

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. Curtollo*, 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 Abnutzung 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 Orsis 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: Marsilo 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 »lumini« 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 Biggì, *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 ausgetauscht 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'Éta 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 schermando, 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, ungesehene 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 Fabbris 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 Fabbris, *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; Fabbris, *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 Fabbris, *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 Szenoraphen 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 Hasburgerreich 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 Stückes 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 Platzer 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 Scalvini's 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 Scalvini, *I misteri*, S. 85f.

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

Optische Architekturen und die Sache mit der *res extensa*

Ulrike Haß

Optische Architektur meint hier nicht die Architektur von Theaterbauten, die zu den Repräsentationslogiken in einem städtischen Außenraum gehören. Optische Architektur meint hier etwas, das inmitten des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal in der Geschichte des Okzidents auftritt und an dessen Vervollkommnung die Architekten und Szenographen im 17. Jahrhundert mit Hochdruck arbeiten: optisch erschlossene Innenräume. Noch vor den ersten stabilen Theaterbauten entstehen Innenräume, in denen gesehen wird, was sich zu sehen gibt. Die neuartigen Bildersammlungen, graphischen Kabinette, Gemäldegalerien und so weiter werden möglich, weil das Bild, das Gemälde selbst transportabel geworden ist. Die Darstellung hat sich von ihrem Grund – der Mauer, der Wand, dem Portal, dem Boden, mit dem sie noch etwa hundert Jahre zuvor unverbrüchlich zusammenhing – gelöst. Sie ist auf einen *Bildträger* gewandert, so dass Bilder sich hier oder da zeigen oder auch kollektionieren lassen. Die Sammelleidenschaft der Höfe, Kirchen, Stadtverwaltungen, aber auch der Aristokraten kleineren Formats und der reichen Kaufleute und Bürger greift wie ein Fieber um sich.

In allen Innenräumen solcher Seh- und Schaukabinette werden, genauso wie in den Kirchen oder Theaterräumen im engeren Sinn, die Raumdecken als Ausstellungsflächen begriffen und mit schwindelerregenden Gestaltungen bedeckt, die zwischen Architektur und Malerei spielen. Himmels- und Lichtdarstellungen aller Art, fingierte, gemalte Öffnungen ins Außen, in die Höhe, hinzu kommen Lichtinszenierungen, sofern es in den Gebäuden, meist kurz unter der Decke, fensterähnliche Öffnungen gibt. Es wimmelt von allegorischem Personal. Gleichzeitig entstehen zum ersten Mal geschlossene und fensterlose Baukörper, die dem Theater vorbehalten sind, das sich seit der Eröffnung des Teatro Farnese 1628 zunehmend am Abend zu sehen gibt. Auch das ist neu: solange es sich draußen zutrug, und das gilt auch noch für die Innenhöfe der Paläste im 16. Jahrhundert, spielte das Theater selbstverständlich am Tage, so als ginge es – nicht nur sozusagen, sondern realiter – mit der Sonne auf und unter.

Dieser Vorgang, dass sich das, was sich zu sehen gibt, in Innenräume einschließt, die ihren Bezug zum Außen vollständig aufgeben, ist als *Fall in die Sichtbarkeit* zu bezeichnen. Der Vorgang ist, für sich genommen, beisspiellos. Er wird durch zwei großformatige und in jeder Beziehung außerordentliche Verschiebungen grundiert, die hier in aller Kürze angesprochen seien.

Zunächst beruht der *Fall in die Sichtbarkeit* auf einer Entscheidung, die oft überhaupt nicht als solche bemerkt wird. Noch bis in das 16. Jahrhundert hinein galt die Welt nach mittelalterlicher Auffassung vor allem als lesbare Welt, die vor sichtbaren Zeichen strotzte, so dass man diese nur zu lesen lernen musste, um die Welt zu entschlüsseln. Im Ähnlichkeitsdenken, das sich der lesbaren Welt widmete, werden Mikro- und Makrokosmos durch eine Fülle von spekularen, magischen und sympathischen Analogien vermittelt. Doch dann entsteht in einer gewaltigen Transformation die Auffassung, dass sich die Welt nicht als lesbare, sondern als sichtbare darbiete. Der göttlich-pastoral regierte Kosmos vormaliger Zeiten zieht sich aus seiner Lesbarkeit zurück und wird sukzessive mit dem Etikett des Unsichtbaren amalgamiert. Er entschwindet zugunsten der öffentlichen Sache einer *res publica*, in deren Sichtbarkeit sich künftig das politische Theater staatlicher Regierungskünste entrollen soll. Foucault kennzeichnet diesen Wechsel bündig als Übergang »von der Pastoral der Seelen zur politischen Regierung der Menschen«¹. Der *Fall in die Sichtbarkeit* markiert diesen Übergang, geht mit ihm einher und intensiviert sich durch ihn, bis er für eine Selbstverständlichkeit gilt, die der Gestaltung harrt. Jean-Louis Déotte, der dem perspektivischen Apparat wichtige Studien gewidmet hat, weist nachdrücklich auf die Dimension einer Entscheidung hin, die in diesen Gestaltungswillen eingeht. »[B]evor man den projizierten Raum rationalisierte, hat man zuvor entscheiden müssen, dass sich die Welt ab jetzt einer Sicht darbietet«². Doch diese ontologische Entscheidung wurde »in Wirklichkeit von keinem gefällt«³, sondern gehört der wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Geschichte der Epoche an. Sie bildet deren unzugängliche Voraussetzung. Anders gesagt, sie gehört ihr deshalb an, weil sie diese Epoche strukturiert. Mit der Auffassung, dass sich die Welt einer Sicht darbietet, ist die Entstehung der Zentralperspektive verbunden, die technisch und apparativ diejenige Konfiguration darstellt, durch die singuläre und kollektive Phänomene künftig erscheinen, sichtbar und sagbar werden. Das Dispositiv des Tableaus etabliert sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts als Wissenstypus, der

1 Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I*, Vorlesung am Collège de France 1977-1978, aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 331.

2 Jean-Louis Déotte, *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparats*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Zürich-Berlin: Diaphanes 2006, S. 21.

3 Déotte, *Video und Cogito*, S. 21.

sich im binären Zeichensystem der klassischen Episteme niederschlägt und sich in ihr vervollständigt.⁴

Die zweite außerordentliche Verschiebung betrifft *Innenraumbildungen*, die neuzeitlich zur Makro- und Mikrostruktur gesellschaftlicher Organisation in allen Bereichen avancieren. Im großen Format bildet sich die erste, sogenannte terrestrische Globalisierung heraus. Transatlantische Entdeckungsreisen und erste Weltumsegelungen erschüttern um 1500 bis dahin gültige ontologische Grundannahmen: Die Erde liegt nicht sphärisch geborgen unter schützenden Himmelsschalen, sondern dreht sich blank und frei im unendlichen Außen des Kosmos. Peter Sloterdijk deutet dies psychopolitisch als »Welterfahrung einer extremen Schalenlosigkeit«⁵, auf die neue Immunisierungsstrategien antworten. Sie folgen der wahnhaften Logik, die Welt als Innenraum aufzuteilen und lösen damit die verheerende Epoche der europäischen Expansion aus. Schrittweise realisiert sich ein »Weltinnenraum des Kapitals« (Sloterdijk). Gleichzeitig gewinnt der Versuch, Gesellschaften durch Innenbildungen mit allen dazu gehörigen Ein- und Ausschließungen zu organisieren, auf allen Ebenen an Fahrt. Schrittweise entstehen inmitten dieser Entwicklung und als ihr *Emblem* um 1600 die ersten geschlossenen Innenräume für Theater. Innenbildungen stellen sich insofern als Immunisierungsbewegungen dar, als sie Schnitte in eine vorgängige Relationalität einführen, entlang derer ausgeschlossen und geächtet wird, was nicht dazu gehört. Bezeichnenderweise liefern jedoch gerade die Innenraumtheater auch den Beweis für die spektakuläre Bodenlosigkeit und Unhaltbarkeit dieser Immunisierungsversuche. Denn was an optischen Architekturen in die geschlossenen, fensterlosen Baukörper einzieht, transformiert diese Innenräume und derealisiert sie als solche. Innenraumtheater gleichen einer Aufnahmeapparatur, die Sichtachsen organisiert und Beziehungen zwischen Sichtpunkten, Blicken und bildhaften Artefakten hervorbringt, aber als bewohnbares Interieur oder als Schutz physiopolitisch völlig versagt. Und zwar einfach deshalb, weil Aufnahmeapparaturen keinem Raum angehören, sondern sich, wie zuerst Andrea Pozzo darlegt und beweist, in jeden beliebigen Baukörper von ausreichender Größe eintragen lassen. Die Einschließung von Sichten in spezielle Innenräume verhält sich nicht immunisierungstauglich, sondern drängt als bodenloses Verfahren und nach dem Muster eines Pantographen auf ihre serielle Vervielfältigung.

4 Das Stiftungsmoment der klassischen Episteme datiert Foucault »sehr genau zwischen den Jahren 1580 und 1650«. (Die Logik von Port-Royal entsteht um 1660.) Foucault, *Sicherheit, Territorium Bevölkerung*, S. 343.

5 Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Die Bühne ist kein Container

Im 17. Jahrhundert ist das *Innen ohne Außen* zunächst als ein geschlossener, dunkler Kubus anzunehmen, der eine lange Geschichte seiner schrittweisen Herstellung hinter sich hat. In der ersten Phase dieser Geschichte, die von 1435, dem ersten Experiment Brunelleschis zur Zentralperspektive am helllichten Tag (*a mia di*), bis zu den stabilen, überdachten Theatergebäuden um 1600 in Oberitalien reicht, trennt sich das natürliche Licht vom übernatürlichen Licht. Es entstehen Bildbühnen mit perspektivischem Bildaufbau, die mit Schritt- und Fußmaßeinheiten berechnet werden und trotz der Bildeinrichtung Bühnen bleiben, die in der *Horizontalen* dem Kommen und Gehen zugehören, was in den berühmten Auf- und Abtritten in der dramatischen Literatur fortan zum Standard werden soll. Den entscheidenden Wendepunkt, der die zweite Phase seiner Geschichte einläutet, bildet Keplers Begriff des Auges, der in einer Abhandlung 1611 die Netzhaut per Lichtbrechung als Träger einer Bemalung vorstellt. Kepler demonstriert die Möglichkeit eines solchen Abbildungs- und Darstellungsvorganges an einem isolierten, mithin toten Ochsenauge, an das sich das Auge eines lebendigen Betrachters heftet, der sich dazu abgeschirmt in einer Dunkelkammer befinden muss. Descartes erhärtet dieses Modell 1637 als neue *Dioptrik*, mit der das Licht ausgelöscht und ins Schwarze eingetaucht wird (man denke nur an den schwarzen Grund in den Gemälden etwa Caravaggios). Die Camera Obscura steht Modell für den geschlossenen dunklen Kubus im 17. Jahrhundert, in dem Schauende visuellen Sensationen folgen, die Techniken und Maschinen, einem autonomen, körperlosen Auge gleich, scheinbar unendlich steigern können. Der Kubus ist von der Nachahmung zur Produktion übergegangen. In ihm kann alles Denk- und Vorstellbare zur Darstellung gelangen, denn die Apparatur, die er inzwischen aufnimmt, konstituiert Dinge und Figuren *als rein visuelle Objekte*. Die Darstellung wird autonom. Maschinenparks unter dem Bühnenboden und über dem Bühnenhimmel reißen den Raum auf und ermöglichen alle möglichen Bewegungen in der *Vertikalen*. Die Darstellung fingiert nicht mehr ein Außen im Innen (wie noch die Bildbühne), sondern bildet phantastische Surrogate, mit denen die großen Szenographen des Barock nicht nur Illusionen produzieren, sondern auch Bedingungen und Voraussetzungen der Apparatur des dunklen Kubus reflektieren.

Diese metamediale Wendung des Barocktheaters auf sich selbst erlaubt eine weitere Anmerkung zum Status der barocken Illusion, die für das Theater auch darüber hinaus grundlegend scheint: Theater fragt nicht danach, ob das, was man sieht, Wirklichkeit oder Täuschung sei, ob man die wirkliche Welt wahrnimmt oder ob man sich in einer Welt der Einbildung oder Illusion befindet. Das Theater arbeitet vielmehr am Verschwinden dieser Frage. Es geht ihm um eine Art Anwesenheit in der Illusion. Dass die ganze Welt eine Bühne sei, heißt ja, dass das Theater als Metapher einer Welt gilt, die außerhalb dieser Metapher nicht noch mal eine an-

dere oder eigene Wirklichkeit hat, sondern selbst Bühne *ist*. Damit bilden Theater und Welt eine zusammengesetzte Aussage in der Art einer Tautologie. Die Welt hat nicht *mehr* Wirklichkeit als das Theater, sondern ist eine Illusion *genauso* wie das Theater. Im Grunde entwickelt der Barock damit eine Auffassung von der Welt als Spekulationsobjekt, eingedenk dessen, dass das Wort Spekulation (lat. *speculor*) für das Beobachten, Auskundschaften, Spähen steht. In der Wirtschaft wird Spekulation als das ›Halten einer offenen Bestandsposition‹ definiert, die über einen bestimmten Zeitraum, länger oder kürzer, offengehalten wird bis zur sogenannten Glatstellung durch Kauf oder Verkauf. Und genau in dieser Art hält der Barock die Welt als eine offene Bestandsposition, aber er *hält* sie, während überall »die essentielle Instabilität eines grundlosen Grundes«⁶ aufscheint. Die Wirklichkeit ist eine Illusion, und der Barock teilt sich ihr in ihrer illusionären Beschaffenheit *mit*. In seinem Barockbuch schreibt Gilles Deleuze: »Weder erliegt der Barock eigentlich dieser Illusion, noch tritt er aus ihr heraus, sondern er realisiert etwas in der Illusion selbst oder teilt ihr eine geistige *Anwesenheit* mit, die ihren Teilen und Stücken wieder eine kollektive Einheit gibt.«⁷

Der Barock amalgamiert *opsis* und Räume. Überall entstehen Architekturen unter der Maßgabe ihrer perspektivisch-illusionären Wirkung, die sich über Gärten, Parkanlagen, Innenstädte, Hafen- und Werkgelände ausdehnen. Damit werden Außenräume als Interieur markiert, gleichzeitig kulminiert das neuartige Hybrid optisch erschlossener Innenräume im Theaterraum. Dessen Anomalie ist lange Zeit unter der Maßgabe einer Dichotomie von *Raum* und *Bild* diskutiert worden.⁸ Völlig ergebnislos, denn das barocke Hybrid stellt keinen geometralen Begriff von Raum (als Ausdehnung) oder Bild (als pikturale Fläche) mehr zur Verfügung. Im Barock quillt die bildhafte Darstellung über ihren Rahmen hinaus, erfasst ihn und definiert ihn als Mittelstück einer je größeren Darstellung, die gemacht ist wie sie selbst. In vergleichbarer Weise beschränken sich optische Einrichtungen nicht auf die Bühne und ihre bildhaften Effekte im Rahmen eines Portals, sondern legen sich über den gesamten Theaterraum. Es entstehen vollständig artifizielle und virtuelle Gesamtanlagen mit unscharfen Grenzen. Entgegen der Ideologie der Blackbox, die sich hermetisch geschlossen gibt, beweist die barocke Bühne indessen, dass ihr Raum kein ›Raum‹ ist und sich niemals vollständig schließen lässt. Die Bühne ist kein Container. Nach der Geometrie, von der sich diese optisch erschlossenen Räume

6 Déotte, *Video und Cogito*, S. 64.

7 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übersetzt von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 204 (*kursiv* i.O.).

8 Zwischen einer Definition der *Szene als Tableau* (Diderot) und der Entdeckung des *szenischen Raums* durch die historischen Avantgarden, blieben diese Debatten unentschieden. Die Annahme der Dichotomie führt auch zum Standard der lähmenden Rede von zweidimensionalen Bildern und dreidimensionalen Räumen, Körpern.

gelöst haben, werden diese zu metrischen Räumen, die sich durch rhythmische und bewegliche Kräfte markieren lassen, durch Maschinen und Akteure, die den Raum aufreißen und diesen selbst zum dynamischen Akteur machen.

Barocke Szenographen als Meister des Zwischen-Zwei

Nach Descartes' scharfer Unterscheidung zwischen einem unkörperlichen Cogito und der ausgedehnten Körperwelt einer *res extensa*,⁹ bewegen barocke Raumtheorien und die praktischen Künste von Ingenieuren, Architekten, Landschaftsplanern und Szenographen stets ein *Zwischen-Zwei*, um den Terminus der *Falte* von Deleuze einmal auf diese Weise zu umschreiben. Ein *Zwischen-Zwei* widerstreitet per se seiner Schließung und signalisiert, dass zur Erzeugung von Raum stets mehr als ein Raum im Spiel sein muss, wobei die involvierten Räume *nicht gegeben*, sondern sämtlich *hergestellt* sind. Die genannten praktischen Künste betreffend zählen die Werkzeuge des Architekten dazu, sein Studium der Lehrbücher am Tisch mit Reißbrett; des Weiteren die Winkelhaken und Maßbänder des Ingenieurs, die Werkstätten der Maschinen- und Werkzeugbauer; schließlich die Maschinenräume und ihre zahlreichen Ordern und Akteure selbst, die dem Auge entzogen bleiben, während die Darstellung als der Sonderfall eines Raumes, der sich im Singular behauptet, selbst als Ausschnitt fungiert. Im Übergang von der nachahmenden Herstellung einer äußeren Welt zur Produktion von Darstellungen, deren innere Einheit sich im technisch-produktiven Akt selbst begründet, gehen die Künste der neuen Optik stets von einem *Zwischen-Zwei* aus (wie auch das binäre Zeichenmodell). Sie bestimmten die *Zwei* jeweils anders und gewinnen ihrer *Zweiheit* je eigene Verbindungen ab, die als solche eine Produktion auslösen, die ihr Maß in sich selbst hat und keinen äußeren Bezugspunkt kennt. So kann ein *Zwischen-Zwei* streng polarisiert erscheinen wie in der Szenographie Sabbattinis, es kann in wechselseitiger Abhängigkeit konzipiert werden wie in den Bühnenräumen Torellis oder es kann in unendlicher Vervielfältigung dynamisiert erscheinen wie bei Pozzo.

I.

Nicola Sabbattini (1574-1654) geht von einem System strikter Zweiteilungen aus. Sein Lehrbuch für Szenographen erscheint 1637 und 1638 in zwei Bänden, von de-

9 So versichert Descartes einem seiner Briefpartner im November 1640, »daß es mir darum geht, daß das denkende Ich eine immaterielle Substanz, die nichts Körperliches an sich hat, ist. Das sind zwei ganz verschiedene Dinge.« Zit. n. André Glucksmann, *Die Cartesianische Revolution*, deutsch von Helmut Kohlenberger, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 246.

nen der erste die Herstellung einer *scene* und der zweite die *machine* behandelt.¹⁰ Sabbattinis Darlegung zur Einrichtung einer *scene* geht umstandslos von einem Innenraum aus. Sein erster Hinweis auf den Raum wird vom maschinellen Plan gelenkt, denn zuerst sei »ein genügend weiter Raum zu wählen [...] von solcher Ausdehnung, daß hinter, neben, über und unter [...] der Szenerie genügend Platz sei für die vielerlei Maschinen [...]. Man achte hierbei indes auch darauf, nicht nur die Länge, sondern auch die Höhe und Tiefe zureichend zu nehmen [...] um bequem arbeiten zu können«¹¹. Die *scene* Sabbattinis gehört zum geometralen Plan und beschreibt die Einrichtung des Bildraums einer Bühne, die stereotyp eine imaginäre Stadt darstellt, in der eine Komödie spielt. Seine *machine* gehört dem virtuellen Plan an und beschreibt die maschinistisch umfasste Bühne als kinetischen Raum des verwandlungsfähigen Dekors und der Intermedien.

Die *scene* konstruiert Sabbattini ausgehend von einem idealen Sichtpunkt, der im Zuschauersaal liegt. Er übernimmt diese Praxis von seinem Lehrer, dem Mathematiker Guido Ubaldo del Monte (1545-1607), der diesen Projektionspunkt für die gesamte bildhafte Konstruktion erstmals *im Saal* annimmt und 1600 in einem Buch vorstellt. Die Qualen der Szenographen des 16. Jahrhunderts finden damit ein Ende, denn diese hatten den Projektionspunkt stets auf der vorderen Bühnenkante angenommen und sich in der Folge mit perspektivischen Häuserfluchten abgemüht, die schon in der Bühnenmitte den Darstellern nur noch bis zum Knie reichten. Sabbattini übernimmt also die Innovation del Montes und macht sie mit seinem Lehrbuch zum Standard. Bei diesem für die Konstruktion zentralen Projektionspunkt handelt es sich jedoch nicht um eine bestimmte Stelle im Saal, sondern um einen *Punkt in Augenhöhe* eines erhöht platzierten Betrachters, dem Fluchtpunkt auf dem Abschlussprospekt genau gegenüber. An diesen Punkt wird der Fürst in der Loge später sein Gesicht bringen. Im sogenannten Verfahren der *Luftperspektive* wird dieser Punkt vorweg als *Projektionspunkt* verwendet, von dem aus alle Visierlinien der Einrichtungen der *scene* festgelegt werden. Die folgende Beschreibung der Einrichtung der Bühne stützt sich denkbar klar ausschließlich auf zwei Dimensionen: In der *Breite* mit ihren Richtungen Rechts und Links werden die rechtwinkligen Häuserfronten und ihre Gassenabstände eingebracht. In der *Tiefe* mit ihren Richtungen Vorne und Hinten entsteht der Platz zwischen den Häusern als Spielfläche und fluchtet in die malerischen, phantastischen Erweiterungen der Szene auf dem Abschlussprospekt.

Bühnenboden und Bühnenhimmel sind perforiert, voller Schlitze, Löcher und Klappen. Darunter und darüber arbeiten Maschinisten an Schiebe- und Zugvor-

10 *Pratica Di Fabricar Scene e Machine Ne' Teatri. Di Nicola Sabbattini Da Pesaro, Pesaro 1637 und Ravenna 1638.*

11 Vgl. Ulrike Haß, »Sabbattini: Analytik des Übergangs«, in dies., *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 322-347, hier S. 325.

richtungen, Winden, Hebeln, Kurbeln und Stricken und machen die plötzlichen Verwandlungen der *scene* möglich: Die Stadt brennt, die Hölle öffnet sich feuer-speiend, der Himmel bewölkt sich und entlässt auf einer niedersinkenden Wolke nie gesehene, allegorische Wesen. Die Bühne der *machine* stützt sich vollends auf die Dimension der *Höhe* mit den Richtungen Oben und Unten. Sie reißt den Raum in der Vertikalen auf, aber sie destabilisiert ihn nicht (wie etwa bei Torelli), sondern überführt in sofort in ein neues Bild. Bei Sabbattini wird der Bildraum durch einen Maschinenraum potenziert und fingiert mit ihm eine veränderliche und daher »unbegrenzt ausgedehnte« Welt der körperlichen Volumina.

Die Merkmale der Bühne Sabbattinis korrelieren auf frappierende Weise mit Descartes' Beschreibung der *res extensa*, während der Projektionspunkt ihr gegenüber alle Züge der *res cogitans* aufzuweisen scheint. Es handelt sich um einen Sichtpunkt, an dem »das, was sich meinem Geist so klar und deutlich zeigt«¹² von einem *ich (je)* empfangen wird, während sich das *ich selbst (moi)* der denkenden Substanz nicht exponiert und sich nicht zeigen kann. Wie der Sichtpunkt selbst ist auch der Denkinnenraum ohne Ausdehnung und körperlos. Mit diesem ausdehnungslosen Punkt wird eine unräumliche Größe und damit eine Spaltung in den Raum eingeführt. Die Überlagerung von Visibilität und Räumlichkeit gelingt nur über einen *Hiatus*, mit dem diese Spaltung im Raum übersprungen wird. »Was Descartes darüber sagt«, so Déotte, »dass ich eine denkende Substanz bin, die nicht der Körper ist, nimmt den Ort und die Stelle dieser Teilung ein«¹³. Der Körper gehört dem Raum der ausgedehnten Sache an, die sich nicht exponieren kann, weil sie kein Gesicht hat. Das *ich* hat indes eine Stelle im Sichtbaren, die in Wirklichkeit ein Punkt ist. An diesem Punkt kommt das *ich* jedoch nicht mit einer empirischen Subjektivität überein, noch nicht einmal mit einem Empfänger, es ist nur das Auge, das jede perspektivische Konstruktion am Ausgangspunkt ihrer Operationen voraussetzt.¹⁴

Erbe des historischen Versuchs, Sichtbarkeit und Innenräume zu amalgamieren, ist der Schnitt zwischen Körper und Auge, der nicht verbesserungsfähig und daher bis heute unvermindert aktuell ist. Etwa wenn es darum geht, Theateraufführungen mit einer Virtual-Reality-Brille als körperlos schwebendes Wahrnehmungsorgan zu verfolgen. Dabei geht es nicht nur um das Wegfallen einer Bühnendimension in einer vorfabrizierten Aufnahme. Gerade der Zoom, die Möglichkeit, dem Schauspieler näher gerückt zu werden bewirkt den Eindruck, sich selbst physisch geradezu aufzulösen. »Man wird dezentral als Anwesenheit, ungebündelt und diffus wie Sonnenschein«, beschreibt der Schriftsteller Clemens J. Setz seinen

12 René Descartes, *Abhandlung über die Methode*, deutsch von Kuno Fischer, Stuttgart: Reclam 1961, S. 19.

13 Déotte, *Video und Cogito*, S. 88.

14 Die vorstehenden Sätze paraphrasieren Déotte, vgl. Déotte, *Video und Cogito*, S. 85.

einschlägigen Sichtungsvorhaben, den er als »Einübung der eigenen Abwesenheit« betitelt.¹⁵

II.

Sabbattini hatte eine dualistische Konzeption hinterlassen. Seine Nachfolger sind bestrebt, *scene* und *machine* stärker miteinander zu verschmelzen, das Raumbild zu aktivieren und den Bühnenraum insgesamt zu dynamisieren. Giacomo Torelli (1608-1678) steht wie kein anderer für eine fast zügellose Steigerung der Tiefenwirkung und eine ebenso hemmungslose Entfesselung von Dynamik ein. Torelli perfektioniert die automatischen Operationen des Maschinentheaters, indem er die Seitenkulissen nicht mehr schieben lässt, sondern deren Bewegung durch Schlitze im Bühnenboden in die Unterbühne verlegt und ihre Handhabung optimiert. Dieselbe Operation sieht er für die Abschlussprospekte vor. Für seinen Bühnentypus führt er unterschiedliche Traditionslinien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in einem Schema zusammen,¹⁶ das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Prototyp der Bühnen- und insbesondere Opernausstattung gilt.¹⁷ Sein Prototyp sieht gewaltige, streng axial angelegte Tiefenräume vor, die je nach Erfordernis Waldschneisen, Hafenanlagen, Grotten, Prunkstädte, Paläste oder Wolkensäle darstellen können. Torelli, dessen Arbeiten den Ruhm des venezianischen Maschinentheaters begründen, wird 1645 im Auftrag von Ludwig XIV. nach Paris gerufen und inszeniert 16 Jahre lang am Hof von Versailles, bis ein Konkurrent Torellis Rückkehr nach Italien erzwingt. In Fano entwirft Torelli in den sechziger Jahren seines Jahrhunderts einige seiner radikalsten Dekorationsstypen.

Torellis in die Ferne fliehende Alleen, die jede beliebige, illusionäre Wirkung und Tiefe artifiziell erzeugen und fingieren können, werden durch ein System von relativen Räumen möglich: Hinter der Tiefe der Vorderbühne wird die zweite Tiefe einer weiteren Hinterbühne eingerichtet, die noch durch die Einrichtung einer dritten Hinterbühne gesteigert und im Abschlussprospekt mit der Darstellung einer weiteren Tiefe kombiniert werden kann. Torellis Fluchten erscheinen *unendlich*. Sie wollen die *Darstellung der Entfernung* nicht in der Nähe, sondern in der Ferne selbst zur Erscheinung bringen. Ihr entspricht ein registrierendes *Auge*, wie es

15 Clemens J. Setz, »Einübung der eigenen Abwesenheit. Über VR-Theater – Ein Essay«, in: *Theater der Zeit*, April 2021, S. 13-16, hier S. 15.

16 Per Bjurström nennt die *Scena satirica*, die Intermediatradition sowie mittelalterliche Himmel- und Höllendarstellungen, in ders., *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1962, S. 198-211.

17 Nach Auskunft der *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des scenes* (1772) umfasst das Schema des Prototyps zehn Dekorationen. 4 Landschaften: Garten, Wald, Wüste, Landschaft; 1 Interieur (gleich wo); 1 ländliche Architektur mit Hafen, 4 Architekturedekorationen: Palast, Salon, Tempel, reiches Gefängnis, zit. n. Bjurström, *Giacomo Torelli*, S. 202.

Schiffsreisende gegen den Horizont richten. In Torellis Entwürfen der letzten Jahre mehren sich die zweistöckigen Perspektiven. Eine große Himmelsdekoration, die sich in die Tiefe öffnet, zeigt anstelle eines axialen Zentrums zwei Wolkenkreise übereinander, in jedem einen Tempel. Diese doppelten Wolkenkreise können sich in anderen Dekorationen ihrerseits wieder verdoppeln. Der Himmel ist nur einer unter mehreren; das himmlische Jerusalem, symbolisiert durch den Tempel im Wolkenkreis, gibt es mehrfach. Den metaphysischen Horizont in dieser Weise zu vervielfachen, heißt, ihn durchzustreichen bzw. dem Kalkül der Darstellung zu unterstellen. Torellis Spiel mit seriellen *Verdoppelungen* beglaubigt eine extreme Verschärfung der *Relativität des Raums*.

Auch wenn die Veröffentlichungen erst sehr viel später erfolgten, so scheint es doch kein Zufall, dass Isaac Newton in seinen *Quaestiones* (1665/66) die ersten Konturen seiner Theorie zu den Fluxionen (Infinitesimalrechnung), zur Theorie des Lichts und zur Gravitationstheorie im selben Zeitraum entwickelt, in dem Torelli seine metaanalytischen Bühnenräume entwirft.¹⁸ Newtons Theorie des absoluten und relativen Raums schließlich korrespondiert mit den durch Torelli aufgeworfenen Fragen. Newton wendet sich gegen die cartesianische Zweiteilung der Welt und macht theologische Gründe geltend, um einen absoluten Raum zu behaupten. Der absolute Raum sei gleichsam als »Sensorium Gottes«¹⁹ zu begreifen, durch das er überall, unabänderlich und stets gegenwärtig, wahrnimmt. Dieser gedachte, absolute Raum ist der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich, jedoch aus heuristischen Gründen für Newtons Beschreibung objektiver Bewegung unerlässlich. Er zeichnet sich durch absolute Bewegung aus, die dynamisch gedacht wird und durch Kräfte verursacht wird, die Körper mittels der Gravitationskraft aufeinander ausüben (*actio in distans*). Auf diesen absoluten Raum geht die bis heute geläufige, triviale Vorstellung vom Raum als einem Behälter zurück, der unveränderlich bleibt, unabhängig davon, ob sich überhaupt etwas oder Vieles in ihm befindet, eben wie eine stabile Kiste. In der Funktion eines absoluten Bezugsraums, erlaubte die Annahme eines absoluten Raums alle möglichen relativen, lokalen Raumordnungen im Plural. Relative, begrenzte Räume sind mit einem Schiff vergleichbar, das einen universalen Ozean quert.

Torellis serielle Dekorationen verhalten sich zum Maschinenraum der Bühne durchaus wie Newtons relative Räume zum absoluten Raum. Torelli verwendet immer dieselben Achsen, die zentral, symmetrisch in die Tiefe fluchten, nur das

18 In Torellis *La Divisione del Mondo* (1675) teilt sich ein gigantischer Globus auf der Bühne. Vgl. Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 352 (ebd. die Angaben zu Bjurström).

19 So der Streitpunkt in § 3 des Briefwechsels zwischen Leibniz und Clarke als Vertreter der Positionen Isaac Newtons 1715/1716, in: Samuel Clarke, *Der Briefwechsel mit G. W. Leibniz von 1715-1716*, zit.n.: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 58-73, hier S. 58ff.

Dekor der Kulissen wechselt und gibt die unterschiedlichen, relativen Räume an: Waldschneise, Hafen, Grotte, Park etc. Während der relative Raum einen bestimmten Ort darstellt, verhält sich die Maschine dazu wie ein universeller, absoluter Bezugsraum. Sämtliche Erscheinungsweisen des Dekors gehören jeweils begrenzten, relativen Räumen an, während die Aufnahmevorrichtungen und Maschinen mit ihren kinetischen Möglichkeiten unbegrenzt, tendenziell unendlich und unaufhörlich sind. Torellis Fluchten reflektieren die barocke Bühne auf eine abstrakte und zugleich absolut spekulative Weise. Indem sich Torelli auf die operativen Einrichtungen der Bühne stützt, die als solche nicht das Ziel einer sinnlichen Erfahrung sind, nimmt er die Maschine als einen Bezugsraum aller möglichen Dekorationen und Perspektiven (die hier im Plural stehen, weil sie sich vervielfachen lassen) an. Er entdeckt die Glätte, das Potentielle, das Unaufhaltsame in der Wirkung von Kräften aufeinander, kurz, das Kinematische der Maschine als ein gleichsam ozeanisches Reservoir für alle nur denkbaren relativen Räume. Aus der maschinellen Perspektive ist der relative Raum eine Teileinheit, die unendlich variabel bestückt werden kann. Aus der Perspektive des relativen Raums ist das maschinelle Reservoir pure Kinematik und Dynamik, ohne eine feststellbare Ursache der Kraft. Torellis Arbeiten entdecken im Verhältnis von Dekoration und Maschine die Bühne als Sehmaschine, und sie sind Sehmaschinen.

Die räumliche Destabilisierung, die Torellis Sehmaschinen erzielen, beruht nicht mehr in erster Linie auf der überwältigenden Verwandlung, sondern auf der ungehemmten Dynamik der schier unendlichen Alleen, die in die illusionäre Tiefe des Raumes entschwinden. Diese unendlichen Fluchten fungieren als Sichtfluchten, in denen sich der Blick verliert (wie im Spiegel). Er lässt wiederum ein isoliertes Auge zurück, das wie ein Aufnahmeapparat arbeitet, registriert, liest und genießt. Die erreichte räumliche Destabilisierung wird nicht mehr, wie noch bei Sabbattini, durch die Illusionskraft eines neuen überraschenden, aber wiederum auch neu orientierenden Tableaus ausgeglichen. Das Tableau zeigt bei Torelli vielmehr, dass es seiner Form nach eine »Serie von Serien«²⁰ ist. Es folgt dem Spektakel in maschinisch regierte, instabile Räume hinein, welche umgekehrt die Serialität des Tableaus hervorkehren. Keinesfalls ist diesem Tableau jener barocke Imperialismus anzuheften, dessen es verdächtigt worden ist. Seine eher diskontinuierlichen Implikationen, die Bild auf Bild hervorbringen, oder, wie hier bei Torelli, zu geregelten, diskreten Serien führen, die jeweils ein Tableau (eine Dekoration) als Ereignis behaupten, sind letztlich die Folge des Versuchs, das, was

20 Zum Tableau, das sich von seinem Ort gelöst hat und transportabel geworden ist, vgl. Foucault: »Muss man die letzten Müßiggänger darauf hinweisen, dass ein ›Tableau‹ (und wahrscheinlich in allen möglichen Bedeutungen des Wortes) formal eine ›Serie von Serien‹ ist?«, in: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 20.

zu sehen sein soll, in geschlossene Räume einzutragen. Diese Räume sind jedoch nicht perfekt zu schließen, sie sind nicht dicht. Es gehen Arbeiter an die Maschinen in den Unter- und Hinterbühnen, es gehen Darsteller auf die Bühne und in die Kulissen, es geht Publikum in den Saal. Dem Versuch, diese Räume zu schließen, widerstreitet die pure Pluralität der Sichten, die hier zusammenarbeiten und sehen sollen.

III.

Das theoretische Hauptwerk von Andrea Pozzo (1642-1709) erscheint in zwei Bänden 1693 und 1700 in Rom, wenig später die deutsche Erstausgabe *Der Mahler und Baumeister Perspectiv. Erster und Zweiter Theil* in Augsburg. Zahlreiche Auflagen machen es im 18. Jahrhundert rasch zu einem Standardwerk der Perspektivkunst. In diesem Werk gibt Pozzo den Plan seiner Bühne in schematischen Grundrissen und Längsschnitten wieder. Seine Pläne sind mathematisch exakte technische Zeichnungen, die keine Grundrisse wiedergeben, sondern optische Schemata, die sich in jeden beliebigen Raum eintragen lassen. Diese Möglichkeit beruht auf der erstaunlichen Besonderheit, dass Pozzo den idealen Sichtpunkt nicht mehr *im* Zuschauersaal, sondern in der rückwärtigen Gebäudewand des Saales annimmt. Damit entfällt, unabhängig von der üblichen Bühnenpraxis, die noch lange daran festhält, die Fürstenloge. Das perspektivische Schema erlangt bei Pozzo vollständige Autonomie, die jedoch auf dem seltsamen Paradox beruht, dass im idealen Sichtpunkt der Konstruktion ein Zuschauer vorgesehen ist, der diese Stelle nicht einnehmen kann. Die vollständige optische Erschließung des Raumes ist bei Pozzo mithin abhängig von der Funktion eines *unmöglichen Zuschauers*.

Des Weiteren definiert Pozzo die Szene nicht als Raum oder Volumen, sondern als Tableau, das auf der Grundlinie spielt, die mit der Bühnenkante übereinkommt. Pozzo definiert es in *Distanz*, *Höhe* und *Breite* dem Zuschauer *gegenüber* wie eine Tafel, *tabula* bzw. *quadro* heißt diese Eintragungsfläche bei Pozzo. Die Bühne wird also als Zone zur Bildherstellung bestimmt, die sich auf einen piktoralen Schnitt durch eine optische Architektur stützt. Für die Erfassung des gesamten Raums im Schema der bildhaften, piktoralen Perspektive, ist es wesentlich, dass Pozzo, erstmals kein reales Gebäude mehr zugrunde legt. Sein Schema ist ohne jede konkrete räumliche oder gesellschaftliche Bezugsgröße. Es geht von einem optischen *Plan*²¹ aus, mit dem insofern ein Definitionswechsel des Publikums verknüpft ist, als dieses nun selbst vollständig im Schema der piktoralen Perspektive Platz nimmt.

21 Zum Bedeutungswandel des *Plans* von einem räumlichen (Grundriss) zu einem zeitlichen Begriff (Projekt) im frühen 18. Jahrhundert, vgl. den Eintrag »Plan« in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet vom Zentralinstitut für Sprachwissenschaft unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, Berlin: Akademie-Verlag 1989.

Aus einem Publikum, das in Anwesenheit des Fürsten und seiner Entourage im Saal und in den Logen politischen und erotischen Interessen nachging, werden Zuschauer, konzentriert und reduziert auf das Schauen. Der Rahmen des Bildes hat sich über den gesamten Theaterraum gelegt und kommt mit dessen Grenzen überein. Der Bildtypus, um den es hier geht und den Pozzo im ungewöhnlichen Begriff der *tabula* fasst, entspricht am ehesten dem eines durchsichtigen Fotonegativs, das sich zweiseitig, jeweils von hinten belichten und von vorne betrachten lässt. Entsprechend hat es seinen Rahmen nicht in den Abmessungen eines manifesten Stückchens Zelluloid, sondern in der oder den Lichtquellen einerseits und den Betrachtenden, Lesenden andererseits.

Vor allem in seinen Kirchenraumgestaltungen entfaltet Pozzo sein virtuosos Spiel mit den Grenzen zwischen dem Raum realer Architektur und dem Raum der Malerei, die er durch das *Weglassen des Rahmens* ignoriert bzw. in ihren Übergängen, den sogenannten StICKKAPPENZONEN, verwischt. Damit löst sich aber auch die Grenze, die den Raum des Bildes üblicherweise vom Raum des Betrachters (in einer Architektur) scheidet, tendenziell auf. Sie wird temporär unbestimmt und durchlässig. Die Betrachter werden gleichsam zur Stelle eines reinen malerischen Empfangs, der sich nur noch auf sie und außerhalb ihrer auf keinen weiteren Rahmen mehr stützt. Auf diese Weise zielte Pozzo darauf, »die Trennung von Real- und Kunstraum aufzuheben und die Illusion eines Raumkontinuums zu schaffen.«²² Ein Raumkontinuum, das zum Beispiel im Fall der römischen Kirche Sant'Ignazio den Fußboden des Betrachters und die Säulenstellungen des Gewölbes, seine lichthaften Öffnungen sowie die malerische Öffnung der Kirchendecke in den Himmel und die dazwischen schwebenden Toten und Engel *in einem Raum* behauptet. In diesem *virtuellen Raum* vollzieht sich nun das »Wunder der Raumverwandlung, die dem Betrachter die Vision vor Augen hält, in einer sich dem Himmel öffnenden Kirchenarchitektur dem Herabsinken des Himmels samt der Heiligen in den Kirchenraum beizuwohnen.«²³

Die Überlagerung von realem und fiktiven Raum reicht über bildhafte Darstellungen hinaus. Sie erlaubt den *Vorgang*, das *Beiwohnen* und das *Ereignis* des Undarstellbaren. Für die Überlagerung nutzt Pozzo das von ihm zur Meisterschaft getriebene Spiel mit anamorphotisch verschobenen Koordinaten in Bezug auf den Standpunkt eines Betrachters. Dieses Spiel fiktionalisiert den dargestellten Raum und lässt ihn fast beliebig gewölbt, gestreckt, zusammengezogen oder gedehnt erscheinen. Wer auch immer sich als Betrachter hier einfindet, kann richtige, falsche, annähernde oder verwirrende Standpunkte einnehmen und wird allein durch die Vielzahl möglicher Standpunkte mobilisiert. So ist es zum Beispiel möglich, den

22 Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, mit einem Vorwort von Hans Belting, Berlin: Gebr. Mann 2001, S. 107.

23 Burda-Stengel, *Andrea Pozzo*, S. 106.

Illusionsapparat von der Seite aus zu betrachten und dadurch gleichsam ›auszuschalten‹ und ihn durch die Einnahme des idealen Sichtpunktes wieder ›einzuschalten‹. Die Grenze des Spiels von ›on‹ und ›off‹ liegt in den Betrachtenden selbst, auch wenn es, wie im Fall der Scheinkuppel in der Jesuitenkirche in Wien nur einen idealen Sichtpunkt gibt, den sie indes *nacheinander* einnehmen können.

Wird dieses Prinzip der Negation fester Rahmungen auf den Theaterraum übertragen, so ist daran zu erinnern, dass Pozzos abstraktes, optisches Schema von der Negation eines idealen Sichtpunktes im Saal ausgeht. Damit ist vor allem gesagt, dass in Pozzos Theater niemand ideal sieht. Wer hier sieht, verfügt – wie die im Kirchenraum frei beweglichen Betrachter – nur über *eine* mehr oder weniger verzerrte, anamorphotische Teilansicht. Pro Zuschauer gibt es einen Gesichtspunkt, einen Ort bzw. einen *point de vue*, wie es in der Monadologie von Leibniz heißt. (Die Parallelen zur Raumtheorie des Zeitgenossen Leibniz sind ohnehin augenfällig). Wird der geometrale, körperliche Vergleichsmaßstab verlassen, dann werden dessen Grundbegriffe »letztlich bedeutungslos und deshalb aus mathematischer Sicht unbrauchbar.«²⁴ Pozzo und Leibniz verabschieden das Prinzip fester Vergleichsmaßstäbe und vorausgesetzter Rahmungen. Infolgedessen wird Raum als Relation von Lagen, Orten, Körpern, Beziehungspunkten oder Teilansichten, mithin topologisch begriffen. Pozzos optische Erschließung des Theaterraums zielt darauf, dass die Teilansichten sich über die Zuschauerplätze hinweg gleichsam wohltemperiert ausbreiten. Die in seinem Theater anerkannte Multiperspektivität entfaltet sich somit auf der Grundlage einer Ordnung, die keinen herausragenden Fixpunkt kennt (sie hat ihn ausgeschlossen). An seiner Stelle wird die relationale Verflechtung der je voneinander verschiedenen Gesichtspunkte als eine neue *res extensa* anerkannt. Sie ergibt sich aus der schieren Pluralität der Gesichtspunkte, die hier zusammen sehen sollen, unüberschaubar für den Einzelnen, aber nicht unzugänglich, insofern ihm ein Gesichtspunkt unter den vielen zukommt.

Mechanica, Technik

In Verbindung mit der definitiven Unüberschaubarkeit des Ganzen entfaltet sich ein barocker Perspektivismus, der alles kann, denn er hat sein Maß und seine Regeln in sich selbst und kennt kein Modell oder äußeren Bezugspunkt. Es entstehen unzählige Ordnungen, alle voneinander verschieden und alle in sich regelmäßig. Allein sieben Künste zählt der Ulmer Baumeister und Architekturtheoretiker Joseph Furtenbach (1591-1667) der *Mechanica* als Töchter zu: die Perspektive, Naviga-

24 Stephan Günzel, »Raum – Topographie – Topologie«, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, hg. v. Stephan Günzel, Bielefeld: transcript 2007, S. 22.

tion, Astronomie, Geographie, Planimetrie, Geometrie und Arithmetik, des Weite-
ren sieben angewandte Künste als Söhne: Landschaftsgestaltung, Wasserleitung,
Feuerwerk, Büchsenmacherei, Militär-, Zivilarchitektur sowie Schiffsbau. (Abb. 1)
Furttentbach, wie auch Descartes, verwenden das Wort Kunst (vom Kunsthand-
werk des Dammbaus bis zu den Zahlenspielen der Arithmetik) als Synonym für
Technik.²⁵ Diese Technik umfasst produktive Akte und maschinische Operationen
und besteht mithin aus *Tätigkeiten und Machinationen*, die sich nach ihrer eigenen
Effizienz und Exaktheit bemessen. Anstelle des abgeschlossenen Werks vor Ort
rücken Produktionsvorgänge und darstellende Operationen als solche in den Fo-
kus, werden überall zum Gegenstand des Studiums, zur forschenden Praxis in den
Werkstätten und Laboratorien sowie zum Experimentierfeld in den supranatura-
len, darstellenden Künsten.

Abb. 1: Joseph Furttentbach, *Mechanica und ihre Töchter und Söhne* (Frontispiz), *Mechani-
sche Reißlade*. Aus: Furttentbach, *Architectura Privata*, Augsburg 1641, Math 2° 323/d4 (2)



Unzählige Ordnungen und ebenso viele relative Perspektiven: *Raumtheoretisch*
wird die Wendung zur Vielzahl von Teilansichten und dezentrierten Perspektiven
von Leibniz, dem Verfasser der *Monadologie*, topologisch begriffen: als ein unan-
schauliches, in sich selbst ungleichzeitiges räumliches Geflecht. Dieses Geflecht
zeitigt Raum, der sich ausdehnt, sich jedoch nicht räumlich-horizontale innerhalb

25 Zu »Wissensräumen des Theaters« bei Joseph Furttentbach vgl. Jan Lazardzig, »Architektur-
Theater«, in: *Architektur in transdisziplinärer Perspektive*, hg. v. Susanne Hauser u. Julia Weber,
Bielefeld: transcript 2015, S. 313-343.

bestimmter Grenzen konkretisiert, sondern unbegrenzt und gleichsam unräumlich in der Vertikale des Ereignisses spielt. Dabei nimmt die Amalgamierung gebauter Räume mit optischen Einrichtungen die Stelle eines *verschwindenden Vermittlers* ein. Analog zum Geldfluss, der das Absolute relativiert und jeden Gebrauchswert zum Tauschwert macht, besorgt die optische Definition von Räumen deren Austauschbarkeit. Pozzos Schema ohne jede räumliche oder gesellschaftliche Bezugsgröße lässt sich überall eintragen. Dies führt Pozzo zu der herausragenden Entdeckung, dass die optische Einrichtung von Räumen nichts verkleidet oder verdeckt (keinen realen Raum), sondern ihre erreichte technologische Durchdringung in der Wahrnehmung der je einzelnen ihren beweglichen und veränderlichen Ort hat. Sie *ereignet* sich an diesem Ort und findet in ihm ihre Grenze (mit der Täuschungen und Trugbilder spielen). Kommen ihrer viele wie in einem Theatersaal gleichzeitig zusammen, sind sie als topologisches Geflecht vielfacher Körper, ihrer Orte und ihrer *points de vue* im Plural zu fassen, die als solche den *Raum machen*. »Raum ist kurzum das«, schreibt Leibniz in seinem fünften und letzten Brief an Samuel Clarke 1716, »was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.«²⁶

Raumtheoretisch sind mit Pozzo alle Grundlagen für die kommende Bühnenentwicklung ausformuliert und gegeben. Nicht nur für die unmittelbar kommende Entwicklung der Einrichtung von Zuschauerordnungen einer erleuchteten Bühnenschachtel gegenüber, welche, je nachdem, Seitenkulissen und Abschlussprospekte mit gemäßigter Perspektivkonstruktion aufweist oder Maschinen und Apparaturen zur Bespielung in der Vertikalen vorsieht. Auch die nur knapp einhundert Jahre nach der Einrichtung von sogenannten Guckkästen einsetzenden Reform- und Kritikbewegungen der Avantgarden, die sich in Abwendung von der Ordnung des Tableaus in unterschiedlicher Weise auf die Topologie der Bühne beziehen, indem sie illusionsbildende Verfahren aufsprengen und »kinetischen Explorationen« (Brandstetter) im wortwörtlichen Sinn Raum geben,²⁷ stellen sich als mögliche Entfaltungen der raumtheoretischen Annahmen im Barock dar und sind namentlich bei Pozzo schon vorgedacht.

Historisch bewegen sich die Dinge jedoch nicht auf dem Gedankenschachbrett, sondern verlaufen vielgliedrig durch die je konkret situierten kulturellen Ensembles von Macht und Politik. Noch lange nach Pozzo hält man an den Fürstenlogen

26 Zit. n. »Gottfried Wilhelm Leibniz: Briefwechsel mit Samuel Clarke«, in: Dünne, Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, S. 68-71, hier S. 69.

27 Zu Bezugspunkten von Avantgarden und Barock vgl. die Beiträge von Gabriele Brandstetter, Hannes Böhringer, Bernhard J. Dotzler u.a. in: *Spuren der Avantgarde. Theatrum Machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin: Walter de Gruyter 2008.

im idealen Sichtpunkt im Saal fest. Gleichzeitig erlaubt jedoch die erreichte Definition der Bühne als *quadro*, als Eintragungsfläche (*tabula*), dass alles zur sichtbaren Darstellung gelangen kann, was sich auf ihr eintragen lässt. Das Experimentieren setzt sich fort, jedoch eher maniert als entfesselt, wenn vermehrt malerische Raffinessen, lichtreflektierende Flächen und Feuer oder bemalte transparente Szenarien zum Einsatz gelangen. Am Wiener Kaiserhof wirkt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Familie Galli-Bibiena, Architekten und Theateringenieure, wie sie jetzt heißen. Namentlich Giuseppe wird für den Einsatz von Winkelperspektiven im Bühnenraum gerühmt, die beliebig gekrümmte, diagonal gekreuzte Räume und verschachtelte Architekturen zur Anschauung bringen.²⁸ Doch ist in diesen Weiterungen auch schon die Erschöpfung zu spüren, denn die Systemräume optischer Architekturen sind als Werkstatt der Bilder tot. (Nicht umsonst nahmen sie von Descartes' Demonstration anhand eines toten Ochsenauges ihren Ausgang.) Es fehlen der Blick und das Begehren: Der *point de vue* ist niemals ein Punkt gewesen, sondern Ort und Körper. Der *Leibraum* des einzelnen schließt den *Gesichtspunkt* ein und schließt damit ein, was den bloßen Architekturen des Sehens fehlt: etwas, das »den Gesichtspunkt besetzt und ohne das der Gesichtspunkt keiner wäre. Notwendigerweise ist das eine Seele, ein Subjekt«.²⁹

Damit hat die Stunde für das Theater der Schauspieler geschlagen, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich von den Straßen lösen und in die als Schauanlagen konzipierten Architekturen einziehen.

Aus gegebenem Anlass: Das Gothaer Hoftheater

Das mächtige Schloss Friedenstein thront wie eine barocke Zitadelle auf der eher moderaten Anhöhe über der Stadt Gotha (heute 45.000 Einwohner) und bildet in allem eine Schlossanlage der Superlative: Es ist Deutschlands größter Schlossbau aus dem 17. Jahrhundert, die prächtigste Residenz im Thüringer Raum, das älteste original erhaltene und funktionsfähige barocke Maschinentheater in Deutschland, eine der bedeutendsten nationalen Bibliotheken mit historischen Beständen des 16. bis 18. Jahrhunderts usw. Unter Ernst I., genannt der Fromme, von Sachsen-Gotha auf den Resten der geschliffenen Festung Burg Grimmenstein errichtet, wird es als Zentralbau geplant und erhält riesige Ausmaße, weil er neben den Wohn- und Repräsentationsräumen alle wesentlichen Behörden, die Münzstätte

28 Andrea Sommer-Mathis, »Barockes Kulissen- und Maschinentheater«, in: *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof–Oper–Architektur*, hg. v. Margret Scharrer, Heiko Laß u. Matthias Müller, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020, S. 231-256. Zu Galli-Bibiena vgl. ebd., S. 253-256.

29 Gilles Deleuze, *Die Falte*, S. 41 und 43.

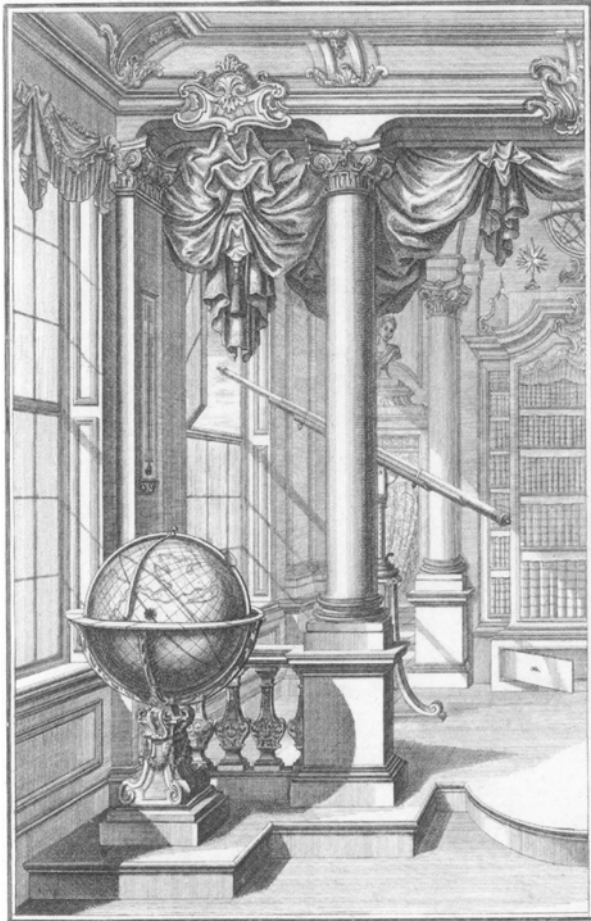
Gotha, Wirtschafts- und Versorgungseinrichtungen, Zeughaus, Marstall, Kirche, Bibliothek, Museum und Kunstkammer unter einem Dach vereinigen sollte. Die Sammlungen von Globen, seltenen Atlanten und Kunstschätzen, von antiken Vasen über ägyptische Mumien bis zu fernöstlichen goldverzierten Skulpturen, holten die Welt in einer Weise herein, die zwiespältig zwischen Bewunderung und Verfügung schwankt: die Welt zuhause. (Abb. 2) Die erheblichen finanziellen Mittel, die Schloss Friedenstein benötigte, wurden durch Steuern aufgebracht, entscheidend jedoch war der Subsidienghandel, d.h. der Soldatenhandel in großem Stil. Landeskinder wurden als Soldaten angeworben oder einberufen und zu militärischen Kontingenten zusammengestellt, die an kriegführende Fürsten vermietet wurden. Um 1700 wies das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg mit ca. 150.000 Einwohnern und 10.000 Soldaten einen höheren Militarisierungsgrad auf als etwa Brandenburg-Preußen. Seit dem späten 17. Jahrhundert verlieh Gotha regelmäßig Infanterie- und Kavallerietruppen an die römisch-deutschen Könige und Kaiser. Der Mietpreis war Aushandlungssache. 1734 etwa gingen 5.000 Soldaten für 120.000 Gulden in den Dienst des Kaisers Karl VI., der sich in den Osmanischen Kriegen engagierte. Im Siebenjährigen Krieg 1756-1763 verlieh Gotha sogar an beide Kriegsgegner Truppen.

Herzog Friedrich I., der Sohn Ernst des Frommen, kam 1670 an die Regierung und wünschte an seinem Hof ein Theater mit einer Kulissenbühne, die er in den Westturm des Schlosses anstelle des Ballsaales einbauen ließ und 1683 mit einer Vorführung ihres Verwandlungsmechanismus eröffnete. Diese Bühne war zunächst Mode, Spielzeug und Zeitvertreib des Hofes in einem, indem sie dem Bühnenspiel der herzoglichen Familie und höheren Hofbeamten selbst diente, die wiederum ihre Sprösslinge zu pädagogischen Zwecken, wie es heißt, mit einbezogen. Über eine weitere Aufführungsgeschichte im engeren Sinn ist nichts bekannt, bis im Jahr 1774 die Seyler'sche Schauspieltruppe in Gotha aufschlägt.

Bevor er in Gotha eintrifft, war der ehemalige Kaufmann und Bankier Abel Seyler von 1767 bis 1769 Hauptaktionär und faktischer Leiter des *Hamburger Nationaltheaters*. Gotthold Ephraim Lessing als Autor, Kritiker und Dramaturg und Schauspieler wie Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder und Friederike Sophie Seyler (geb. Hensel), deren Spiel Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie mehrfach rühmt,³⁰ wirken zusammen für einen neuen, nicht mehr am Typus orientierten, realistischen Schauspielstil. Das Hamburger Nationaltheater endet, weil Seylers restliches Vermögen aufgebraucht ist. 1769 wird die *Seylersche Schauspiel-Gesellschaft* mit etwa 60 Mitgliedern gegründet, die bis 1779 besteht. Die Seylers fallen schon in

30 Lessing nennt sie »ohnstretig eine von den besten Aktrizen, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat«, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 1981, Viertes Stück, S. 32.

Abb. 2: Entwurf eines Studier-Cabinets, aus Johann Jacob Schüb-
ler: Zweyte Ausgabe seines vorhandenen Wercks, Vorstellend,
Unterschiedliche Cabinets und Alcoves, Augsburg 1730, Bl. 1, N
2°178



die Zeit des größeren Respekts, der den reisenden Theatertruppen in einem neuen Klima des Interesses am Sprechtheater und am Drama zuteilwurde. Stationen sind das kurfürstliche Hannover (die Truppe als »königliche und kurfürstliche Hofschauspieler«), Chemnitz (wo Ekhoft den Dichter Johann Wilhelm Gotter trifft, der zum Theaterautor der Seylers wird), 1771 der Weimarer Hof von Herzogin Anna Amalia. Nach dem Weimarer Schloss- und Theaterbrand 1774 folgt Gotha. Ekhoft

bleibt mit einem Teil der Schauspieler in Gotha, während Seyler sich mit den anderen nach Frankfurt a. M., Mainz und Mannheim wendet. Der »Vater der deutschen Schauspielkunst«, wie Ekhof schon zu Lebzeiten genannt wurde, wird Theaterdirektor. Mit ihm gründet Herzog Ernst II. in Gotha das erste deutsche Hoftheater mit einem festen Ensemble; die Einrichtung einer Pensions- und Sterbekasse, einer ersten Altersvorsorge für Schauspieler, ist geplant. Das Gothaer Hoftheater entwickelt sich in den vier Jahren, die Ekhof hier bis zu seinem Tod 1778 tätig ist, zu einem Zentrum des deutschen Theaterlebens.

Das kleine Theater umfasst 165 Sitzplätze im Parkett und auf der schmalen, umlaufenden Galerie. Die Bühne weist eine Maschinerie zur gemäßigten Verwandlung auf, keineswegs ist sie mit den technisch hochgerüsteten, experimentellen Bühnen Torellis in weitaus größeren Saalanlagen zu vergleichen. Das Schlosstheater übernimmt aber die Kulissentechnik Torellis, mit der die auf Rahmen aufgebrachten Kulissenbilder nicht geschoben, sondern durch Schlitze im Bühnenboden auf Kulissenwagen ruhen – jeweils drei Kulissenwagen auf jeder Seite – durch die die eingehängten Bühnenbilder herein- und hinausgefahren werden können. Die Kulissenwagen können über einen Wellbaum und entsprechende Umlenkrollen in der Unterbühne gleichzeitig bewegt werden. Durch ein System von Seilzügen können die Prospekte, die das Bild in der Höhe ergänzen sowie der rückwärtig abschließende Prospekt hereingelassen oder hinausgezogen werden. Da es möglich ist, alle Kulissen synchron zu bedienen, sind schnelle Szenenwechsel bis zu drei Bildern bei offenem Vorhang möglich, für die neun bis zwölf Bühnenarbeiter benötigt werden. Im sehr niedrigen Bühnenboden, der knapp Stehhöhe aufweist, befinden sich zwei intakte Versenkungen, durch die Personen oder Requisiten von der Bühne verschwinden oder unvermittelt auf ihr auftauchen können. Für die Erzeugung entsprechender akustischer Effekte ist eine original rekonstruierte Wind- und Donnermaschine erhalten.

Insgesamt sind die Verwandlungsmöglichkeiten dieses Theaters, das Ekhofs Namen angenommen hat, als sehr gemäßigt zu bezeichnen. Der typisch barocke Effekt kommt am ehesten zustande, wenn dieses Theater sich selbst aufführt, mit seinen blitzschnellen Verwandlungen überrascht, mit malerischen Details aufwartet und bei entsprechender Beleuchtung den Sog einer illusionären Raumtiefe wirken lässt. Je stärker sich das Spiel jedoch auf die modernen Schauspielkünste verlegt, desto mehr werden die Kulissen zu Begleitumständen. Sie treten zurück und werden sich kaum von jenen bemalten Prospekten der Sprechbühnen unterscheiden, die auch ohne Wellbaum im Keller auskommen. Das Prinzip der Verwandlung geht auf die paradoxe Identität des Schauspielers über und seine Kunst, sozusagen eigenschaftslos gleiches Geschick für die unterschiedlichsten Rollen aufzubringen. Die Signatur des Ekhof-Theaters beruht auf dem Zusammentreffen von

modernem Schauspiel und barocker Theatermaschine.³¹ Aber als *Medienbastard* ist es darüber hinaus mit dem allgemeineren Zug verknüpft, dass hier zwei Theaterformen, die bis dahin getrennte Wege gegangen sind, amalgamiert werden. Das Theater der Schauspieler wird den optisch erschlossenen Räumen implementiert, die alles, was sich in ihnen zuträgt, ins Bild zwingen. Das Schauspiel verstrickt sich in einen unaufhörlichen Kampf mit seiner bedingungslosen Sichtbarkeit und seinem Gesehenwerden, das im System dieser Räume verankert ist und gleich einem *toten Auge*³² auf seinen Gebärden lastet. Mit anderen Worten: Das ganze Theater ist nur als Medienbastard zu haben.

31 Auf dieses Zusammentreffen reagieren die beliebten, tagesaktuellen Hybridformen, die vor Ort entstanden: Der Hofkapellmeister Georg Anton Benda komponierte Melodramen, Singspiele (*Ariadne auf Naxos*) und komische Opern (*Der Jahrmarkt*). Für die Libretti sorgten die Gothaer Dichter Johann Wilhelm Gotter bzw. Johann Christian Brandes. Unklar ist, wo die Musiker für diese Aufführungen platziert wurden (es bleibt eigentlich nur das Parkett).

32 Wobei an dieser Stelle nicht nur an Descartes' Demonstration zu denken ist, sondern auch an die fragwürdige Provenienz des exorbitanten Reichtums der ernestinischen Herzöge. Beide Male handelt es sich um Macht, die im Bezugsrahmen des Todes ankert.