

DER STELLENWERT DES PARMENSER *TEATRO FARNESE* IN DER GESCHICHTE DES HÖFISCHEN MUSIKTHEATERS

Paolo Sanvito

Ne parlò l'Europa tutta, e ne attirò l'attenzione, perché in questi [spettacoli] raccogliendosi tutte le sparse delizie, che tanto efficacemente parlano ai sensi.

Marcello Buttigli, *Descrittione*, Parma 1628

Einleitung – die Ausgangssituation am Ende des 16. Jahrhunderts

Der Farnese-Papst Paul III. (1468–1549) hatte für seine Familie aus den Territorien von Parma und Piacenza 1545 ein neues kleines Herzogtum geschaffen. Parma wurde damit zur Residenzstadt. In Smeraldo Smeraldis († 1634) *Pianta di Parma* aus den Jahren 1589/92 kann man die ursprüngliche Verteilung der fürstlichen Wohnsitze in Parma vor dem Bau des *Palazzo della Pilotta* erkennen (Abb. 1). Die Arbeiten am Pilotta-Palast, benannt nach dem Pelota-Ballsport, im Nordwesten der Stadt begannen 1602, blieben aber um 1611 stecken. Ursache war der Tod des leitenden Architekten Simone Moschino aus Orvieto (1553–1610), der zuvor in Florenz erfolgreich tätig gewesen war. Kurz danach, um 1612, fand ein Aufstand des Adels gegen die Farnese statt, der blutig niedergeschlagen wurde und ohne Folgen für die Herrschaft im Herzogtum blieb, aber für einen gravierenden Stillstand aller Bautätigkeiten bis 1616 verantwortlich sein dürfte. Nach den Auseinandersetzungen kam es in einem Zeitraum von nicht einmal zwei Jahren 1618 in kürzester Zeit zum Abschluss der Bauarbeiten an dem Theaterprojekt, umfangreiche Planänderungen des Architekten Giovan Battista Aleotti (1546–1636) wurden dabei berücksichtigt.

Parma und sein Regierungskomplex nehmen unter drei Gesichtspunkten eine Sonderstellung in der Entwicklung des Theaterbaus ein:

1. wegen des politischen Stellenwertes und Aufwandes des architektonischen Unternehmens (inklusive der umfangreichen bildhauerisch-dekorativen Zyklen);
2. wegen des Anspruchs der theatralischen Werke, die hier in Auftrag gegeben und aufgeführt wurden; und
3. wegen seiner einzigartigen Rolle in der Entwicklung des Bühnenbilds.

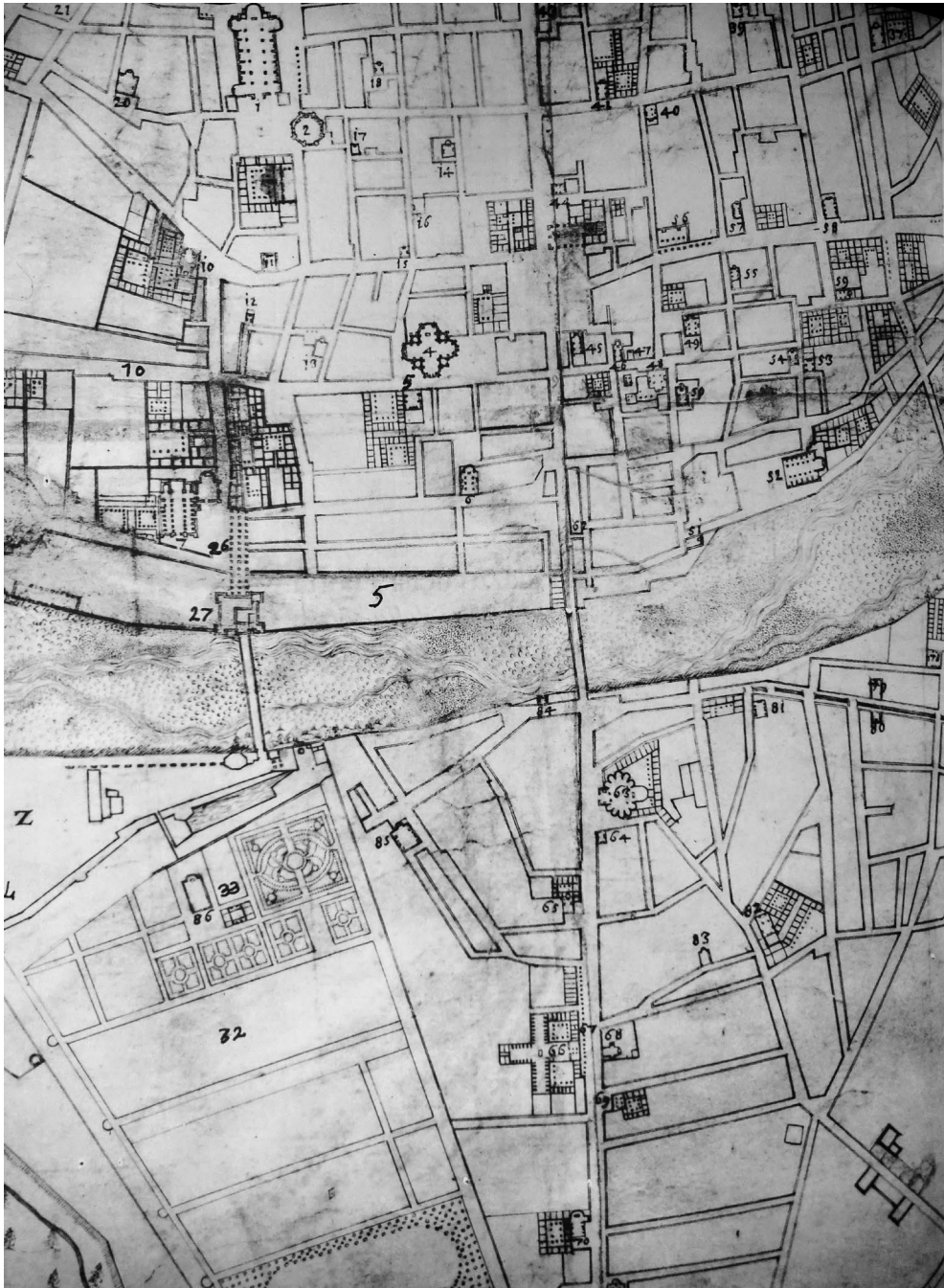


Abbildung 1. Smeraldo Smeraldi, *Pianta di Parma*.

Das Hoftheater der Farnese: Architektur, Wissenschaft der Mechanik und Technik auf engstem Raum

Der vorliegende Beitrag legt seinen Akzent auf die Rolle innovativer theatralischer Formen und Techniken im Rahmen der Ausbildung einer Hoftheatertradition unter den beiden Herzögen Ranuccio I. (1592–1622) und Odoardo (1622–1646). Die Einrichtung wird nicht zufällig als »il prototipo del moderno teatro europeo« angesehen.¹ Die Bühnenbildkunst und Szenographie entwickelte sich seitdem in Parma, das bisher als ehemalige Randprovinz des Mailänder Herzogtums ein Schattendasein geführt hatte, zu einer anerkannten Schule mit großer überregionaler Ausstrahlung. Über einen langen Zeitraum absolvierten dort herausragende *quadraturisti* ihre Ausbildung. Zu ihnen gehören Angelo Michele Colonna (1604–1687), Agostino Mitelli (1609–1660) und vor allem Andrea Seghizzi oder Sighizzi (1630–1684); letzterer begann von Parma ausgehend eine große Karriere und arbeitete mit dem Maler Valerio Castello (1624–1659) zusammen. Castello wurde wegen seiner sehr Bühnenbildhaften Fresken gepriesen; beispielhaft waren etwa jene aus Genua, die er in den späten 1640er Jahren für den *Salone* des berühmten Palazzo Balbi Senarega kreierte.² Gemäß Corrado Ricci (1858–1934) gestaltete Sighizzi das Bologneser *Teatro Formagliari* oder *Guastavillani* und galt als Nachfolger (»scolaro«) von Meneghino del Brizio (alias Domenico Ambrogi, um 1600–1678) und von *Dentone* (eigtl. Girolamo Curti, 1575–1632). Beide waren unter den Ersten, die Theaterbauten in moderner Form errichteten, wie sie für beinahe alle Folgebauten verbindlich wurden (»fu dei primi ad ideare il teatro nella forma con la quale si sono costruiti su per giù quasi tutti i teatri moderni«). Sighizzi wird sogar als »Vorreiter der Bibbiena«³ verstanden. Eine seiner originellsten technischen Erneuerungen bestand nach Ricci darin, dass die Logen mit zunehmender Nähe zur Bühne um einige Daumenbreiten, 5 *once*, also ca. 15 Zentimeter, höher sind und deshalb mehr in den Zuschauerraum hineinragen.⁴ Solche Erneuerungen wurden alle durch Sighizzi in Parma ausprobiert. Eine weitere Verbreitung fanden sie jedoch erst später mit der Bibbiena-Dynastie, die auf solche technischen Vorrichtungen systematisch zurückgreifen sollte.

Der Zeitgenosse Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) rühmte Sighizzi als »grande in tutte le cose« (*Felsina pittrice*, 1678).⁵ Noch 1759 wurde er in ähnlich überschwänglicher

1 LENZI 1980, S. 95.

2 GAVAZZA 1989, S. 107. GAVAZZA 1982. Sighizzi war auch der Entwerfer des berühmten genuesischen *Teatro del Falcone*, das 1652 eröffnet wurde.

3 RICCI 1888, S. 78: »predecessore dei Bibbiena«.

4 »I palchetti, secondo che dalle scene camminano verso il mezzo del Teatro vadano sempre salendo di qualche once l' uno sopra l' altro, e similmente vadano di qualche once sempre più sporgendo all' infuori«. RICCI 1888, S. 78.

5 MALVASIA 1841, S. 118.

Weise in der gelehrten Zeitschrift *Memorie per servire all'istoria letteraria* gelobt.⁶ Daran wird ersichtlich, dass Parma eine wichtige Rolle im Export des emilianischen malerischen *Quadraturismus* gen Süden, Westen und Norden, speziell aber nach Österreich spielte. Lenzi zufolge fand diese Malerei sogar eher in Parma als im barocken Rom Verbreitung (»prima e altrimenti che nella Roma barocca«),⁷ weshalb Parma in ganz Italien herausstach. Der avantgardistischen Stellung Parmas im Bühnenbild entsprechend war auch die Konzeption der dortigen Theateranlage innovativ. Wenden wir uns daher kurz der Besonderheit der Gesamtanlage des *Teatro Farnese* zu.

Die Anlage des *Teatro Farnese*

Ausdruck der Gewagtheit der architektonischen Anlage (Abb. 2) ist in erster Linie ihre Größe. Die räumliche Dimension des Hauptsaaes (Breite 32,16 m; Länge einschließlich Bühnenraum 87,22 m [nur Zuschauerraum gut 50 m] und Höhe 22,67, mit einem beispiellos imposanten Sparren im Dachstuhl) blieben für Jahrhunderte unübertroffen. Unbeantwortet ist bislang die wichtige Frage, warum Ranuccio Aleotti zum Architekten bestimmte, der aus Argenta in der Romagna am damaligen Po-Delta südöstlich von Ferrara stammte. Naheliegender wäre es gewesen, einen Architekten aus der Toskana (die Familie des Auftraggebers hatte zuvor u. a. die Sangallo-Werkstatt beschäftigt) oder direkt aus der Emilia zu engagieren. Entscheidend für die Wahl dürften mit Sicherheit Aleottis große länderübergreifende Erfahrung im Theaterbau und sein Ruhm als spezialisierter Baumeister gewesen sein. 1605 hatte er die Errichtung des *Teatro degli Intrepidi* in Ferrara abgeschlossen (Abb. 3). Dieses hatte sich zum »centro istituzionale della vita culturale ferrarese« mit einer großen »produzione teatrale« und einem beachtlichen »ufficio di impresariato e produzione« entwickelt.⁸ Aleotti hatte zudem in Parma 1616 für Ranuccio I. ein Turnier organisiert, in dem er seine organisatorisch-logistischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte. Es muss uns deshalb auch nicht verwundern, ihn hier in der Funktion des Festorganitors oder Intendanten zu sehen. Schließlich war er bereits in Ferrara als *impresario* in Erscheinung getreten. Es ist nicht ungewöhnlich, dass an den Höfen der Frühen Neuzeit der Architekt des Bühnenhauses zugleich wesentlich an der Inszenierung der Eröffnungsveranstaltung mitwirkte; deshalb war das Interesse des Hofes an Aleotti, der sich seit mindestens 1606 auf der Höhe seines Ruhms befand, wohl gerechtfertigt.

Wie eine Beischrift auf Aleottis Präsentationszeichnung zeigt, die sich heute in der Göttinger Universitätsammlung in einem Sammelband von Johann Friedrich

6 ANONYMUS 1759, S. 119: »acconcia [...] per la miglior disposizione dei palchetti, è un'invenzione di Andrea Sighizzi«.

7 LENZI 1980, S. 95.

8 CIANCARELLI 1987, S. 42–43.



Abbildung 3. *Teatro degli Intrepidi* in Ferrara. Kupferstich Aleottis, aus: *Von allerhand Theater-Dekorationen*, Universitätsammlung Göttingen (gr. 2 Bibl. Johann Friedrich Uffenbach 109).

Uffenbach (1687–1769) befindet,⁹ wurde das imposante Werk des von ihm entworfenen *Teatro degli Intrepidi* im Jahr 1618 Ranuccio I. gewidmet (speziell in der Überschrift des Kupferstichs, fig. 3), obwohl dessen Errichtung viele Jahre zuvor durch die örtliche Akademie veranlasst worden war. Vermutlich versuchte sich Aleotti damit in eine *captatio benevolentiae* durch den parmensischen Herrscher zu begeben: Er wollte den ferraresischen Bau dem Schutz des *gloriosissimo nome* von *Vostra Altezza Serenissima* anvertrauen bzw. »in dessen Schatten« stellen, weil bekanntlich »Altezza« selbst ein lebendiges Theater (»*teatro vivo*« [sic]) darstelle. Wenn es ihm möglich und erlaubt gewesen wäre, hätte Aleotti wohl noch weitere *Archi* und *Colossi à Vostra Altezza* errichtet (»si drizzarebbono«).¹⁰

Aleotti brachte eine große Zahl von Spezialisten nach Parma mit, so seinen Schüler Giovan Battista Magnani (1571–1653) und den Musiker Antonio Goretti (um 1570–1649), vor allem jedoch eine riesige Werkstatt von Dekorateurs, Stuckateuren und natürlich Maurern, die den Bau angemessen vollenden konnten.

Zu fragen ist, warum ein Staat freiwillig seinen eigenen »Staatsingenieur« und weitere geschätzte Spezialisten an die Regierung eines anderen Nachbarstaates abzugeben gewillt war, war dies doch im Italien des *Ancien Régime* eine heikle Angelegenheit. Aufgrund seiner Stellung und Tätigkeit dürfte Aleotti über Kenntnisse von

⁹ UFFENBACH o.J.

¹⁰ Aus der Beischrift in der Kopfzeile derselben Zeichnung.

Staatsgeheimnissen aus Ferrara verfügt haben, aber auch über Gualtieri, Guastalla und anderes, obwohl in den Quellen natürlich nicht davon die Rede ist. Er arbeitete in Ferrara auch gegenwärtig, also nach der Devolution, mit Militärs zusammen, insbesondere aber mit dem *Luogotenente Generale delle armate della Chiesa* (ein Rang unter demjenigen eines Generals) Mario Farnese. Dieses Mitglied der mächtigen römischen Familie könnte die frühen Kontakte bekräftigt haben, die dann den Ferraresen nach Parma führten. Diese Annahme wurde bislang noch nicht vorgeschlagen, scheint jedoch nahelegend und durchaus plausibel.¹¹ Dieser Umstand könnte wiederum erklären, warum Aleotti die Baustelle des *Teatro Farnese* kurz nach Arbeitsaufnahme fast fluchtartig verließ, um dann nie wieder zurückkehren, wie man seinem Brief vom 18. März 1618 entnimmt. Vor Ort hinterließ Aleotti jedoch einen Vertrauensmann: Enzo Bentivoglio (um 1575–1639), von dem später noch die Rede sein wird. Einziger Beweis von bestehender und sogar nachhaltiger Verbundenheit Aleottis mit dem Hof bleiben spärliche, jedoch überaus freundliche Briefe, wie derjenige des Marquis Alfonso Pozzo vom 25. August 1618 mit den »sehr herzlichen Grüßen« an »Gian [Battista]« nach Ferrara.¹²

Für die Eröffnung 1619 war in der zum Theaterraum umgebauten *Sala d'Armi*, dem Waffensaal bzw. Zeughaus, die Aufführung von *La difesa della Bellezza* des Marquis Alfonso Pozzo in der Tat soweit vorbereitet. Wegen Unpässlichkeit des toskanischen Herzogs Cosimo II. (1590–1621) wurde das Fest dann jedoch abgesagt, obwohl, wie Stuart Reiner schon 1964 festgestellt hat, sowohl das Stück als auch die entsprechende Musik (für sechs Intermedien) bereits fertig waren.¹³ Was die üppigen skulpturalen Dekorationen des Theaters angeht, heißt es in der Chronik des Buttigli, dass sie durch Pozzo ebenfalls »geschaffen«, d. h. allerdings lediglich in Auftrag gegeben worden waren.¹⁴ Die Errichtung um 1618 war durch die ausdauernde Unterstützung Bentivoglios vollendet, erste Vorstellungen gab es jedoch erst um 1628. Im Jahr 1627 sind zahlreiche Aufenthalte von ihm auf der Baustelle belegt.

Einige architektonische und technisch-akustische Merkmale des Theaterbaus sind unbedingt hervorzuheben. Der Zuschauerraum ist *serliane* geordnet, nach dem typischen palladianischen Motiv, das sich ins Freie öffnen und einen durchgehenden Wechsel von der Illusion zur Realität, vom Fingierten zum Wirklichen, bietet, eine Osmose von außen und innen, auch vom echten zum imitierten Marmor (Abb. 4–6). Außerdem besaß das Gebäude fortschrittliche technische Vorrichtungen: so wurde im *Teatro*

11 SCHERF 1998, S. 68. »[...] als Beweis der guten Beziehungen zwischen den beiden kann eine Stelle in einem Brief angesehen werden, laut der Aleottis Sohn Giovanni Battista mit Mario Farnese nach Rom reisen soll«, der Brief ist wiederum an einen »Marchese Bentivoglio« (in diesem Fall vielleicht nicht Mario, sondern Ippolito, Sohn Cornelios) gerichtet und datiert vom 4. Oktober 1604, Archivio di Stato di Modena, *Archivio per Materie*, [Sondersammlung der herzoglichen Archive] Ingegneri, b. 1.

12 REINER 1964, S. 288, an den besagten Bentivoglio. Es ist in der Emilia auch noch heute üblich, solche Doppelvornamen mit »Gian« abzukürzen. Hier kann niemand anderes als Aleotti gemein sein.

13 Ebd.

14 BUTTIGLI, S. 267.

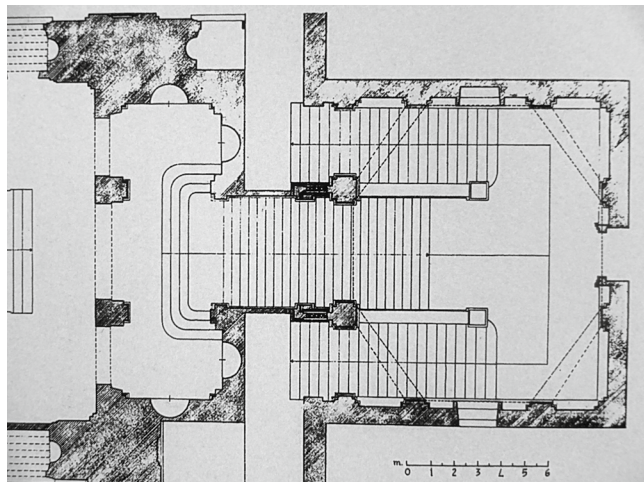


Abbildung 4 und 5. Simone Moschino u. a., Treppenportal zum Eingang des Theaters von Parma und Grundriss der gesamten Anlage.

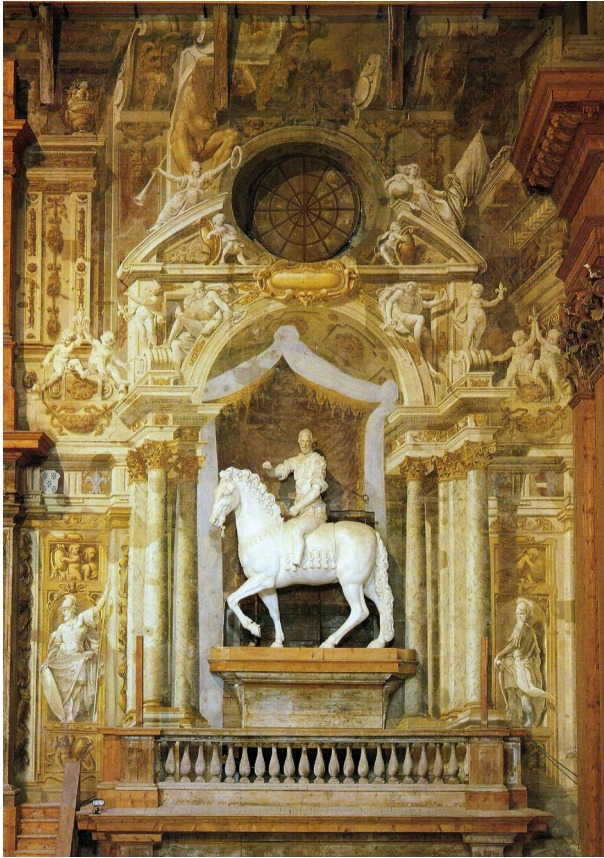


Abbildung 6. Reiterstandbild des Alessandro Farnese in der linken *versura*.

Farnese offenbar erstmals ein Abflusssystem für die Wassermengen installiert, die im Zuschauerraum für Darstellungszwecke benötigt wurden. Sogar sogenannte *Naumachiae* (Seeschlachten) wurden hier mehrmals aufgeführt (Abb. 7–8). Quellenkundige Nachweise über die Unterwassersetzung des Zuschauerraums finden sich in den *Reisenotizen* (kürzlich veröffentlicht als *Travel Notes*) von Nicodemus Tessin: »und einmal ist die gantze audienza voll wasser in der eijl aufgefüllet worden biss über der dritten banc, wor alss den keine Leute gesessen seindt; dass wasser ist in gröster eijl durch grosse canalen heraus geloffen auf jede seite beij A.«¹⁵

Weiteres über die *Naumachie* führt Glauco Lombardi aus: er bestätigt, dass das Wasser bis zum »secondo grado esteriore« reichte.¹⁶ Die Unerhörtheit und Gewagtheit des Theaterbaus im Vergleich zur zeitgenössischen italienischen Architektur findet jedoch ihren Ausdruck in der Bühnenhaften Eingangstreppe, der *Scalone* des Simone Moschino

15 TESSIN 2002, S. 388–389. A ist ein Verweis auf eine Beschriftung in der begleitenden Zeichnung.

16 LOMBARDI 1909, S. 13–16.

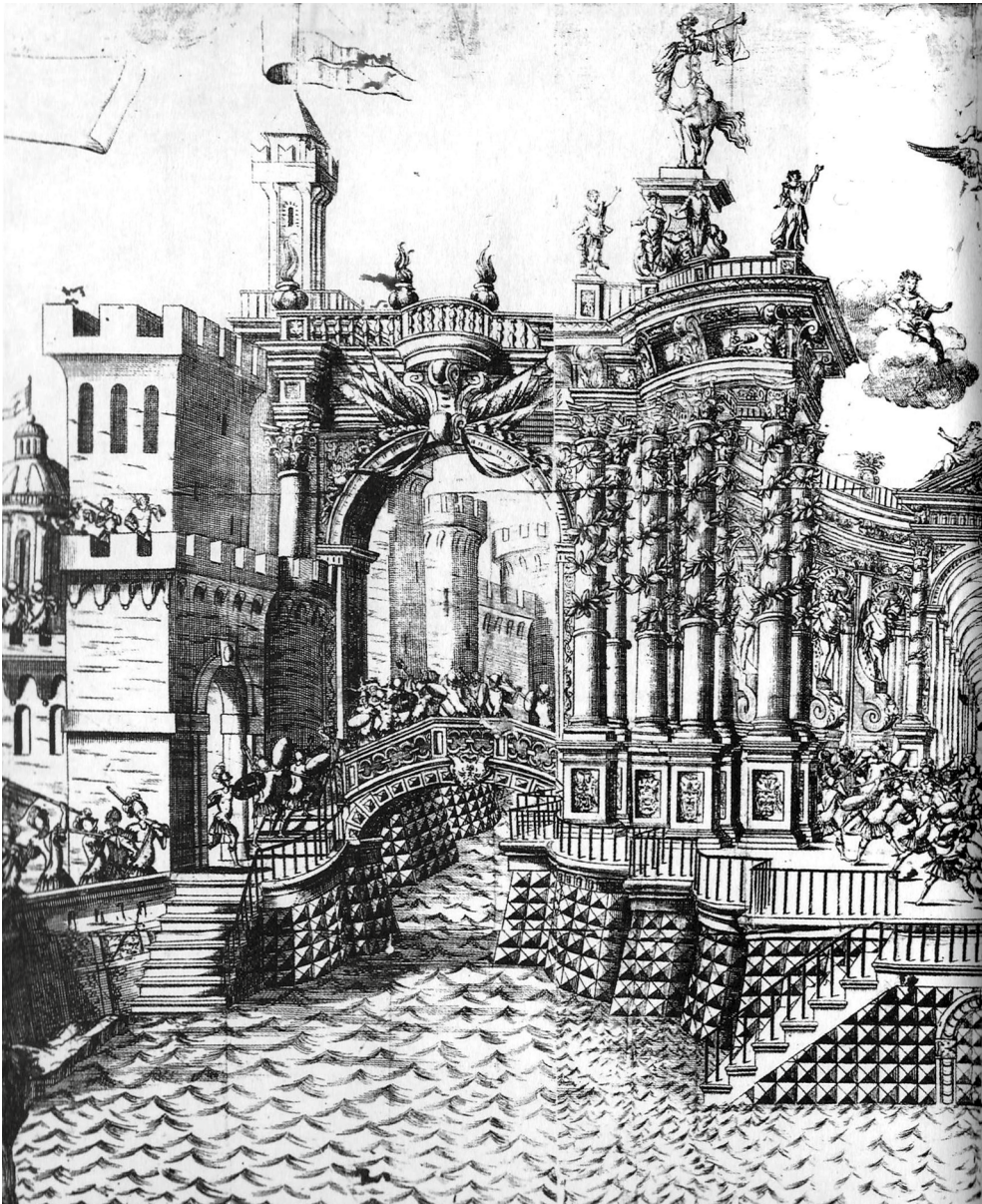


Abbildung 7. Bühnenbild: *Luogo delizioso di Dejanira presso le mura di Calidonia*, für die Oper *Gloria d'amore* (1690) im Giardino Ducale, Parma, Palast der Biblioteca Palatina oder Comunale.

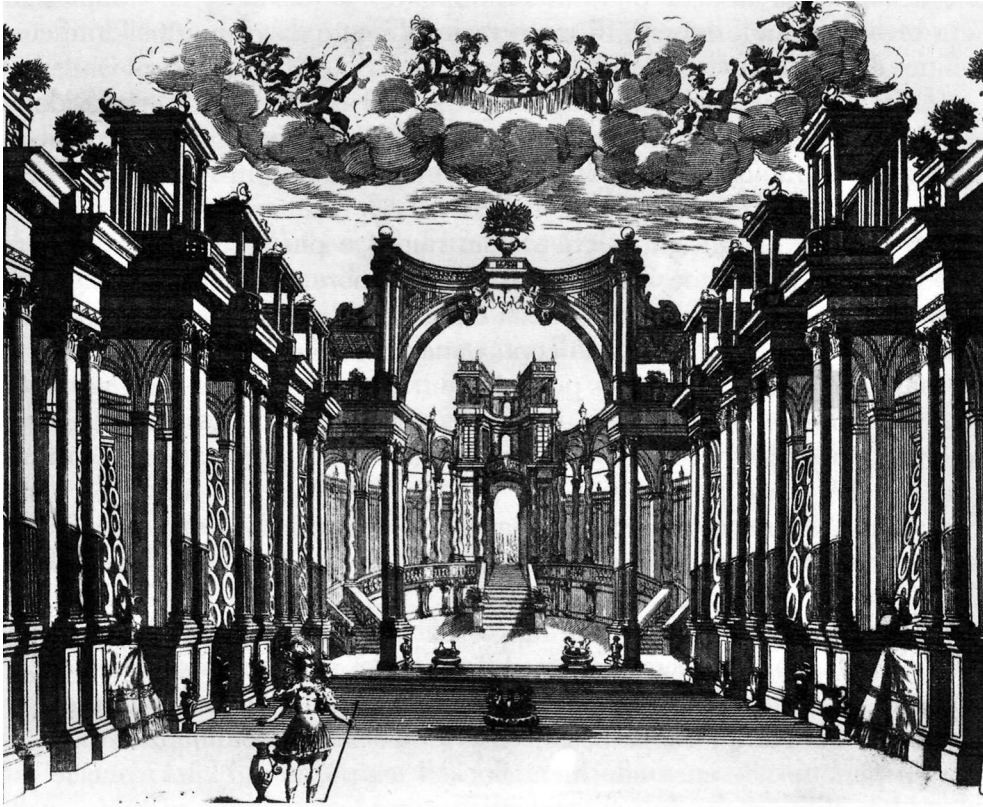


Abbildung 8. Bühnenbild: *Logge deliziose nella Reggia di Berecintia*, für die gleiche Oper, Parma, Palast der Biblioteca Palatina oder Comunale.

von 1597. »Grandiosa è la Scala«, so rief De Lama aus. Als »äußerst bizarr« wird die Treppe in einer Quelle von 1628 bezeichnet, und zwar wegen der Komplexität der gesamten Anlage bzw. der einzelnen versatzstückartigen Elemente, aus denen sie komponiert ist. Die Ehrentreppe war nach Adorni bereits »einige Jahre vor 1618 fertiggestellt«¹⁷ und stellt die Parmenser Annäherung an die sogenannte *Scala imperiale* dar, die im Zeitalter des Barock weite Verbreitung finden sollte, z.B. durch Balthasar Neumann (1687–1753) in Würzburg oder Luigi Vanvitelli (1700–1773) in Caserta. In Parma hat man sich bei der Ehrentreppe erstmals in Italien an der Typologie des kaiserlichen *Scalone* (bzw. spanisch-kaiserlichen *Escalera*) orientiert.

In ihrer Gestaltung nahm sich Moschino mit ziemlicher Sicherheit die bekannte Treppenanlage im Escorial zum Vorbild, die von Gian Battista Castello, genannt

¹⁷ ADORNI 1974, S. 62.

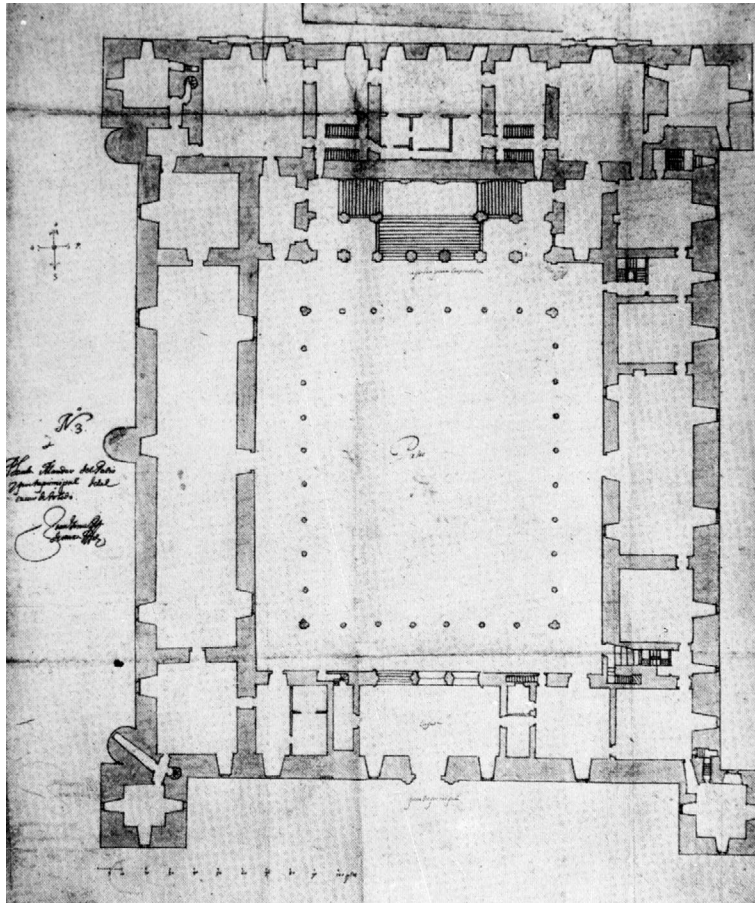


Abbildung 9. Palast des Alcázar von Toledo, Entwurfsplan von Juan Gomez de Mora, Kopie aus den Vorlagen des Entwerfers Alonso de Covarrubias, um 1550.

El Bergamasco (1526–1569), stammt.¹⁸ Als weiteres Vorbild sind die *Escalera* im Alcázar in Toledo von Alonso de Covarrubias (1488–1570) aus dem Jahr 1550 zu nennen, die hier in einer späteren Kopiezeichnung des Architekten Juan Gomez de Mora (1586–1648) zu sehen ist (Abb. 9),¹⁹ sowie die Treppe im Viso del Marquès-Palast des Marquis von Santa Cruz in Ciudad Real. Der *Scalone* von Parma ist auf jeden Fall noch unter der Herrschaft

18 Zu spanischen *Escaleras*: WILKINSON-ZERNER 1974, S. 625–630; BONET 1974, S. 631–645. Gaspar de Vega, bereits 1556 datiert, führt an, dass »la falta de monumentalidad de las escaleras« in Europa nichts Vergleichbares fände. Ähnliche *escaleras* entstanden in Italien unter dem Einfluss (und der Herrschaft) der Spanier bereits im 16. Jahrhundert, wie z. B. das Alcázar von Toledo. Fernando Marias hat darauf aufmerksam gemacht. MARIAS 1998.

19 Die Zeichnung aus der Vatikanischen Bibliothek ist ein Entwurf, den ein späterer Architekt, J. Gomez de Mora, nach Vorlagen seines Kollegen Covarrubias kopierte: Biblioteca Vaticana, Prometheus. Fig. 9.

des Ranuccio I. gebaut worden, seine Kontextualisierung entsprach dem theatralischen Anliegen des Herrschers. Eine solche Treppe kann an sich bereits als Bühnenbild gesehen werden.

Die *Sala d'Armi* besaß schon ursprünglich die bereits erwähnten seitlichen Ein- und Ausgänge aus dem Zuschauerraum – exakt dort, wo die erwähnten Reiterstandbilder heute noch stehen. Ihre Gestaltung rekurrierte auf antike Triumphpforten an der Stelle der antiken *Versurae*: »L'occidentale conduceva al Palagio della Rocchetta, ora al Teatrino; l'orientale non ha mai servito, che ad uso di finestra sul Cortile di S. Pietro Martire. Sono formate da due mezze colonne Ioniche sporgenti da pilastri con piedestalli, basi, e capitelli, le quali reggono l'Architrave, il Fregio, la Cornice, e una Balustrata, nel cui Campo medio sorge un mensolone alto.«²⁰

Gleichzeitig wurden die Freskendekoration von den relevantesten Bologneser Malern Lionello Spada (1576–1622) und Girolamo Dentone (1575–1631) sowie ein ausgesprochen reicher Zyklus von Abgüssen und Gipsstatuen mit Strohkern angefertigt. Ihre Technik hatten Aleotti und seine zahlreichen Mitarbeiter von dem Vicentiner Architekten Scamozzi aus Sabbionetas Zyklen und anderen Stuckdekorationen übernommen. Das Bühnenuntergeschoss von Parma enthält heute immer noch zahlreiche Fragmente von diesen Statuen, die teilweise aus dem Schutt der Bombardierungen des Zweiten Weltkrieges geborgen worden sind.

Die Einmaligkeit der Architektur ist – so hoffe ich – auf diese Weise offenkundig geworden. Die technisch-architektonische Ebene ist ebenfalls klar herauszustellen: Sie liegt in der Komplexität und Fortschrittlichkeit der Mechanik der Bühnentechnik, durch die Verwendung von Maschinen für effektvolle Tanz- oder Gesangsspektakel. Aufschlüsse darüber erhalten wir durch einen Briefwechsel von 1628 zwischen dem Bühnenmeister Francesco Guitti (Ferrara, ca. 1600–1640), dem Assistenten des großen Erfinders und Staatsarchitekten, Giambattista Aleotti. Messungen im Zuge eines seit 2011 laufenden Projekts der TU Berlin, an dem ich mitwirke, haben die akustischen Parameter des Theaters geliefert (Abb. 10) und bestätigen seine engen Verbindungen zu den damals aktuellen musikalischen Anforderungen eines anspruchsvollen Musiktheaters. Die Nachhallzeiten des besetzten Raums belaufen sich auf etwas mehr als zwei Sekunden (bei einer Frequenz von 500 Hertz), was jedenfalls nach den erforderlichen Maßstäben eines großangelegten Musiktheaters mit zahlreichen Sängern und hochentwickelten Musikensembles, wie es aus den Notizen Francesco Guittis hervorgeht, angemessen erscheint.

Die Qualität der Akustik geht sogar bereits aus einer Bemerkung des oben erwähnten schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d. Jüngeren (1654–1728) hervor: »Das remarquabelste an diesem teatro ist, dass wen einer gantz hinten nur sachte redet, kann man dennoch alle wörter bei D hören. Die symfonie sitzt vorne in der kleinen

20 DE LAMA 1818, S. 11.

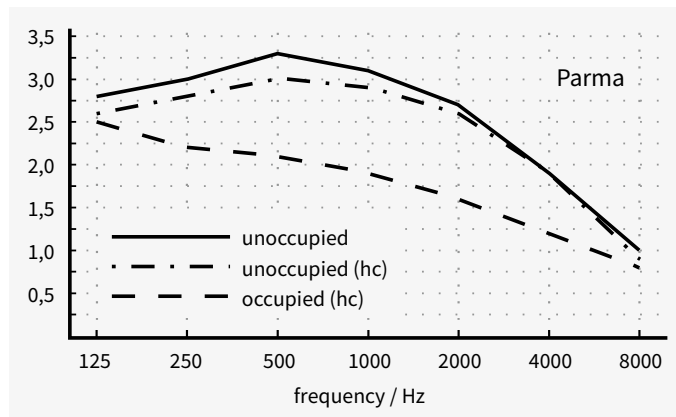


Abbildung 10. Parma, akustische Abmessungen des Farnese-Theaters: Diagramm.

runden orchestra, und teils oben bei K auf beiden seiten dess Theatri, alwor positiven stehen. Hinten wirdt der theater auf 60 ellen verlengert werden, der grundt ist schon gemacht, undt soll es diess jahr noch aufgeföhret werden, die materialien lagen das schont.«²¹

Der Anspruch der Bühnenmechanik und die Einmaligkeit der Bühnendekorationen

Zahlreiche der neuen Parmenser Aufführungs- sowie Theaterbauformen, das *teatro* und das *teatrino* von Stefano Lolli nebenan (zuzüglich verschiedener Formen von Freilichttheatern), gehen auf die beiden Prinzen zurück, die für die Planung (Ranuccio) und den Spielbetrieb des Theaters (Odoardo) zuständig waren. Ihre enge Bindung an die Habsburger zeigt in dieser kleinen, aber aufstrebenden Hauptstadt einen hohen, wenn nicht gar kaiserlichen Anspruch. Keine mit Parma vergleichbare kleine italienische Hauptstadt hätte sich ein Hoftheater für etwa 4.000 Zuschauer (laut Nicodemus Tessin d.J. sogar 10.000) auch nur erträumt; im Nachbarstaat, dem seit kurzem kirchenstaatlichen Ferrara, sowie anderswo auf der Halbinsel war das etwas Unerhörtes.

Dieser überspannte bauliche Anspruch sollte später zu einer der Ursachen für den Niedergang des Theaters selbst werden. Die extreme Breite des Hauses führte unter Ranuccio II. (1630–1694) zu einem ersten großen Einsturz im Jahr 1688. Allerdings gelang es einem der letzten Farnese ab 1687 keinen geringeren als Ferdinando Bibiena (1656–1743) einzustellen. Dieser erhielt den Auftrag das Theater zu modernisieren.

²¹ TESSIN 2002, S. 389.

Ferdinando Bibiena erweiterte vor allem den *Torre scenica* (»Bühnenkasten«), wie es durch ungenaue Quellen kolportiert wird: »si dovette ampliare«. ²² Der dokumentarische Nachweis ist allerdings problematisch, so wird eine »aggiunta del teatro« 1689 genannt, jedoch nichts weiteres dazu ausgeführt. ²³

Die bühnentechnischen Traditionen stammen hier wohl sicherlich aus Zentren wie Ferrara oder Florenz, wo die Medici ambitionierte Feste und Musiktheater pflegten, offensichtlich aber nicht die architektonischen Vorbilder. Nach Elena Tamburini versuchten die Farnese intensiv, ein enges Bündnis mit den Medici einzugehen. Meiner Meinung nach gelang den Farnese in Parma aber eine Steigerung gegenüber den toskanischen Standards sowohl in den visuellen als auch in den darstellenden Künsten. Die Symbole der Macht in den Repräsentationsstrategien waren hier wie kaum anderswo mit der künstlerischen Darstellung verbunden. ²⁴

Aleotti wurde allerdings nicht nur lokal, sondern international als Experte für Automaten gepriesen. Er übersetzte die von Heron von Alexandria verfassten *Moti spirituali di Herone* (Bologna 1647). Dieses Buch befand sich ebenfalls im Besitz Tessins d.J., wahrscheinlich gerade dank der Parmenser Kontakte. Ferner besaß er die Traktate des Scamozzi.

Im Bühnenhaus (*Torre scenica*) waren nach den letzten Erneuerungen im Bühnenwesen mit den ersten Opern sowie durch den Modeneser Carlo Vigarani (1637–1713) Ende des Jahrhunderts neuartige und umfangreichere Maschinerien nötig geworden. ²⁵ Zudem stellte schon damals die Unterhaltung des Parmenser Gebäudes ein großes Unterfangen dar: es ist kein Wunder, dass so hohe und breite Decken einsturzgefährdet waren. Anhand eines Gemäldes von Giovanni Contini in der Galleria Nazionale in Parma lässt sich dies nachvollziehen: es zeigt die Decke des Theaters, die Lionello Spada, genannt »Der Affe des Caravaggio«, im Dienste des Ranuccio seit 1617 bemalt hat. Das malerische Programm stellte den Olymp dar, mit Jupiter auf einem Adler, umringt von zwei Chören von antiken Göttern.

Der somit *ad hoc* für die Erneuerung herangezogene Ferdinando Bibiena, einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit, widmete zwanzig Jahre später seine 1711 in Parma beim Verleger Paolo Monti gedruckte *L'architettura civile* (Abb. 11), worin es vielfach um den Bühnenbau geht, dem »spanischen« Kaiser Karl VI. (1685–1740) von Habsburg und zugleich Regenten des Herzogtums Parma. ²⁶ Er stellte damit gleich in

²² ADORNI 2000, S. 223.

²³ Ebd., Kat.-Eintrag 7, S. 223–225: »Ferdinando Galli (attr.), progetto per il restauro del Teatro Farnese a Parma (1688 c.) (Bologna, Biblioteca universitaria, ms. 143)«.

²⁴ Sie vertrat diese Interpretation in einem privaten Gespräch.

²⁵ ADORNI 2000, S. 223–225.

²⁶ Er war damals erfolglos in Barcelona zugleich als Carlos III. zum König von Spanien ernannt worden, konnte sich aber nicht gegenüber den Bourbonen durchsetzen.

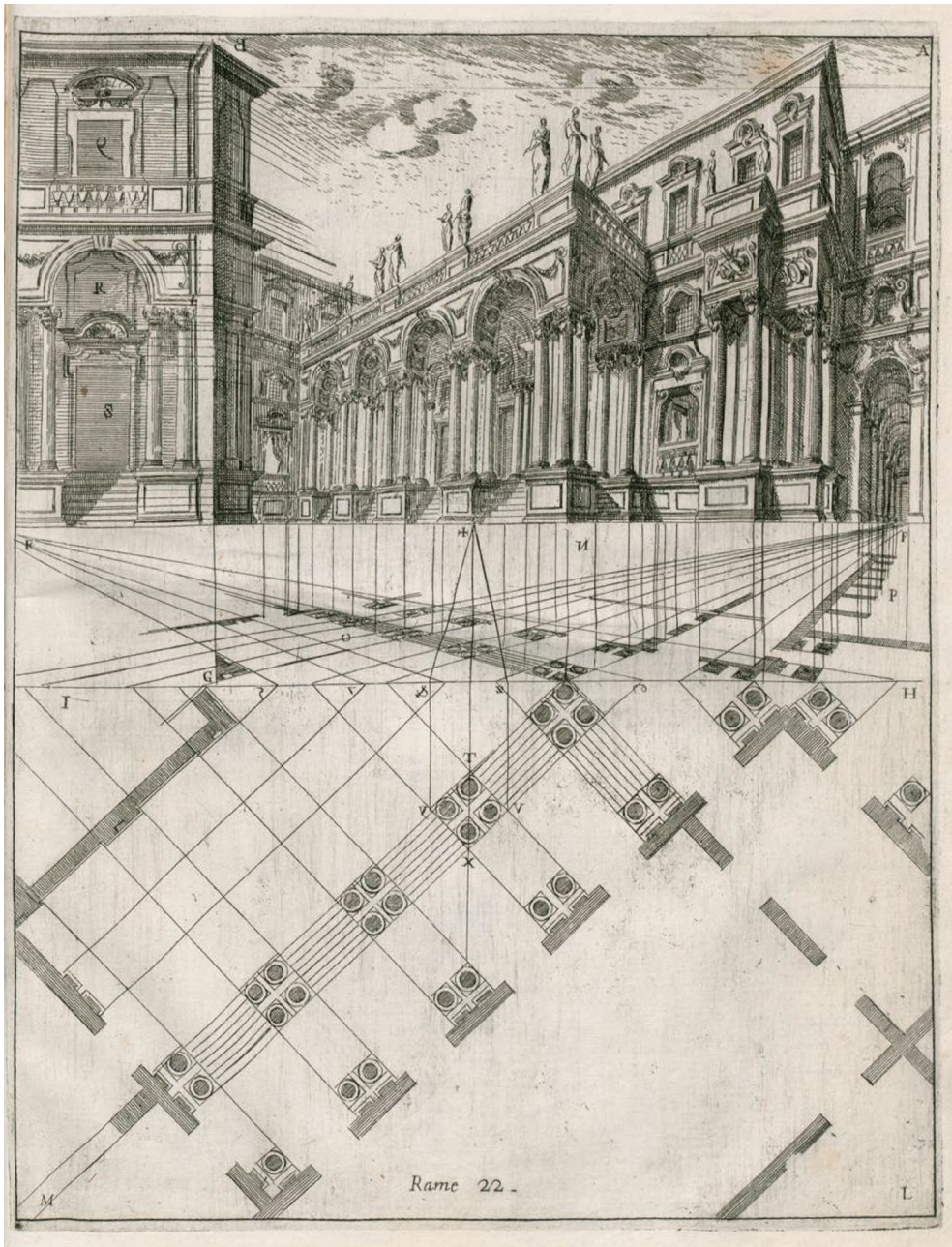


Abbildung 11. Ferdinando Bibiena, aus: *L'architettura civile*, Parma 1711, 139: *rame ventesimo* [23. Stich]: perspektivische Übereckdarstellung.

der Widmung seine enge Bindung und Treue sowohl zu den Parmenser als auch zu den kaiserlichen Herrschern unter Beweis.

Bei der Inszenierung des entscheidenden *Torneo di Mercurio e Marte* (Libretto: Claudio Achillini, Druck: Viotti 1628) waren allerdings bereits alle Feinheiten der Bühnentechnik zur Anwendung gekommen und boten einen Vorgeschmack auf das, was in den folgenden zwei Jahrhunderten an den Opernhäusern und Theatern Europas geboten werden sollte. Bedauerlicherweise hat sich von den drei unterschiedlichen, sich wandelnden Bühnenbildern nur eine spärliche bildliche Dokumentation erhalten:²⁷

1. Eine Meeresszene im Prolog des Werkes für den Auftritt des Verteidigers, die sich in die Stadt Knidos verwandelt haben soll.
2. Eine Ebene mit acht Hügeln, die sich allmählich in eine Vedute der Elysischen Felder verwandelte, um dann dem *quadro* mit der *tartarea scena*, einem Höllensumpf (vermutlich des Styx), zu weichen.
3. Eine Waldszenerie (*scena boscareccia*) an den Hängen des Ätnas für die *comparsa* des dritten *Quadretto*.

Einzig die Knidosdarstellung ist signiert und zwar von Girolamo Rainaldi (1579–1655).²⁸ Für alle anderen gibt es nur unzuverlässige Autorschaften. Es ist möglich, dass der weitere Entwurf einer Höllenszene aus dem Nachlass Aleottis, der zusammen mit einigen anderen Entwürfen in der Biblioteca Ariostea zu Ferrara aufbewahrt wird, eine Darstellung der zweiten Szene (oder eines Teils von ihr) ist. Bei Rapp findet sich die Beschreibung: »Oben schlagen Flammen aus dem ruinösen Bauwerk. Auf der Rückseite liest man die Bezeichnung: ›M[an]° manca. Tellaro I◀◀ (›linke Seite, Bühnenbild I◀◀).²⁹

Ansonsten sind die in der Ariostea aufbewahrten Zeichnungen sehr detailliert ausgeführt, gehören manchmal sogar zum Endstadium der Planung; anzuführen ist die Zeichnung, die viele Forscher schon als »preliminare« (Abb. 12) bezeichnet haben.³⁰ Aufschluss über die Anforderungen an die Maschinen geben neben den Zeichnungen die Worte Aleottis in einem Brief vom 18. März 1618: »Fu posto al suo luogo il modello della machina del Mercurio, la quale fa l'effetto desiderato; fu anco aggiustata la machina dell'Aurora, et furono posti in opera alcuni di quei tellari, che dovranno fare le

²⁷ Siehe dazu BUTTIGLI 1628, S. 269.

²⁸ MAMCZARZ 1988, S. 183. Weder im AKL noch im Grove ist ein Eintrag zu seiner Person vorhanden. Bei Scherf geht es allerdings einzig um Girolamo Rainaldi; sein Sohn Carlo, der zu der Zeit 17 Jahre alt gewesen wäre (1611–1691) ist zu Recht nie erwähnt (s. *ad vocem*: MARCHEGIANI, CRISTIANO, in AKL online: ThB XXVII, 1933, S. 579; https://www-1degruyter-1com-10072a6670a6c.erf.sbb.spk-berlin.de/view/AKL/_00135775?rskey=N8U30i&result=1&dbq_0=%22Rainaldi%2C+Carlo%22&dbf_0=akl-name&dbt_0=name&o_0=AND, [letzter Zugriff am 16.10.18]).

²⁹ RAPP 1933, S. 82.

³⁰ Ferrara, Biblioteca Ariostea, Ms. Antonelli, classe I, 763, f. 162; Ansicht im Schnitt auf f. 165 (beide datiert 1617).

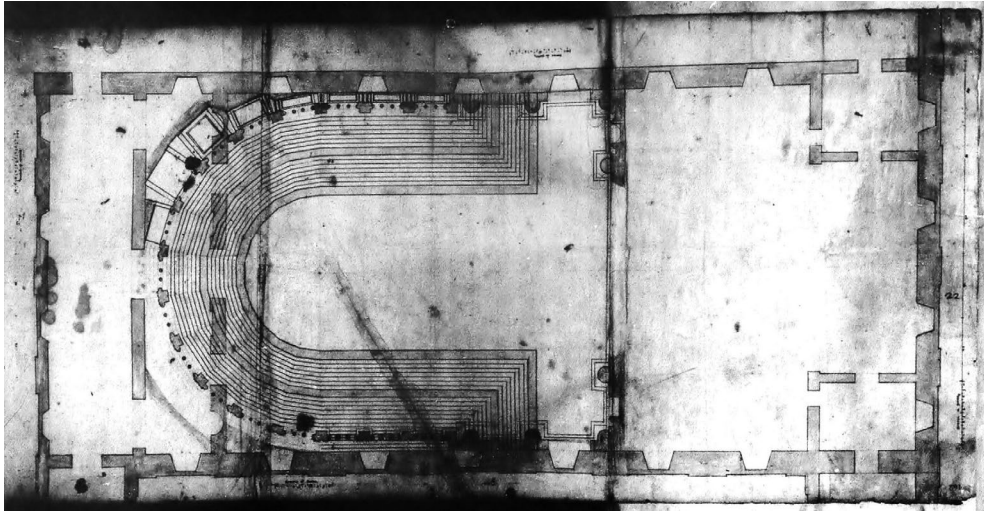


Abbildung 12. Aleotti, vorläufige Skizze des Grundrisses, Zeichnung, Biblioteca Ariostea Ferrara, Ms. Antonelli, classe I, 763, f. 162.

scene che dovan andare inanti e indietro [...] mastri Paolo Froni, et Paolo Cimardi«. ³¹ In der Biblioteca Palatina zu Parma befinden sich heute Guittis *Disegni teatrali*, ³² die Frank Mohler dem venezianischen Teatro di San Salvatore zuschreibt. ³³

Der hohe (kultur-)politische Anspruch des Teatro Farnese

Was für eine angemessene Betrachtung des Farnese-Theaters noch fehlt, ist eine Untersuchung zur Funktionalität der hiesigen musiktheatralischen Unternehmungen für die Selbstdarstellung des Herrschers und seiner dynastischen Kulturpolitik, die sich im europäischen Kontext, gleich einem »Dynastien-Konzert«, als überaus fortschrittlich auszuzeichnen trachtete. Man schrieb hier zugleich die ersten Seiten der Operngeschichte im Auftrag großer Herrscherfamilien nieder. Die Allianz zwischen den Medici und den Farnese fand im heute leider abgebrannten *Arcoscenico* ihren Niederschlag (Abb. 13): Eine Hälfte war hier den Künsten, eine andere den Waffen gewidmet – mit den von Elena Tamburini hervorgehobenen Personifikationen von: *Iustitia*, *Clementia* (beides traditionelle königliche Tugenden), *Pace*, *Serenità*, *Tranquillità*, *Sicurezza*, *Guerra*, *Gloria* und *Piacere onesto*.

³¹ Abgeschrieben von CIANCARELLI 1974, S. 165.

³² Parma, Biblioteca Palatina: Ms. 3708 n. 39, del sec. XVII per il Teatro Farnese.

³³ Mohler, freundliche schriftliche Mitteilung, zu diesem: <https://theatreanddance.appstate.edu/faculty-staff/dr-frank-mohler>, [letzter Zugriff am 9.10.2018].

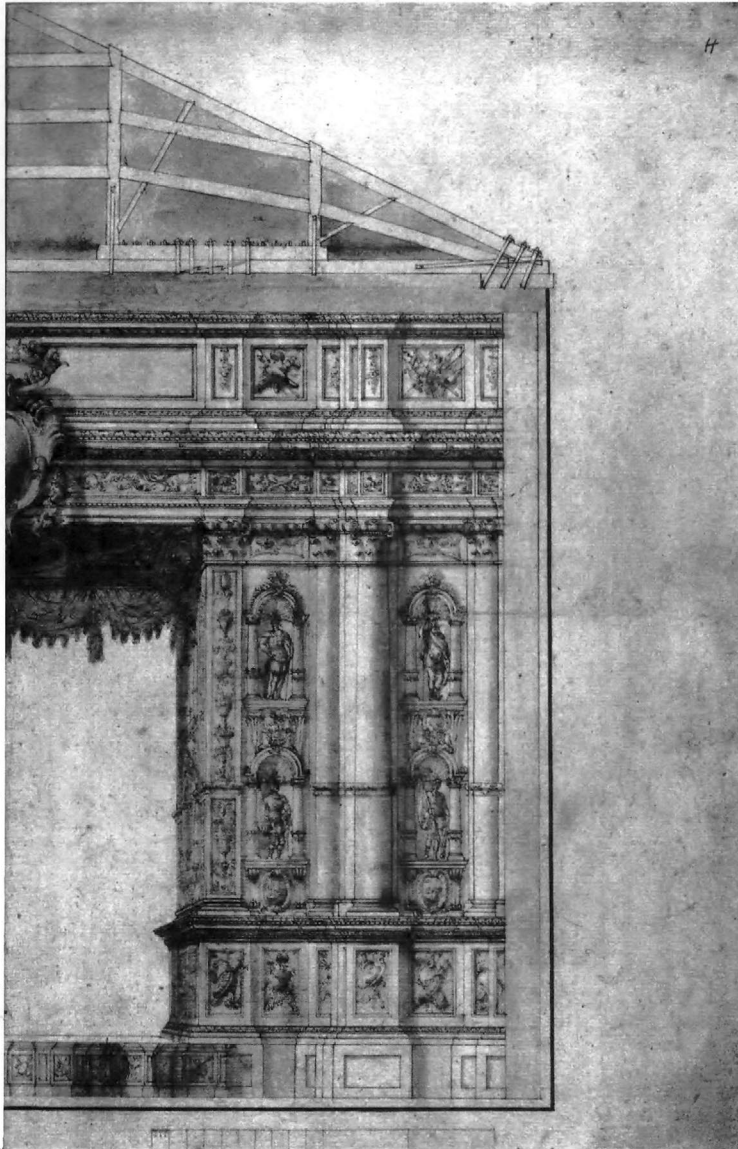


Abbildung 13. Floriano Ambrosini, Hs. Biblioteca Universitaria, Bologna: *Nuova regola di praticare facilmente li cinque ordini di Architettura, Arcoscenico* des Theaters von Parma.

Die Inschrift über dem Eingangportal aus dem Jahre 1619 verdeutlicht eindrücklich den machtpolitischen Hintergrund der Unternehmung: »*Bellonae ac Musis theatrum Rainutius Farnesius Parmae ac Placen. Dux. IV. Castris V. Augusta Magnificentia aperuit*«. Seine Rolle als zweifacher Herzog, sowohl von Castro als auch von Parma, wurde dabei zelebriert.

Die politisch-diplomatische Einbettung des Hofes von Parma sowohl innerhalb des Heiligen Römischen als auch des Spanischen Reiches ist in der Tat nicht zu Genüge hervorgehoben worden. Meines Erachtens fungierte der Verweis auf Florenz als diplomatischer Kontrapunkt zu den kaiserlichen Großmächten, auf die man sich zugleich bezog. Tatsächlich ist es nur der Gunst der weitsichtigen Macht- und Kulturpolitik Spaniens zu verdanken, die in Italien damals auch in der ebenfalls musikalisch relevanten Grafschaft Mantua präsent war, dass Parma zum Machtzentrum und folglich zum unverzichtbaren Brennpunkt der Theatergeschichte wurde.

Der Anspruch in den darstellenden Künsten

Parma war Experimentierfeld für die verschiedenen Gattungen der darstellenden Künste, da die Opern von Dynasten in Auftrag gegeben wurden und deshalb von überregionaler, ja sogar europaweiter Relevanz waren. Für die Eröffnung von 1628 wurde kein Geringerer als Claudio Monteverdi (1567–1643) engagiert, der sich gerade in der produktivsten Phase seiner späten Wirkungsjahre befand und vor kurzem zum Kapellmeister von San Marco in Venedig ernannt worden war. Seine Auftragskomposition zur Eröffnung, die sogenannten *Intermezzi*, ist leider nicht mehr erhalten. Stuart Reiner konnte einen strengen Gleichklang zwischen den Texten Claudio Achillinis (1574–1640) und von Pozzo feststellen, sogar trotz unterschiedlicher Komponisten: Grund hierfür war die Notwendigkeit, dass die selben Bühnenbilder und -maschinen verwendet werden sollten, die 1618 bereits fertiggestellt waren.³⁴

Die Resonanz des anspruchsvollen musiktheatralischen Lebens schlug sich auch in den zahlreichen musikalischen Publikationen nieder, die über eine lange Zeit in Parma erschienen sind. Wichtig waren auch die Musikaufträge, die der Hof an renommierte Künstler als Akt des Mäzenatentums vergab.³⁵ Ausschlaggebend für derart viele musikalische Drucke war der Umstand, dass Ranuccio II. selbst Musiker war.³⁶ 1604 wohnte er nachweislich in Florenz der berühmten Aufführung der *Dafne* von Ottavio Rinuccini (1562–1621) in der Vertonung von Jacopo Peri (1561–1633) bei. Die lange Liste der Musikstücke, die für eine Aufführung im Teatro Farnese vorgesehen waren, beinhaltet:

34 REINER 1964, S. 295–297.

35 GALLICO 1995, S. 200–207.

36 Ebd., S. 155.

- a) *Il primo libro de Madrigali di Paolo Quagliati*, dem »cardinale Odoardo Farnese« gewidmet, Venedig 1608.
- b) *La Flora, del sig. Andrea Salvadori, posta in musica da Marco da Gagliano, maestro di capp. [...] 1628, per le nozze con Margherita de Medici*, Odoardo Farnese gewidmet.
- c) Die *Sinfonici concerti* von Marco Uccellini (um 1603–1680), Kapellmeister des Hofes, Venedig, 1667, Ranuccio II. gewidmet.
- d) Außerhalb des chronologischen Rahmens, aber umso interessanter: Cipriano de Rores (1515/16–1565) *Quinto di Madrigali a cinque voci*, Madrigalensammlungen, Venedig 1566, Ottavio Farnese (1524–1586) gewidmet.

Alle Editionen befinden sich noch in Parma; auch zusammen mit Neuauflagen von Claudio da Correggio (1533–1604) und von Giaches de Wert (um 1535–1596) sowie der Ausgabe von Cipriano de Rore.

Darüber hinaus geben Operaufführungen einen weiteren Aufschluss über die Bestrebungen der frühen Jahre um 1630 nach dem ausgesprochen langsamen Beginn der Bespielung des Gebäudes und über den internationalen Nachhall der Aufführungen, worüber hier nur ein Abriss nach der aktuellen Quellenlage gebracht sei (sie befinden sich teilweise noch in der lokalen Biblioteca Palatina):

- a) *Torneo di Mercurio e Marte*, von Claudio Achillini, Parma: Viotti 1628; siehe gewöhnlich als Quelle Buttigli, *Descrizione dell'apparato fatto per le nozze di Odoardo Farnese*, Parma 1628.
- b) *Filo ovvero Giunone rappacificata con Ercole*, eine Oper mit begleitendem Turnier: *I sei gigli*, beide von einem Ferrareser Dichter, Francesco Berni (1497/98–1536), anlässlich der Vermählung Ranuccios mit Margherita von Medici (1612–1679).
- c) *Le vicende del tempo – Dramma fantastico musicale diviso in tre azioni con l'introduzione di tre balletti. Rappresentato nel gran teatro di Parma nel passaggio dei serenissimi arciduchi Ferdinando, Sigismondo Francesco d'Austria et arciduchessa Anna di Toscana*, von Bernardo Morando, Parma: Viotti 1652.³⁷
- d) *La Messenia in Itome*. Hiervon ist kein Druck-Exemplar überliefert, jedoch eine Handschrift in *Quarto* in der Biblioteca Palatina des *Teatro dell'Abate Giovanni Balestrieri* (1683–nach 1741), die sieben von seinen musikalischen Dramen enthält; es handelt sich um eine musikalische Oper, erneut Herzog Francesco Farnese (1678–1727) gewidmet.³⁸
- e) *La Catena d'Adone, posta in musica da Domenico Mazzocchi*, Venedig 1626, Herzog Odoardo gewidmet.
- f) *L'Antioco Grifo, L'Admeto Canto bucolico da rappresentarsi in Colorno*, desselben Autors.

37 BALESTRIERI 1909, S. 101.

38 AFFÒ 1833, S. 94.

- g) *Il favore degli dei*, Musik von Bernardo Sabadini (gest. 1718), dramma fantastico musicale, Libretto von Aurelio Aureli (um 1630 – nach 1708), Parma 1690 – *Therme reali in arcadia*, um 1690, Bühne von Ferdinando Galli und Domenico Mauro.
- h) *L'Idée di tutte le Perfettioni*. Nicht in Bibliotheken nachgewiesen, aufgeführt 1690, mit einem Stich von Ferdinando Galli Bibienas Bühnenbild, wohl 1690 mit der *Deliziosa di Cibele Reggia della Fortuna*, Ballett.
- i) *L'età dell'oro*, 1690, mit einem Ballett, anlässlich der Heirat Odoardos II. Farnese (1666–1693) und Dorothea Sophia, Prinzessin Pfalz-Neuburg (1670–1748), Bühnenbildentwurf von Ferdinando und Francesco (1659–1739) Galli Bibiena, Bühnenmaler Stefano Lolli, Libretto von Giuseppe Tosi (1654–1732).
- j) *La Gloria d'amore*, 1690, mitsamt Wasserspektakel, Bühne von Domenico, Gaspare und Pietro Mauro.

Auf Grundlage dieses umfangreichen Materials ist nicht nur die genannte Relevanz Monteverdis für die Musikgeschichte als Ursache des rasanten Aufschwunges Parmas als Aufführungsort anzuführen, sondern auch die bis dahin unerhörte Modernität der Parmenser Bühnenbilder und -spektakel. Aufschluss über ihre Vorbildlichkeit für Italien gewinnt man aus den oben erwähnten Briefen Aleottis an Ranuccio sowie aus dem um 1628 geführten Briefwechsel zwischen dem *maestro della scena* (Bühnenmeister) Francesco Guitti (Ferrara ca. 1600–1640) und Aleotti.³⁹

Die Grundlage zur Rekonstruktion der Bühnenkünste bilden zahlreiche bildliche und schriftliche Quellen von etwa 1630 bis zum beginnenden 18. Jahrhundert: sie zeigen, wie ausgeklügelt und fortschrittlich die *macchine* des Theaters in vielerlei Hinsicht waren. Selbst gängige, erfolgreiche Architekturtraktate, wie die kurz nach der Eröffnung in Bologna verfasste *Nuova regola di praticare facilmente li cinque ordini di Architettura* vom Stadtarchitekten Floriano Ambrosini (1557–1621), illustrieren diese Tatsache. Für lange Zeit blieb die Bühne der Farnese unübertroffen.

Ein interessantes Theaterleben war damals bereits in der gesamten Region vorhanden, etwa in den Parma kaum nachstehenden großen Zentren Bologna, der Hauptstadt der Kirchenstaatsprovinz, und Ferrara. Einige Chroniken belegen, wie fruchtbar dieses Leben und der damit einhergehende Austausch von Produktionen zwischen den drei Zentren gewesen ist. Belege dazu sind auch in Riccis Theatergeschichte zu finden.⁴⁰ Ungefähr 30 Jahre nach der Eröffnung führte man *Le Gare d'Amore e di Marte* auf, eine »festa rappresentata in Palazzo il carnevale 1662 alla presenza del card. Farnese

39 Siehe vor allem die Aussagen aus dem oben zitierten Brief vom Februar 1628 von Guitti, dem Assistenten Aleottis, der zugleich in Parma als »Regisseur« galt. Ferrara, Biblioteca Ariostea, Fondo Antonelli, Ms. 660.

40 Ricci 1888, S. 337. Zur Oper *La fedeltà di Calisarte* siehe ebd.: »Machiavelli la registra al 1662, mentre dai continuatori dell' Allacci è messa al 1622, ma certo per errore di stampa. Non si sa con certezza se fosse eseguita al teatro Formagliari. Machiavelli 336.«

Legato etc. inventata e descritta da Francesco Salvadori gentiluomo di sua Eminenza«. ⁴¹ Ein vielfältiges Musikleben erstrahlte daher in der Folge im gesamten Herzogtum und wirkte darüber hinaus in der Region bzw. sogar bis nach Rom. ⁴²

Der internationale Nachhall – Schlussbetrachtung

Der internationale Nachhall der ersten Aufführungen im Teatro Farnese ist nicht bloß durch die Relevanz der Auftraggeber bedingt, die zu den Mächtigsten der Halbinsel gehörten, sondern auch durch die bislang unerhörte Modernität der Parmenser Bühnenbilder und -architekturen. Hierzu können die Charakteristika und Besonderheiten des Baus angeführt werden – mitsamt seiner Verbindung mit der Residenz, dem Pilotta-Palast. Einerseits schloss der Theaterkomplex an Scamozzis Bau im nur 20 km nordöstlich gelegenen Sabbioneta an, andererseits aber fand im Vorfeld der Uraufführung auch eine Anknüpfung an mantuanische Traditionen durch Monteverdi und an ferraresische durch viele andere angeworbene Künstler statt.

Die Einwirkung des Marchese Enzo Bentivoglio aus Ferrara ist diesbezüglich aussagekräftig; er war nämlich aktenkundig nachgewiesener Intendant im Auftrag der Herzöge. In den Quellen wird er jedoch als ausführender »Architekt« aufgeführt, wahrscheinlich hatte er die Anweisungen Aleottis umzusetzen und den fremden Gast aus dem Nachbarstaat offiziell zu vertreten. ⁴³ In der Überlieferung De Lamas ist als Architekt zunächst »Giambattista Aleotti d’Argenta« genannt, der »architettò il primo [Theater], ed intraprese a semicircolo; il Marchese Enzo Bentivoglio [...] prolungandone i lati lo condusse alla figura di un Semicirco«. Er war Sohn Cornelios (gest. 1585), eines Befehlshabers und Hofmilitärs der päpstlichen Regierung in Ferrara, und hatte lange mit Aleotti zusammen gearbeitet, als er die Festungsanlagen des Staates ausgeführt hatte. ⁴⁴ Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der ehemalige Gehilfe Aleottis, Giambattista Magnani (1571–1653), unter der Leitung von besagtem Bentivoglio die letzten Vollendungsphasen des Theaterbaues durchführte. Er hatte zuvor mit Aleotti die Kirche S. Maria del Quartiere entworfen. ⁴⁵

41 GIORDANI 1856, S. 54.

42 Eine gesonderte Abhandlung verdienen z.B. die römischen Musiker, die um 1628 nach Parma berufen wurden. Ein Konvolut des dortigen Archivs (ASPr) trägt die Aufschrift *Nota dei musici di Roma, che hanno da servire in Parma*, um 1628, enthalten in: *Teatri e spettacoli farnesiani*, b. 1, mazzo 1, fasc. 13, 2r (vgl. LUISI / ALLEGRI 2013, S. 148–183, 149). In einem Brief des Komponisten Antonio Goretti an Bentivoglio vom 16. November 1627 ist die Rede von einem »musici di Roma«.

43 CAPELLI 1990, S. 75.

44 DE LAMA 1818, S. 20. Ebd., S. 13: dem ersten Architekten »folgte Enzo Bentivoglio nach«. Dies impliziert, dass Bentivoglio als Architekt bezeichnet wurde.

45 SCHERF 1998, *passim*.

Aleotti hatte sogar in Gualtieri, dem Residenzlehen, das Cornelio hatte ausbauen und befestigen lassen, ausgerechnet für ihn einen *Palazzo Bentivoglio* erbaut.⁴⁶ In Gualtieri diente Aleotti gute neunzehn Jahre. Cornelios Sohn Enzo war auch nach der »Devolution von Ferrara«, der Abgabe ihres Staates an den Kirchenstaat, in dieser Stadt geblieben, wo er ab 1601 keine geringere Würde als die des *Principe* der *Accademia degli Intrepidi* bekeidete, womit auch die Errichtung des gleichnamigen Theaters zusammenhing.

Zu dieser Zeit war Aleotti ebenfalls mit dem Umbau der Festung *Rocca di Scandiano* bei Reggio Emilia beschäftigt. Sie war aber bereits von Ottavio und Giulio Thiene ab 1574 und noch bis in die 1610er Jahre in Auftrag gegeben worden. Die beiden Vicentiner waren Untertanen des Herzogtums Ferrara. Durch den Tod des Ottavio II. Thiene (1582–1622) fand dieser Auftrag um 1623 ein abruptes Ende.

Im weiteren Verlauf sind nicht nur Aleotti mit seinen kühnen, damals unübertroffenen Entwurfsideen, sondern auch sein Schüler und Mitarbeiter Francesco Guitti auf lokaler sowie europäischer Ebene die Bahnbrecher einer neuen »Kultur der Bühnentechnik« gewesen. Diese Kultur sollte bald durch die häufigen Kontakte Guittis bzw. Aufträge von römischen Höfen über den nord- und mittelitalienischen Raum hinaus den Rest Europas nachhaltig beeinflussen.⁴⁷ Damit wird die schöpferische Kraft des Parmenser Ambientes zugleich zu einem Prolog des reiferen Barocks (gewöhnlich von der lokalen Forschung erst nach 1630 angesetzt). Letzterer hätte anderweitig unverständlich bleiben müssen. Diese Erkenntnis hat sogar für die Laufbahn des großen Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) und der Fontana-Dynastie ihre Gültigkeit.

Durch die Kontinuität des Schaffens im architektonischen Bühnenbau der erwähnten Familie der Bibiena, die z. T. aus praktischen Gründen um die Wende zum 18. Jahrhundert sogar konkret die Bauten der ferraresischen Schule in Sachen Erhaltung und Renovierung erbt, ist die Ausstrahlung der emilianischen Beispiele zunächst nach Norditalien (z. B. durch den Filarmonico-Bau in Verona, 1732 vollendet, von Francesco Galli Bibiena), unmittelbar danach weiter jenseits der Alpen eine unübersehbare Tatsache. Die Begeisterung eines Tessins aus Schweden für diese Tradition mag isoliert erscheinen, fällt jedoch mit einer breiteren nordeuropäischen zusammen (etwa Christopher Wren [1632–1723] in England, der auch als Theaterbaumeister wirkte).

Zur abschließenden Kontextualisierung des Parmensischen Beispiels kann die lange Blüte der regionalen Tradition in den darstellenden Künsten einbezogen werden. Ihre Instrumentalisierung wurde bereits seit dem 15. Jh. durch die Este-Familie in Ferrara bei eifriger Teilnahme des ferraresischen Adels am dortigen Theaterleben vielfach erprobt. Dies kann auch erklären, warum es Aleotti nicht zufällig wegen seines persön-

46 CUPPINI 1968, S. 18, erwähnt schon im Jahre 1580 eine »Beschreibung« (Plan) von Gualtieri, dem Lehen und Marquisat einer Zweiglinie der Este, durch den ferraresischen Hofkartographen Marcantonio Pasi, der zugleich berühmter Bühnentechniker in Norditalien war. SCHERF 1998, S. 127.

47 Briefe aus Rom des Guitti an Enzo Bentivoglio. Abschrift bei: CAVICCHI 2003, Appendice.

lichen Ruhms aus dem Hauptbeschäftigungsort Ferrara, wo er als Staatsarchitekt tätig war, nach Parma verschlug, wo seine neuen Auftraggeber überdies ihm verständlicherweise unvergleichlich großzügigere Honorare versprachen. – Sowohl wegen des luxuriösen Anspruchs als auch wegen seiner üppigen Dekoration ist das *Teatro Farnese* einmalig, ein »unicum«.

Abbildungsnachweise

Alle Abbildungen entstammen dem Dipartimento di Storia dell'arte der Università di Roma *Sapienza*, Archivio Venturi.

Literatur

- ADAMI 2003: Adami, Giuseppe: Nel segno di Aleotti: materiali per lo studio della tradizione teatrale ferrarese del Seicento, in: Cavicchi, Costanza u. a. (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003, 253–265.
- ADORNI 2000: Adori, Bruno: Kat. Nr. 7, in: Lenzi, Deanna u. a. (Hg.): I Bibiena: una famiglia europea [23 settembre 2000 – 7 gennaio 2001], Ausst. Kat. Venedig 2000, S. 223–224 und 227–232.
- ADORNI 1974: Adori, Bruno: L'architettura Farnesiana a Parma 1545–1630, Parma 1974.
- AFFÒ 1833: Affò, Ireneo: Memorie degli scrittori e letterati parmigiani, Parma 1833.
- ANONYMUS 1759: Anonymus: Memorie per servire all'istoria letteraria, Venezia 1759.
- BALESTRIERI 1981: Balestrieri, Lina: Feste e spettacoli alla corte dei Farnesi: contributo alla storia del melodramma, Nachdruck der Ausgabe Parma 1909, Parma 1981.
- BONET 1974: Bonet, Correa A.: Le scale imperiali spagnole, in: Lotz, Wolfgang (Hg.): Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, atti del convegno internazionale di studi Genova, 16 – 20 aprile 1974, S. 631–645.
- BUTTIGLI 1628: Buttigli, Marcello: Descrizione dell'apparato fatto per le nozze di Odoardo Farnese, Parma 1628.
- CAPELLI 1990: Capelli, Gianni: Il Teatro Farnese di Parma, architettura, scene, spettacoli, [Parma] 1990.
- CAVICCHI/CECCARELLI/TORLONTANO 2003: Cavicchi, Costanza; Ceccarelli, Francesco; Torlontano, Rossana (Hg.): Giovan Battista Aleotti e l'architettura, Reggio Emilia 2003.
- CIANCARELLI 1987, Ciancarelli, Roberto: Il progetto di una festa barocca: Alle origini del teatro Farnese di Parma (1618–1629), Rom 1987.
- CIANCARELLI 1974, Ciancarelli, Roberto: Il teatro Farnese e lo spettacolo del 1618: la committenza, l'organizzazione progettuale ed esecutiva, gli intenti programmatici e il testo, in: Biblioteca Teatrale 10/11/1974, S. 122–138.

- CUPPINI 1968: Cuppini, Giampiero: Il palazzo dei Bentivoglio a Gualtieri. Recupero di una struttura, Gualtieri 1968.
- DE LAMA 1818: De Lama, Pietro: Descrizione del Teatro Farnese di Parma, Bologna 1818.
- GALLICO 1995: Gallico, Claudio: Programmi musicali farnesiani, in: Fornari Schianchi, Lucia (Hg.): I Farnese. Arte e collezionismo; studi, Palazzo Ducale, 4 marzo – 21 maggio 1995, Parma 1995, S. 200–207.
- GAVAZZA 1989: Gavazza, Ezia: Lo Spazio dipinto: il grande affresco genovese nel '600. Genova, Genua 1989.
- GAVAZZA 1982: Gavazza, Ezia: Sighizzi: la pratica della quadratura e del teatro, in: Schnapper, Antoine (Hg.), La scenografia barocca (= Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bd. 5), Bologna 1982, S. 105–116.
- GIORDANI 1856: Giordani, Gaetano: Intorno al gran Teatro del Comune ed ad altri minori in Bologna, Bologna 1856.
- LENZI 1979: Lenzi, Deanna: L'arte del Settecento emiliano; architettura, scenografia, pittura di paesaggio, in: Matteucci Armandi, Anna Maria; Lenzi, Deanna (Hg.): X Biennale d'Arte Antica: l'arte del Settecento emiliano; architettura, scenografia, pittura di paesaggio, Bologna 1980, S. 93–105.
- LOMBARDI 1909: Lombardini, Glauco: Argomento e ristretto del Torneo tenutosi nel teatro *Farnese di Parma* nel 1628, in: Archivio Storico Provincie Parmensi 9/1909, S. 13–16.
- LUISI/ALLEGRI 2013: Luisi, Francesco; Allegri, Luigi (Hg.): Storia di Parma. Musica e teatro, Parma 2013.
- MALVASIA 1841: Malvasia, Carlo Cesare: Felsina pittrice, vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia, Bologna 1841.
- MAMCZARZ 1988: Mamczarz, Irène: Teatro Farnese de Parme et le drame musical italien (1618–1732) Étude d'un lieu théâtral (= Studi e testi, Bd. 5), Florenz 1988.
- MARIAS 1998: Marias, Fernando: Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles, in: Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte 9/10/1997/98, S. 177–195.
- RAPP 1930: Rapp, Franz: Ein Theaterbauplan des Giovan Battista Aleotti, in: Neues Archiv für Theatergeschichte 2/1930, S. 6–125.
- REINER 1964: Reiner, Stuart: Preparations in Parma 1618, 1627/28, in: Music Review 25/1964, S. 273–301.
- RICCI 1888: Ricci, Corrado: I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII, Bologna 1888.
- SCHERF 1998: Scherf, Gregor: Giovan Battista Aleotti »Architetto mathematico« der Este und der Päpste in Ferrara, Marburg 1998.
- STÄHLER 2000: STÄHLER, Axel: »Perpetuall monuments«. Die Repräsentation von Architektur in der italienischen Festdokumentation (ca. 1515–1640) und der englischen court masque (1604–1640), Münster 2000.

- TAMBURINI/SOMMER-MATHIS/SURGERS 2004: Tamburini, Elena; Sommer-Mathis, Andrea; Surgers, Anne: *Il quadro della visione: arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Rom 2004.
- TESSIN 2002: Tessin, Nicodemus, d. Jüngere: *Travel notes 1673–1677 and 1687–1688*, hg. von Merit Laine und Börje Magnusson, Stockholm 2002.
- UFFENBACH o.J.: Uffenbach, Johann Friedrich: *Von allerhand Theater-Dekorationen*, Universitätsbibliothek Göttingen, gr. 2 Bibl. Uffenbach 10.
- VETRO 2010: Vetro, Gaspare Nello: *Il teatro ducale e la vita musicale e Parma*, Rom 2010.
- WILKINSON-ZERNER 1974: Wilkinson-Zerner, Catherine: *Il Bergamasco e il Palazzo a Viso del Marques*, in: Lotz, Wolfgang (Hg.): *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova, 16–20 Aprile 1974, Genua 1975, S. 625–630.