

Vincenzo Scamozzi und das Theater*

Thomas Hirthe

Vincenzo Scamozzi (1548–1616) ist in die Geschichte der europäischen Theaterarchitektur eingegangen mit der Realisierung der Bühne des Vicentiner *Teatro Olimpico* (1584/85) – dem von Andrea Palladio begonnenen Projekt der Olympischen Akademie – und dem kleinen Hoftheater des Provinzfürsten Vespasiano Gonzaga (1531–1591) in Sabbioneta – dem ersten nachantiken frei stehenden Theaterbau mit architektonisch gestalteten Fassaden (1588–1590).¹

Als Folge der Wiederentdeckung des antiken Theaters bemühte man sich seit dem 15. Jahrhundert auch intensiv um eine Rekonstruktion der Gestalt des Aufführungsortes.² Theoretische Schriften über Architektur, wie etwa jene von Cesare Cesariano, Sebastiano Serlio und die Vitruv-Edition des Daniele Barbaro,³ oder solche zur Theatertheorie, wie jene von Giangiorgio Trissino, Giulio Cesare Scaligero, Lodovico Castelvetro, Giason Denores oder Nicolò Rossi,⁴ ent-

halten am Ende des 16. Jahrhunderts einen Gutteil dessen, was wir heute über das antike Theater wissen. Einen wesentlichen Beitrag hierzu lieferte die archäologische Erforschung antiker Theaterbauten durch Architekten wie Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi.⁵ Die Bemühungen um das Theaterwesen mündeten im späten 16. Jahrhundert in die poetologische Festschreibung der aristotelischen Einheiten und in feste, dauerhafte Gebäude: das *Teatro Olimpico* in Vicenza und das *Teatro Ducale* in Sabbioneta.

Vicenza

Scamozzis Auftrag betraf die Fertigstellung der *scaenae frons* und den Entwurf der Bühnendekoration für die Aufführung des *Edipo Re* von Sophokles (Abb. 1).⁶ Der Architekt war an den genehmigten, in wichtigen Teilen bereits realisierten Entwurf Andrea Palladios gebunden, der – selbst Mitglied der *Accademia Olimpica* – die Gesamtkonzeption des Theaters festgelegt hatte.

Palladio sollte ein vitruvianisches Theater entwerfen und bauen, was die Einführung einer *scaenae frons* hinter dem Proszenium zur Folge hatte. Ihm stand hierfür ein Grundstück zur Verfügung, das – breiter als tief – für das Vorhaben ungünstig war. Somit mußte der Architekt den ihm durch seine archäologische Beschäftigung mit antiken Theatern wohlbekannten Grundriß der *cavea* in eine Ellipse bringen

* Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag, den der Verf. 1988 im Centro Tedesco di Studi Veneziani zu Venedig sowie an der Universität Augsburg gehalten hat.

¹ Vgl. zuletzt *Vincenzo Scamozzi 1548–1616*. Ausst.-Kat. (Vicenza 2003/2004), hrsg. von F. Barbieri und G. Beltramini, Venedig 2003 mit älterer Lit.

² Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470–1890*, München ²1984, bes. S. 9–26, 50–72; Giuliana Ricci, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Mailand 1971, S. 73–112.

³ Cesare Cesariano, *Vitruvius De Architectura*, Como 1521; Sebastiano Serlio, *Trattato sopra le Scene e de' Lumi artificiali delle scene*, Paris 1545; id., *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva [...]*, Venedig 1619; Daniele Barbaro, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio [...]*, Venedig 1556, ²1567. Vgl. auch Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst*, Graz 1990, S. 273 ff.

⁴ Zu den Schriften von Trissino (1529), Castelvetro (1570), Denores (lat. 1584, it. 1586) und Rossi (Komödie 1589, Tragödie 1590) vgl. *Trattati di poetica e retorica del '500*, hrsg. von B. Weinberg, 4 Bde., Rom/Bari 1974. Zu Scaliger (1561): G. C. Scaligero, *Poetices Libri VII*, hrsg. von A. Buck, Stuttgart 1964. Die jeweils relevanten Passagen der genannten und weiterer Autoren in *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, hrsg. von A. Buck, K. Heitmann und W. Mettmann, Frankfurt a. M. 1972.

⁵ Zu Palladio als ›Archäologe‹ vgl. AA. VV., *Palladio e l'antichità*, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura ›Andrea Palladio‹ 15, 1973.

⁶ Stefano Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua ›perpetua memoria‹*, Florenz 1998; Andreas Beyer, *Andrea Palladio: Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1987; Rainald Franz, *Vincenzo Scamozzi (1548–1616): Der Nachfolger und Vollender Palladios*, Petersberg 1999, S. 60–69.

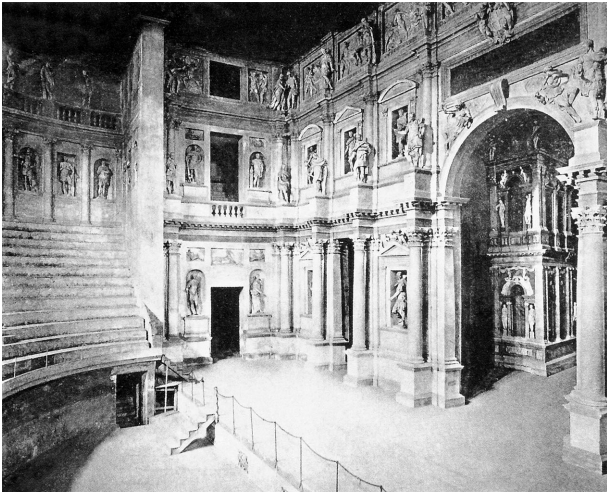


Abb. 1: Vicenza, *Teatro Olimpico*, *Scaenae frons* und *scaena*.

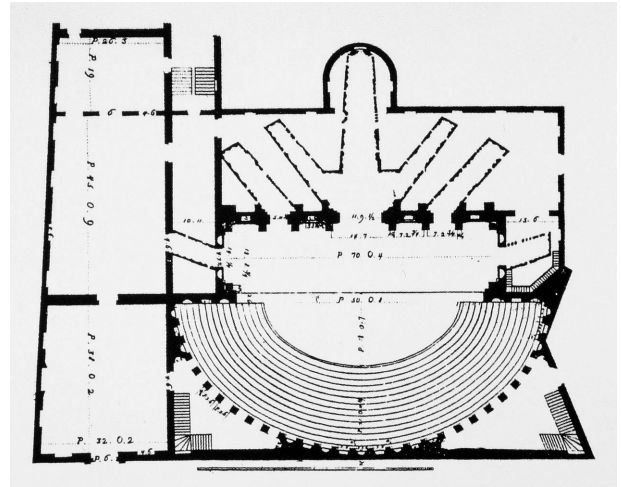


Abb. 2: Ottavio Bertotti Scamozzi, *Grundriß des Teatro Olimpico mit Nebenräumen*. Holzschnitt, 1790.

(Abb. 2).⁷ Andrea Palladio war unter dem Einfluß des Akademiemitglieds Giangiorgio Trissino, der 1524 mit *Sofonisba* die erste aristotelische Tragödie der Nachantike verfaßt hatte, des Alvise Cornaro, der sich 1524 in Padua mit *Odeo* und *Loggia* ein antikes Theater unter freiem Himmel hatte bauen lassen, und dann besonders des Daniele Barbaro zu einem Experten für antike Theater geworden. Hiervon zeugen unter anderem seine Vorlagen für die Illustrationen der Vitruv-Edition Barbaros von 1556.⁸

Zahlreiche Elemente des Akademietheaters zeigen, wie eng Palladio antiken Theaterbauten folgte: die korinthische Kolonnade, die Erschließung des Zuschauerraums von oben herab, die vertiefte *orchestra*, das Proszenium sowie die *scaenae frons* mit Säulen-, Statuen- und Reliefdekoration. All dies war durch noch existierende Bauten, durch Vitruv und seine gelehrten Exegeten und die Poetiken des 16. Jahrhunderts anschaulich, belegbar oder zumindest zu vermuten.

⁷ Diese Ellipse als »beredete[n] Ausdruck der demokratischen Strukturen der Olympischen Akademie« (Beyer 1987 [Anm. 6], S. 43) zu interpretieren und in Opposition zu zeitgenössischen Hoftheatern zu setzen, ist abwegig.

⁸ Trissinos *Sofonisba*, 1557 uraufgeführt, wurde 1562 von der *Accademia Olimpica* mit einer aufwendigen temporären Bühne von Andrea Palladio in der Vicentiner *Basilica* gegeben. Vgl. Lionello Puppi, *Breve storia del Teatro Olimpico*, Vicenza 1973, S. 18–20. Zum *Cortile Cornaro* vgl. André Chastel, *Cortile et théâtre*, in: *Le lieu théâtral à la renaissance*, hrsg. von J. Jacquot und R. Klein, Paris ²1968, S. 41–48, bes. 45f.; Ricci 1971 (Anm. 2), S. 77f. Zu den Vitruv-Illustrationen in Barbaro 1556/1567 (Anm. 3) vgl. Puppi, *op. cit.*, S. 9–14; id., *Andrea Palladio*, München ²1984, S. 344f.

Wie Palladio die *scaena* projiziert hatte, ist unbekannt. Es gibt Anhaltspunkte für Periakten in den Bühnentoren, wie sie das antike Theater gekannt hatte. Wenn auch falsch eingesetzt, gibt der Architekt solche bemalte Drehprismen in der Vitruv-Edition Barbaros bei der Rekonstruktion des antiken *Teatro Berga* zu Vicenza wieder. Auch seine Rekonstruktion der antiken *scaenae frons* im selben Buch schließt Periakten nicht aus.⁹

Allerdings überwiegen die Indizien, die beim *Teatro Olimpico* für eine feste Bühnendekoration sprechen: erstens der hinter der Schauwand zur Verfügung stehende Raum, den die Akademie 1582 – also nach Palladios Tod und vor dem Auftrag an Scamozzi – durch den Erwerb eines weiteren Grundstücks für eine tiefe Mittelperspektive vergrößerte.¹⁰ Schon dies macht die These haltlos, Scamozzis *scaena* zerstöre ein von Palladio imaginiertes Gleichgewicht zwischen Zuschauerraum und Bühne. Zweitens hatte Palladio bei Inszenierungen früherer Jahre – wohl in Kombination mit Periakten – feste Bühnenprospekte verwendet. Drittens erforderte die aristotelische Tragödie in der Interpretation des späten 16. Jahrhunderts keine variablen Bühnenelemente, denn die Handlung vollzog sich unter strikter Respektierung der Einheit von Handlung, Zeit und Ort.

⁹ Vgl. Puppi 1973 (Anm. 8), S. 13, 17–20; Remo Schiavo, *Guida al Teatro Olimpico*, Vicenza ²1986, S. 95–102; Beyer 1987 (Anm. 6), S. 44f.

¹⁰ Vgl. Ricci 1971 (Anm. 2), S. 90, 93; Schiavo 1986 (Anm. 8), S. 96f.

Aristoteles schreibt nur die Einheit der Handlung vor, die sich innerhalb eines Sonnenumlaufs vollziehen sollte. 1550 kam die Regel von der Einheit der Zeit, 1570 die von der Einheit des Ortes hinzu.¹¹ Selbst der gemäßigte Aristoteliker Nicolò Rossi, Mitglied der *Accademia Olimpica*, benennt in den während der Bauzeit des Theaters entstehenden Traktaten die drei aristotelischen Einheiten als verbindlich für die antike Tragödie.¹²

Als Scamozzi Ende 1583 oder Anfang 1584 von der Akademie den Auftrag bekam, die *scaena* zu entwerfen und zu realisieren, war die *scaenae frons* Palladios nicht vollendet. Scamozzi veränderte deren Schauwand, indem er die *porta regalis* vergrößerte sowie die relativ niedrig geplanten und durch Reliefs bekrönten *hospitalia* erweiterte und auf die Reliefs verzichtete. So entstand eine deutliche Stufung zwischen *porta regalis*, *hospitalia* und *versurae* (Abb. 2). Die durch die jeweiligen Tore erfolgenden Auftritte der handelnden Personen konnten dem Publikum Hinweise auf deren Stand, Herkunft und Funktion geben.

Die auf Palladio zurückgehende Rekonstruktion der antiken Schauwand mit drei Rundbogenöffnungen und der reichen architektonischen und skulpturalen Orchestrierung verleitete dazu, die Vicentiner *scaenae frons* auf antike Triumphbögen zurückzuführen und sie mit entsprechenden Konnotationen zu versehen.¹³ Lohnender ist jedoch der Blick auf *scaenae frontes* römischer Theater: Diese besaßen drei unterschiedlich große Tore und waren reich mit Säulen, Gebälken, Reliefs und Statuen geschmückt.¹⁴ Sodann gibt die

Vicentiner *scaenae frons* ihren Wandcharakter zu erkennen: Sie ist dünn und kann nur in einem größeren Bauzusammenhang existieren, nicht als selbständige Triumpharchitektur. Schließlich muß die Schauwand in Abhängigkeit von Theatertheorie und -praxis gesehen werden. Ihrem Charakter nach ein Neutrum erhält die *scaenae frons* erst durch die Aufführung Bedeutung: Bei einer Tragödie wird sie meist zum öffentlich zugänglichen Teil eines Palastes, bei einer Komödie zu einem Teil der das Forum umschließenden Mauer. Erst die Gestaltung der *scaena* und fallweise Requisiten auf dem Proszenium bestimmten den Ort. So geschah es auch, als Scamozzi die Szenendekoration für *Edipo Re* schuf. Palladio hatte noch mit der Aufführung einer Pastorale, der rangniedrigsten Theatergattung, gerechnet und dennoch die *scaenae frons* in der hochgestimmten Architektur entworfen.¹⁵

Auch der Schmuck der Vicentiner Schauwand – Porträtstatuen von Akademiemitgliedern und ein Reliefzyklus mit Szenen aus dem Herkulesmythos – ist zwanglos von antiken *scaenae frontes* herzuleiten: Mit der Aufstellung der Statuen rekurrierte die *Accademia Olimpica* auf den antiken Brauch, Theater mit Darstellungen von Stiftern zu schmücken. Durch den Reliefzyklus ehrte die Akademie ihren Patron Herkules als Tugendheld und mythischen Begründer der Olympischen Spiele. Ihm zu Ehren hatte sie 1558 Olympische Spiele veranstaltet. Wie in der Antike gehörten auch zu den Spielen in Vicenza Theateraufführungen und andere musische Darbietungen.¹⁶ An der Vicentiner Schauwand ist zwischen Stiftern und Patron deutlich unterschieden: Jene sind in Nischen und auf Gebälkverkröpfungen als Freistatuen, dieser ist in Attikareliefs dargestellt.

Die von Scamozzi für die Tragödie *Edipo Re* realisierte Szene mit den sieben Straßen Thebens, von denen drei Straßen der *porta regalis* und je eine den *hospitalia* und *versurae* zugeordnet sind, war mit geringen Veränderungen auch für Komödien brauchbar (Abb. 1–2): Die Straßen Thebens werden von *case nobili* und *case cittadinesche* gesäumt (Abb. 3). Wie wenig später in Sabbioneta, sind auch hier weder Größe noch Höhe der Gebäude noch Aufwand an skulp-

¹¹ Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von O. Gigon, Stuttgart 1961, Kap. 10. Ein erster Beleg für die Kodifizierung von Handlung und Zeit findet sich bei Vincenzo Maggi/Bartolomeo Lombardi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* [...], Venedig 1550. Vgl. *Dichtungslehren der Romania* ... 1972 (Anm. 4), S. 136f. Die Einheit des Ortes ist erstmals bindend bei Lodovico Castelvetro *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, Wien 1570. Vgl. *Dichtungslehren der Romania* ... *ibid.*, S. 162f.

¹² Nicolò Rossi, *Discorsi intorno alla Comedia* [...], Vicenza 1589; id., *Discorsi intorno alle Tragedia* [...], Vicenza 1590. Vgl. *Trattati di poetica* ... 1974 (Anm. 4), IV, S. 27–57, 58–120. Die Entwicklung in der theatertheoretischen Diskussion stützt die Vermutung, daß Palladio bei der Rekonstruktion des antiken Theaters in Barbaros Vitruv-Kommentar 1556 Periakten annimmt, bei seinen Bühnen der 1560er Jahre wohl feste Teile und Periakten kombiniert, bei der Planung des *Teatro Olimpico* 1579 dann aber eine feste Bühne vorsah.

¹³ Vgl. z. B. Beyer 1987 (Anm. 6), bes. S. 60ff.

¹⁴ Palladio rekonstruiert das vitruvianische Theater an den Beispielen von Vicenza und Verona. Vgl. Ricci 1971 (Anm. 2), S. 89f.; Beyer 1987 (Anm. 6), S. 24–33.

¹⁵ Beyer, *ibid.*, S. 45.

¹⁶ Horst-Dieter Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1984. Zur ›Olympiade‹ von 1558 vgl. Puppi 1973 (Anm. 8), S. 22.

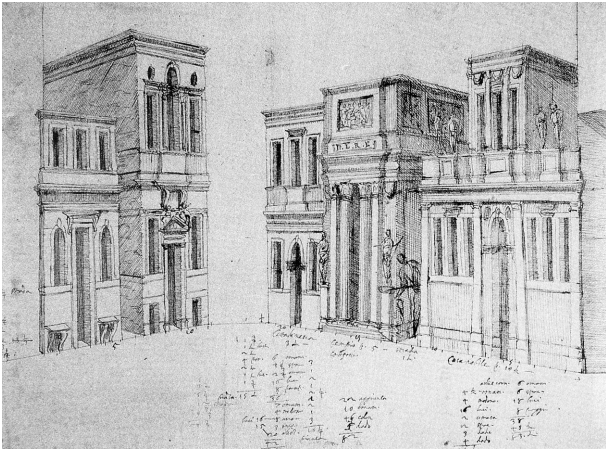


Abb. 3: Vincenzo Scamozzi, *Entwurfszeichnung für die Vicentiner scaena*. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. 195 A.

turealem Schmuck Ausschlag gebend für die Zuweisung an die höhere bzw. niedrigere soziale Schicht.¹⁷

Spielort der Akteure war das Proszenium. Auftritt und Abgang erfolgten hauptsächlich durch die *versurae*, vor allem die linke, die mit den Garderoben verbunden ist. Die Schauspieler konnten jedoch auch durch einen in der linken Straße hinter der *porta regalis* befindlichen Durchgang – also in der *scaena* – auftreten und abgehen.

Wegen der vorgegebenen elliptischen, bifokalen Form der *cavea* war es Scamozzi unmöglich, die *scaena* auf einen einzigen idealen Zuschauerplatz auszurichten, wie er es später in Sabbioneta tat. Daher zentrierte er die Straßen annäherungsweise und ließ sie hinter den *hospitalia* abknicken, sodaß ihr Ende nicht zu sehen ist (Abb. 2). Die Zuordnung von *scaena* und *cavea* ist die logische Konsequenz aus der mißlichen Grundrißsituation des Theaters.

Scamozzis temporäre *scaena* gibt dem Ort, an dem sich die Handlung der sophokleischen Tragödie ereignet, Wahrscheinlichkeit. Durch *verosimiglianza* in allen Teilen – Handlung, Zeit, Ort, Verhalten und Diktion der auftretenden Personen, Kostüme, Bühnengestaltung – wollte das aristotelische Theater sein Ziel erreichen: die Katharsis der Zuschauer von Leiden-

¹⁷ Vgl. die handschriftlichen Legenden Scamozzis auf seinen Entwurfszeichnungen für Vicenza: Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 195 A und 197 A.

schaften, die sich negativ auf das Gemeinwesen und Gemeinwohl auswirken könnten.¹⁸

In den überlieferten Berichten der Premierenbesucher spielt die pädagogische Wirkung des *Edipo Re* kaum eine Rolle. Der Glanz der Inszenierung, die aufwendigen Kostüme, die Musik und die prächtige Szene, die durch eine raffinierte Beleuchtung im Tageslicht erschien, stehen im Vordergrund. Bisweilen mischen sich unter diese Bewunderung auch kritische Töne: Die Wahrscheinlichkeit des Stücks habe durch das Überwiegen visueller Effekte gelitten. Mit der Aufführung des *Edipo Re* hatte die Akademie also nur bedingt die Katharsis des Publikums erreicht. In dieser Hinsicht war die Premiere ein *flop*.¹⁹

Die Publikumsresonanz spiegelt das Grundproblem des *Teatro Olimpico* – seinen Anachronismus: Während den Aristotelikern die Inszenierung zu spektakulär war, erfreute sich die Mehrheit offenbar gerade an ihrem Glanz und Aufwand. Das aristotelische Theater, für welches der Vicentiner Bau errichtet und ausgestattet wurde, entsprach im ausgehenden 16. Jahrhundert nurmehr bedingt dem Geschmack des Publikums, das ›modernes‹ Theater mit Intermedien, schnellen Verwandlungen und spektakulären Effekten erwarten konnte, wie es hoch technisierte Bühnen – etwa in Florenz – möglich machten. Für derartige, binnen weniger Jahre – etwa in Parma – die Regel werdenden Aufführungen war die Vicentiner Bühne untauglich – ein Grund, warum die Scamozzi-Bühne auf uns gekommen ist.²⁰

¹⁸ Aristoteles 1961 (Anm. 11), Kap. 6 und *passim*.

¹⁹ Lionello Puppi, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico* (2), in: *Critica d'arte* 51, 1962, S. 57–69; id., *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI* (I quaderni dell'Accademia Olimpica, 7), Vicenza 1973, S. 62–65 mit Anm. 196, 198; Schiavo 1986 (Anm. 9), S. 139–141; Lionello Puppi, *I costumi per la recita inaugurale del Teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)*, in: *Storia dell'arte* 61, 1987, S. 189–204.

²⁰ Zu dem von Bernardo Buontalenti 1584/85 in die Florentiner Uffizien eingebauten ersten dauerhaften Hoftheater vgl. Ricci 1971 (Anm. 2), S. 79–84; Bretter, *die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*. Ausst.-Kat., hrsg. von E. Berckenhagen und G. Wagner, Berlin 1978, Kat.-Nr. 40, S. 55–57 mit weiterer Lit. – Zur nicht-aristotelischen Bühne der Spätrenaissance und des Barock mit der andersartigen Zuordnung von Bühne und Zuschauerraum vgl. Irving Lavin, *Lettres de Parmes (1618, 1627–28) et débuts du théâtre baroque*, in: *Le lieu théâtral ...* 1968 (Anm. 8), S. 105–158; Ricci 1971 (Anm. 2), S. 105ff.; Bretter, *die die Welt bedeuten, op. cit.*, Kat.-Nr. 5, S. 20f. Zwischen 1585 und 1847 wurde das Vicentiner *Teatro Olimpico* so gut wie nicht genutzt. Vgl. Schiavo 1986 (Anm. 9), S. 58–64. Die Kosten für die Scamozzi-Bühne als Grund für das Überdauern ins Feld zu führen, ist angesichts vergleichbar aufwendiger oder aufwendigerer Bühnen des 16. und



Abb. 4: Sabbioneta, *Teatro Ducale*, Hauptfassade (Zustand 1980er Jahre).

Sabbioneta

Das *Teatro Ducale* in Sabbioneta ist Bestandteil einer fürstlichen Idealstadtplanung, durch die Vespasiano Gonzaga aus einem Dorf ein »Neues Rom« machte. Am Schnittpunkt zwischen dem herzoglichen Residenz- und dem Administrationsbezirk an einer Hauptstraße gelegen, gibt sein Äußeres nur zu erkennen, daß es ein öffentliches Gebäude ist (Abb. 4).²¹

frühen 17. Jahrhunderts, die verloren sind, nicht stichhaltig (zahlreiche Beispiele in der in Anm. 2 angegebenen Lit.). Eine temporäre Veränderung der Scamozzi-Bühne belegt eine Grisaille im *Antioideo* des Theaters mit der Darstellung des 1588 aufgeführten Turniers: Im Zentrum hinter der *porta regalis* ist ein polygonaler Tempel mit Portikus, Tambour, Laterne und Skulpturen zu sehen – ein bemaltes Tuch?

²¹ Zur Idealstadtplanung von Sabbioneta vgl. Gerrit Confurius, *Sabbioneta oder die schöne Kunst der Stadtgründung*, München/Wien 1984; Paolo Carpeggiani, *Sabbioneta*, Sabbioneta³ 1986; Hanno-Walter Kruft, *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà* (dt. München 1989), Ba-



Abb. 5: Sabbioneta, *Teatro Ducale*, Innenansicht zur Bühne (Zustand 1980er Jahre).

Welchen Rang der Bau in der Konzeption der Idealstadt Sabbioneta hatte, macht die Inschrift im Gesims deutlich: ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET. Den Bezug auf das antike Rom unterstrichen ursprünglich Statuen in den Nischen und Büsten in den Fensterbegründungen der Fassade. Weitere derartige programmatische Anspielungen finden sich im Inneren, einem Saal von rund 37 × 11 m, ausgestattet durch Bühne, *orchestra*, *platea*, *cavea* mit umlaufenden Sitzreihen und *loggia* (Abb. 5–6). Jeweils mit separaten Zugängen versehen, schließen sich an den Schmalseiten auf der einen Seite die Foyers für »gentilhuomini« und »gentildone« (Scamozzi) an, auf der anderen die Garderoben für Musiker und Schauspieler.²²

Zwei eigenhändige Zeichnungen, deren Stellung im Entwurfs- und Ausführungsprozeß nicht eindeutig ist, vermitteln eine Vorstellung von Scamozzis Konzeption

ri/Rom 1990, S. 35–56. Zum *Teatro Ducale*: Ricci 1971 (Anm. 2), S. 98–104; Confurius, *ibid.*, S. 178–186; Stefano Mazzoni/Ovidio Guaita, *Il teatro di Sabbioneta*, Florenz 1985; Carpeggiani, *ibid.*, S. 96–105; Kruft, *ibid.*, S. 50–53; Franz 1999 (Anm. 6), S. 60–69. Zur Restaurierung ab 1994: Maria Argenti/Anna Di Noto/F. Montuori, *Restoration of Sabbioneta Theatre 1994/1996*, in: www.area.progetto-ed.it/AR31/h/hte.txt.

²² Die Zuordnung der Räume findet sich in den entsprechenden Grund- und Aufrißzeichnungen Scamozzis (Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. 191 A). Vgl. Mazzoni/Gaita 1985 (Anm. 21), S. 54–58.

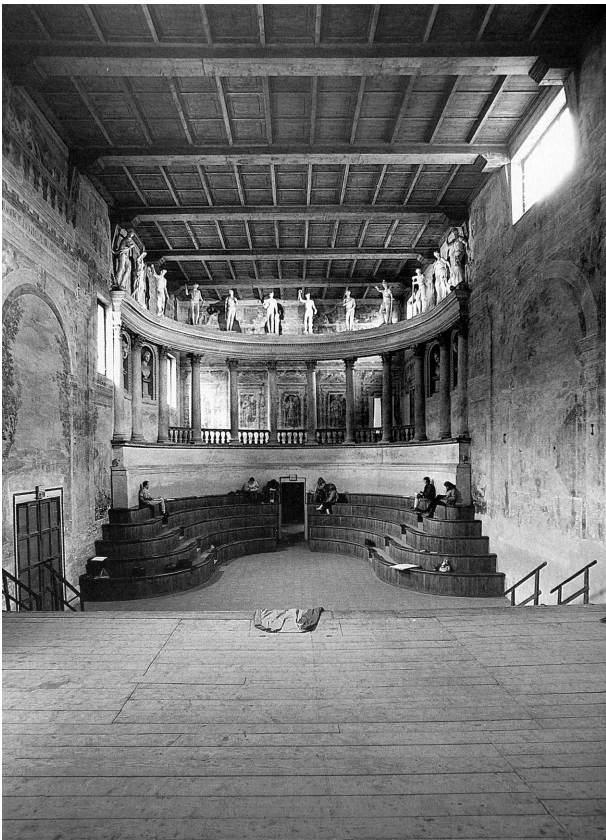


Abb. 6: Sabbioneta, *Teatro Ducale*, Innenansicht mit erneuerter *cavea* und Loggia (Zustand 1980er Jahre).

tion (Abb. 7). Die endgültige Gestaltung der Bühne, des Zugangs zur Loggia sowie architektonischer und skulpturaler Details entfernten sich von ihr. Es scheint sich um die Wiedergabe des angenommenen Entwurfs zu handeln, an dem auch aus Ersparnisgründen im Lauf der Ausführung Korrekturen vorgenommen wurden.

Der Bau ist stark verändert überliefert: Die heutige Höhe der Saaldecke entspricht nicht Scamozzis Plan, der eine höhere, zur Bühne abgesenkte Holzdecke vorsah (in der Zeichnung gestrichelt angegeben). Die vom Architekten geplante Bühne bestand aus einem tiefen Proszenium – dem Spielort der Darsteller – und einer steil ansteigenden, nicht bespielbaren *scaena* in Form eines seitlich durch Paläste und Häuser begrenzten Platzes. In seiner Mittelachse öffnete sich eine in die Tiefe führende Straße. Zwischen Proszenium und Szene war keine Schauwand vorgesehen. Damit ent-

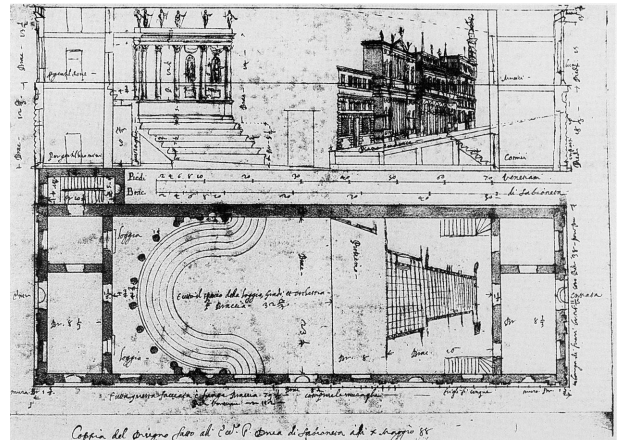


Abb. 7: Vincenzo Scamozzi, *Entwürfe für Grund- und Aufriß des Teatro Ducale in Sabbioneta*. Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.-Nr. 191 A.

sprach die Anlage der Bühnenform den Vorgaben Sebastiano Serlios.²³

Unglücklicherweise ist auch eine für den Theaterbau zukunftsweisende Neuerung Scamozzis verloren: die zur Bühne hin geneigten *orchestra* und *cavea*.

Menschen fanden auf fünf hohen Sitzstufen Platz. Einen Durchgang zwischen der *cavea* und dem Foyer für *gentilhuomini* gab es nicht, die entsprechende Stelle ist mit »muraglia« beschriftet (Abb. 6, 7). Die Bühne mit ihren Architekturen war auf einen Fluchtpunkt konzipiert, der in der Mitte der östlichen Mauer liegt. Eine von diesem Fluchtpunkt aus durch den Theaterraum gezogene Horizontale schneidet sich mit den Zuschauerplätzen in Augenhöhe eines auf der obersten Stufe der *cavea* sitzenden Menschen. Somit befand sich der von Scamozzi bestimmte *occhio del principe* in der Mitte der oberen Stufenreihe.²⁴ Hatten Herzog und Hofstaat durch das mittels Größe und Wappen vor allen anderen ausgezeichnete Portal an der Längsseite das Theater betreten (Abb. 4) und in der *cavea* Platz genommen, wurde die vornehme Gesellschaft durch die korinthische Kolonnade, die 12 Statuen olympischer Götter und die vier Büsten *all'antica* hinterfangen und überhöht (Abb. 6, 7).

²³ Zu den Veränderungen des Theaters vgl. Mazzoni/Gaita 1985 (Anm. 21), S. 123–136, Taf. Xf., Abb. 35–52. Zu den Vorgaben Serlios (1545, Anm. 3) vgl. Frenzel 1984 (Anm. 2), S. 20–22.

²⁴ Kruft 1990 (Anm. 21), S. 51, dem seinerzeit unveröffentlichten Vortragsmanuskript »Vincenzo Scamozzi und das Theater (Vincenzo Scamozzi e il teatro)« des Verfassers folgend.

Die Platzierung der ranghöchsten Persönlichkeiten in der *cavea* ist in den Florentiner Hoftheatern von 1565 und 1584/85 nachgewiesen. Wie Sebastiano Serlio plazierte zum Beispiel auch Egnazio Danti 1583 Fürsten und anderes vornehmes Publikum im Parkett.²⁵

Aus der Disposition der Foyers in den Zeichnungen Scamozzis ist zu erschließen, daß *gentilhuomini* und *gentildonne* auf der *loggia* und möglicherweise einem Rang im rückwärtigen Teil des Theaters ihren Platz hatten. Das von der Straße aus erschlossene untere Foyer war für die nicht zum Hofstaat des Herzogs gehörigen *gentilhuomini* bestimmt. Der entsprechende, durch einen 1790 abgerissenen hölzernen Gang erschlossene Raum im 1. Obergeschoß hingegen war den *gentildonne* vorbehalten.²⁶ Diese nicht öffentliche Erschließung entspräche gesellschaftlichen Konventionen, die Frauen Theaterbesuche nicht ohne weiteres gestatteten.

Ein Treppenhaus verband das Foyer der Herren mit dem 1. Obergeschoß. Ob auf der *loggia* Damen und Herren gemeinsam dem Bühnenspiel folgten, ist ungewiß. Denn es hatte allem Anschein nach über der *loggia* einen Rang gegeben, den Scamozzis Aufrißzeichnung zeigt und dessen Existenz noch heute sichtbare Lager für Holzbalken von beträchtlicher Dicke und Tragfähigkeit an der Rückseite der Kolonnade belegen. Seine Erschließung erfolgte wohl von der *loggia* aus, da die Fresken im Bereich des Treppenhauses intakt sind. Das Publikum auf dem Rang reihte sich gleichsam in die gemalten Darstellungen von Theaterbesuchern ein, die der umlaufende Freskenzyklus hinter Balustraden zeigt.

Freskendekoration und übrige Ausstattung verbinden das kleine Hoftheater mit großen römisch-kaiserzeitlichen Circus- und Theaterbauten (Abb. 5–6): Um-

²⁵ In antiken Theatern waren Sitze für hochrangige Persönlichkeiten in der *orchestra* und auf den 14 unteren Stufen der *cavea* reserviert. Vgl. Blume 1984 (Anm. 16). Das 1565 von Giorgio Vasari anlässlich der Hochzeit von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich in die Sala dei Cinquecento des Florentiner Palazzo Vecchio eingebaute längsrechteckige Theater besaß umlaufende Sitzreihen und ein zentrales Podium für die herzogliche Familie samt Hofstaat. Auch in dem Buontalenti-Theater der Uffizien hatte sie ausgezeichnete Sitzplätze auf der langgestreckten *cavea*. Zu den genannten Theatern vgl. Ricci 1971 (Anm. 2), S. 79–84 sowie hier Anm. 20; Serlio 1545 (Anm. 3); Iacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica [...] con i commentarj del [...] E. Danti*, Rom 1583.

²⁶ Zum hölzernen Übergang mit Nutzung durch Herzog und Hofstaat vgl. Confurius 1984 (Anm. 21), S. 178 und Franz 1999 (Anm. 6), S. 65.

rahmt von triumphbogenartigen Scheinarchitekturen zeigen Veduten oberhalb des herzoglichen Zugangs und an der ihm gegenüberliegenden Wand die römische Engelsburg und das Kapitol. Genau zwischen diesen beiden Orten befindet sich in Rom der einstige Circus des Domitian, die heutige Piazza Navona. Die Darstellungen von Kapitol und Engelsburg in Bezug auf diesen Circus sind erstaunlich genau: Verbindet man die im Fresko gegebene Hauptachse des Kapitolsplatzes über die Piazza Navona hinweg mit der Engelsburg, ist diese wie auf dem Fresko in Schrägansicht zu sehen. Die Linie schneidet zudem den Platz in der Mitte seiner Längsausdehnung. Die beiden Fresken wiederum befinden sich genau in der Mitte zwischen der Rückwand der Loggia und dem Ende der plastischen Bühnendekoration. Somit spielt das Theater in Sabbioneta auf den imperialen *Circus Agonalis* in Rom an. Damit jedoch nicht genug: Die tiefer als breit angelegte *cavea* verbindet es mit dem Marcellus-Theater, das als einziger antiker Theaterbau Roms eine lang gestreckte *cavea* hatte.²⁷

Verquickt mit aktuellen Anspielungen, nimmt auch das übrige Ausstattungsprogramm auf das kaiserliche Rom Bezug. Die Inschrift über der Engelsburgvedute huldigt Kaiser Rudolf II., dem Förderer Vespasiano Gonzagas, die Inschrift über der Kapitolsvedute paraphrasiert diejenige am Äußeren des Theaters. Weitere Fresken und Büsten zeigen römische Kaiser sowie die Personifikation der Stadt Rom. Die Ausstattung stellt das unter der Herrschaft der Gonzaga aus Ruinen wieder erstandene ›Neue Rom‹ – Sabbioneta – und seinen Gründer Vespasiano Gonzaga unter den Schutz der Götter und der römischen Kaiser. Gleichzeitig treten Sabbioneta und die Gonzaga die Nachfolge der großen Stadt und ihrer Regenten an. Aus schriftlicher Überlieferung war bekannt, daß es in antiken Theatern Darstellungen von Göttern und Kaisern gegeben hatte. Der Verweis auf Rudolf II. ist für einen Provinzfürsten beinahe selbstverständlich, der alles daransetzen mußte, sich und seine Herrschaft zu legitimieren und zu erhöhen.

Grundrißdisposition und Bühnendekoration in Sabbioneta gestatteten Aufführungen unterschiedlicher Art: *platea* und *orchestra* sind trotz ihrer räumlichen Beschränktheit etwa für die Auftritte von Menschen

²⁷ Vgl. die Rekonstruktion von Pirro Ligorio aus dem Jahr 1558 bei R. Klein/H. Zerner, *Vitruve et le théâtre de la renaissance italienne*, in: *Le lieu théâtral ...* 1968 (Anm. 8), S. 49–60, Taf. IV, fig. 7.

und Tieren geeignet, die Bühnendekoration entspricht streng genommen keiner der drei Serlio-Bühnen, nachdem Elemente der tragischen und der komischen Szene gemeinsam auftreten. Die Paläste gehören ersterer an, die Läden letzterer.

Diese relative Freiheit gehört zum Konzept Vespasiano Gonzagas und Vincenzo Scamozzis. Durch Tommaso Temanza ist eine Äußerung des Architekten überliefert, die das Theater als »Odeo« – also als multifunktionalen Bau – und seine Bühnendekoration mit den Worten »großzügig« und »sehr vornehm« als tragische definiert: »[...] facessimo fare tutto da fondamenti l'Odeo, e Teatridio all'Eccellenza del Sig. Duca Vespasiano Gonzaga [...]. Il proscenio, e le prospettive degli edifizj rappresentano una gran piazza con una strada nobilissima nel mezzo [...]«.²⁸ In der Ausgabe des von Scamozzi besorgten Serlio-Index von 1619 hingegen wird auf diese Bühne unter dem Lemma *scena comica* verwiesen.²⁹ Ähnlich wie dem Vinentiner *Teatro Olimpico* fehlte auch dieser Bühne jede Möglichkeit, während einer Aufführung den Schauplatz des Geschehens nennenswert zu ändern.

Von der herkömmlichen Bühne abgesehen, weist Vincenzo Scamozzis Theater in Sabbioneta bedeutende Neuerungen für den späteren Theaterbau auf: die Errichtung eines zweckgebundenen, frei stehenden und dauerhaften Gebäudes an urbanistisch hervorgehobener Position, die Strukturierung des Zuschauer-raums gemäß der gesellschaftlichen Stellung seiner Benutzer, die differenzierte Erschließung der unterschiedlichen Publikumsbereiche sowie die Neigung des Parketts zur Bühne hin.

Welche Veränderungen am *Teatro Ducale* und vor allem an seiner Bühne vorgenommen worden wären, hätte das Hoftheater mehr als eine Saison erlebt, bleibt Spekulation. Nach dem Tod Vespasiano Gonzagas 1591 fielen Sabbioneta und das Theater in einen Dornröschenschlaf.

Bildnachweis: Archiv des Autors: 1–7.

²⁸ Tommaso Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo XVI*, Venedig 1778, S. 434.

²⁹ Serlio 1619 (Anm. 3), s. v. *scena comica*.