziert; und sogar Geruchseffekte können erzeugt werden, wie das berühmte Beispiel des Operspektakels rund um Marco Marazzolis Oper *La vita humana* (basierend auf einem Libretto von Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Klemens IX.) im Jahr 1656 zeigt, für das auf der Bühne Wasserspiele installiert werden und dieses Wasser mit fast 50 Litern

Orangenblütenparfum wohlriechend angereichert wird.⁴⁹ Tatsächlich sind für diese ausgefeilte Bühnenkunst des Barocks – wie zuvor schon in der Renaissance – „Italiener die Lehrmeister für das restliche Europa“.⁵⁰ Unter der großen Menge an Bühnenbauern und -technikern, von denen es im Seicento ganze Dynastien gab, kann etwa Nicola Sabbattini beispielhaft herausgegriffen werden, der mit *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* (1638 ff.) sogar ein mehrbändiges Lehrbuch zur Bühnentechnik hinterlassen hat.⁵¹ Sabbattini experimentierte unter anderem erfolgreich mit der (zuvor schon von Alfonso Parigi erprobten und später durch Giovanni Battista Aleotti perfektionierten) Technik der Kulissenbühne mittels bemalter Holzwände, die auf in den Bühnenboden eingelassenen Schienen hin- und hergleiten können, weiters revolutionierte er Bühnendesign und -maschinerie durch die Erfindung ausgefeilter Vorrichtungen wie etwa einer Wolkenmaschine, mit der die Illusion über den Himmel ziehender Wolken erzeugt werden konnte.⁵² Für die Zeitgenossen wird das Theater so zum Wunderwerk, das mit seiner Maschinenkunst den im barocken Menschenbild eingeschlossenen Anspruch widerspiegelt, die Grenzen des ‚natürlichen‘ Lebens zu überschreiten und das Leben in eine Symbiose mit der Kunst zu überführen.

Vom Barock zum Klassizismus: Modernisierung und Kommerzialisierung des Theaters

Die Sehnsucht nach einem sinnlichen Spektakel geht nicht nur weit über die Höfe hinaus, sie verlangt wegen gewachsener Ansprüche an Theatereffekte und eines zunehmenden Publikums auch nach neuen Theaterhäusern, v. a. für das Musiktheater. Venedig nimmt als paradigmatische Theaterstadt des 17. Jahrhunderts hier eine Vorreiterrolle ein: 1637 entsteht hier bereits mit dem erneuerten Teatro San Cassiano (1565) die erste öffentliche Opernbühne auf kommerzieller Grundlage. Ihm folgen in den nächsten Jahrzehnten weitere Theater,⁵³ die meist von ihren aristokratischen Eigentümern weitervermietet, zum Teil aber auch von ihnen selbst geleitet werden. Noch im 18. Jahrhundert verfügt Venedig nicht nur über mehr, sondern auch über größere Theater als Paris.⁵⁴ Der Theater- und Opernbesuch in den feststehenden Häusern erfolgt nun, analog zur Praxis der Commedia all'improvviso, zunehmend gegen Bezahlung und steht breiteren Schichten offen. Doch auch im 18. Jahrhundert gilt die eingangs formulierte These, dass die italienische Theatergeschichte über kein evolutionär-lineares Modell gefasst werden kann. Die Entwicklungen, die allgemein unter die Vorzeichen von Moderne und Verbürgerlichung gestellt werden, sind ein langsamer und komplexer Prozess, der v. a. in stark ländlich geprägten bzw. von kirchlichen oder konservativen Herrschern verwalteten Randgebieten wie Apulien, Kalabrien, Latium oder auch Piemont deutlich zögerlicher vorstatten geht als in den europaweit umkämpften Gebieten der Lombardei und der Emilia-Romagna, des neapolitanischen und venezianischen Raums. Auch im 18. Jahrhundert zeigen sich somit je nach Lage und Herrschaftsform deutliche Unterschiede, die sich auch im Theater(bau)-boom widerspiegeln. Eine deutliche Zunahme von (öffentlich-kommunalen) Theaterhäusern zeigt sich in Form der spektakulären Theaterbauten des Teatro Argentina (1732) in Rom, des Teatro Filarmonico in Verona (1732), des Teatro San Benedetto in Venedig (1733), des Teatro San Carlo in Neapel (1737) oder des Teatro Comunale in Bologna (1760–63), gefolgt vom Teatro della Canobbiana (1776–79) und der Scala (1778) in Mailand. Die neue Theaterkultur spiegelt sich u. a. darin, dass im 18. Jahrhundert zunehmend weniger die Höfe und mehr Angehörige des niederen Adels und des höheren Bürgertums Auftraggeber für neue, tendenziell größere und dafür einfacher strukturierte klassizistische Theaterhäuser sind, die die Aufmerksamkeit von den Vergnügungen in den Logen und Foyers auf die Bühne lenken sollen.⁵⁵

Auch wenn dem Opernbetrieb im Vergleich zur Commedia all'improvviso immer ein gewisser exklusiver Charakter anhaftet, so lässt sich an ihm aufgrund der gut dokumentierten Institutionengeschichte die ambivalente Situation im Italien des 18. Jahrhunderts aufzeigen, wo sich einerseits eine gewisse Homogenisierung und Verbürgerlichung der Theaterkultur abzeichnet, gleichzeitig aber starke regionale Unterschiede bestehen bleiben. Diese Ambivalenz verkörpern zwei sehr erfolgreiche Autoren, Apostolo Zeno und Pietro Metastasio, beide Hofpoeten im Dienst der Habsburger, die für erste dramaturgische Reformen im Zeichen des Klassizismus stehen, da sie das relativ handlungsarme barocke Drama per musica von seinen extremen Längen und der nummernhaften Struktur befreien. Waren bisher neben den Arien der Kastraten v. a. die visuellen Spektakel im Vordergrund gestanden, so erhält die Opera seria nun einen stärkeren Stückcharakter. V. a. Metastasio konzentriert die Handlung auf zentrale Figuren und Ereignisse, indem er den Konflikt zwischen Vernunft und Leidenschaft ins Zentrum rückt. Er verleiht seinen verhältnismäßig stringenteren Libretti im Sinn eines Abbildes des aufgeklärten Absolutismus so einen ernsteren Einschlag, ohne bukolische oder komische Elemente auszuschließen. Nicht zuletzt die neue poetische Kraft und Eleganz seiner Verse verhelfen Metastasio zu großer Beliebtheit, so dass beispielsweise seine Libretti *Didone abbandonata* (UA 1724 in Neapel), *L'Olimpiade* (UA 1733 in Wien) und *Siroe* (UA 1726 in Venedig) nach den Erstvertonungen durch Domenico Sarro, Antonio Caldara und Leonardo Vinci in ganz Europa von Komponisten mehrere Dutzend Mal vertont werden (vgl. Sommer-Mathis).⁵⁶

Aber nicht nur die Opera seria trägt zu einer plurizentrischen Opernszene bei. Mit der Commedia per musica und der Opera buffa nimmt Neapel in Italien eine Vorreiterrolle in der Genese der komischen Oper ein. Diese ‚leichten‘ Gattungen, die neben Situations- und Verwechslungskomik Vertreter einfacher Berufsstände und mitunter den Konflikt zwischen Gesellschaftsschichten zum Thema machen, indem sie bessergestellte Figuren karikieren, hatten sich aus dem schon angesprochenen rinascimentalen bzw. barocken Intermezzo entwickelt. Ein Beispiel für die erfolgreiche neapolitanische Opera buffa (als Intermezzo) ist *La serva padrona* (1733), die auf dem Text von Gennaro Antonio Federico basiert und von Giovanni Battista Pergolesi

vertont wurde (vgl. Mehltreter).⁵⁷

Das institutionalisierte Theater wird zwischen Aufklärung und Risorgimento zu einem beliebten gesellschaftlichen Ort, an dem neue Ideen aufgeführt und diskutiert werden. Dies zeigen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt von den Aufklärern lebhaft ausgetragene Theaterdebatten wie die *querelle des bouffons* in Paris (vgl. Mehltreter), die in der Debatte um die bürgerliche Emanzipation der Oper den italienischen und französischen Stil konfrontiert, und Opernreformen wie jene Christoph Willibald Glucks (*Orfeo ed Euridice*, UA 1762 in Wien), der mit seinem Librettisten Ranieri Calzabigi die metastasianische Hofoper unter dem Vorzeichen der großen (tragischen) Leidenschaften und des *verosimile* in Anlehnung an die *tragédie lyrique* neu konfiguriert. Neu aufkommende Librettisten und Komponisten wie Lorenzo Da Ponte und Wolfgang Amadeus Mozart (u. a. *Le nozze di Figaro*, UA 1786 in Wien) tragen schließlich Ende des Jahrhunderts endgültig zur Ablösung der Opera seria bei.⁵⁸

Die Entwicklungen im Sprechtheater sind eng mit den Reformen im dominierenden Musiktheater verknüpft. So sehr Librettisten wie Zeno und Metastasio als Verantwortliche für die Hoffeste in Wien sowie aufgrund ihrer Huldigungsdramaturgie für das vorbürgerliche Zeitalter stehen, nehmen sie doch für viele Klassizisten, gerade Tragödienautoren wie Scipione Maffei und Pier Jacopo Martello, eine Vorbildfunktion ein. Denn gerade Metastasio versinnbildlicht für sie eine langsame Abkehr vom Prinzip des Theaters als bloße Zerstreuung und Unterhaltung hin zu einer ‚hochkulturell‘- literarischen Reetablierung des (Musik-) Theaters im Zeichen von Seelendramatik und Empfindsamkeit. Die an der Accademia dell'Arcadia orientierten Theaterautoren vollziehen parallel zum Erfolg des Musiktheaters eine Abwendung von den populären Traditionen der Commedia all'improvviso und der höfischen Oper. Sie machen sich im Rahmen von Tragödien- bzw. Komödieneditionen (z. B. Maffei: *Teatro Italiano, o sia scelta di tragedie per uso della scena*, 1723–25) auf die Suche nach einem moralischen und nationalen Sprechtheater, das oftmals einen Tyrannenmord ins Zentrum rückt. Sie vollziehen dabei partielle Rückgriffe auf die aristotelische Regelpoetik sowie Theaterstücke aus der Antike oder Renaissance, zeigen aber gleichzeitig ein deutliches Interesse für die Theaterpraxis. D. h. sie treten mit der Literarisierung und Moralisierung des Theaters in einem aufklärerischen Sinn auch für eine Nobilitierung des schlecht beleumundeten Schauspielerberufs und eine Reform der Theaterpraxis ein. In diese Tendenz schreiben sich nicht nur Tragödienautoren ein, sondern auch Vertreter der Komödie wie Luigi Riccoboni und Carlo Goldoni. Der Capocomico und spätere Theaterhistoriker Riccoboni und seine Frau, die Schauspielerin Elena Baletti, verkörpern auf besondere Weise die Ambivalenz zwischen dem Reformwillen hin zu einem sprachlich und institutionell stärker reglementierten bürgerlich-moralischen Theater (*De la réformation du théâtre*, 1743) und einer ökonomisch motivierten Orientierung am Publikumsgeschmack. Als Lelio und Flaminia verdienen die beiden u. a. in Engagements in Mantua und Venedig ihr Geld, experimentieren mit ihrer eigenen Truppe aber abseits der Engagements auch immer wieder mit der Tragödie, u. a. Maffeis *La Merope* (1713), die ihnen ästhetisch-moralisch als ideale Gattung erscheint (vgl. Winkler). Vor und nach seiner Berufung nach Paris als Leiter des Nouveau Théâtre Italien (1717–29) macht sich der stark katholisch geprägte Riccoboni an seine eigenen Verskomödien, zum Teil in Form von Adaptionen französischer Stücke, die mit ihren rührseligen Zügen die Commedia all'improvviso literarisch-moralisch transformieren (u. a. *L'Ubbriaco*, 1714; *Arlequin muet par crainte*, 1717). Manche von ihnen werden später Goldoni und anderen Autoren als Vorlage dienen (z. B. *Vera Amicizia*, 1717).⁵⁹

In dieser Entwicklung hin zu einem institutionalisierten und literarisierten Theater, das bürgerliche Werte stark macht und eine Trennung der Funktion von Schauspieler und Autor mit sich bringt, kommt Venedig eine wichtige Funktion zu. Am Mikrokosmos der Lagunenstadt lässt sich die Pluralität von Theaterformen im 18. Jahrhundert deutlich machen, da ein an der Commedia all'improvviso und der Gattungsmischung geschulter Geschmack hier ebenso fort dauert wie die unter den aufklärerischen Eliten zunehmende Welle der Empfindsamkeit und der Neukonzeption des Theaters als aufklärerisch-moralische Schule. So finden hier ab den 1730er Jahren zwei prominente Autoren ihren Nährboden, Carlo Gozzi und Carlo Goldoni, die mit divergierenden Gattungen und Theaterkonzepten erfolgreich sind: Gozzi mit den *fiabe teatrali*, die im Stil eines Illusionstheaters diverse Theatertraditionen kreuzen, und Goldoni mit der aufklärerisch-realistischen Charakterkomödie, die in der Linie von Riccoboni bürgerliche Figuren stark macht (vgl. zu Gozzi Winter und zu Goldoni Pagliardini). Das erfolgreiche Märchentheater Gozzis, der der Bühne als moralischem Ort wenig abgewinnen kann, setzt zum Teil noch auf Masken und integriert mystisch-phantastische wie exotische, venezianische wie fernöstliche Figuren und Szenen (*Turandot und Il re cervo*, beide 1762). Auch wenn Gozzi aus heutiger Perspektive mit seinem reflexiv-ironischen Theater als der (post-) modernere Autor erscheint, verweist er noch deutlich auf Traditionen des 17. Jahrhunderts, während Goldoni (und neben ihm u. a. Pietro Chiari) für die moralisch-empfindsame Theaterkultur italienischen Zuschnitts im Zeichen des *verosimile* steht (*Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, 1750). Goldoni macht so Figuren unterschiedlicher Berufsstände wie Händler und Kaufleute, aber auch emanzipierte (weibliche) Dienstfiguren stark, die zum Teil auch sprachlich als Venezianer bzw. ‚Fremde‘ lokal verankert werden (u. a. *La vedova scaltra*, 1748; *Il vero amico*, 1751). Ihnen und ihrer auf Treue und Tüchtigkeit fußenden bürgerlichen Familienmoral werden zum Teil karikaturhaft die (besitzenden bzw. nicht arbeitenden) Vertreter höherer Schichten als Inbegriff des dekadenten Venedigs gegenübergestellt (z. B. *La bottega del caffè*, 1750; *La Locandiera*, 1751). Doch kann Goldoni mit seiner Konzeption einer literarisch basierten ‚realistischen‘ Charakterkomödie, die sich nicht nur der Maske, sondern auch des Prinzips des Extemporierens entledigt, letztlich nur für einen limitierten Zeitraum an Theatern wie dem San Samuele und San Luca Erfolge feiern, zu stark sind die Venedigs Theater dominierenden Capocomici wie Antonio Sacchi noch in alten Theaterformen verhaftet. Auch Goldoni verlässt so Venedig und wird ab 1762 in Paris am Nouveau Théâtre

Romantik und Risorgimento

Mittelfristig wird sich mit Riccobonis und Goldonis von französischen Vorbildern inspiriertem Dramenmodell auch die von ihnen geforderte ästhetisch- moralische Reform der Theaterpraxis durchsetzen. Das Theater als Ort der ‚reinen‘ Zerstreung und Unterhaltung verliert im Zuge von Aufklärung und Revolution seine Gültigkeit und wird stattdessen zunehmend moralisiert und literarisiert, denn die Prinzipien der Gattungsmischung, der Improvisation und des Extemporierens gelten mehr und mehr als unmoralisch und dekadent. Die Masken werden so, als Sinnbild eines ‚veralteten‘ Theaters und politischen Systems, in dem Verstecken und Täuschung gang und gäbe sind, von den Revolutionären an der Wende zum 19. Jahrhundert auch in Italien von den Bühnen verbannt und halten sich nur noch in Neapel in Form der Pulcinella-Maske. Gefragt ist nun, im Sinn einer ‚Befreiung‘ des Menschen von der Tyrannei, die ‚authentische‘ Darstellung der menschlichen Leidenschaften, d. h. ein ‚natürliches‘ Rezitieren sowie eine individualisierte mimische und psychische Verkörperung von schriftlich fixierten Figuren. Mit dieser Entwicklung geht schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur die Herausbildung eines neuen Schauspielertypus, sondern auch dessen Nobilitierung vom vagabundierenden Komödianten zum bürgerlichen Künstler und grande attore einher (vgl. Bentoglio).⁶¹

Doch bis es so weit ist, findet die Theaterpraxis in Bezug auf das auch von den Komödienautoren so geschätzte ernste Fach, also die Tragödie, v. a. in Nischen statt, sei es in den klassizistischen Akademien oder in Theatersälen der Paläste und Villen, die von theaterbegeisterten Mäzenen, u. a. aus dem Bologneser Raum, zur Verfügung gestellt werden. Diese Verhältnisse ändern sich erst mit der napoleonischen Besetzung der Lombardei und schließlich weiter Teile Italiens ab 1796. Nun versuchen italienische wie französische Intellektuelle, ausgehend von Mailand, das Theater als politischen Ort zu reformieren. V. a. jakobinische Kreise, die die Präsenz der Franzosen als Befreiung begrüßen, engagieren sich in der Bildung von sogenannten patriotischen oder nationalen Theatern.⁶² Zu einer Schlüsselfigur wird hier der piemontesische Aufklärer Vittorio Alfieri, der als Vordenker des Risorgimento gilt. Er hatte in den 1770er und 80er Jahren um die zwanzig Tragödien verfasst (u. a. *Filippo*, *Merope*, *Bruto primo/secondo*) und diese gesammelt in Paris (Didot 1787–89) ediert (vgl. Winkler). Alfieri wird mit seinen Stücken, die eine republikanische Eskalationsdramaturgie mit einer zum Teil empfindsamen Figurenanlage kombinieren, für eine Generation von Tragödienautoren wie Ugo Foscolo und Franco Saffi, Giovanni Pindemonte und Vincenzo Monti zum Vorbild. Sie rücken meist ebenso wie er die Tyrannenkritik ins Zentrum ihrer teils shakespeareanisch anverwandelten Stücke, positionieren sich aber im Laufe der Jahre unterschiedlich zur napoleonischen Herrschaft. Alfieri wird ab den 1790er Jahren zur Symbolfigur eines neuen empfindsamen und ‚nationalen‘ Tragödientheaters. Gemeinsam mit Tragödien Voltaires werden seine Stücke von einer ersten Generation republikanisch-patriotischer Schauspielstars wie Paolo Belli Blanes verkörpert. Während der napoleonischen Besetzung Italiens wird er zum (jakobinischen) Paradeautor, so dass die neuen Theater in den entstehenden Republiken zwischen Mailand, Bologna, Rom und Neapel zum Teil mit seinen Stücken eingeweiht werden.⁶³

Auch wenn die patriotisch-jakobinische Theaterszene aufgrund der endgültigen Rückkehr der Habsburger mit dem Wiener Kongress 1814/15 nicht von langer Dauer ist, bildet sie eine wichtige Grundlage für das risorgimentale Theater des 19. Jahrhunderts. Neben Mailand spielt hier wieder Venedig eine wichtige Rolle, denn es ist der Ex-Impresario des Teatro San Samuele, Salvatore Fabbrichesi, der in Mailand die 1807 gegründete, erste staatliche *Compagnia commedianti italiani ordinari di S.M.I.R.* anführt. Bei ihm stehen Belli Blanes und Anna Fiorilli Pellandi unter Vertrag, mit denen Fabbrichesi u. a. neue, zum Teil mittelalterlich verortete Tragödien von Ugo Foscolo (*Ricciarda*, UA 1813) und Silvio Pellico (*Francesca da Rimini*, UA 1815) aufführt. Sie verkörpern einen entscheidenden Schritt in Richtung eines professionellen Sprechtheaters sowie einer Überwindung der heroisch-moralischen Figurenanlage der klassizistischen Tragödie (vgl. Guarino).⁶⁴

Damit ist die Basis für ein romantisches Theater in Italien geschaffen, auch wenn das Repertoire in der Folge oft mit Tragödien und Dramen aus anderen Ländern gefüllt wird. Der italienische Beitrag besteht so v. a. in der Adaptionleistung und Aufführungspraxis, so dass sich ein Theater der grandi attori etabliert. Stars wie Ernesto Rossi und Tommaso Salvini, Adelaide Ristori und Eleonora Duse unternehmen mit Interpretationen von Shakespeare und Dramen französischer Autoren große Tournées durch Europa bis nach Russland und nach (Süd-) Amerika, während das jakobinische Repertoire einschließlich der Tragödien Alfieris zunehmend über Bord geworfen wird. Nur wenig verspricht man sich auch von italienischen Romantikern wie Alessandro Manzoni und Stücken wie *Il Conte di Carmagnola* (1818) und *Adelchi* (1822), die im Stil des Lesedramas und vor dem Hintergrund einer intensiven Auseinandersetzung mit der italienischen Geschichte einen christlich-leidvollen Grundton samt transzendentaler Botschaft anschlagen.⁶⁵ Trotzdem kommt Manzonis Tragödien, insbesondere dem *Adelchi*, insofern eine Bedeutung zu, als sie für einen Bruch mit dem Klassizismus stehen. Einige Neuerungen, z. B. die Abkehr von der Einheit von Ort und Zeit sowie der insgesamt deutlich psychologische, narrativ-reflexive Charakter der Monologe und die mittelalterliche Stoffwahl, weisen ästhetisch in eine klar romantische Richtung, während der pessimistische Handlungsverlauf die Abneigung gegen jede Form der Fremdherrschaft und den Wunsch nach einem geeinten Italien deutlich machen.⁶⁶

Ein erfolgreiches und bühnenwirksames ‚ernstes‘ Nationaltheater italienischer Prägung vollzieht sich aber v. a. mit der romantischen Oper, die sich vorwiegend aus dem europäischen Sprechtheaterrepertoire und der Shakespeareomanie speist. Zwar bleibt die starke stoffliche Orientierung an Frankreich, u. a. im Bereich der Opera buffa, bestehen – dies zeigt sich etwa in Gioachino Rossinis internationalem Erfolg mit dem 1816 im Teatro Argentina in Rom uraufgeführten Stück *Il barbiere di Siviglia*, das bekanntlich auf Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' gleichnamigem Drama von 1775 basiert (vgl. Jacobshagen). Doch gerade die hochdramatischen Opern der Tragedia lirica und des Melodramma tragico orientieren sich, was Stoff, Dramaturgie und Stand der Figuren betrifft, deutlich am ‚ernsten‘ europäischen Fach. D. h. sie greifen britische, deutsche und französische Vorlagen aus dem Bereich der Tragödie, des Dramas und nicht zuletzt des Romans auf, denn an geeigneten modernen italienischen Vorlagen fehlt es hier weitgehend. Librettisten wie der Neapolitaner Salvatore Cammarano und der Genueser Felice Romani liefern so für Komponisten wie Vincenzo Bellini (*Norma* nach Louis Alexandre Soumet, UA 1831) und Gaetano Donizetti (*Lucia di Lammermoor* nach Walter Scott, UA 1835) ab Mitte der 1820er Jahre Texte für deren Opern, indem sie meist romantische Geschichten an die italienischen Theater- und Moralkonventionen adaptieren. Es sind in der Regel Liebes- oder Wahnsinns Erzählungen, die in Familienzwickigkeiten und Plots um Tyrannei und Fremdherrschaft eingebettet sind und mitunter eine risorgimentale Lesart unterstützen.⁶⁷

Auch wenn in Palermo 1875–91 mit dem Teatro Massimo das von der Anlage her größte Opernhaus Italiens erschaffen wird, so bleibt doch die Mailänder Scala (1778) als der Opernbau, der um die 2000 ZuschauerInnen fasst und seit einiger Zeit eine nationale und europäische Vorbildfunktion hat, Inbegriff für die bürgerlich-romantische Oper. Hier arbeiten ab den 1840er und 1850er Jahren Francesco Maria Piave und Arrigo Boito, die im Gegensatz zu vielen andern Librettisten nicht als bloße Gebrauchsliteraten gelten, mit Giuseppe Verdi zusammen, u. a. für die Opern *Ernani* (nach Victor Hugo, UA 1844) und *Otello* (nach William Shakespeare, UA 1887) (vgl. Bentoglio). Verdis hochdramatische Opern spiegeln den romantischen Zeitgeist der Shakespeareomanie ebenso deutlich, wie sie mit den Konventionen der Opera seria brechen, auch wenn die Sprache hochliterarisch bleibt. Verdi steht so v. a. ab den 1840er und 50er Jahren mit Werken wie *Nabucco* (1842) oder *I Lombardi alla prima crociata* (1843), die geschichtliche Ereignisse aufgreifen, für ein originär italienisches Theater im Sinn einer national-populären Erzählung. Er setzt gewissermaßen Manzonis Ideal einer für breite bürgerliche Schichten verständlichen nationalen Literatursprache musikalisch um⁶⁸ und baut zudem auf einen Plot, der eine grundlegend bürgerlich-patriarchale Familienmoral akzentuiert. Sein Erfolg und die im 19. Jahrhundert noch einmal zunehmende Anzahl an Opernhäusern, v. a. aber die Verbreitung der identifikationsstiftenden Chöre und anderer Höhepunkte der Opern mittels Blaskapellen, Schallplatten und Radio, tragen so im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zur Festigung einer katholisch-bürgerlichen Kultur Italiens bei.⁶⁹

Anderen Theaterformen, wie dem regional geprägten (Dialekt-) Theater, kommt nur innerhalb Italiens Bedeutung zu. Es etabliert sich im späten 19. Jahrhundert in einer modernisierten Form und greift in unterschiedlichem Maße auf Traditionen der Farce, des Vaudeville und des Varieté sowie auf Adaptionen italienischer und französischer Prosa bzw. Stücke zurück. Dieses (Dialekt-) Theater ist in Sizilien, wo neben den Veristen u. a. Giovanni Grasso und Nino Martoglio aktiv sind, und im neapolitanischen Raum mit den schauspielernden Autoren Antonio Petito, der noch an der Pulcinella-Maske festhält, sowie Eduardo Scarpetta mit seiner Figur des Felice Sciosciammocca (u. a. *Miseria e nobiltà*, 1887) ab den 1860 bzw. 70er Jahren prominent verankert.⁷⁰ Aber auch in Norditalien, u. a. im Piemont und der Lombardei, spielt es eine wichtige Rolle, so dass auch Autoren der literarisch-frankophilen Moderne der Mailänder *Scapigliatura* wie Cletto Arrighi (Carlo Righetti) oder der v. a. als Librettist Puccinis bekannte Luigi Illica Dialektkomödien verfassen (u. a. *Nodar e perucchee*, 1872 oder *L'eredità del Felis*, 1891).⁷¹ Ein Grenzfall zwischen regional verankertem und hochliterarischem Theater ist Giovanni Vergas Theaterversion seiner sizilianischen Erzählung *Cavalleria rusticana* (1880). Mithilfe Eleonora Duses und der Schauspieltruppe Cesare Rossis feiert es ab 1884 von Turin und Mailand aus internationale Erfolge und verkörpert so eines der wenigen italienischen Erfolgsstücke seiner Zeit,⁷² später wurde es als eine der wenigen italienischen Literaturvorlagen für die Opernbühne adaptiert. Das Textbuch und damit die nochmalige Anpassung an ‚kommerzielle‘ Konventionen besorgen mit Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci zwei toskanische Autoren, die bis in die 1930er Jahre für Pietro Mascagni arbeiten, mit dessen Musik die Oper 1890 in Rom im Teatro Costanzi uraufgeführt wird (vgl. Werr).

Gerade die erwähnten Sprechtheatertraditionen zeigen, dass Italien auch in der sogenannten Moderne durch starke regionalkulturelle Traditionen und Divergenzen geprägt bleibt, während die Oper bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein, u. a. mit Giacomo Puccinis Erfolgen auf Basis französischer Vorlagen (u. a. *La Bohème*, 1896; *Tosca*, 1900), die nationale und kommerziell dominierende (Export-) Gattung bleibt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts treten allerdings eine Reihe von Autoren wie Gabriele D'Annunzio und Filippo Tommaso Marinetti, Eduardo De Filippo und Luigi Pirandello auf den Plan, die sich an der Schnittstelle zwischen Avantgarde und Regionalkultur ansiedeln.⁷³ V. a. der Sizilianer Pirandello, der 1934 den Nobelpreis für Literatur erhält, wird im Laufe seiner Entwicklung von Dialektstücken hin zum grotesken Theater und zum Metatheater (*Lumiè di Sicilia*, 1910; *Liola*, 1916; *Enrico IV*, 1922; *Sei personaggi in cerca d'autore*; 1921) dem Sprechtheater des 20. Jahrhunderts weit über Italien hinaus zu neuen Formen und Elan verhelfen.⁷⁴ Doch ein mit Frankreich oder Deutschland vergleichbares öffentlich finanziertes (Stadt-) Theatersystem mit festen Ensembles kann sich in Italien auch mit diesen Entwicklungen nicht etablieren.

- 1 Zur wissenschaftlichen Reetablierung historisch gegebener Widersprüchlichkeiten vgl.: Guarino, Raimondo: *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995; Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis: wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007.
- 2 Vgl. Zorzi, Ludovico: *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.
- 3 Guarino: *Teatro e mutamenti*, S. 147.
- 4 Alonge, Roberto: „La riscoperta rinascimentale del teatro“, in: ders./Davico Bonino, Guido (Hrsg.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Bd. 1: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino 2000, S. 5–118, hier S. 5–6.
- 5 Molinari, Cesare: *Storia del teatro*, Roma; Bari 2010, S. 57–58.
- 6 Ebd., S. 55 (Molinari spricht von „teatralità diffusa“) und Alonge: „La riscoperta“, S. 5.
- 7 Vgl. dazu Molinari: *Storia del teatro*, S. 61 ff.
- 8 Der bekannteste Laudendichter ist bekanntlich Jacopone da Todi (zw. 1230 u. 1236–1306), von ihm stammen auch laude drammatiche wie etwa *Donna de Paradiso*. Ferroni, Giulio: *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano 1992, S. 72.
- 9 Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1, Stuttgart; Weimar 1993, S. 352–353.
- 10 Molinari: *Storia del teatro*, S. 68 ff. Genaueres zur Simultanbühne und den Aufführungsformen der Passionsspiele und Mirakel in Jomaron, Jacqueline de: *Le théâtre en France*, Bd. 1: *Du Moyen Age à 1789*, Paris 1988, S. 77–82.
- 11 Etwa die über 25 respektive 40 Tage andauernden Passionsspiele von Valenciennes und Bourges. Vgl. Jomaron: *Le théâtre en France*, Bd. 1, S. 71.
- 12 Als eines der frühesten Passionsspiele auf italienischem Boden gilt (abgesehen von einer Osterfeier aus dem 12. Jahrhundert im Benediktinerkloster Monte Cassino) die *Repraesentatio Passionis et Resurrectionis Christi*, die 1244 auf einem öffentlichen Platz in Padua in lateinischer Sprache aufgeführt wurde. Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 351.
- 13 Ebd., S. 353.
- 14 Ebd. und Molinari: *Storia del teatro*, S. 75.
- 15 Vgl. Ferrone, Siro: „Il teatro“, in: Malato, Enrico (Hrsg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. 3: *Il Quattrocento*, Roma 1996, S. 955–992, hier S. 957–958. Als AutorInnen von Sacre rappresentazioni nennt Ferrone, neben Lorenzo il Magnifico, auch Feo Belcari, Antonio di Matteo di Meglio, Bernardo Pulci und Antonia Pulci sowie auch Castellano Castellani. Ebd., S. 958. Zur Geschichte der Sacra rappresentazione in Florenz sowie zu Feo Belcari und Lorenzo il Magnifico als wichtigen Repräsentanten der Gattung vgl. auch Apollonio, Mario: *Teatro italiano*. Bd. 1: *La drammaturgia medievale: dramma sacro e mimo*, Firenze 1938, S. 210 ff. und 233 ff.
- 16 Vgl. Orvieto, Paolo: „Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo Quattrocento“, in: Malato: *Storia della letteratura italiana*, Bd. 3, S. 295–403, hier S. 393.
- 17 Vgl. hierzu Hösle, Johannes: *Das italienische Theater von der Renaissance bis zur Gegenreformation*, Darmstadt 1984, S. 4.
- 18 Nikolaus von Kues entdeckt beispielsweise 1425 neun unbekannte Komödien von Plautus; vgl. Molinari: *Storia del teatro*, S. 78.
- 19 Genannt seien hier Giorgio Vallas *Poetica* (1498), Giulio Cesare Scaligeros *Poetica* (postum 1561) und Ludovico Castelvetro *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570).
- 20 Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 450–465.
- 21 Molinari: *Storia del teatro*, S. 78ff; S. 92.
- 22 Vgl. Alonge: „La riscoperta“, S. 7. Alonge begründet dies folgendermaßen: „[Le] nuove classi dirigenti si appropriano del teatro così come si sono appropriate del potere politico. Anzi, usano la *privatizzazione* del teatro proprio per sottolineare la loro supremazia sociale, per ribadire il nuovo ordine gerarchico che si è venuto definendo.“ (ebd.)
- 23 Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 414; Neiiendam, Klaus: „Le théâtre de la Renaissance à Rome“, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 5 (1969), S.103–197; Guardenti, Renzo: „Il costume in scena“, in: Alonge/Davico Bonino: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Bd. 1, S. 1067–1100, hier S. 1071–1072.
- 24 Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 416. Garbero Zorzi, Elvira: „La scena di corte“, in: Bertelli, Sergio/Cardini, Franco/Garbero Zorzi, Elvira (Hrsg.): *Le corti italiane del Rinascimento*, Milano 1985, S. 127–187; Dickhaut, Kirsten/Steigerwald, Jörn/Wagner, Birgit (Hrsg.): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2009.
- 25 Alonge: „La riscoperta“, S. 7.
- 26 Molinari: *Storia del teatro*, S. 83.
- 27 Vgl. Ferrone: „Il teatro“ (1996), S. 973; Hösle: *Das italienische Theater*, S. 4.
- 28 Alonge: „La riscoperta“, S. 11.
- 29 Vgl. zur Einführung in die Commedia erudita: Baratto, Mario: *La commedia del Cinquecento: Aspetti e problemi*, Vicenza 1975; exemplarisch zu La Calandria vgl. Padoan, Giorgio: *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna 1994, S. 9–40.
- 30 Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 470.
- 31 Vgl. dazu Alonge: „La riscoperta“, S. 95–101.
- 32 Molinari: *Storia del teatro*, S. 83–84; Alonge: „La riscoperta“, S. 93–94.
- 33 Alonge: „La riscoperta“, S. 15; Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2006.
- 34 Vgl. hierzu Alonge: „La riscoperta“, S. 78 ff.
- 35 Vgl. Bernardi, Claudio: „Censura e promozione del teatro nella Controriforma“, in: Alonge, Roberto/Davico

- Bonino, Guido (Hrsg.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Bd. 1, S. 1023–1042; Daniele Vianello: *L'arte del buffone: Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma 2005.
- 36 Vgl. dazu Alonge: „La riscoperta“, S. 32–43; Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 427–429.
- 37 Vgl. Alonge: „La riscoperta“, S. 88–89.
- 38 Vgl. zur Unterscheidung zwischen Illusionstheater und theatralischem Theater: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, Bd. 2: *Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983.
- 39 Molinari: *Storia del teatro*, S. 94; Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 418–419.
- 40 Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 420.
- 41 Vgl. Shearman, John: *Manierismus: das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt a. M. 1988, S. 131 f.
- 42 Vgl. Angelini, Franca: „Barocco italiano“, in: Alonge/Davico Bonino: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Bd. 1, S. 193–275, hier S. 208–209. Angelini zeigt dort auch auf, dass sich diese Charakteristika des Barocks ganz besonders in einer Figur bzw. einem Mythos subsummieren, nämlich in jener/jenem des Don Giovanni (ebd., S. 208).
- 43 Zu den Anfängen der Oper vgl. Piechocki in diesem Band bzw. genauer in Bianconi, Lorenzo: *Il Seicento*, Torino 1991.
- 44 Vgl. Angelini: „Barocco italiano“, S. 268; Battistini, Andrea: „La cultura del Barocco“, in: Malato, Enrico (Hrsg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. 5: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma 1997, S. 463–559, hier S. 525–526.
- 45 Zu den Polemiken und Eifersüchteleien rund um die Entstehung der neuen Gattung (etwa die Beanspruchung von Seiten Emilio de' Cavalieris, die Praxis des „recitar cantando“ im Vorwort seiner *Rappresentazione di Anima e Corpo* aus dem Jahr 1589 als erster beschrieben zu haben) vgl. Ferrone, Siro: „Il teatro“, in: Malato, Enrico (Hrsg.): *Storia della letteratura italiana*, Bd. 5: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma 1997, S. 1057–1110, hier S. 1093–1094.
- 46 Angelini: „Barocco italiano“, S. 267.
- 47 Vgl. Alonge: „La riscoperta“, S. 115–117.
- 48 Ebd., S. 115–116.
- 49 Vgl. Kapp, Volker: „Seicento“, in: ders. (Hrsg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart; Weimar 1992, S. 174–212, hier S. 206.
- 50 Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart; Weimar 1996, S. 13.
- 51 Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 2, S. 17.
- 52 Ebd., S. 16–23.
- 53 Beispielsweise San Giovanni Grisostomo, San Moisè, San Salvatore (San Luca), San Samuele und Sant'Angelo.
- 54 Fajen, Robert: *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*, München 2013, S. 49–50, 69.
- 55 Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 2, S. 578–585.
- 56 Vgl. Felten, Hans: „Settecento“, in: Kapp, Volker (Hrsg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart; Weimar 1992, S. 213–248, hier S. 230–232.
- 57 Vgl. Abert, Anna Amalie: *Geschichte der Oper*, Kassel; Stuttgart 1994, S. 20–101.
- 58 Vgl. Gallarati, Paolo: „Ranieri de' Calzabigi e la teoria della musica di declamazione“, in: Marri, Federico (Hrsg.): *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, Firenze 1989, S. 5–13; Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 2, S. 624–630; Felten: „Settecento“, S. 233.
- 59 Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, S. 57–62, 92–106.
- 60 Fajen: *Die Verwandlung der Stadt*, S. 48–53, 67–79, 123–148; Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 2, S. 586–609; Felten: „Settecento“, S. 221–227.
- 61 Vgl. Baumbach, Gerda: „Seid gegrüßt, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit“, in: Birbaumer, Ulf/Hüttler, Michael/Di Palma, Guido (Hg.): *Corps du Théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité. Il Corpo del Teatro. Organicità, contemporaneità, interculturalità*, Wien 2010, S. 105–137 sowie dies.: *Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs*, Bd. 1: *Schauspielstile*, Leipzig 2012.
- 62 Vgl. Barsotti, Anna: „Alfieri recitante e regista“, in: Rossi, Giuseppina (Hrsg.): *Vittorio Alfieri in Toscana. Una scelta di ambiente e di vita*, Pisa 2003, S. 47–58, hier S. 53–54; Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis*, S. 57–59; Winkler, Daniel: *Per non tradire, quanto è in me, la maestà e maschia sublimità della tragedia. Körper, Revolution und Nation bei Vittorio Alfieri und im alfierianischen Theater der Sattelzeit*, Innsbruck (Habilitation) 2014, S. 27–30.
- 63 Barsotti: „Alfieri recitante e regista“, S. 55–58; Winkler: *Per non tradire, quanto è in me, la maestà e maschia sublimità della tragedia*, S. 23–29.
- 64 Vgl. Meldolesi, Claudio/Taviani, Ferdinando: *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma; Bari 1998, S. 185–209.
- 65 Vgl. Watzka, Stefanie: *Die ‚Persona‘ der Virtuosin Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er Jahren. ‚Italienischer Typus‘ oder ‚Heimatloser Zugvogel‘?*, Tübingen 2012, S. 146–161.
- 66 Vgl. Bosisio, Paolo: „Il Manzoni drammaturgo dal ‚Carmagnola‘ all' ‚Adelchi‘“, in: ders.: *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma 1987, S. 323–366; Di Stefano, Alice: *Manzoni e il melodramma. Rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Manziana 2005, S. 39 ff.
- 67 Vgl. Amodeo, Immacolata: *Das Opernhafte. Eine Studie zum gusto melodrammatico in Italien und Europa*, Bielefeld 2007, S. 123–145.
- 68 Zur Rolle der Literatur, insbesondere Manzonis, für die romantische Libretto- und Musiksprache siehe Di Stefano: *Manzoni e il melodramma*, S. 209–342.
- 69 Vgl. Baldacci, Luigi: *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano 1997, S. 63–69; Amodeo:

Das Opernhafte, S. 144–157.

70 Vgl. Scuderi, Antonio: „Sicilian Dialect Theatre“, in: Farrell, Joseph/Puppa, Paolo (Hrsg.): *A History of Italian Theatre*, Cambridge u. a., S. 257–265, hier S. 257–261; Marrone, Gaetana: „Neapolitan Theatre“, in: ebd., S. 244–256, hier S. 244–247.

71 Vgl. Cuppone, Roberto: „The Dialect Theatres of Northern Italy“, in: ebd., S. 235–243, hier S. 235–238.

72 Vgl. Scuderi: „Sicilian Dialect Theatre“, S. 258–260; Watzka: *Die ‚Persona‘ der Virtuosin Eleonora Duse*, S. 346–349.

73 Vgl. dazu die entsprechenden Beiträge in Lentzen, Manfred (Hrsg.): *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin 2008.

74 Vgl. dazu Klinkert, Thomas/Rössner, Michael (Hrsg.): *Zentrum und Peripherie. Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*, Berlin 2006.

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/buch/italienisches_theater/32859/komplett/

Abgerufen am: 24.03.2019