

Susanne Grötz  
Ursula Quecke  
Siegfried Albrecht

# Theater in Sizilien

Fotografien  
Roberto Sigismondi  
Christian Stein

JONAS

# Inhalt

Vorworte  
Einleitung

## Antike Theaterform

Theater der Westgriechen auf Sizilien  
Die antiken Theaterbauten Siziliens  
Die 14 griechischen Theater Siziliens

## Festkultur und Theater vom 15. bis 18. Jahrhundert

Mysterienspiele: Aufführungen im Kirchenraum  
Das Jesuitentheater  
Das Teatro dello Spasimo in Palermo  
Aufführungen in den Adelsresidenzen  
Theater in den Sommerresidenzen  
Das erste Opernhaus der Stadt Palermo

## Der szenische Bildraum

Das Teatro urbano  
Das Teatro festivo urbano – der Stadtraum als Theater  
Das Wegtheater zu sakralen und profanen Ereignissen  
Das Fest der Heiligen Rosalia – Patronin der idealen Stadt  
Die Stadt als Bühne religiöser Inszenierungen in Catania  
Feuerwerksarchitekturen  
Stadtprospekte an den Uferzonen der Städte  
Szenografische Stadträume – die Barockstädte im Südosten der Insel

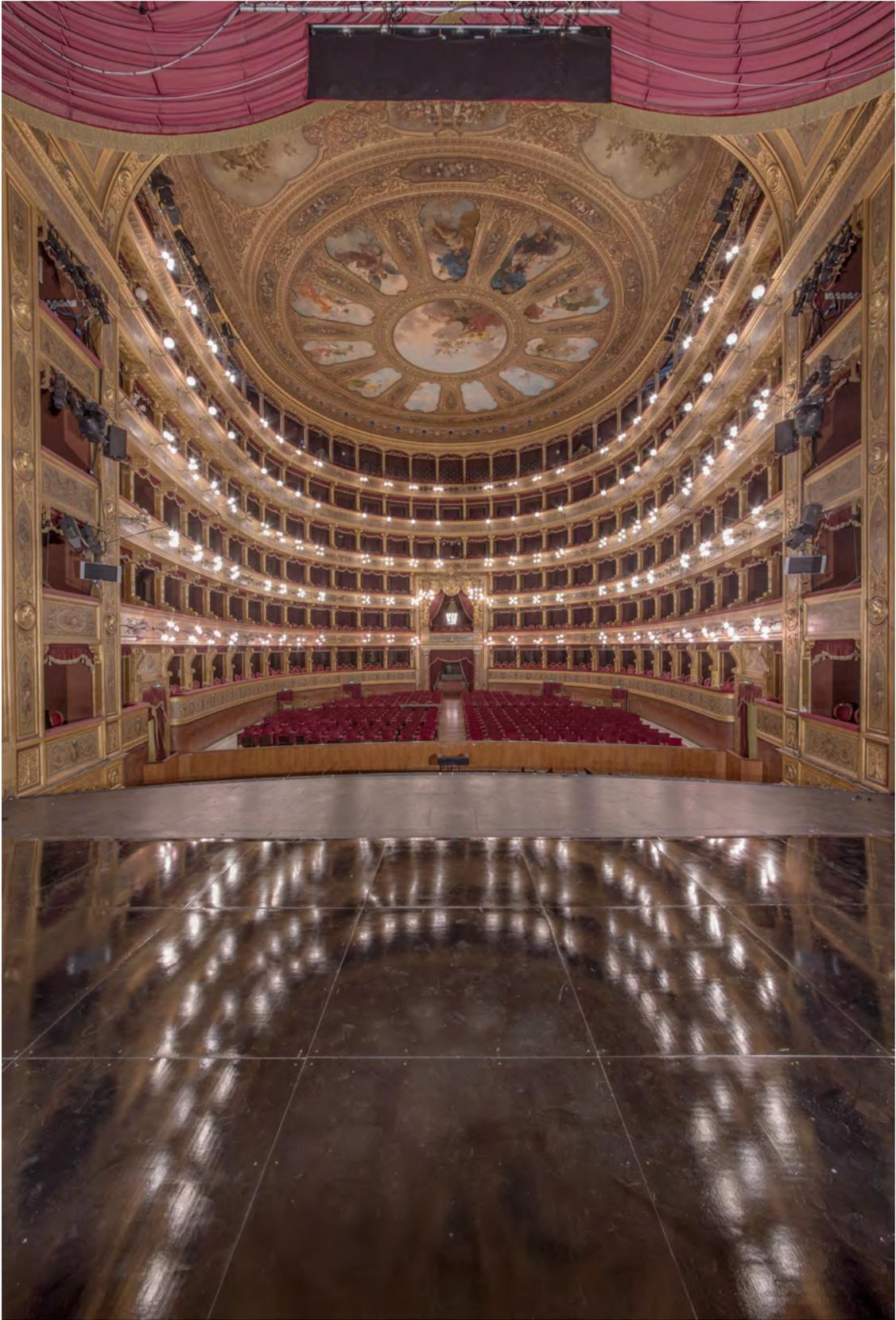
## Das Teatro all'italiana seit dem 18. Jahrhundert

Italien im Aufbruch  
Das Teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo  
Das Teatro Politeama in Palermo  
Das Teatro Massimo Bellini in Catania  
Das Teatro in Messina und weitere Stadttheater  
Das Teatro Biondo in Palermo  
Vom Kursaal zu den Lichtspielhäusern  
Das Puppentheater – Die Stoffe der großen Oper im Kleinen

## Theater der Moderne auf Sizilien

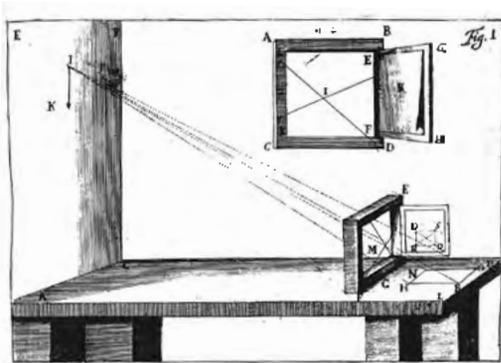
Das Teatro Garibaldi in Palermo  
Gibellina und die Fondazione Orestiade  
Das Teatro Samonà in Sciacca

Literatur  
Abbildungsnachweis



# Das Teatro all'italiana seit dem 18. Jahrhundert

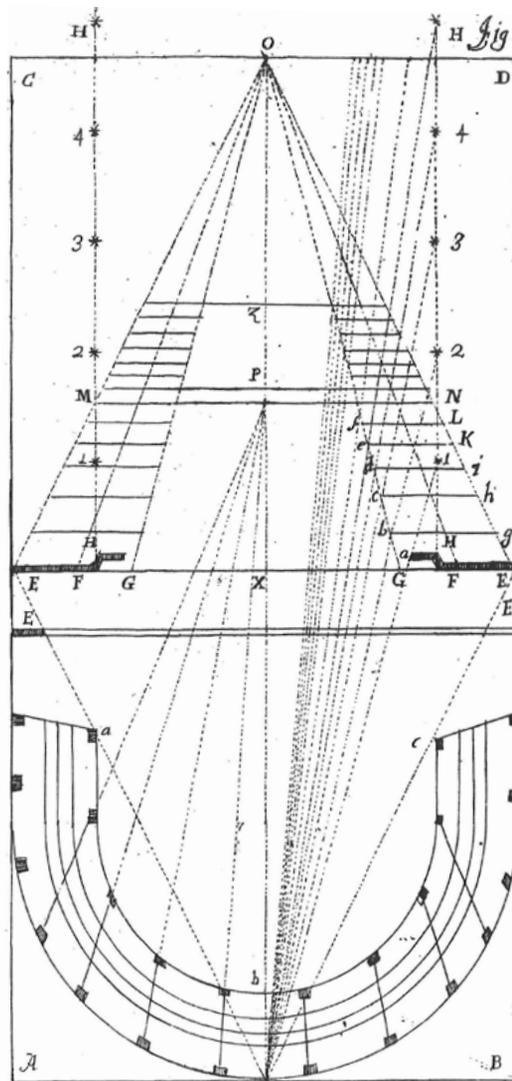
Waren frühe Theateraufführungen des 16. und 17. Jahrhunderts eher singuläre Veranstaltungen, etwa eine Inszenierung aus Anlass dynastischer Ereignisse oder akademische Versuche, eine angemessene Form für das Drama zu finden, so brachte der Amüsierbetrieb des venezianischen Karnevals das kommerzielle Theater hervor, eine serielle Veranstaltungsform für ein zahlendes Publikum. Hier wurde das Theater zur Ware, mit allen daraus resultierenden Konsequenzen für die Struktur des neuen Mediums.



Ein Impresario, Produzent und Unternehmer, der die Vermarktung des Produktes Theater besorgte, trat in Leitungsfunktion auf. Der Verwertungsaspekt führte zu einer Theaterstruktur, in der die Erfahrungen der Aufführungspraxis der beiden vorangegangenen Jahrhunderte im Sinne einer größtmöglichen Optimierung zu einer Synthese und Standardisierung zusammen geführt wurde: dem Teatro all'italiana, das sich im 18. und 19. Jahrhundert in Italien zu einer einheitlichen Theaterform entwickelte und über ganz Europa ausbreitete.

Entlang einer gemeinsamen Längsachse reichten sich Bühnenhaus, Auditorium, Salons, Foyers und Vestibüle auf. Das an eine breite Guckkastenbühne anschließende Auditorium in Hufeisenform, das zum Ballsaal umgestaltet werden konnte, wurde durch Logenbänder und Galerien an den Seiten

in die Höhe entwickelt. So konnte die Sitzplatzkapazität in der Regel vervierfacht werden. Signifikant für diese Theaterform ist die Inszenierung des Publikums, das Theater vor dem Theater, das Sehen und Gesehenwerden. Wer vermögend war und auf sich hielt, mietete eine Loge und besaß somit eine Dependence im halböffentlichen Raum, wo man Besuche empfangen, dinieren und sich dem Glücksspiel hingeben konnte, neben dem Spielbetrieb ein nicht unwesentliches finanzielles Standbein der Theaterunternehmer. Das Theater



<< Perspektivkonstruktion nach Dürer

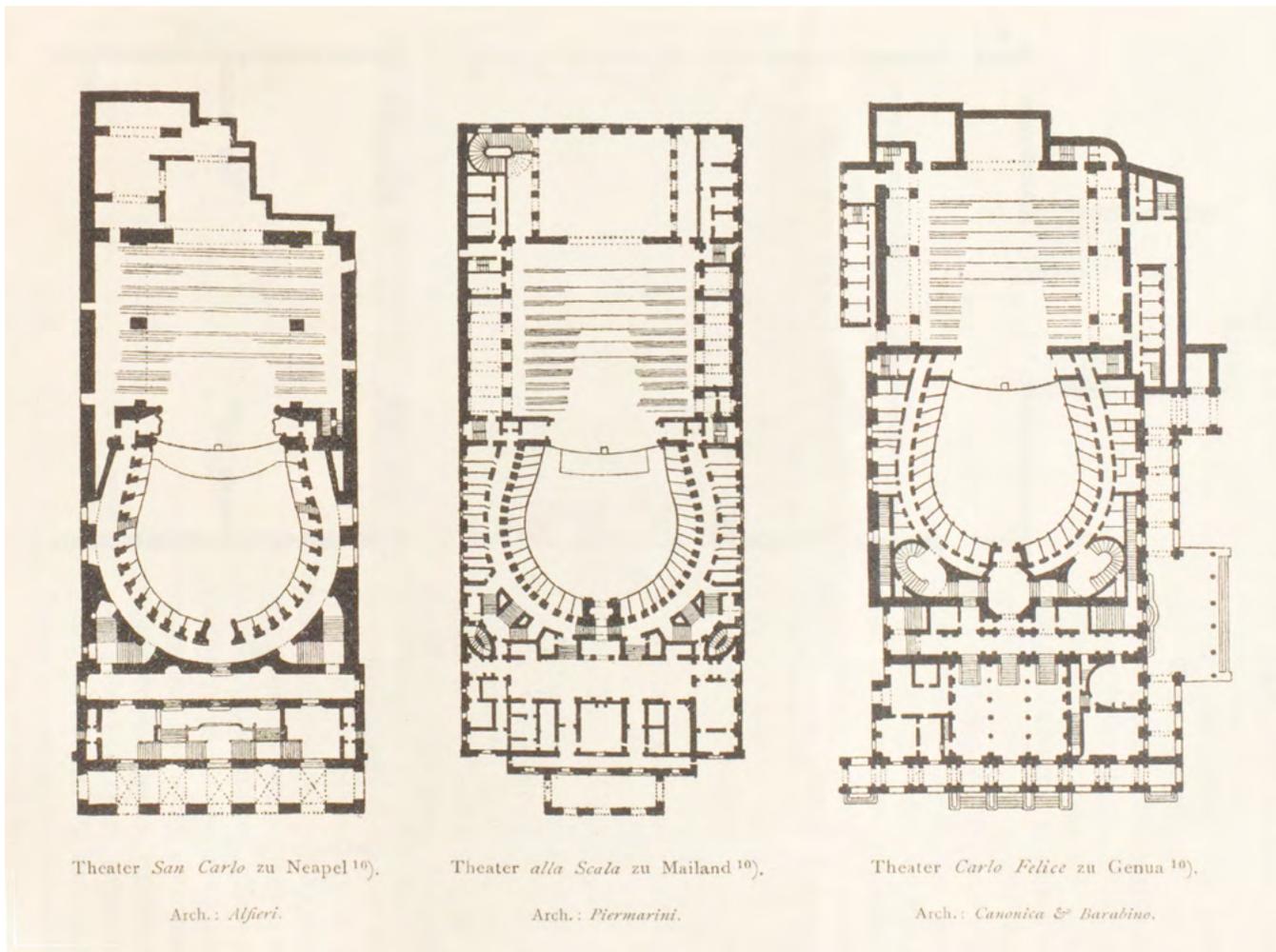
Grundriss eines Teatro all'italiana

war der gesellschaftliche Treffpunkt für Adel und Bourgeoisie geworden. Der permanent geleitete Spielbetrieb führte zu einer inflationären Produktion schnell geschriebener Stücke, die nicht weniger standardisiert ausfielen als ihre Spielorte. Das Theater entwickelte sich zu einer Kunstfabrik einer frühen Unterhaltungsindustrie.

Der szenische Bereich wuchs sich zu einem veritablen Maschinenraum schnell austauschbarer Dekorationsteile aus. Mittels einer Ober- und Untermaschinerie und seitlich ein- und ausfahrbaren Kulissen konnte ein Gesamtmechanismus die Bühnenbilder in Sekundenschnelle austauschen. Freilich konnte dieses Zaubertheater nur im flachen Medium der Malerei funktionieren. Der malerische Raum, der in Schichten eines perspektivischen Raumtrichters zerlegt wurde, folgte noch ganz den Regeln der Bildräume der Renaissance. In eindrucksvoller Weise stellt dies der sizilianische Architekt Giovanni Amico in seinem Architekturtraktat *L'architetto pratico* von 1750 dar. Der vierte Teil des zweiten Buches ist der Perspektive gewidmet. Zunächst erläutert er das Bildphänomen als Abbildungsvorgang der Zentralperspektive, der Argumentation Albertis folgend, an einem Holzschnitt von Albrecht Dürer. Bezeichnenderweise blendet er Dürers Figuren aus und führt so das Bild als ein Naturgesetz vor, das hier ganz ohne ein aktiv erkennendes Subjekt auskommt. Dann überträgt er die optischen Konzepte auf ein räumliches Schema für ein Komödienhaus in perspektivischer Anordnung — "più regole per situare i moderni i Teatri", Regeln für die Einrichtung moderner Theater. Er halbiert die Grundfläche seines Theatergebäudes. Auf dem Zentralstrahl liegen Fluchtpunkt der räumlichen Anordnung und Augpunkt eines idealen Betrachters diametral zur Bildebene des Bühnenportals gegenüber. Zwischen Bühne und Auditorium wird ein schmaler Orchesterraum vorgesehen. Den Tiefensog des jäh in die Tiefe stürzenden Raumes der Linearperspektive kommentiert er als die Raumqualität eines Straßenraumes: "...come una strada, che si frapponga fra i palazzi, o logge, o gallerie, o giardini, o selve, o altro...". Mit dieser Bemerkung unterstreicht er die Allge-

meingültigkeit jener Raumform, für Architektur, Gärten, Wälder oder anderes. Die Zwanghaftigkeit dieses Raumkonstruktes hatte schon Leonardo da Vinci kritisiert. Zwanghaft an diesem Illusionsraum ist der Tiefensog der Formanteile auf einen Konversionspunkt hin und seine alles bestimmende zentrische Symmetrie, deren „Macht zur Mitte“ die Akteure auf die Mittelachse zieht und sie dort am vorteilhaftesten weit vorne, in der Mitte der Rampe erscheinen lässt. Eingeschränkt wird die szenische Gestaltung auch dadurch, dass zwei Drittel der Bühnenbildanteile auf Vermittlungsformen, auf Sequenzen von Seitenkulissen und Soffitten in der Höhe verwendet werden müssen, die den Illusionsraum in die Tiefe führen und zu den Seiten abschließen.

Zwanghaft wirken auch alle genannten Ordnungsfaktoren auf der semantischen Ebene der Architektur, hier als bauliche Manifestation von gesellschaftlichen Zwängen und Hierarchien. Alberti hatte die Mittelachse, den „Centralstrahl“, der nur dem idealen Betrachter einen unverzerrten Blick auf das Geschehen eröffnet, den „Fürsten unter den Sehstrahlen“ genannt, und tatsächlich war dieser Ort dem Principe vorbehalten. Zentralperspektive war als Raumform zur symbolischen Würde- und Darstellungsform feudalistischer Ansprüche geworden. Durchaus körperlich erfährt dies noch heute jeder Theaterbesucher, der in einem der großen Opernhäuser einen Sitzplatz im „Olymp“, der obersten Galerie des Hauses sucht: er wird durch Seiteneingänge über schmucklose Treppenhäuser oft in abenteuerlicher Weise so geführt, dass keinerlei Begegnung zwischen den Klassen aufkommen kann. So waren noch im 1897 (!) eröffneten Teatro Massimo bestimmte Foyerbereiche ausschließlich den Nobili vorbehalten. Das Teatro all'italiana ist ein architektonisches Abbild der besitzenden Klassen der vormodernen Gesellschaft. Ob es auch ein geeignetes Raummodell für das zeitgenössische moderne Theater sein kann, darf bezweifelt werden.

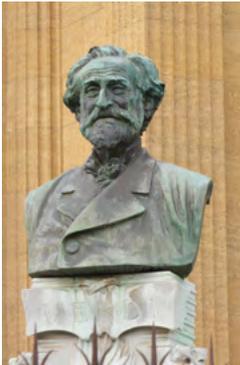


Wie kein anderes Gebäude scheint das Theater des 19. Jahrhunderts geeignet zu sein, die bürgerliche Gesellschaft im urbanen Kontext nach außen zu vertreten. Theater ist der Ort, auf dessen Bühne Gesellschaft verhandelt wird und gleichzeitig ist es Treffpunkt und kommunikativer Ort des gesellschaftlichen Lebens. Dem dienen eine Folge von Foyers, Salons und repräsentativer Treppenanlagen, die nun vor die Auditorien gelegt wurden. Nach außen richtet sich eine historistische Prachtfassade, oft als Tempelfront ausgebildet, auf eine vorgelagerte Piazza hin. Schon im 16. bis 18. Jahrhundert wurden bedeutsamere urbanistische Orte mit szenografischen Mitteln gestaltet und als „teatro urbanistico“ signifikant hervorgehoben; das Novum des 19. Jahrhunderts besteht darin, dass das Theater nun selbst zu seiner eigenen Kulisse

wird, es tritt als neuer Bautyp in den Mittelpunkt von urbanen Architekturprospekten der bürgerlichen Gesellschaft, gelegentlich neben, oft aber an die Stelle eines Sakralbaus. In der allgemeinen Euphorie nach der Staatsgründung schien bald keine Stadt Siziliens ohne ein „Teatro Comunale“, „Teatro Sociale“, „Teatro Garibaldi“ oder „Teatro Vittorio Emanuele“ auskommen zu können, mit deren Neubauten die Stadtzentren im bürgerlichen Sinne umgewertet wurden. Der Theaterapparat des Teatro all’italiana wurde zum zentralen Medium einer frühen Unterhaltungsindustrie. So erscheinen das Teatro San Carlo, Neapel 1737, das Teatro alla Scala, Mailand 1778 und das Teatro Carlo Felice, Genua 1828 im Strukturvergleich in annähernd kongruenter Ähnlichkeit.

Teatro all’italiana im Strukturvergleich von Manfred Semper, 1904

# Italien im Aufbruch



Giuseppe Verdi, Büste von Agostino Ugo

Die durch ihre Feudalherren geprägten Baronalsstädte waren um 1800 noch lange nicht von deren Vormachtstellung befreit. Noch galten dort wie in Modica, Ragusa, Piazza Armerina und Vittoria die Adligen als einzig legitime Anwärter auf die Ämter der Stadt- und Regionalregierung. In diesen Orten hatte das Theater für die Stadtgesellschaften einen hohen symbolischen Stellenwert. Das Theater war Mittel und Ort der neuen, von den Idealen der französischen Revolution inspirierten Gedankenwelt, die die Kirche in ihrer Funktion ablöste, aber alte Standesgrenzen noch nicht überwunden hatte. Die Hierarchie blieb in den revolutionären anti-bourbonischen Zirkeln wie auch im Theater durch das Logensystem gewahrt.

Zur Zeit der Restauration, zwischen 1821 und 1847, kam es im Königreich beider Sizilien zu einer Welle ambitionierter Planungen von Theatergebäuden in den Großstädten aber auch in zahlreichen kleineren Zentren, die jedoch lange auf Betreiben der Regierungsbehörden verzögert oder gar verhindert wurden. Messina, Comiso, Trapani, Mazara del Vallo und Modica stehen beispielhaft für diese Entwicklung. Eine strenge Verordnung des Königshauses, unterstützt von der Kirche, die ihren Einfluss wahren und Unordnung und Unzucht verhindern wollte, wies die Provinz in ihre Schranken und wollte der Kultur am Hof Alleinstellungsmerkmale sichern. Ohne Erlaubnis des Königs war jedweder Theaterbau oder Theatereinbau in Kirchen oder Palästen untersagt. Ein weiterer Erlass der bourbonischen Regierung besagte, dass das Fassungsvermögen der Provinztheater höchstens 3% der Bevölkerung des Ortes betragen dürfe. Hier bildet sich der Konflikt zwischen Königshaus und Tendenzen liberaler Unabhängigkeitsbewegungen ab. Der Bourbonenkönig Ferdinand II. (1830–59) hegte gar eine demonstrative Ablehnung gegen das Theater, das er als einen Fluch und ein Attentat auf die Moral ("una bestemmia e un attentato alla morale") bezeichnete.

Im Bühnenbogen des Teatro Garibaldi werden die wesentlichen Schlachten von 1846 bis 1871, die zur Einheit Italiens führten, in gerahmten Schriften erinnert.

In der Tat hatten die gespielten Stücke oft antityrannische Inhalte und wollten das Publikum für Freiheits- und Unabhängigkeitsgedanken sensibilisieren. Die Opern Gioacchino Rossinis *L'Italiana in Algeri* (1813) und *Il turco in Italia* (1814) und vor allem die frühen Opern Giuseppe Verdis, *I Lombardi alla prima crociata* (1843) und *Nabucco* (1842), entfesselten Begeisterungstürme für die Unabhängigkeit. Der Gefangenenchor aus *Nabucco* wurde zum Inbegriff des Freiheitsstrebens. Das allerorten angebrachte Sgraffito "Viva V.E.R.D.I.", es lebe Verdi, war gleichbedeutend mit „Es lebe Vittorio Emanuele Re d'Italia“ und stand für die Ablösung der bourbonischen Herrschaft und den Wunsch nach dem Einheitsstaat Italien als konstitutionelle Monarchie unter König Vittorio Emanuele. Mithilfe einer strengen Zensur, wie zuvor unter den Bourbonen üblich, wurden nun kritische antibürgerliche Äußerungen unterbunden. Der Großteil der Theater folgt dem Modell des italienischen Operntheaters. In der Regel umgeben zwei oder drei Logenränge und eine Galerie den hufeisenförmigen Zuschauersaal. Die Außenbauten wurden im eklektizistischen Stil errichtet: von Neopalladianismus, Neorenaissance, Neobarock oder maurischem Stil bis hin zu sehr reduzierten klassizistischen Fassaden.



Die dialektale Volksbühne und deren schlichte Spielstätten hingegen wurden vom nicht italienisch sprechenden Teil der Bevölkerung mit einem hohen Anteil von Analphabeten besucht und wie das bürgerliche Theater von der Revisionskommis-



Remigo Legat, *Die Schlacht von Calatafimi*, 1860

sion der piemontesischen Regierung überwacht. Enttäuschte Hoffnungen auf durchgreifende Änderungen und Demokratisierung äußerten sich nach den Jahren der Euphorie dort in staatsfeindlichen Pointen. Hier wurden Stücke gezeigt, die die Unvereinbarkeit staatlicher Gesetzgebung mit dem Ehrenkodex, wie zum Beispiel der Respekt gegenüber der Familie thematisiert. 1863 wurde die Komödie von Giuseppe Rizzotto und Gaspare Mosca *I mafiusi* im Teatro Sant'Anna in Palermo aufgeführt und das reale Leben eines Verurteilten im Gefängnis geschildert. Leonardo Sciascia greift 1966 auf das Stück *I mafiusi* zurück, um das Gefängnis als Erziehungsanstalt der Mafia vorzuführen. Bis heute ist der Glaube an die Justiz speziell in Sizilien erschüttert, werden die wahren Verbrechen doch im großbürgerlichen Milieu –

im salotto borghese – verortet. Luigi Sturzo, ein erbitterter Kämpfer für die Rechte des Volkes, gründete am Ende des 19. Jahrhunderts in Caltagirone eine Volksbühne, das Teatro Silvio Pellico, um mit regionalsprachigem Theater die Erziehung zu Rechtschaffenheit und sozialer Verantwortung zu unterstützen. Dem bürgerlichen Theater setzte er radikal-realistische und krude Stücke entgegen, die die Zuschauer befähigen sollten Machtmissbrauch zu erkennen und ihren Geist zur Rebellion zu schüren. Sturzos Drama *La Mafia*, das 1900 zur Aufführung gelangte, deckte Verbindungen zwischen bürgerlichen Kreisen, Politik, Wirtschaft und Mafia auf. Die positiv besetzte Bühnenfigur des Anwaltes Ambrosetti stirbt am Ende durch die Schergen der Mafia, ganz authentisch und ungeschönt siegt das Böse über das Gute.



Schlussapplaus einer  
*Tosca*-Aufführung im Teatro  
Massimo

# Das Teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo

In seinem Politthriller *Tosca*, in dem Giacomo Puccini die Zeit nach der „Römischen Republik“ von 1798/99 auf die Bühne bringt, wird das Theater zum Spiegel politischer Ereignisse. Die beiden Protagonisten, der Maler Mario Cavaradossi und seine Geliebte, Floria Tosca geraten in Verwicklungen der revolutionären Ereignisse und enden tragisch. Hier erleben wir das Gedankengut der französischen Revolution, das seinen Weg auch nach Italien, bis nach Sizilien fand, auf der Opernbühne. Unter der französischen Besetzung Napoleons wurde das Land zeitweise neu geordnet, mit nachhaltigen Konsequenzen. Trotz der anschließenden Restaurationszeit und gegen den massiven Widerstand der Kirche war das „Risorgimento“, die Einigung Italiens als Nationalstaat nicht aufzuhalten. Garibaldi hatte mit seinem „Zug der Tausend“ schließlich den Stein ins Rollen gebracht. Nach seiner Landung in Sizilien bei Marsala besiegte er die bourbonischen Truppen vor und in Palermo, zog weiter bis Neapel und rief sich als Diktator über das einstige Königreich beider Sizilien aus, als zwischenzeitlicher Platzhalter eines künftigen Königs von Italien. Nach der Einigung durchzog eine politische, soziale und ökonomische Aufbruchstimmung das Land. In Palermo entwickelte sich die Planung eines Theaterbauprojektes zum Nationaldenkmal des Risorgimento, zum Symbol einer neuen Ära: das „Teatro Vittorio Emanuele“, im Volksmund „Teatro Massimo“ genannt.

Das Projekt eines Theaterneubaus stand in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bevölkerungswachstum und einer Planung der Stadtentwicklung schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1860 wurde ein Konzept zur Stadterweiterung unter der Mitwirkung des künftigen Theaterbaumeisters G. B. Filippo Basile vorgestellt, ein „Progetto Grandioso“. Dies sah die Öffnung der Stadtmauern und eine Verlängerung der Via Maqueda, der Querachse der Stadt in nördlicher Richtung vor. Als Impuls der Bautätigkeit des

neuen Palermos sollten entlang der heutigen Viale della Libertà öffentliche Bäder und zwei große Theaterbauten entstehen.

Nach der nationalen Einigung wurde das Projekt in Angriff genommen. Dabei kamen beiden Theaterbauten, dem Teatro Massimo Vittorio Emanuele und dem Teatro Politeama Garibaldi, die Funktion von Brennpunkten der neuen Stadtentwicklung zu: die Platzanlage um das Teatro Massimo wurde zur Gelenkstelle und Verbindung zwischen historischer und neuer Stadt – das Teatro Politeama mit seinen ausgedehnten Plätzen zu beiden Seiten der neuen Stadtachse wurde zum Mittelpunkt einer orthogonal angelegten Neustadt mit breiten Straßenzügen. Von hier aus erstreckte sich die Via della Libertà in Richtung Mondello, dem mondänen Seebad. Entlang der dreispurigen Platanenallee entstanden ein Englischer Garten und zahlreiche Jugendstilbauten. Richard Wagner, der sich von November 1881 bis März 1882 in Palermo aufhielt und hier die Komposition seines *Parsifal* abschloss, nannte den neuen Boulevard die „Champs-Élysées Siziliens“. Palermo präsentierte sich auf Augenhöhe mit den Großstädten Europas als elegante Metropole des Fin de Siècle am südlichen Rande Italiens.

Schon zur Zeit der Bourbonenherrschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formierte sich der Wunsch nach einem größeren repräsentativen Theater, und im Zuge der Einheit Italiens gab es weiterhin viele Diskussionen um einen angemessenen Theaterneubau sowohl für die Anforderungen der „großen Oper“ des 19. Jahrhunderts wie für eine moderne Hauptstadt Siziliens. 1864 wurde ein internationaler Architekturwettbewerb ausgeschrieben, der neben den Theatererfordernissen dem Repräsentationsbedürfnis von Aristokratie und Bürgertum gerecht werden sollte. Die Ausschreibung forderte historische Würdeformen für eine feierliche Inszenierung – das Theater hatte

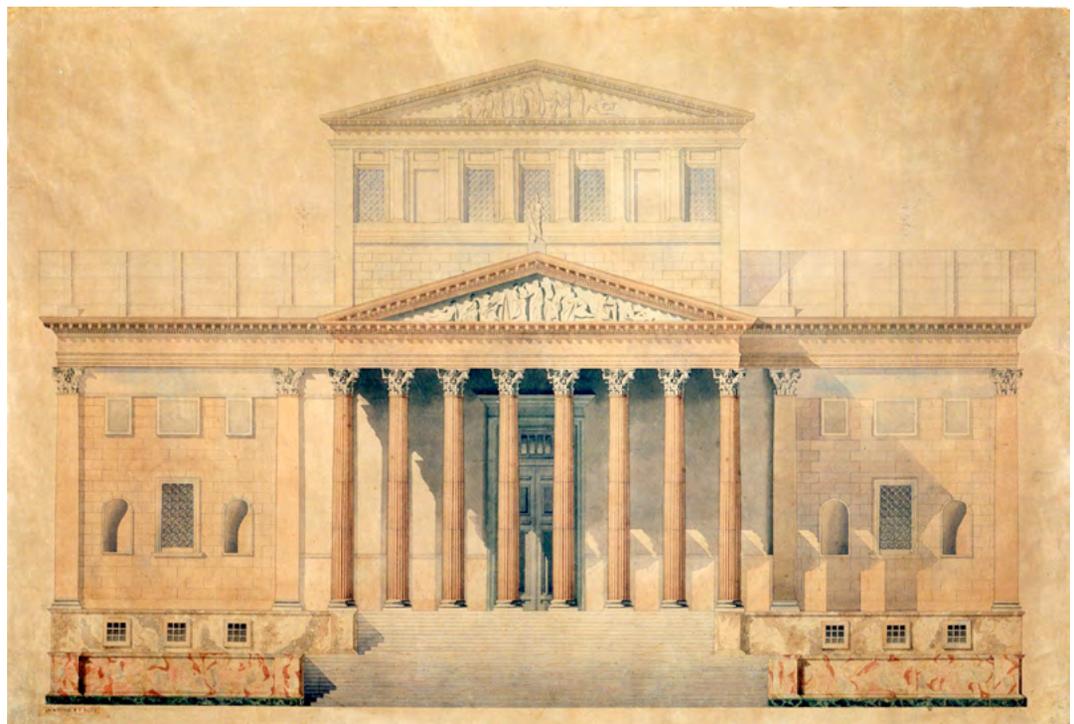
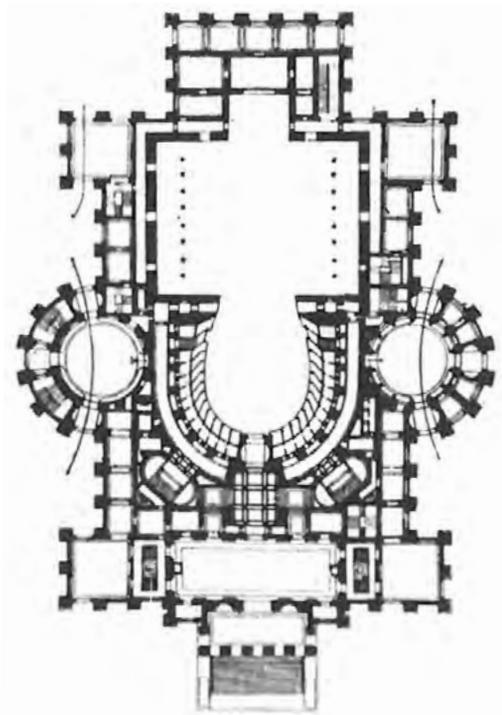
Sciarrone:  
Bonaparte hat gesiegt.

Cavaradossi:  
Victoria! Victoria!  
Der siegreiche Tag erscheint,  
der die Schufte erzittern  
läßt!  
Die Freiheit erhebt sich  
Gegen die Tyrane!

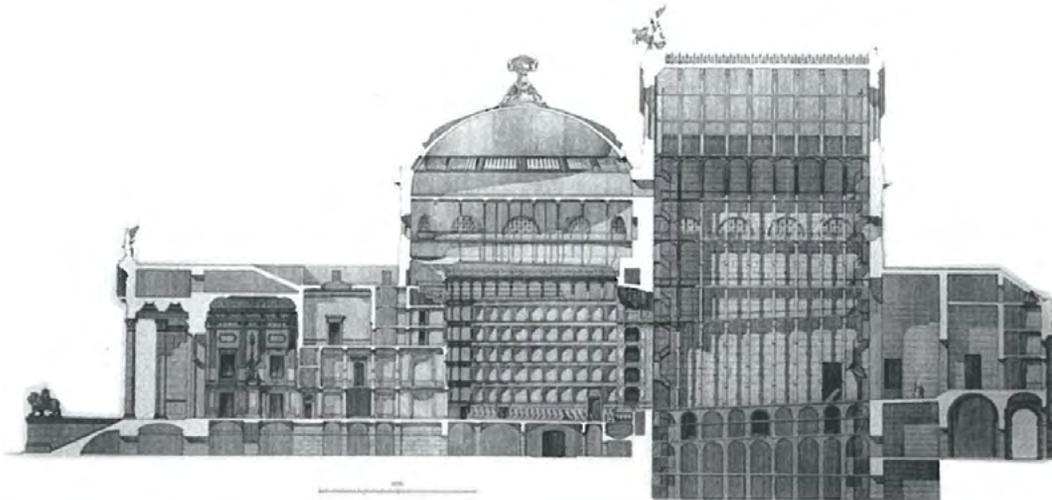
Giacomo Puccini, *Tosca*,  
2. Akt.

„Die Kunst erneuert die Völker und offenbart ihnen das Leben. Unnützlich ist die Unterhaltung im Theater, wenn sie nicht auch der Zukunft den Weg bereitet“, Inschrift über dem Eingangportal des Teatro Massimo

grandios auszusehen und ein urbanes Zeichen zu setzen. Zugleich forderte man die modernsten technischen Errungenschaften für ein anspruchsvolles Bühnengeschehen und Raum für gut 3000 Zuschauer. Mit dem Anschluss an die erste Reihe der europäischen Opernhäuser sollte Palermo als aufstrebende mediterrane Metropole wahrgenommen werden. So hatte man als Vorbild neben den großen Häusern in Paris und Wien auch das renommierte Teatro Carlo Felice in Genua (1828), das mit 2500 Plätzen eines der größten Opernhäuser des jungen Nationalstaates und bekannt für seine gute Akustik war, zum Vorschlag gebracht. Dafür war man denn auch bereit, ein Grundstück angemessener Größe und Position am Ende der nördlichen Stadtachse zu räumen. Sehr zum Unmut der katholischen Welt wurden für die entstehende „ästhetische Kirche“ zwei Klöster und eine Kirche abgerissen. Jahre zuvor wäre diese Entscheidung noch gänzlich undenkbar gewesen, war doch in der langen aufreibenden Suche nach einem geeigneten Standort dieser Platz verworfen worden, weil die Nonnen



Giovanni Battista Filippo Basile, Wettbewerbsbeitrag zum Teatro Massimo Vittorio Emanuele, Zeichnung, 1865—1867



des Monastero delle Stimate ein Opernhaus in ihrer Nähe ablehnten. Die Kommission tagte unter Vorsitz des Architekten Gottfried Semper aus Zürich, der für seine öffentlichen Bauten, darunter die Theater in Dresden, München und Wien berühmt war. Unter 35 Projekteingaben — zwölf von ausländischen Konkurrenten — gewann der

Palermitaner Giovanni Battista Filippo Basile den ersten Preis. Er erhielt den Bauauftrag, da er der gewünschten „monumentalität“ eines Opernhauses für ein neues Zentrum Palermos am besten entsprach. Die Bedeutung des politischen Anlasses verlangte nach einer architektonischen Größenentsprechung. Basile kommentierte seinen Entwurf



in diesem Sinn: Ein Theater, das isoliert steht und das Maximum für eine große Stadt ist, soll an den Elementen einer monumentalen und grandiosen Ordnung erkannt werden. Am Jahrestag der sizilischen 48er Revolution erfolgte 1875 die Grundsteinlegung. Auf sehr schwierigem Terrain gingen die aufwändigen Bauarbeiten langsam voran, erforderten besondere Maßnahmen, so etwa eine äußerst anspruchsvolle Mauertechnik; 1880 kam es wegen der Kostenexplosion zu einem Baustopp. Zu diesem Zeitpunkt war das Opernhaus schon zu monumentaler Größe herangewachsen, vom Hafen ankommende Reisende nahmen es als kolossale Konstruktion wahr: „In den Hafen von Palermo mit dem Dampfer einlaufend, war ich sehr beeindruckt von der Ansicht einer kolossalen Konstruktion, die mit ihrem warm-goldenen Farbton, sich grandios über die Masse der weißen Häuser der Stadt erhob. Zunächst war mir nicht klar worum es sich handelte; die Dimension



erinnerte mich an den kolossalen Aufbau der Engelsburg in Rom. Einen meiner Mitreisenden, ein Palermitaner, befragend, erfuhr ich, dass es sich um das neue Teatro Massimo Palermos handelte.“ (Wiener Salonblatt von 1880) Der Druck, den Theaterbau fertig zu stellen, war immens und hing auch mit der Zusage des Nationalstaats, die IV. italienische Landesausstellung 1891 in Palermo auszurichten, zusammen. Die Expo fand seit 1861, zunächst alle zehn Jahre, im Königreich Italien statt. Diese für Süditalien erste und äußerst wichtige Schau sollte ein strahlendes Palermo erleben und wurde als große Chance begriffen, sich den Städten Norditaliens als ebenbürtig zu erweisen.

Doch bis zur feierlichen Eröffnung 1897 mussten noch viele Hürden genommen werden. 1891 verstarb der Architekt, die Arbeiten wurden nach seiner Konzeption von seinem Sohn Ernesto Basile, der zur gleichen Zeit die Bauten der Expo realisierte, fortgeführt. Seine Handschrift wird im angemessenen Decorum des Hauses deutlich, zu dessen Ausführung er die bedeutendsten Künstler der Stadt verpflichtete, die im aufkommen-

den „Stile Liberty“, dem italienischen Jugendstil arbeiteten, wie Ettore de Maria Bergler, Antonio Ugo und Rocco Lentini. Für den Außenbau zog er die Bildhauer Benedetto Civiletto und Mario Rutelli hinzu, die gleichzeitig am Vittoriano, dem Nationaldenkmal in Rom, arbeiteten. Die allegorischen Figurengruppen – die *Opera* und die *Tragödie*, auf mächtigen Löwen sitzend – flankieren den Haupteingang.

Die denkmalhaft aufgefasste, frei stehende Figur des Theaterbaus wird von einem weiten

Raumgrund umgeben. Nach dem Vorbild der Pariser Grand Opéra führen die Straßen auf das Theater als Point de vue zu. In der Annäherung von vorn erscheinen Theater und Piazza als Bild eines „teatro urbanistico“, als gebauter Architekturprospekt einer theatralischen Inszenierung. Der Theaterplatz, die Piazza Verdi mit dem kolossalen Bau wird zum architektonisch realisierten Bühnenbild. Basiles Formensprache zeichnet sich durch große Klarheit in der plastischen Artikulation der einzelnen Baukörper wie in der Beziehung der Teile untereinander und zur Gesamtanordnung aus – was den Bau trotz historistischer Formenzitate in seinen Funktionen klar lesbar werden lässt. Mit einer

klassizistisch-historistischen Tempelfront nimmt der Bau deutlich Bezug auf Schinkels Theater am Gendarmenmarkt in Berlin. Die bewusst gesetzten antiken Bauzitate von archäologischen Grabungen auf Sizilien spielen auf die einstige griechische Größe der Insel an. Der eigentliche Kernbereich des Baues von Bühne und Auditorium wird von einer Zone von Salons, Foyers und Erschließungsräumen umgeben. Diese erreicht man durch eine

Saal“, der zeitweise den Nobiles vorbehalten war, in einer der seitlichen Rotunden, die der Geselligkeit und bürgerlichen Selbstinszenierung dienen. Im Inneren zeigt sich das Theater als opulenter Bau des Fin de Siècle. Aus der festlichen reliefgeschmückten Eingangshalle gelangt man in das Auditorium. Über hufeisenförmigem Grundriss wurde es mit fünf Logenrängen und einer Galerie eingefasst und aus akustischen Gründen in Holz



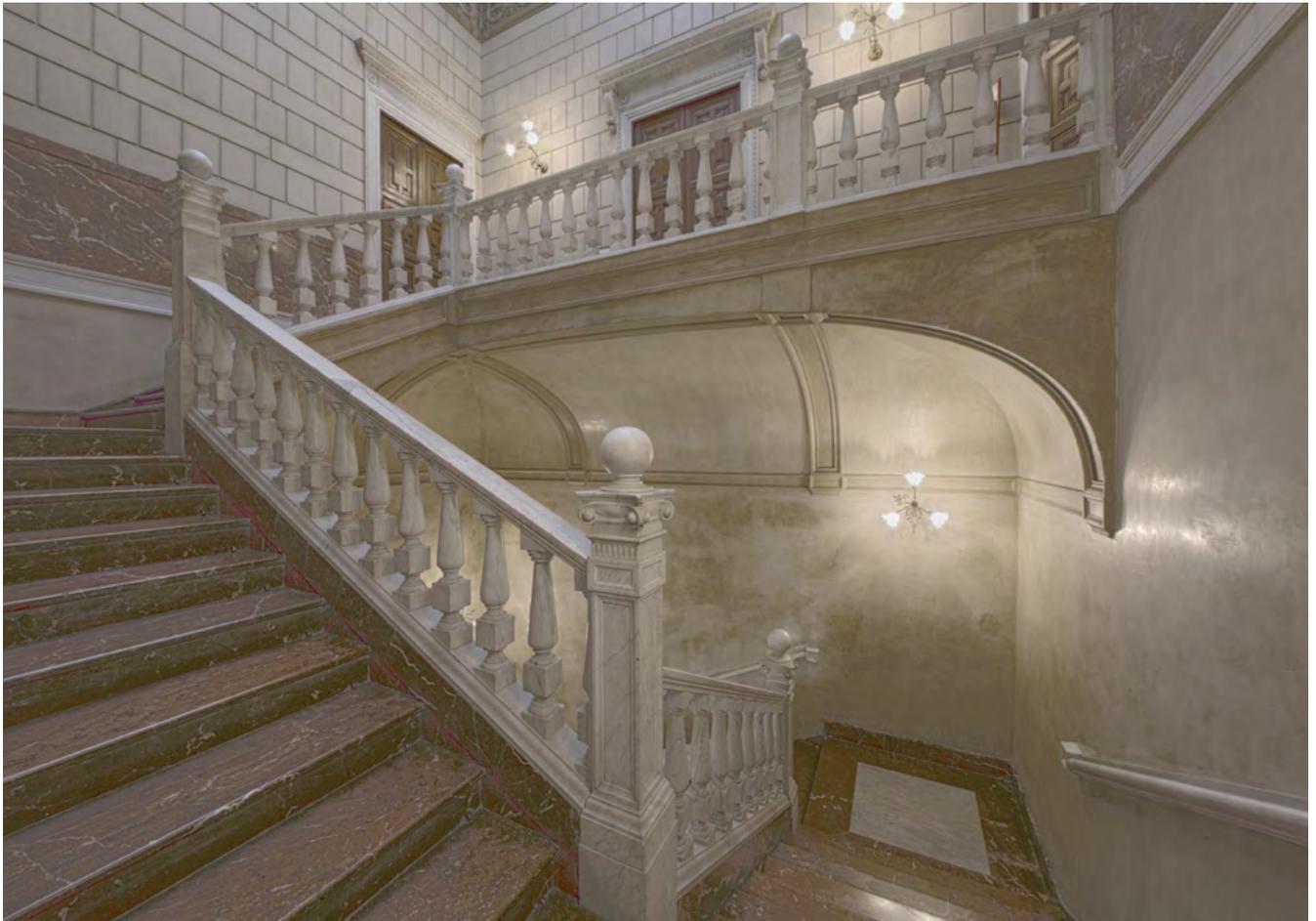
quer vorgelagerte Eingangshalle und einen hoch liegenden Portikus mit Tempelgiebel. Zwei seitliche Unterfahrten ermöglichen die Vorfahrt mit Kutschen. In frontaler Ansicht staffeln sich die Baukörper, der Bühnenturm, die Kuppel über dem Auditorium – ein Pantheonzitat – und der Portikus flächig in vertikaler Höhenhierarchie, aus der Diagonale zeigt der Bau seine plastische Qualität. Nachdem die Besucher über eine Freitreppe zur Höhe der Kultur emporgestiegen sind und durch eine Tempelfront das Eingangsfoyer betreten haben, durchschreiten sie eine Folge von Foyers, Cafés, Salons wie den „Pompejanischen

ausgeführt. Die reiche Dekoration entlang der Logenbänder aus vergoldeten Blumengirlanden und Festons mit Früchten, Medaillons mit Büsten und Putten verleihen dem Raum eine leichte, spielerische Stimmung. Jeder Loge wurde ein kleiner Salon mit Sofa, Spiegel und Lampe vorgelagert. Ursprünglich für 3200 Besucher angelegt, finden heute dort 1390 Zuschauer Platz.











Die zentrale Königsloge im ersten Rang, die von reich vergoldeten Schnitzereien, zwei seitlichen Karyatiden und wuchtigen Vorhängen mit königlichem Wappen, gerahmt ist, besitzt mit dem angrenzenden „Salone del Sovrano“ einen festlich ausgestatteten Empfangssaal mit möblierten Nischen. Dieses Séparée erreichten die nobelsten Gäste über einen gesonderten Zugang.

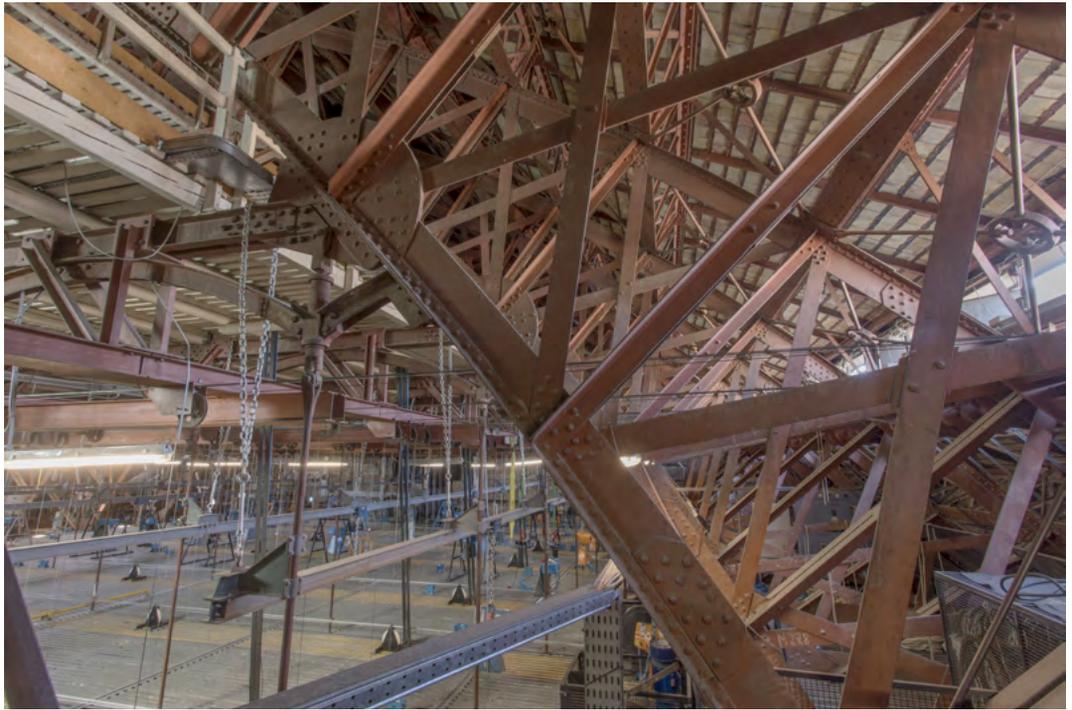
Der Zuschauerraum ist von einem Plafond mit fein reliefierten Segmenten überfangen. Darin erscheint der *Triumph der Musik*, eine Neorokokomalerei, die sich an venezianischen Fresken orientiert. Den Bühnenvorhang mit einer monumentalen Szene, die König Roger von Sizilien auf seinem Zug vom Palast zur Krönung in der Kathedrale zeigt, gestaltete der Historienmaler Giuseppe Sciuti. Bei diesem Maß an Prachtentfaltung blieben den arbeitenden Klassen nur zwei schmale Nebenaufgänge zur Galerie, die ihre rein funktionale Architekturauffassung in keiner Weise zu ver-



bergen trachten. Dem Zuschauerraum gegenüber erstreckt sich einer der größten Bühnenräume Europas, dessen technischer Bereich, die Ebenen der Unter- und Obermaschinerie, die Bedachungen, die Kuppel mit einer Spannweite von 28 Metern, sowie tragende Teile der Wandungen mit Eisenkonstruktionen realisiert wurden. Neueste technische Innovationen hatte der Architekt Basile auf der Weltausstellung in Paris 1867 kennengelernt und machte sie auf seiner Großbaustelle für Decken- und Kuppelkonstruktionen, Treppenhäuser und den Hängeboden des Bühnenraums nutzbar. Die großen Spannweiten der Innenräume kommen nicht ohne Eisenträger als Unterzüge aus. Doch tritt der Konflikt zwischen kunstorientierter Architektur und funktionalem Ingenieurbau am Teatro Massimo nicht nach außen. Die Technik hat noch eine dienende Funktion gegenüber der dominierenden Ästhetik. Ganz in funktioneller Stahlkonstruktion ist der bühnentechnische Teil des Hauses ausgeführt. Ein Bühnenraum mit den



Schnürboden in Gusseisenkonstruktion



Bühne des Teatro Massimo mit einem Blick durch das technische Portal



Theaterzügen der Obermaschinerie ermöglicht einen schnellen Dekorationswechsel in die Höhe des Schnürbodens. Dies setzt allerdings für das Bühnenbild flache Theatermalerei, ganz im traditionellen Sinne voraus. Seiten- oder Hinterbühne für plastisch gebaute Dekorteile, ohne die ein modernes Haus nicht auskommt, waren nicht vorgesehen.

Seine glanzvolle Eröffnung erlebte das Teatro Massimo am 16. Mai 1897 mit Giuseppe Verdi *Falstaff*. Verdi war der bedeutendste Künstler des Risorgimento, sein Akronym V.E.R.D.I – Vittorio Emanuele Re D'Italia – stand für die italienische Einigung. Seine Büste von Antonio Ugo ziert eines der Gartenparterres vor dem Theater, die vorliegende Piazza wurde nach ihm benannt. Ganz im Selbstverständnis einer Nationaloper war auch der Spielplan gehalten: es wurde fast ausschließlich italienische Oper gegeben, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, gelegentlich führte man auch Vertreter der französischen Grand Opéra, wie Meyerbeer, Massenet oder Bizet auf.

Hier zeigt sich der programmatische Zug des Teatro Massimo, mit dessen Bau eine neue Seite der Stadtbaugeschichte wie der Theatergeschichte Palermos aufgeschlagen werden sollte. Vorbei waren die Tage, zu denen Allegorien kosmologischer Ordnungen, Jahreszeiten, Erdteile, von Flüssen und Winden, die Götter der Antike selbst auf die Opernbühne herabgestiegen kamen, um anlässlich fürstlicher Hochzeiten genealogische Ansprüche zu festigen, vorbei war das Pathos der Gegenreformation, das den Glauben zu befestigende sizilianische Propagandatheater der Jesuiten. An ihre Stelle trat die Darstellung des Schicksals von Individuen und romantische Liebe. Gesellschaftliche Randfiguren wie Troubadoure, Hofnarren, Prostituierte, Künstler und Wahnsinnige bevölkern die Bühne des 19. Jahrhunderts, nach Stoffen von Alexandre Dumas, Victor Hugo, Sir Walter Scott, Friedrich Schiller und William Shakespeare. Dabei war der Spielplan durchaus stets an der aktuellen Moderne ausgerichtet. Zu Zeiten der Theatereröffnung waren Verdis *Falstaff* oder *Othello* noch zeitgenössi-

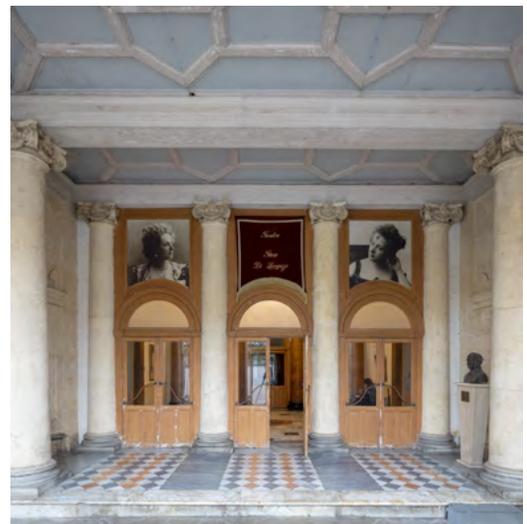
sche Musik, Stücke des „Verismus“ von Mascagni, Leoncavallo, Cilea oder Catalani feierten hier ihre Triumphe. Daneben wurden insbesondere lebende sizilianische Komponisten gefördert. Die maximalen Ansprüche des größten Theaterbaus Italiens wurden immer auch im Spielbetrieb realisiert, liest sich doch die Liste der Künstler wie ein Who is who des Musiktheaters: etwa Caruso, Gigli, Calas, Sutherland, del Monaco, Pavarotti, Zeffirelli, Rossellini, Visconti, Serafin, Karajan, Klemperer, Muti...

Das Teatro Massimo ist das identifikationsstiftende Symbol für alle Palermitaner, gleich ob sie die Vorstellungen besuchen oder nicht. Auch für Besucher der Stadt übt das Opernhaus eine außergewöhnliche Anziehungskraft aus, ist es doch die meist besuchte Sehenswürdigkeit Palermos. Das war nicht immer so, denn 1974 sollte das Theater „wegen dringender Umbau- und Sicherungsarbeiten“ für sechs Monate schließen – es wurden unfassbare 23 Jahre daraus. Wie es zu seinen Glanzzeiten für die aufstrebende Metropole stand und heute wieder steht, so war das Teatro Massimo in Zeiten seiner Schließung Sinnbild für den Niedergang der Stadt. In den 70er und vor allem den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts war Palermo geprägt von unerhörter Spekulation und Raubbau an seiner historischen Substanz sowie dem Wegzug der Bevölkerung und besaß den Ruf, eine der gefährlichsten Städte weltweit zu sein. Bekannt und gefürchtet war Palermo in diesen Jahren nicht nur in Italien als Stadt der Mafiamorde. Das Ende der Schließung signalisiert und bestätigt einen Neuanfang in der Stadtpolitik, die sich unter wechselnder Besetzung – allen voran der couragierte Bürgermeister Leoluca Orlando – mit Kräften einsetzte, mafiöse Strukturen aufzudecken und zu bekämpfen. Dabei kann das Jahr 1992, in dem die Ermordung der beiden Staatsanwälte Giovanni Falcone und Paolo Borsellino die Stadt und ganz Sizilien erschütterte, als Wendepunkt gelten. Im Mai 1997 wurde das Opernhaus zur Hundertjahrfeier seines Bestehens mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado, die Giuseppe Verdis *Nabucco* zur Aufführung brachten, endlich wieder zum Leben erweckt.

# Das Teatro Tina di Lorenzo in Noto

Noto, eine der berühmten Barockstädte im Südosten der Insel, hat in den letzten Jahrzehnten aufwändige Sanierungen durchlaufen, und so erstrahlen die Sandsteinfassaden in neuem Glanz. Die Hauptstraße der Stadt, der Corso Vittorio Emanuele, wird von einer Vielzahl sakraler Gebäude mit großartigen Treppenanlagen und Fassaden flankiert. Diese Hauptachse, an der auch das Theater seinen Platz fand, durchläuft zwei konzentrisch eingefasste Hauptplätze.

Bevor es zum Bau eines freistehenden Theaters kam, nutzte die Stadtgesellschaft einen Flügel des Rathauses, des Palazzo Ducezio, gegenüber dem Dom als Spielstätte. Wie auch an anderen Orten gingen dem Baubeschluss jahrzehntelange Diskussionen voraus. Auf Drängen des Intendanten Salvatore La Rosa wurde Francesco Sortino 1855 mit dem Entwurf für ein Theater betraut. Sortino, Spross einer bekannten Architektenfamilie aus Noto, hatte zuvor die neoklassische Fassade für das Teatro Naselli in Comiso entworfen. Hier nun wählte er den Neorenaissancestil im Unterschied zu den umgebenden barocken Architekturen, die durch konkave und konvexe Schwünge charakterisiert sind. Durch das weite Zurücksetzen der Fassade entstand ein Vorplatz, der mit den üppigen Erschließungsräumen des Theaters korrespondiert und den Besuchern so einen angemessenen Empfang bietet. Die feierliche Eröffnung des zu jener Zeit nach König Vittorio Emanuele III. benannten Theaters war am 4. Dezember 1870. Seit seiner Restaurierung und Wiedereröffnung 1997 verfügt der Zuschauerraum über 320 Plätze, verteilt auf drei Logenränge und eine abschließende Galerie. Das Theater wurde 2011 nach der gefeierten Schauspielerin Concettina di Lorenzo (1872–1930) umbenannt, die aus einer der führenden Familien Notos stammte. Mit ihrer Mutter, der Schauspielerin Amelia Colonello, sammelte sie erste Bühnenerfahrungen, Auftritte in ganz Europa folgten, ein festes Engagement im Teatro Manzoni



in Mailand und vor allem einige Stummfilme aus den Jahren 1915 und 1916 machten sie bekannt.









