

# Ein soziales „Dramma in musica“?

## Verdi, alte Notabeln und neue Eliten im Theater des liberalen Italiens\*

Von

**Axel Körner**

### I. Verdis ohrenbetäubende Chöre

Wenn auch die italienische Einigung kaum eine soziale Revolution genannt werden kann, so haben Historiker verschiedener Forschungstraditionen diesen Prozeß doch zumindest als Konsequenz oder auch Ausgangspunkt eines dramatischen gesellschaftlichen Wandels beschrieben.<sup>1</sup> Was waren die Auswirkungen dieser Entwicklung auf das italie-

\* Der Autor dankt Roger Parker, Renate Schlesier und den Kollegen am Institute for Advanced Study in Princeton für eine ausgesprochen stimulierende Diskussion seiner Thesen zu diesem Thema. Eine frühere Fassung wurde 2005 im European History Seminar in Cambridge und im Rahmen der Konferenz „The Politics of Opera“ im März 2006 am European University Institute, Florenz, vorgestellt. Der Aufsatz beruht auf Forschungen für ein 2008 bei Routledge in New York erscheinendes Buch: *Axel Körner, Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*. Für weitergehende Quellenhinweise siehe *Axel Körner, The Theatre of Social Change. Opera and Society in Bologna after Italian Unification*, in: *Journ. of Modern Italian Studies* 8, 3, 2003, 341–369. Zur Frage der Eliten und seiner kulturellen Werte in Bologna auch *ders.*, *Bologna: Leitkulturen im Spannungsfeld von Bürgersinn und Wirtschaftsinteressen. Der Kampf um die regionale Presse vor dem Ersten Weltkrieg*, in: Reinhard Kannonier/Helmut Konrad (Hrsg.), *Urbane Leitkulturen. Bologna, Leipzig, Linz, Lubljana 1890–1914*. Wien 1995, 123–153, sowie *ders.*, *Bürgerliche Öffentlichkeit in Bologna. Soziale und politische Bedingungen urbaner Leitkulturen nach der italienischen Einigung*, in: Christian Gerbel/Reinhard Kannonier/Helmut Konrad/Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Urbane Eliten und kultureller Wandel*. Wien 1996, 17–83, und *ders.*, *Vom Campanilismo zur Europäischen Avantgarde. Bolognas Leitkulturen und das Teatro Comunale*, in: ebd. 85–120.

<sup>1</sup> Für einen allgemeinen Überblick sei hier auf folgende Zusammenfassungen der Debatte hingewiesen: *Lucy Riall, The Italian Risorgimento. State, Society and National Unification*. London 1994, 29 ff.; *Anthony Cardoza, Cavour and Piedmont*, in: John. A. Davis (Ed.), *Italy in the Nineteenth Century*. Oxford 2000, 108–131, 110 ff.; *Gilles Pécout, Naissance de l'Italie contemporaine (1770–1922)*. Paris

nische Theater, das durch das Repertoire der Oper im 19. Jahrhundert nicht nur als literarischer Schauplatz ideologischer Aspirationen nationalstaatlicher Einigung angesehen wurde, sondern seit dem 18. Jahrhundert auch als Quintessenz italienischer Kultur galt?<sup>2</sup> Was können wir vom Theater über die italienische Gesellschaft nach der Einigung lernen? Und wie veränderte sich die soziale Praxis des Theaterbesuchs? Die folgende Untersuchung setzt sich zum Ziel, mit Hilfe der Kulturgeschichte einen Aspekt des sozial- und politikhistorischen Wandels der italienischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert zu erläutern und dabei einen Beitrag dazu zu leisten, die Distanz zwischen den entsprechenden Teildisziplinen der Geschichtswissenschaft und die häufig anzutreffende Depolitisierung der Kulturgeschichte zu überwinden.

Einen Zusammenhang von Risorgimento und Oper herstellend, denkt man zunächst an Giuseppe Verdi. Er gilt als Vertreter des liberalen, nationalgesinnten Italiens und wurde bereits vor der Einigung von den Patrioten zum Nationalkomponisten gekürt. Die neuere Forschung hat jedoch überzeugend nachgewiesen, daß es sich bezüglich des national-patriotischen Verständnisses seiner Opern größtenteils um spätere Konstruktionen des Komponisten, seiner frühen Biographen und seiner Anhänger handelt. Selbst seine sogenannten Risorgimento-Opern waren zur Zeit ihrer Uraufführungen nicht als patriotische Botschaften konzipiert und wurden vom Publikum auch nicht in diesem Sinne verstanden.<sup>3</sup> Der beliebte „Va pensiero“ Chor aus *Nabucco* (1842) wurde

1997, 11–25. Für die aktuelle Debatte in Italien vor allem *Alberto M. Banti/Paul Ginsborg* (Eds.), *Storia d'Italia. Annali 22: Il Risorgimento*. Turin 2007.

<sup>2</sup> *Alberto M. Banti*, *La nazione del risorgimento*. Turin 2000; *Carlotta Sorba*, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*. Bologna 2001.

<sup>3</sup> Die Forschungen von Roger Parker sind diesbezüglich wegweisend: *Roger Parker*, *Studies in Early Verdi, 1832–1844. New Information and Perspectives on the Milanese Musical Milieu and the Operas from Oberto to Ernani*. New York/London 1989, 10 ff.; *ders.*, „Arpa d'or dei fatidici vati“. The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s. Parma 1997; *ders.*, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*. Princeton, N. J. 1997, 20–41. Auch *Mary Ann Smart*, *Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Fantasies*, in: Krystyna von Henneberg/Albert Russell Ascoli (Eds.), *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Oxford 2001, 103–118. Weiterhin *John A. Davis*, *Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815–1860*, in: *JInterH*, 36/4, 2006, 569–594, 570 ff.; *Stefano Castelvetti*, *Was Verdi a ‚Revolutionary‘?*, in: ebd. 615–620, 619. Zusammenfassend siehe auch *William Ashbrook*, *The Nineteenth Century: Italy*, in: Roger Parker (Ed.), *The Oxford History of Opera*. Oxford 1996, 114–137, 128. Für die herkömmliche Interpretation Verdis als Barde des Risorgi-

erst Jahre nach dem triumphalen Erfolg der Oper als eine nationale Botschaft mit Italienbezug uminterpretiert, und als *La Battaglia di Legnano* (1849) kurz nach der italienischen Einigung endlich auch an das Teatro Comunale in Bologna kam, kritisierte man, daß Verdis Oper die Geschichte der Lombardischen Liga auf „private Liebes- und Eifersuchtsszenen beschränke“.<sup>4</sup> Das in Bologna publizierte satirische Blatt „La Farfalla“ und die literarische Zeitschrift „Teatri Arti e Letteratura“ störten sich an dem „ohrenbetäubenden Lärm“ von *Nabucco*. Auch der weit verbreitete „Mondo Illustrato“ fand die Lautstärke von Verdis Opern schon lange geschmacklos: Schließlich gehe man zum Vergnügen und zur allgemeinen Entspannung in die Oper.<sup>5</sup> Die Ablehnung der Kritiker und Opernliebhaber war unter anderem die Folge davon, daß Verdi zunehmend von mittelmäßigen und schlechten Theaterkompanien der Provinz gespielt wurde und daß überall auf Plätzen und Straßen städtische Blaskapellen Potpourris seiner Chöre und Arien zum Besten gaben. Verdi war populär, fand aber nicht unbedingt die Zustimmung der sozialen und kulturellen Eliten. In seinem Roman *Il Gattopardo* hat Giuseppe Tomasi di Lampedusa diesen Aspekt der Verdi-rezeption trefflich festgehalten, indem der Bürgermeister von Donnafugata die Begrüßung des Prinzen Salina auf seinem sizilianischen Landgut mit „l’imperversare della musica di Verdi e del frastuono delle campane“ feiern läßt. In seiner Verfilmung des Romans hat Luchino Visconti mit feiner Ironie dargestellt, wie der Prinz auf Don Calogeros Geschmacklosigkeiten zur Feier der italienischen Einigung reagiert.

Der Adel im untergegangenen Königreich Sizilien verstand Verdis Musik als Reverenz an die politische Neuordnung Italiens. Tatsächlich wurden Verdis Opern im Süden viel weniger gespielt als im Norden, und so erscheint es auch nicht erstaunlich, daß Verdi zu Lebzeiten immer ein gespanntes Verhältnis zu Neapel hatte, von dessen Publikum er meinte, daß es „schwierig sei, wann immer man ihm etwas Neues prä-

mento: *George Martin*, Verdi and the Risorgimento, in: William Weaver/Martin Chusid (Eds.), *The Verdi Companion*. New York 1979, 13–41.

<sup>4</sup> Il Monitore di Bologna, 28. 12. 1860. Auch *Luigi Verdi* (Ed.), *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843–1901)*. Lucca 2001, 4f., 73. Grundsätzlich zum Opernchor bei Verdi *Philip Gossett*, *Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera*, in: *Cambridge Opera Journ.* 2, 1990, 1, 41–61.

<sup>5</sup> La Farfalla und Teatri Arti e Letteratura, zit. in *Verdi* (Ed.), *Le opere di Giuseppe Verdi* (wie Anm. 4), 3 f. *Mondo Illustrato*, zit. in *Rubens Tedeschi*, *L’Opera italiana*, in: *Storia d’Italia*. Vol. 5/2: I documenti. Turin 1973, 1141–1180, 1171.

sentiere“.<sup>6</sup> Doch nicht nur im Süden stieß Verdi auf Unmut. Auf Grund seiner Konflikte mit dem Mailänder Publikum und den dortigen Kritikern gönnte er der Scala zwischen 1845 und 1887 keine einzige Premiere.<sup>7</sup> Selbst ein enger Weggefährte wie Arrigo Boito beschrieb *I vespri italiani* 1864 in „Il Figaro“ als „un po' scolorata nell' assieme“, als „insgesamt eher blaß“.<sup>8</sup> Zwar waren seine Opern in verschiedenen kleineren Theatern Norditaliens regelmäßig zu hören, doch in Bolognas Teatro Comunale, dem wichtigsten Theater der Päpstlichen Legationen, wurden viele seiner Werke zu Lebzeiten kaum gespielt, selbst nach Aufhebung der päpstlichen Zensur. *Simon Boccanegra* gelangte erst fünf Jahre nach der venezianischen Premiere auf das Programm, *La forza del destino* sieben Jahre nach der Uraufführung in Sankt Petersburg, doch jeweils für nur eine Spielzeit. *Aida* hatte sechs Jahre zu warten. *Oberto*, *Un giorno di regno*, *Alzira* und *Il Corsaro* wie auch *Stiffelio* und *Jerusalem* wurden zu Lebzeiten des Komponisten gar nicht gegeben. Vor allem in der Zeit zwischen 1870 und dem Ersten Weltkrieg vergingen häufig viele Jahre ohne eine einzige Oper von Verdi auf dem Spielplan des Comunale.<sup>9</sup> Statt dessen wurde nach 1871 Wagner zum beliebtesten Komponisten des Bologneser Theaters.

Die Opern Verdis, die es auf den Spielplan des Comunale schafften, stießen auch nach der Einigung nicht unbedingt auf Anerkennung. Zum ersten Besuch des italienischen Monarchen im Mai 1860 spielte Bolognas Theater *I Lombardi*, gefolgt wenige Monate später von *Un Ballo in Maschera* – „schwierige Musik [...] absurde Harmonien und merkwürdige Melodien“, wie die erste Zeitung der Stadt meinte.<sup>10</sup> Enrico Bottrigari war ein einflußreicher Beobachter der lokalen Musikszene, der zumindest den politischen Positionen Verdis nahestand. Seinem Ur-

<sup>6</sup> Carlotta Sorba, To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy, in: JInterH 36/4, 2006, 595–614, 601.

<sup>7</sup> Die einzigen Ausnahmen waren überarbeitete Fassungen von *La forza del destino* (1869), *Simon Boccanegra* (1881) und *Don Carlos* (1884).

<sup>8</sup> Zit. in: Alessandro Roccatagliati, Opera, Opera-Ballo e „Grand Opéra“: Commissioni stilistiche e recezione critica nell'Italia Teatrale di Secondo Ottocento (1860–1870), in: Studi di Musica Veneta. Opera & Libretto 2, 1993, 283–349, 297.

<sup>9</sup> Für eine frühe Betrachtung der Beziehung zwischen Bologna und Verdi siehe Felice Romani, Alcuni cenni storici sull'arte musicale e della danza, in: Luigi Bignami, Cronologia di tutti spettacoli rappresentati nel gran Teatro Comunale di Bologna dalla solenne sua apertura 14 maggio 1763 a tutto l'Autunno del 1880. Bologna 1880, 5–12, 9.

<sup>10</sup> Il Monitore di Bologna, 5. 10. 1860.

teil zufolge fehlte es dem Werk jedoch an „Einfühlungsvermögen“. Der erste Akt sei „erbärmlich, die weiteren hinterlassen einen etwas besseren Eindruck, doch gibt es kaum etwas Neues. Das Ganze ist ein Mosaik schon bekannter Partituren.“ Auch bezüglich der Premiere von *I due Foscari* meinte Bottrigari, daß es dem Komponisten an Einfallsreichtum mangle; *Rigoletto* war „zu laut“ und *Stiffelio* „künstlich forciert“. <sup>11</sup> Nicht nur Bottrigari war kritisch: Der Impresario, der 1861 *La Battaglia di Legnano* auf die Bühne des Comunale brachte, klagte über das allgemeine Unverständnis des lokalen Publikums. <sup>12</sup> Als Kronprinz Umberto zum Besuch erschien gab das Teatro Comunale *Simon Boccanegra*. Doch auch in diesem Fall hatte das Publikum der „abstrusen und komplizierten Konstruktion“ der Oper wenig abzugewinnen und sehnte sich statt dessen nach der „paradiesischen Musik Rossinis“. <sup>13</sup> Das lokale Offizierscorps, dem es sicherlich nicht an nationaler Gesinnung mangelte, wollte daraufhin sogar seine Subskription für das Opernhaus kündigen. <sup>14</sup> Dabei galt das Orchester des Comunale als hervorragend, und dem Kapellmeister Angelo Mariani, seinerzeit der beste Dirigent Verdis, kam die Verantwortung für die Schwierigkeiten mit Verdi sicherlich auch nicht zu. <sup>15</sup>

<sup>11</sup> *Enrico Bottrigari*, Cronaca di Bologna. (Fonti e Ricerche per la storia di Bologna.) 4 Vols. Bologna 1960–1963, hier Vol. 3, 115. Bottrigari konnte auch mit Rossini gnadenlos sein: *Herbert Weinstock*, Rossini. A Biography. New York 1968, 243. Zur Aufnahme von Verdis späteren Werken siehe auch *Enrico Panzacchi*, Il Monitore di Bologna, 12. 10. 1875; *ders.*, A Proposito del Tannhaeuser rappresentato a Bologna nell'autunno 1872. Bologna 1872, 25.

<sup>12</sup> Archivio Storico Comunale di Bologna (ASCB), Carteggio Amministrativo (CA), 1861, Tit. XVI–2, 595, Brief des Impresario an den Bürgermeister. Siehe auch *Carlotta Sorba*, Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848, in: Alberto M. Banti/Roberto Bizzocchi (Eds.), Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento. (Studi Storici Carocci, Vol. 14.) Rom 2002, 133–156, 147; *Tedeschi*, L'Opera italiana (wie Anm. 5), 1172.

<sup>13</sup> *Bottrigari*, Cronaca di Bologna (wie Anm. 11), Vol. 3, 219 u. Vol. 4, 79; Il Monitore di Bologna, 7. 10. 1861.

<sup>14</sup> ASCB, CA (wie Anm. 12), 1861, Deputazione dei pubblici spettacoli, Miscellanea, Ufficiali del Battaglione di Bologna al Cav. Delegato per i pubblici spettacoli, 8. 11. 1861.

<sup>15</sup> Der wachsenden Komplexität des Repertoires Rechnung tragend, war Mariani der erste Dirigent, der in Italien nicht auch gleichzeitig Konzertmeister war. Siehe dazu *Georg Schünemann*, Geschichte des Dirigierens. Leipzig 1913, 253, 256; *Paul Honigsheim*, Music and Society. New York 1973, 61, 70; *Karl Gustav Fellerer*, Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1984, 58; *John Rosselli*, The Life of Verdi. New York 2000, 134; *Marcello de Angelis*, Le carte dell'impresario:

Verdi stieß also nicht überall in Italien auf einhellige Zustimmung, und seine Musik sorgte noch lange nach der Einigung für Auseinandersetzungen unter den Opernliebhabern. Wie erklärt sich dieses Phänomen? Galt seine Musik tatsächlich als vulgär, oder war Verdi für Teile des italienischen Publikums lediglich zu modern? Schlug ihm in bestimmten Gegenden der Halbinsel ein legitimistisch-restauratives Klima entgegen, das in Ablehnung der von Piemont „fremdbestimmten“ Einigung gründete? Oder liegen die Ursachen in den vom Risorgimento hervorgebrachten sozialen Spannungen zwischen alten und neuen Eliten? Die italienische Musikgeschichte scheint komplexer zu sein, als uns einschlägige Handbücher glauben machen. In Anbetracht dieser Tatsache sollte man das Theater als soziale und politische Einrichtung in Italien aus einer neuen Perspektive betrachten. Trotz der immensen Literatur zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts wissen wir noch immer relativ wenig darüber, wie die Theater zu dieser Zeit funktionierten, insbesondere die Beziehung zwischen Impresari, Künstlern, Lokalpolitikern und Kräften des Marktes sowie das Zusammenspiel von Politik, Kommunalverwaltung und Öffentlichkeit.<sup>16</sup> Ein Großteil der Literatur konzentriert sich auf das Repertoire (und bisher nur wenig auf dessen Rezeption), auf die Libretti als Repräsentation gesellschaftlicher Ideen, auf musikalische Entwicklungen oder auf die Architekturgeschichte der Theater. Doch wie funktionierte ein italienisches Opernhaus im sozialen und kulturellen Gesellschaftssystem der post-risorgimentalen Nation und ihrer lokalen und regionalen Einheiten? Wie haben der Erfolg des Risorgimento, die Entstehung eines

melodrama e costume teatrale nell'ottocento. Florenz 1982, 22; *David Kimbell*, *Italian Opera*. New York 1991, 561. Weiterhin *Amedeo Potito* (Ed.), *Angelo Mariani*. Autobiografia e documenti, 1821–1873. Rimini 1985; *Silvio Busmanti*, *Cenni intorno al maestro Angelo Mariani*. Bologna 1876.

<sup>16</sup> Neben *Sorba*, *Teatri* (wie Anm. 2), hierzu vor allem *John Rosselli*, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge 1987; *De Angelis*, *Le carte dell'impresario* (wie Anm. 15); *Roberto Alonge/Guido Davico Bonino* (Eds.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol. 2. Turin 2000. Speziell für Bologna siehe die entsprechenden Kapitel in *Luigi Trezzini* (Ed.), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*. 3 Vols. Bologna 1987; sowie das populärwissenschaftliche Buch von *Maria Calore*, *Bologna a teatro. L'Ottocento*. Imola 1982. Als Quelle vor allem *Enrico Rosmini* (Ed.), *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri. Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc.* Mailand 1872.

Staats für die Nation und die anschließende Integration regionaler und kommunaler Einheiten in den Nationalstaat dieses Kräftespiel verändert? Gab es im Theater eine soziale Revolution? Reichte der gesellschaftliche Transformationsprozeß bis auf die Bühne und bis in die Logen des Opernhauses, oder blieb das Theater gegenüber den sozialen und politischen Veränderungen Italiens verschlossen? Wer die italienischen Beziehungsgeflechte zwischen Politik, Verwaltung, Öffentlichkeit und Opernpublikum untersuchen möchte, kann nur im Glücksfall auf eindeutige Quellen oder „Gebrauchsanweisungen“ für die Theater des 19. Jahrhunderts zurückgreifen und ist häufig gezwungen, in einer „thick description“ Bruchstücke verstreuter Informationen in einen Sinnzusammenhang zu fügen.

## **II. Bolognas Teatro Comunale in der Politik des ehemaligen Kirchenstaats**

Im folgenden wird am Beispiel des Teatro Comunale in Bologna – vormals die Hauptstadt der Päpstlichen Legationen und nach Rom die zweitgrößte Stadt des Kirchenstaats – dargestellt, wie eine in der Restaurationsepoche und dem Ancien Régime verwurzelte Institution den modernen Verwaltungsstrukturen angepaßt und dadurch zum Instrument kultureller Identitätsstiftung der post-risorgimentalen, liberalen Bürgergesellschaft werden konnte. Dabei wird sich jedoch zeigen, daß dieser Prozeß nicht ohne Hindernisse vonstatten ging und sich nicht immer als Spiegel der politischen Veränderungen des nationalen Rahmens vollzog. Der Epochenwandel wird in dieser Fallstudie nicht anhand politischer oder ökonomischer Veränderungen untersucht, sondern am Beispiel semantischer Verschiebungen im gesellschaftlichen Raum kultureller und symbolischer Repräsentation, innerhalb derer dem Theater in Italien eine eminente Rolle zukam. Es geht daher im folgenden nicht um eine Musik- oder Inszenierungsgeschichte des Theaters, sondern um eine auf der Analyse kultureller Praxis und ihrer historischen Rezeption beruhende Sozialgeschichte. Dabei stehen bestimmte Aspekte im Vordergrund: die sich auf Grund des politischen Übergangsprozesses verändernde Finanzlage der Theater; die Adaptation eines vom künstlerischen Anspruch eher traditionellen Theaters zu einer dem modernen internationalen Repertoire gegenüber offenen Bühne; der das Repertoire und die Beanspruchung des vom Theater repräsentierten öffentlichen Raums betreffende Konflikt zwischen dem traditio-

nellen aristokratischen Publikum der lokalen Notabelngesellschaft und dem aufsteigenden Bürgertum. Die aristokratischen Eliten Bolognas hatten das Theater im 18. Jahrhundert als semi-öffentliche Institution im Zusammenspiel mit der päpstlichen Stadtverwaltung gegründet und durch den Ankauf von Logen den Bau finanziell ermöglicht. Das demokratisch orientierte Bürgertum der Stadt bildete auch nach der Einigung politisch eine Minderheit, betrachtete jedoch das Theater als eine der kommunalen Kulturpolitik unterstehende Institution.

Trotz seiner prominenten Rolle im untergegangenen Kirchenstaat und während des Risorgimento blieb Bologna nach dem Ende der päpstlichen Herrschaft in vieler Hinsicht sozial und wirtschaftlich im Rückstand. Kindersterblichkeit und Analphabetismus waren in der Romagna noch höher als im Süden des Landes.<sup>17</sup> Im Vergleich zu anderen Regionen Italiens machte sich die Industrialisierung erst spät bemerkbar, und die Agrarwirtschaft beruhte lange auf vormodernen Produktionsmethoden.<sup>18</sup> Der Kirchenstaat hatte es über Jahrzehnte versäumt, in die städtische und regionale Infrastruktur zu investieren; und Bolognas vormals berühmte Universität, die älteste Europas, zählte 1859 nur noch 20 Professoren und weniger als 400 Studenten.<sup>19</sup> Die Romagna war zum Zeitpunkt der italienischen Einigung und für viele Jahrzehnte

<sup>17</sup> *Marco Cattini*, Le Emilie agricole al momento dell'Unità, in: Roberto Finzi (Ed.), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Emilia-Romagna*. Turin 1997, 7–21, 8; *Mary S. Quine*, *Italy's Social Revolution: Charity and Welfare from Liberalism to Fascism*. Basingstoke 2002, 36, 182. Der Analphabetismus in der Emilia Romagna kam dem der Provinzen Grosseto und Neapel gleich, die häufig als gravierendste Beispiele genannt werden. Im Jahr 1861 waren in der Romagna 82,4% der Bevölkerung von über fünf Jahren Analphabeten, mit bis zu 90% in bestimmten Gegenden der Region und noch höherem Niveau unter der weiblichen Bevölkerung. *Alberto Berselli*, *Primi decenni dopo l'Unità*, in: ders. (Ed.), *Storia della Emilia Romagna*. Vol. 3. Imola 1980, 257–304, 269; *Giovanni Vigo*, *Gli italiani alla conquista dell'alfabeto*, in: Simonetta Soldani/Gabriele Turi (Eds.), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*. Vol. 1. Bologna 1993, 37–66, 43, 50; *Luciano Bergonzini*, *L'Analfabetismo nell'Emilia-Romagna nel primo secolo dell'Unità*, in: *Statistica* 26, 1966, 279–393, 284, 291.

<sup>18</sup> *Vera Zamagni*, *Una vocazione industriale diffusa*, in: *Storia d'Italia. L'Emilia-Romagna* (wie Anm. 17), 127–161, 127; *Franco Cazzola*, *La ricchezza della terra. L'Agricoltura emiliana fra tradizione e innovazione*, in: ebd. 51–112, 54f.; *John F. Pollard*, *Money and the Rise of the Modern Papacy. Financing the Vatican, 1850–1950*. Cambridge 2005, 24; *Raffaele Romanelli*, *L'Italia liberale 1861–1900*. Bologna 1979, 74.

<sup>19</sup> *Luisa Avellini*, *Cultura e società in Emilia-Romagna*, in: *Storia d'Italia. L'Emilia-Romagna* (wie Anm. 17), 649–699, 662.



danach gewissermaßen „ein Süden im Norden“ der italienischen Halbinsel – und dies trotz der Rolle Bolognas in den Revolutionen von 1831 und 1848; trotz der Bedeutung der Legationen für die Diplomatiegeschichte des Risorgimento; und obwohl Bolognas Politiker (Gioacchino Pepoli, Marco Minghetti, der Dichter Giosu  Carducci und viele andere) im entstehenden Nationalstaat wichtige Positionen einzunehmen vermochten.

Der Übergang vom Ancien Régime zum liberalen Italien wurde in Bologna und der Romagna maßgeblich von denselben Namen und alten Familien bestimmt, welche die päpstliche Herrschaft in der Stadt über Jahrhunderte geprägt hatten: dem gro grundbesitzenden Stadtadel, welcher der moderaten *Destra Storica* um Cavour und Minghetti nahestand und im Gegensatz zu dem legitimistisch-katholisch orientierten Adel das liberale Regime nicht grundsätzlich ablehnte oder gar die Rückkehr der Kardinäle forderte. In vieler Hinsicht unterschied sich das politische Kräftespiel in Bologna von der nationalen Entwicklung Italiens. In zahlreichen Städten Italiens bildeten sich innerhalb weniger Jahre demokratische, den Mittelstand vertretende Mehrheiten im Stadtrat. 1876 erlebte Italien seine „parlamentarische Revolution“, die den Wechsel von den *Moderati* der *Destra Storica* zur demokratischen Regierung der *Sinistra Storica* unter Depretis und Crispi hervorbrachte. Selbst wenn der *Trasformismo* der folgenden Jahrzehnte eine Unterscheidung zwischen den politischen Lagern immer schwieriger machte, bedeutete dieser Wechsel zumindest eine soziale Erweiterung der politischen Eliten.<sup>20</sup> In Bologna hingegen blieb die Lokalpolitik fest in den Händen der *Moderati*, seit den späten 1880er Jahren in einer konservativen Allianz mit den zur Zusammenarbeit mit dem liberalen Staat bereiten „transigenten“ Katholiken. Dabei wurden die politischen Vereinigungen der *Moderati* wie auch die Mehrheit ihrer politischen Mandate von den Notabeln der lokalen Adelsfamilien dominiert. Der demokratisch orientierte linke Fl gel der Liberalen, mehrheitlich die in Bologna schwach ausgeprägte Mittelklasse vertretend, blieb von politischer Macht und Einfluß auf die Institutionen weitgehend ausgeschlossen. Daher zeigte auch der für das übrige Italien so charakteristische

<sup>20</sup> Zum *Trasformismo* zusammenfassend: *Giovanni Sabbatucci*, Il trasformismo come sistema. Saggio sulla storia politica dell'Italia unitaria. Rom/Bari 2003; *Luigi Musella*, Il trasformismo. Bologna 2003. Zur generellen politischen Entwicklung vor allem *Romanelli*, L'Italia liberale (wie Anm. 18); *Fulvio Cammarano*, Storia politica dell'Italia liberale. Rom/Bari 2004.

*Transformismo* in Bologna kaum Wirkung. Die politischen Lager blieben ihren ideologischen und sozialen Ursprüngen stärker verhaftet als im übrigen Italien, mit entsprechenden Auswirkungen auf lokalpolitische Debatten.<sup>21</sup> Nur für kurze Zeit, zwischen 1868 und 1872, und noch einmal für wenige Monate im Jahr 1903, erlebte Bologna progressive Mehrheiten im Stadtrat und demokratisch orientierte Lokalregierungen. Kurz vor dem Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg kam es dann 1914 zu einer sozialistischen Mehrheit im Stadtrat, und Bologna prägte seit dieser Zeit den Begriff des *Socialismo Municipale*. Nach dem Krieg beseitigten die faschistischen Kampfverbände die demokratisch-sozialistische Stadtregierung – bereits zwei Jahre vor dem Marsch auf Rom, ein erstes Beispiel faschistischer Machtergreifung auf lokaler Ebene.

Aufgrund dieser für das liberale Italien außergewöhnlichen, in der spezifischen sozio-ökonomischen Ausgangslage und den historischen Bedingungen der Region begründeten Situation lassen sich die politischen Strukturen Bolognas als eine auf adligem Landbesitz beruhende Hegemonie der *Moderati* beschreiben, die ihren Ausgangspunkt in dem verpaßten Wandel der lokalen Eliten nach dem Ende der päpstlichen Herrschaft und der Einigung findet. In seiner berühmten Geschichte Italiens hat Benedetto Croce die Rolle des Adels in den Stadtverwaltungen nach 1860 mit dem „spontanen Vertrauen des Volkes in das Patriziat, in die Prinzen, Herzöge und Markgrafen“ erklärt.<sup>22</sup> Nicht politische Meinungen und Sachverhalte, sondern Stand und Prestige bestimmten das Wahlverhalten. Noch 1886 beklagte der Präfekt von Modena das politische Desinteresse der Wähler.<sup>23</sup> Der „Corriere dell’Emilia“, die Tageszeitung des späteren Bologneser Bürgermeisters Marquis

<sup>21</sup> Siehe zusammenfassend dazu Axel Körner, Local Government and the Meanings of Political Representation: A Case Study of Bologna between 1860 and 1915, in: *Modern Italy* 10/2, 2005, 137–162. Ein Grund dafür war auch die Sozialstruktur der Stadt, in der trotz der akademischen Tradition Bolognas die freien Berufe lediglich 0,5% der Bevölkerung ausmachten: Maria Malatesta, Le professioni e la città. Bologna 1860–1914, in: *Società e Storia* 111, 2006, 51–111, 53.

<sup>22</sup> Benedetto Croce, *Storia d’Italia*. Rom/Bari 1928, 94f.

<sup>23</sup> Zitiert nach Cammarano, *Storia politica* (wie Anm. 20), 39f. Für Bologna siehe Gian Matteo Maestri, Bologna tra clericalismo e radicalismo: una politica di „nobiliti“, in Paolo Pombeni (Ed.), *All’origine della „forma partito“ contemporanea*. Emilia Romagna 1876–1892: un caso di studio. Bologna 1984, 181–208. Ähnlich Alberto Preti/Fiorenza Tarozzi, *Democratici e progressisti a Bologna negli anni di Depretis*. Florenz 1988, 54.

G. N. Pepoli, rechtfertigte die Stellung des Adels im Stadtrat folgendermaßen: „Der Rat hat unsere berühmte Stadt zu repräsentieren. Die vielen erlauchten Verteter des Adels in seinen Reihen sind ein Teil von uns. Nur für den Zweck, dem Adel den Krieg zu erklären, wollen wir nicht in primitive Demokratie verfallen. [...] Dies hieße letztendlich, daß jegliches Gewerbe, jeder Beruf, inklusive der Theaterstatisten und Straßenbettler, das Recht hätte, die Stadt im Rat zu vertreten.“<sup>24</sup> So blieb Bolognas Lokalpolitik von der moderaten *Destra*, der Rechten, dominiert, die im Piemontesischen Parlament als „partito aristocratico“ bezeichnet wurde, während die *Sinistra*, die historische Linke, als „partito borghese“ galt.<sup>25</sup> Graf Giovanni Codronchi, der Vorsitzende der Bologneser *Associazione Costituzionale*, bezieht sich darauf in einem Brief an Graf Nerio Malvezzi, in dem er diesen aufforderte, sich als Kandidat der *Moderati* aufstellen zu lassen: „Meiner Meinung nach sind die höheren Stände verpflichtet, am öffentlichen Leben teilzunehmen und die Gesellschaft davor zu schützen, in die Hände übler Elemente zu geraten [...]. Sie tragen einen berühmten Namen und so erinnere ich Sie daran: *noblesse oblige* [...]“.<sup>26</sup>

Von den fünfundsiebzig in den Jahren 1859 und 1860 gewählten Stadträten Bolognas gehörten dreiunddreißig zur Gruppe der *Possidenti* oder Großgrundbesitzer. Lediglich sechzehn Stadträte galten als gewerbetreibend, weitere sechzehn vertraten die freien Berufe oder gehörten als Professoren der Universität an.<sup>27</sup> Während des Zusammen-

<sup>24</sup> Corriere dell'Emilia, 9. 9. 1860.

<sup>25</sup> Hartmut Ullrich, Die italienischen Liberalen und die Probleme der Demokratisierung 1876–1915, in: GG 4, 1978, 49–76, 51. Zur Associazione Costituzionale delle Romagne siehe Maria Pia Cuccoli, L'associazione costituzionale delle Romagne, in: Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna. Atti e Memorie, NS. 25/26, 1974/75, 265–333, 278, und Cathérine Brice, La monarchie italienne et la construction de l'identité nationale (1861–1911). Thèse de doctorat d'Etat, Institut d'Etudes Politiques de Paris 2005, 154. Cammarano spricht von einem „aristokratischen Konzept der Politik“: Cammarano, Storia politica (wie Anm. 20), 22. Auch Raffaele Romanelli, L'Italia liberale. Bologna 1979, 26; Anthony L. Cardoza, Aristocrats in Bourgeois Italy. The Piemontese Nobility, 1861–1930. Cambridge 1997, 44.

<sup>26</sup> Giovanni Codronchi, zitiert nach Cardoza, Aristocrats (wie Anm. 25), 40.

<sup>27</sup> Aurelio Alaimo, L'organizzazione della città. Amministrazione e politica urbana a Bologna dopo l'Unità (1859–1889). Bologna 1990, 138. Zum Vergleich in Turin hatte der Adel bis in die frühen 1880er Jahre ein Viertel der Sitze im Stadtrat inne: Cardoza, Aristocrats (wie Anm. 25), 70. Für Parma Carlotta Sorba, L'eredità delle mura. Un caso di municipalismo democratico (Parma 1889–1914). Venedig 1993,

bruchs der päpstlichen Herrschaft war Graf Giovanni Malvezzi Bürgermeister von Bologna, dessen Familie seit dem 16. Jahrhundert wichtige Funktionen im Kirchenstaat innehatte. Im November 1859 wurde der Marquis Luigi Pizzardi, der letzte *Conservatore* der päpstlichen Regierung, zum *Senatore* (Bürgermeister) gewählt. Seine *Giunta* setzte sich fast ausschließlich aus Vertretern der lokalen Adelsgesellschaft zusammen: den Grafen Carlo Marsili, Giovanni Massei, Agostino Salina und Achille Sassoli.<sup>28</sup> Im Januar 1862 ernannte König Vittorio Emanuele Graf Carlo Pepoli zum Bürgermeister, dem 1866 der Marquis Gioacchino Pepoli im Amt folgte. Zwischen November 1868 und Februar 1872 stand infolge einer politischen Krise der *Moderati* der Demokratisch gesinnte Rechtsanwalt Camillo Casarini der Stadtverwaltung vor. Von 1875 bis 1889 hatte Bologna wiederum einen moderaten Landbesitzer als Bürgermeister, der jedoch bürgerlicher Herkunft war. Der erste direkt gewählte Bürgermeister gehörte erneut dem landbesitzenden Adel an.<sup>29</sup> Nach einem Jahrzehnt unter der Verwaltung von Alberto Dallolio, eines bürgerlichen Großgrundbesitzers, hatte Marquis Giuseppe Tanari bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg das höchste Amt der Stadt inne. Die weiteren Lokal- und Provinzialdeputationen der Region wurden gleichfalls vom landbesitzenden Adel dominiert.<sup>30</sup> Auch die

22f. Es gilt zu berücksichtigen, daß auch für Akademiker und freie Berufe der Landbesitz häufig die Haupteinnahmequelle war und diese im Stadtrat häufig ähnliche politische Ziele wie die *possidenti* verfolgten.

<sup>28</sup> Renato Zangheri, L'Unificazione, in: ders. (Ed.), Bologna. Storia delle città italiane. Rom/Bari 1986, 41; Alaimo, L'organizzazione della città (wie Anm. 27), 41 f.; Pier Paolo D'Attore, La politica, in: Zangheri (Ed.), Bologna (wie Anm. 28), 63–188, 66; Alessandro Albertazzi, I Sindaci di Bologna: Gioacchino Napoleone Pepoli, in: Strenna Storica Bolognese 40, 1990, 19–27.

<sup>29</sup> Casarini (1830–1874) war einer der Köpfe der Società Nazionale und gehörte seit 1865 dem Parlament an. Maria Serena Piretti/Giovanni Guidi (Eds.), L'Emilia Romagna in Parlamento, 1861–1919. Bologna 1992, Vol. 2, 73; Ernesto Masi, Camillo Casarini. Ricordi contemporanei. Bologna 1875, 137, 152–155; D'Attore, La politica (wie Anm. 28), 72; ders., Per un profilo delle classi dirigenti bolognesi, in: Salvatore Adorno/Carlotta Sorba (Eds.), Municipalità e borghesie padane tra Ottocento e Novecento. Mailand 1991, 87–113, 92; Alberto Preti/Fiorenza Tarozzi, Democratici e progressisti a Bologna negli anni di Depretis. Florenz 1988, 59; Aurelio Alaimo, Bologna, in: Annali Istituto per la scienza dell'amministrazione pubblica 1990, 3–80, 9. Marquis Luigi Tanari galt als Veteran von 1848 und 1859. Er gehörte der provisorischen Regierung und später dem Parlament an: Atti del Consiglio Comunale, 24. 3. 1904.

<sup>30</sup> Siehe Ignazio Masulli, Crisi e trasformazione: strutture economiche, rapporti sociali e lotte politiche nel bolognese (1880–1914). Bologna 1980, 33; Franco Caz-

Präfekten gehörten dem Adel an, was die Zusammenarbeit mit den lokalen Eliten erleichterte.<sup>31</sup> Der italienische Adel war seit Jahrhunderten in den Städten resident, wo der regelmäßige Opernbesuch in der familieneigenen Loge zum Habitus der sozialen Eliten gehörte.

Die Kontinuität der sozialen und politischen Eliten stellt die Idee der Einigung als Epochenwandel in Frage. Nichtsdestotrotz brachten die hier beschriebenen Strukturen nur eine relative Hegemonie der alten Eliten hervor. Im folgenden wird nicht nur die Ebene kulturell-symbolischer Repräsentation dieser sozialen Strukturen untersucht, sondern darüber hinaus dargestellt, wie die administrativen und institutionellen Bedingungen des neuen Italiens und der Prozeß kulturellen Wandels im nationalstaatlichen Rahmen, trotz lokalpolitisch widriger Mehrheitsverhältnisse und der sozio-ökonomischen Ausgangslage der Region, lokale Machtstrukturen unterwanderten und letztendlich von neuen sozialen und politischen Akteuren bestimmte kulturelle Praktiken hervorbrachten. Die gesellschaftlichen Strukturen der Stadt waren dem kulturellen Wandel Italiens und Europas gegenüber nicht immun. Trotz der spezifischen lokalen Bedingungen Bolognas bieten die Stadt und ihr Theater ein Beispiel für die sozialen und politischen Schwierigkeiten Italiens im Übergang vom Ancien zum Liberalen Regime, für die aus der Modernisierung der Institutionen entstehenden gesellschaftlichen Konflikte und für die Komplexität des Wandels sozialer und politischer Eliten mit jeweils unterschiedlichen Interessen symbolisch-kultureller Repräsentation.

### **III. Das Theater zwischen Privatsphäre, Öffentlichkeit und den Kräften des Marktes**

Seit 1820 erhielt Bolognas Teatro Comunale einen regulären jährlichen Zuschuß aus der Stadtkasse, die sogenannte „dote“, mit Hilfe derer, auf der Grundlage eines Vertrags mit der städtischen Kulturverwaltung, ein Theateragent oder Impresario für eine oder mehrere Spielzeiten das

*zola*, La ricchezza della terra. L'Agricoltura emiliana fra tradizione e innovazione, in: Roberto Finzi (Ed.), Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Emilia-Romagna. Turin 1997, 51–112, 77.

<sup>31</sup> Für 1861 bis 1895 siehe den biographischen Anhang in *Nico Randeraad*, *Autonomia in cerca di autonomia. I prefetti nell'Italia liberale*. Rom 1997, 289–307; auch *Robert C. Fried*, *The Italian Prefects. A Study in Administrative Politics*. New Haven 1963, 126.

Theater betrieb. Zusätzlich zum städtischen Zuschuß standen dem Impresario der Erlös der Theaterkasse und die jährlichen Gebühren der privaten Logenbesitzer zur Verfügung, wodurch letztere sich das Recht zum Gebrauch ihrer Familienlogen während der Herbstspielzeit sichernten. Das Theater hatte normalerweise drei Spielzeiten pro Jahr, wobei die wichtigste die Herbstsaison war. Für diese „stagione d’autunno“ hatte der Impresario ein vertraglich festgeschriebenes „spettacolo grandioso o regio“ zu organisieren, das heißt zwei oder drei bedeutende Werke im Stil der Opera seria, die jeweils in Verbindung mit einem großen Ballett aufzuführen waren. Die Herbstsaison hatte dem Vertrag zufolge dem „genere eroico e grandioso“ zu entsprechen.<sup>32</sup> Dies bedeutete keine Oper mit Ballettszenen, sogenannten „ballabili“, sondern sowohl Oper als auch ein separates Ballett, eine typische Programmgestaltung für die Opernabende des 19. Jahrhunderts. Während der kleineren Spielzeiten, zu Karneval und im Frühjahr, wurde normalerweise Opera buffa gespielt, ohne daß am selben Abend auch ein eigenständiges Ballett zur Aufführung kam. Die Sänger und die entsprechenden Inszenierungen kosteten in der Regel weniger, und darüber hinaus sparte der Impresario die Ausgaben für die Tänzer. Der Impresario erhielt in den Nebenspielzeiten normalerweise keinen städtischen Zuschuß, und die Logenbesitzer durften von ihren Räumlichkeiten auch ohne Entrichtung einer Jahresgebühr Gebrauch machen.

Traditionell genoß das Teatro Comunale bestimmte, von der päpstlichen Regierung garantierte Privilegien, um die Exklusivität des Hauses zu sichern. Zu bestimmten Zeiten des Jahres und an festgelegten Tagen hatten alle anderen Theater der Stadt geschlossen zu bleiben oder durften zumindest keine Oper geben. Darüber hinaus hatte das Comunale ein Monopol auf bestimmte Bälle der Karnevalszeit, ein bedeutendes Merkmal der Geschichte der Opernhäuser.<sup>33</sup> Den exklusiven Bällen des Comunale beiwohnen zu können wurde dadurch zu einem sozialen Privileg. Das Ende des päpstlichen Regimes und das Ende der Bevorzu-

<sup>32</sup> Siehe zum Beispiel ASCB, CA (wie Anm. 12), 1864, X, 3, 4, allegato 8971, Condizioni speciali pel capitolato d’appalto del Teatro Comunitativo di Bologna, 4. 3. 1864. Seit der zweiten Hälfte der 1860er Jahre hatten die Impresari normalerweise „sola opera in musica“ ohne Ballett zu inszenieren. ASCB, Scritture Private (SP), 1867, no. 26, Appalto per un triennio 1867–68–69 dell’impresa del Teatro Comunale, 19. 9. 1867, Allegato, Capitoli per l’appalto.

<sup>33</sup> ASCB, CA (wie Anm. 12), 1860, XVI, 2, Badini an den Bürgermeister, 7. 6. 1859.

gung des Comunale gegenüber den kommerziellen Theatern bedeuteten für die städtische Gesellschaft daher auch das Ende bestimmter, mit dem Besitz einer Privatloge im Theater verbundener Rangzeichen.

Mit seinem auf städtischem Zuschuß, Logengebühren und Abendkasse sowie Einnahmen von Glücksspielen und Restaurants im Foyer beruhenden Budget hatte der Impresario Solisten, Orchester, Chöre, Tänzer und Statisten zu honorieren, technische Angestellte wie Garderobedamen, Bühnentechniker, Schneider und Feuerwachen zu entlohnen, Beleuchtung und Toilettenbewirtschaftung zu bezahlen, Bühnenbilder zu erstellen, Aufführungsrechte und allgemeine Auslagen zu decken.<sup>34</sup> Bedeutend war vor allem der Vertrag zwischen Impresario und Stadtverwaltung, da hier Repertoire und Besetzung festgelegt wurden. Die entsprechenden Verhandlungen hatten die Interessen ganz verschiedener Gruppen zu berücksichtigen, von Logenbesitzern und dem allgemeinen Publikum, von Lokalpolitikern, denen das Theater zunehmend als kommunales Prestigeobjekt galt, die aber gleichzeitig eine spezifische soziale Klientel vertraten, von Verlegern, welche je nach Marktlage die Preise für die Aufführungsrechte bestimmen konnten und bestimmte Werke nur unter Bedingungen zur Verfügung stellten.<sup>35</sup> Schließlich spielten die musikalischen Produktionsbedingungen bei künstlerischen Entscheidungen eine wichtige Rolle, die Qualität und Größe der Orchester und Chöre; die Präferenzen sowie das technische Vermögen der unter Vertrag stehenden Dirigenten, die in letzter Zeit immer unabhängiger, mit eigenem künstlerischen Anspruch auftraten. Darüber hinaus hatten verschiedene soziale Gruppen und ihre jeweiligen politischen Vertreter unterschiedliche ästhetische Erwartungen bezüglich des Repertoires, von den traditionellen, normalerweise den *Moderati* oder aber den legitimistischen Katholiken nahestehenden Logenbesitzern, die vor allem an der Bewahrung des überkommenen *bel canto* Repertoires interessiert waren, bis zum aufsteigenden Bürgertum, welches Verdi als Nationalkultur verstand, aber gleichzeitig den Erfahrungen der neuen Zeit durch Auseinandersetzung mit dem moder-

<sup>34</sup> ASCB, SP (wie Anm. 32) enthält nach Jahren geordnet die Verträge der Kommune mit den Impresari; *Alonge/Bonino* (Eds.), *Teatro* (wie Anm. 16), 6. Die Honorare der Solisten machten zwischen 45% und 55% des Saisonbudgets aus; *Rosselli*, *The Opera Industry* (wie Anm. 16), 58f., 65, 78.

<sup>35</sup> ASCB, CA (wie Anm. 12), 1878, X, 3, 4, 7417 and allegati, Progetto dell' Agenzia teatrale Cesare Gaibi ed imprese Scalaberni, 27. 7. 1878 sowie Brief an den Bürgermeister, 29. 7. 1878.

nen europäischen Repertoire begegnen wollte.<sup>36</sup> „Viva Rossini – morte a Wagner!“ war die empörte Reaktion der Traditionalisten auf die musikalischen Neuerungen der Demokraten um Camillo Casarini, die das Opernhaus während ihrer kurzen Regierung zwischen 1868 und 1872 zum Mittelpunkt ihrer Kulturpolitik machten.<sup>37</sup> Schließlich sollte nicht außer acht bleiben, daß der Impresario als Unternehmer das Haus ausverkaufen mußte, um persönlich keine finanziellen Verluste zu machen. Lokalstolz brachte es mit sich, daß man das Theater in der nationalen oder gar internationalen Presse erwähnt sehen wollte, was mit einem traditionellen Repertoire schwieriger zu erreichen war als mit gewagten Veränderungen. In den Vertragsverhandlungen spielten Experten, die sich auf musikalische Fragen verstanden, eine besondere Rolle. Sie gaben in den entsprechenden Stadtratsdebatten den Ton an und handelten für die Stadt die Verträge aus. Gelegentlich standen solche Experten in der Verwaltung oder im Stadtrat für ästhetisch gewagtere Ideen als die sozialen Gruppen, die sie politisch zu vertreten hatten.

Bolognas Comunale gehörte mit der Scala, San Carlo und La Fenice zu den bedeutendsten Theatern Italiens und war mit seinem hervorragenden Orchester in der Lage, die besten Dirigenten der Zeit anzuziehen: seit 1860 Angelo Mariani, dann die Gebrüder Mancinelli, später Franco Faccio, Giuseppe Martucci und Arturo Toscanini. Das Comunale war gemeinsam mit der Universität Bolognas wichtigste Kulturinstitution, mit großer nationaler und internationaler Resonanz. Dabei spielte nicht nur die Bedeutung des lyrischen Theaters im Italien des 19. Jahrhunderts eine Rolle, sondern auch die musikalische Tradition der Stadt selbst. Neben dem wunderbaren Bibiena-Theater war diese durch das Liceo Musicale geprägt, durch die Accademia Filarmonica, die unter anderem Mozart zu ihren Mitgliedern zählte, und vor allem durch die Assoziation mit Rossini. Nach der italienischen Einigung hatte Bologna seinen kulturellen Rang im jungen Nationalstaat zu bestimmen. Den musikalischen Institutionen der Stadt und dem Theater kamen dabei eine herausragende Stellung zu.

Als öffentliche Institution im post-risorgimentalen Italien war das Theater jedoch in seiner Entwicklung durch Traditionen und die spezifische Geschichte des Hauses eingeschränkt. Neben seiner musikalischen

<sup>36</sup> Siehe zur Repertoire- und Rezeptionsanalyse *Körner*, Vom Campanilismo (wie Anm. \*).

<sup>37</sup> *Claudio Santini/Lamberto Trezzini*, La questione wagneriana, in: Trezzini (Ed.), Due secoli (wie Anm. 16), Vol. 1, 101–158, 133.



schen Funktion war das Comunale, seit seinen Ursprüngen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auch und vor allem Bühne zur Selbstdarstellung der lokalen Adelsgesellschaft, deren Familien seit Generationen die Logen besaßen, dekoriert mit Familienwappen und ausgestattet mit privaten Möbeln. Jedes Jahr im Herbst setzten sich die alten Familien des Patriziats durch die Rituale zur Eröffnung der Spielzeit erneut in Szene, ihresgleichen wie den unteren Rängen der Gesellschaft zeigend, wer zur feinen Gesellschaft der Stadt gehörte. In seinem Roman *Die Geschwister von Neapel* hat Franz Werfel diese Rolle des Theaters innerhalb der städtischen Gesellschaft Italiens eindrucksvoll beschrieben. In Bologna waren dies die Familien der Pepoli, Bentivoglio, Bevilacqua und Malvezzi – Namen, die teilweise für tausend Jahre Stadtgeschichte standen. Auch nach 1860 bestimmten diese Familien weiterhin die Geschicke des Theaters, dessen Verwaltung, wie auch die Debatten über das Repertoire. Nicht nur hatten sie wichtige Positionen innerhalb der politischen Elite der Stadt inne, sie konnten darüber hinaus ihren Einfluß auch durch die Interessenvertretung der Logenbesitzer und die Entrichtung ihrer jährlichen Gebühren geltend machen. Anderen sozialen Gruppen blieb diesbezüglich lediglich die insgesamt eher beschränkte Macht des Portemonnaies an der Abendkasse. Während das aufsteigende und politisch an Einfluß gewinnende Wirtschaftsbürgertum in Pisa nach der Einigung sein eigenes Teatro Nuovo errichtete<sup>38</sup>, veränderte sich die soziale Zusammensetzung von Bolognas Logenbesitzern kaum: Die vierzig in Privatbesitz befindlichen Logen des Theaters waren 1867 von drei Fürsten, 15 Marquis und 17 Grafen besetzt; eine Loge gehörte einer Erbgemeinschaft, und nur eine Loge wurde von einer Familie ohne Adelstitel geführt. Siebzehn Jahre später, im Jahr 1884, bietet sich immer noch ein ganz ähnliches Bild. Von den 36 dann noch in Privatbesitz befindlichen Logen wurden weiterhin drei Logen von einem Fürstengeschlecht geführt, 16 Logen waren von einem Marquis besetzt, 14 wurden von einem gräflichen Haus und zwei Logen von Familien mit niederen Adelsprädikaten geführt. Nur zwei Logenbesitzer gaben keinen Adelstitel an.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> *Alessandro Polsi*, Possidenti e nuovi ceti urbani: l'élite politica di Pisa nel ventennio post-unitario, in: *Quad. Storici*, NS., 56, 1984, 493–516.

<sup>39</sup> ASCB, SP (wie Anm. 32), 1867, no. 26, Appalto per un triennio 1867–68–69 dell'impresa del Teatro Comunale, 19. 9. 1867, Pianta indicativa delle Famiglie che hanno diritto d'uso, o prelazione dei Palchi del Teatro Comunitativo a seconda degli Spettacoli che vi si rappresentano. Zu dieser Zeit gehörten zum Adel der Roma-

Trotzdem machte sich nach der Einigung allmählich der Einfluß moderner Verwaltungsstrukturen geltend, die der neuen Zeit, trotz der oben dargestellten Sozialstrukturen der Lokalpolitik, nicht verschlossen blieben. Der Anschluß der päpstlichen Legationen an Piemont sowie die administrative und politische Integration des Nationalstaats zeigten mittelfristig dramatische Konsequenzen für die Rolle des Theaters als Standessymbol der angestammten Eliten. Der Bedeutungszusammenhang von Oper und sozialer Selbstdarstellung, die soziale Praxis des Opernbesuchs veränderten sich. Im folgenden wird gezeigt, wie Kommunal- und Kulturverwaltung mit diesem Bedeutungswandel umgingen.

#### IV. Platzkämpfe

Im Gegensatz zum städtischen Teatro Comunale vermochten sich die privaten und kommerziellen Theater Bolognas den neuen Marktbedingungen und wandelnden Gesellschaftsstrukturen nach der Einigung pragmatisch anzupassen. Für sie war Theater in erster Linie ein geschäftliches Interesse, und es ging vor allem darum, soviel Plätze wie möglich zu verkaufen und mit dem Programm ein wachsendes und damit auch sozial differenzierteres Publikum anzusprechen. Diesem Ziel entsprechend folgten sie einer architektonischen Entwicklung, die in anderen Gegenden Europas schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Opernhäuser kennzeichnete: Im Gegensatz zum Teatro Comunale waren die Logen in den kommerziellen, von städtischen Subventionen ausgeschlossenen Theatern lediglich vermietet, und den entsprechenden Familien konnte nach einigen juristischen Streitigkeiten gekündigt werden. Dann wurden die Trennwände herausgerissen und die Logen zu offenen Rängen umgebaut, mit direkten Folgen für die Einnahmen des Theaters.<sup>40</sup> Im Gegensatz dazu waren die Logenbesitzer des Teatro

gna 9 Fürsten, 9 Herzöge, 56 Marquis und 184 Grafen: *Gian Carlo Jocteau*, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*. Rom/Bari 1997, 22.

<sup>40</sup> *Calore*, *Bologna a teatro* (wie Anm. 16), 12 f.; *Monika Steinhauser*, 'Sprechende Architektur'. Das französische und deutsche Theater als Institution und „monument public“ (1760–1840), in: Jürgen Kocka (Hrsg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. 3 Bde. München 1988, Bd. 3, 287–333, 317; *Ute Daniel*, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1995; *John Rosselli*, *Music and Musicians in 19th Century Italy*. London 1991, 59; *ders.*, *The Opera Industry* (wie Anm. 16), 43; *Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli* (Eds.), *Storia dell'opera italiana*. Vol. 4. Turin

Comunale seit der Gründung im 18. Jahrhundert Miteigentümer des Hauses, weshalb der Stadt nicht die Möglichkeit gegeben war, sich ihrer zu entledigen. Durch den Logenverkauf war das Theater gewissermaßen eine „public-private partnership“. Begriffsgeschichtlich steht „Comunale“ hier für ein anderes, ganz besonderes Verständnis von Öffentlichkeit: als eine „Kommune“ der besseren Familien, die im Interesse des Gemeinwesens und im Verband mit der Stadt ein Theater errichten und gemeinsam bewirtschaften. Seit der Einigung widersprach jedoch die Rolle der Logenbesitzer im Theaterbetrieb immer stärker dem liberalen Selbstverständnis der Stadtverwaltung und insbesondere den Interessen öffentlich-kommunaler Kulturpolitik. Wie eingangs dargestellt, war Verdi dem traditionellen Publikum häufig ein Graus. Den Kommunalpolitikern im ehemaligen Kirchenstaat galt er jedoch nach 1860 zunehmend als ein Bekenntnis zum Nationalstaat. So scheint es nicht verwunderlich, daß die Stadtverwaltung ihre Kulturpolitik unabhängig von den Präferenzen der alten Adelsfamilien bestreiten wollte.

Am Anfang des Konfliktes stand das Verständnis dessen, was ein Abend im Opernhaus inhaltlich bedeute. Logenbesitzer auf der einen Seite, Impresari und Kulturpolitiker auf der anderen Seite vertraten hier immer stärker divergierende Auffassungen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war ein Opernabend etwas anderes, als es Opernbesucher seit dem 20. Jahrhundert erwarten. Das Programm des Abends bestand in der Haupt- und Herbstsaison aus Opera seria und einem separaten Ballett. Glucks Theaterreform des späten 18. Jahrhunderts, inspiriert von Rousseaus moralischer Kritik des Theaters, hatte ursprünglich die Ballettszenen als Teil der dramatischen Entwicklung stärker in den Handlungsverlauf der Oper integriert.<sup>41</sup> Zur Zeit Napoleons wurde es jedoch Mode, innerhalb desselben Abends eine Oper wie auch ein eigenständiges, von der Handlung der Oper unabhängiges Ballett aufzuführen, wobei das Ballett häufig zwischen den Akten der Oper getanzt

1987, 192. In diesem Zusammenhang auch ASCB, CA (wie Anm. 12), 1860, XVI, 2, Restituzione ai proprietari dei diversi Teatri in questa città dei rispettivi Palchi che erano stati assegnati alla N. Direzione dei pubblici spettacoli, dappreso la soppressione di quest'ultimo. Non che degli altri di Lubione nel Teatro del Corso che servivano in uso dei Famigli delle autorità Governativa, Municipale, ed Ecclesiastica. Siehe hier auch den Brief Badinis, Besitzer des Teatro del Corso, an den Bürgermeister, 12. 4. 1860.

<sup>41</sup> Zum Ballett bei Gluck siehe noch immer *Martin Cooper*, Gluck. London 1935, 79–97.

wurde. Ballett gewann dadurch an Bedeutung, und nicht selten reduzierte sich die Rolle der Oper sogar auf ein Potpourri beliebter Arien, die zwischen den Szenen des Balletts von einer berühmten Solistin gesungen wurden. Das Ballett stand als eigenständige dramatische Einheit, mit einem Handlungsablauf, der in Form einer gedruckten Synopsis an der Kasse, ähnlich dem Opernlibretto, erhältlich war. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Handlung des Balletts länger und komplexer, die Zahl der Tänzer stieg weiter an, und immer kompliziertere und effektreichere Bühnenbilder trieben die Kosten für Inszenierung und Choreographie in die Höhe. Es war diese Art der Ballettaufführung, gemeinsam mit einer eigenständigen Opera seria, die Bolognas traditionelles Opernpublikum in den alten Familienlogen während der Herbstspielzeit von einem Abend im Comunale erwartete.

Aus verschiedenen Gründen geriet jedoch diese Art des Theaterabends mit seinen die Oper begleitenden, immer gigantischeren Ballettchoreographien, seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Mode und schien einer vergangenen Epoche anzugehören. Mit der sich ändernden Finanzlage der Theater nach der italienischen Einigung wurde diese Form des Theaterabends schlichtweg zu teuer. *Brahama*, 1868 am Comunale inszeniert, benötigte für die Choreographie mehrere hundert Tänzer. Rotas *La Silfide del Pekino* verlangte elektrisches Licht. Ähnlich *Excelsior*, von einem der berühmtesten Choreographen des Umbertischen Italiens, Luigi Manzotti, mit über 500 Tänzern anlässlich der Ausstellungen des Jahres 1888 in Bologna inszeniert. Zwar waren diese Darstellungen weiterhin beliebt, doch ließen sie sich nicht mehr im Zusammenhang mit einer eigenständigen Oper, an ein und demselben Abend inszenieren. Beim Versuch, unter diesen Bedingungen weiterhin den Erwartungen des Publikums zu entsprechen, machten die Impresari immer größere Verluste, während sich die Stadtverwaltung außer Stande sah, das Theater über die bestehende *dote* hinaus stärker zu subventionieren. Ein weiterer Grund dafür, daß das Ballett aus den Opernabenden der Herbstsaison verschwand, war auch das sich wandelnde Opernrepertoire selbst. Der dramatische Inhalt der Opern wurde komplexer und gewann für Teile des Publikums an Bedeutung. Das Bürgertum ging immer weniger nur zum Vergnügen in die Oper und setzte sich dadurch von den Ansprüchen der traditionellen Logenbesitzer ab. Komponisten, Verleger, Musiker, aber auch die Opernliebhaber selbst, wollten die Werke nicht zum Zwecke eines zusätzlichen Balletts gekürzt oder unterbrochen sehen. Auch hier waren die Insze-

nierungen mit dem Aufstieg der historischen Grand Opéra aufwendiger geworden und beinhalteten, als Teil der dramatischen Handlung, eigene Ballettszenen, wie beispielsweise bei Meyerbeer, in Rossinis *Guillaume Tell*, Marchettis *Ruy Blas* und bei Verdi. Um am Abend Tanzkunst zu sehen, benötigte man daher kein eigenständiges Ballett. Der traditionelle Opernabend mit Ballett wurde immer häufiger als „ein Hindernis des Theaterbetriebs“ gesehen, wie es in einer Studie des Bologneser Stadtrats aus dem Jahr 1875 heißt: „Das weitere Publikum hat daran kein Interesse und es widerspricht den neueren Entwicklungen der Kunst“.<sup>42</sup>

Die angestammten Logenbesitzer aus Bolognas Adel sahen dies jedoch anders. Der sogenannte „spartito opera-ballo“ oder eine Oper mit „grandiosi ballabili“ war ihnen kein Ersatz für die gewohnte Programmfolge von Oper und eigenständigem Ballett, möglichst unterbrochen von Dinners und gesellschaftlichem Zeitvertreib in den Logen, was einem erlaubte, die gesamte Nacht mit Familie und Freunden im Theater zu verbringen. Vor allem widersprach es ihrem Selbstverständnis, daß solche Entscheidungen unabhängig von ihrer Meinung getroffen wurden, waren sie doch schließlich bisher die Besitzer, ja das Theater selbst gewesen. Über ihr Schicksal entschieden neue politische Institutionen, die es zur Zeit der Gründung ihres Theaters nicht gegeben hatte. Das sich verändernde Opernrepertoire betreffend stellten sie sich damit auch dem musikalischen Wandel der Zeit entgegen. Die Musikgeschichte selbst schien sich den neuen sozio-politischen Bedingungen entsprechend verändert zu haben, ohne diesbezüglich die angestammten Eliten der Stadt zu konsultieren oder ihre gesellschaftliche Stellung zu berücksichtigen. Dies kam in ihrer Ablehnung Verdis und später Wagners zum Ausdruck. Die neue Praxis des Opernbesuchs, die moderne Gestaltung des Abends im Theater erschien ihnen als eine der Tradition widersprechende Innovation der aufstrebenden Mittelklasse und der Liberalen, ihren eigenen ästhetischen, wirtschaftlichen und politischen Werten widersprechend. Stellte man sich dem politischen Wandel Italiens unter der Regie der *Moderati* nicht unbedingt entgegen, so sollte doch zumindest die Privatsphäre, wozu selbstverständlich das Theater gehörte, von den gesellschaftlichen Veränderungen der neuen Zeit verschont bleiben.

<sup>42</sup> ASCB, CA (wie Anm. 12), 1875, X, 3, 4, 3439, Rapporto della Commissione incaricata di studiare i diritti dei palchettisti nel Teatro Comunale, 28. 3. 1875.

Unter dem Regime der Kardinäle setzte sich die Leitung des Theaters, die „Deputazione degli spettacoli“, aus einer Abordnung zusammen, die, einmal nominiert, der Verwaltung häufig für vierzig Jahre diente, was jegliche Veränderung am Theater schwierig machte. Ihre Mitglieder gehörten den gleichen Familien an, welche die Geschicke der Stadt auch ansonsten bestimmten. Zum Zeitpunkt der Gründung des Theaters, 1763, wurde die *Deputazione* von Graf Luigi Bevilacqua angeführt, dessen Familie sich nach der italienischen Einigung noch immer für das Theater mitverantwortlich fühlte. Seit der Einigung setzte sich diese Körperschaft jedoch größtenteils aus Vertretern des gewählten Stadtrats zusammen, die jeweils für drei Jahre nominiert waren. Die *Deputazione* wurde eine Institution, die der Öffentlichkeit und dem Stadtrat Rechenschaft abzulegen hatte und die im Namen der Stadt alle wichtigen Entscheidungen bezüglich des Theaters, des Repertoires und des Vertrags mit dem Impresario traf. Obwohl ihre Zusammensetzung auf den Mehrheitsverhältnissen des Stadtrats beruhte, war die Mandatsperiode der Mitglieder der *Deputazione* unabhängig von den Stadtratswahlen. Die Mitglieder galten häufig als musikalische Experten, die sich mit internationalen Entwicklungen auskannten, was gelegentlich dazu führte, daß ihre Ideen „fortschrittlicher“ waren als die ihrer eigenen Wählerklientel.

Wie reagierten die Logenbesitzer auf diesen Wandel, der dem direkten Bezug zwischen Theaterbetrieb und sozialen Eliten ein Ende zu setzen schien? Standen ihnen Mittel zur Verfügung, diese Entwicklungen und ihren eigenen Machtverlust zu stoppen oder einzudämmen? Wie reagierten sie auf das sich wandelnde Repertoire: nach dem *bel canto* Rossinis, Bellinis und Donizettis zunächst Verdi, der von vielen Logenbesitzern abgelehnt wurde, und dann Wagner, der in Bologna zunächst von der Linken als Komponist der Dresdner Barrikaden und Freund des Anarchisten Bakunin verehrt wurde, aber bald zum meistgespielten Komponisten des Theaters wurde?<sup>43</sup> Wie reagierten sie auf das Ende des Balletts in der Herbstsaison?

<sup>43</sup> Siehe Beispielsweise *Monitore di Bologna*, 4. 10. 1871; auch 28. 8. 1869. Weiterhin *Cronaca Wagneriana*, I (2), 1. 8. 1893, 9f. und II (6), 1. 12. 1894, 43. Zur italienischen Wagner-Rezeption siehe *Adriana Guarnieri Corazzol*, *Tristano, mio Tristano: gli scrittori e il caso Wagner*. Bologna 1988; *Ute Jung*, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*. Regensburg 1974; *David C. Large/William Weber* (Ed). *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca/London 1984.

Der politischen Macht der adligen Logenbesitzer waren durch die parlamentarische Repräsentation Grenzen gesetzt – trotz des restriktiven, von Bildung und Besitz abhängigen Wahlrechts.<sup>44</sup> Außerdem widersetzten sich einige der adligen Familien, dem Gebot des Papstes entsprechend, grundsätzlich der Zusammenarbeit mit den liberalen Institutionen der neuen Zeit und verloren dadurch an Einfluß. Ihre die Theaterlogen betreffende wirtschaftliche Macht verloren sie jedoch nicht. Die Herbstsaison konnte lediglich bestritten werden, wenn die Logenbesitzer ihre jährlichen Gebühren beisteuerten. Sie nutzten diese Position und stellten als Protest gegen die Spielplanveränderungen ihre Zahlungen immer häufiger einfach ein. Dadurch verloren sie zwar das Recht, ihre Loge während der Herbstsaison zu nutzen, nicht aber den Besitz der Immobilie selbst. Sie bestanden darauf, daß ohne eigenständiges Ballett der Operabend nicht mehr der Definition der in ihrem Vertrag festgelegten Bestimmungen entsprach, die ihre Vorfahren 1762 bei der Gründung des Theaters unterzeichnet hatten und welche die Grundlage der „kommunalen“ Bewirtschaftung des Theaters mit der Stadt bildeten. Ihre Auffassung des Vertrags, die sie mit Hilfe eines Rechtsbeistands durch die Vereinigung der Logenbesitzer vertraten, besagte, daß das dort genannte „spettacolo eroico o regio“, zusätzlich zur Oper, ein eigenständiges Ballett einschloß. Ihre Weigerung, weiterhin für den Logengebrauch zu zahlen, führte zu finanziellen Verlusten von bis zu 16 000 Lire im Jahr, was ungefähr der Hälfte der städtischen Subvention entsprach und es nahezu unmöglich machte, das Theater weiterhin zu betreiben.<sup>45</sup> Außerdem blieben die Logen der besseren Gesellschaft am Abend leer, was sicherlich nicht dem Bild eines erfolgreichen Theaters entsprach.

Der Konflikt zog sich über mehrere Jahrzehnte hin und wurde über zahlreiche juristische Instanzen hinweg unter Einbeziehung historischer Experten ausgetragen. Wie ein von der Kommune zu Rate gezogener Musikwissenschaftler festzustellen mußte, beruhte die Ausle-

<sup>44</sup> Zum Problem der politischen Repräsentation in der italienischen Lokalpolitik siehe *Körner*, *Local Government* (wie Anm. 21).

<sup>45</sup> *Il Monitore di Bologna*, 4. 10. 1875; *Atti del Consiglio Comunale (ACC)*, 21. 12. 1883, sindaco Tacconi. Siehe diesbezüglich das Urteil im Prozeß zwischen der Stadtverwaltung und dem Marquis Annibale Banzi, ASCB, CA (wie Anm. 12), 1866, X, 3, 4, 1125, rapporto del avv. Sarti al sindaco G. Pepoli, a proposito della causa Marchese Cav. Annibale Banzi, 28. 3. 1866. Ähnlich ASCB, CA, 1874, X, 3, 4, 12905, Rapporto del Archivio Generale, 18. 01. 1875.

gung des ursprünglichen Vertrags durch die Rechtsvertreter der Logenbesitzer auf einem historischen Mißverständnis.<sup>46</sup> Demnach wurde das Comunale zwar 1763 mit Glucks Oper *Trionfo di Clelia* auf ein Libretto Metastasios eröffnet, in der Folge war das Haus jedoch der Opernreform des Komponisten verpflichtet, die das Verhältnis zwischen Drama, Musik und Tanz neu bestimmte.<sup>47</sup> Das eigenständige Ballett war hingegen eine Erfindung des frühen 19. Jahrhunderts, auf das sich die Logenbesitzer gewissermaßen als Gewohnheitsrecht beriefen. Nach mehreren Jahrzehnten der Auseinandersetzung gewann die Stadtverwaltung schließlich im Jahr 1884 in letzter Instanz den Rechtsstreit mit den Logenbesitzern, eine Entscheidung von immenser symbolischer Bedeutung. Der Rechtsspruch vermied es, eine politische Meinung zugunsten der einen oder anderen Seite zum Ausdruck zu bringen oder eine soziale Revolution im Theater zu forcieren. Auf der Grundlage einer historisch-philologischen Interpretation der Originaldokumente durch professionelle Experten legte das Urteil fest, daß das eigenständige Ballett eine moderne Neuerung war und der Terminus „spettacolo eroico“ in den Originalverträgen eine semantisch andere Bedeutung hatte, als es den Logenbesitzern angesichts späterer Entwicklungen erschien. Durch die Entscheidung verlor die lokale Adelsgesellschaft der Logenbesitzer ihre privilegierte Stellung im Theaterbetrieb und die ökonomische Macht, das Programm und das Schicksal des Theaters im allgemeinen zu bestimmen. Wie das Stadtbürgertum im Parterre und in den offenen Rängen hatten die Logenbesitzer nun für das von der Kommune gebotene Programm zu zahlen, wollten sie während der Herbstsaison von ihrer Loge Gebrauch machen. Nicht die Logenbesitzer, sondern politische Vertreter der Stadt und professionelle Experten sollten das Theater als wichtigste kommunale Institution der kulturellen Selbstrepräsentation leiten.

<sup>46</sup> ASCB, CA (wie Anm. 12), 1874, X, 3, 4, 12906, Bericht des Bibliothekars Frati, 7. 2. 1875.

<sup>47</sup> Zur Eröffnung des Comunale siehe *Patricia Howard*, Gluck. An Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents. Oxford 1995, 66–70; *Lionello Levi*, Due secoli di vita musicale, in: Trezzini (Ed.), *Due secoli di vita musicale* (wie Anm. 16), 1–44, 3. Während *Il Trionfo di Clelia* zu den noch im traditionellen Stil komponierten Opern Glucks gehört, sah Bologna 1771 und 1778 die im Reformstil geschriebenen Werke *Orfeo e Euridice* und *Alceste*. *Giuseppe Vecchi*, *Musica e teatro, festa e spettacolo*, in: Berselli (Ed.), *Storia della Emilia Romagna* (wie Anm. 17), Vol. 2., 415–442, 429 f., 438; *Francesco Vatielli*, *Riflessi della lotta gluckista in Italia*, in: ders., *Arte e Vita Musicale a Bologna*. Vol. 2. Bologna 1976, 97–132.



Doch ging es den Logenbesitzern in dem Streit tatsächlich nur um das Ballett? Konnte man sich am Tanz nicht auch in anderer Form erfreuen? Etwa anhand der *ballabili* der großen Opern oder der außerhalb der Hauptspielzeit dargebotenen Ballette? Naheliegender ist, daß es sich bei der Auseinandersetzung vor allem um einen symbolischen Konflikt handelte, um eine Antwort der Logenbesitzer auf den sozialen Statusverlust, den Verlust angestammten Raums. Darüber hinaus ging es in der Auseinandersetzung auch um das neue Repertoire und insbesondere um Verdi: Viele seiner Opern wurden ursprünglich kaum politisch verstanden, doch die Einigung stellte sie in einen neuen politischen Zusammenhang, den viele der Logenbesitzer zwar akzeptierten, der aber mit ihrem angestammten Vergnügen im Theater nichts zu tun hatte. Schließlich galt ihnen das Theater als privater Raum.

#### **V. Zusammenfassung: Das liberale Italien – eine moderne Bürgergesellschaft?**

Ute Daniel hat das Hoftheater in Deutschland als ein Beispiel für das Fortleben des Ancien Régime nach der Gründung des Deutschen Reichs diskutiert, eines Nationalstaats, der nicht auf direkter Volkssouveränität beruhte, sondern als Fürstenbund konstituiert war und daher entsprechende Institutionen fortleben ließ.<sup>48</sup> In einem ähnlichen Zusammenhang stellt auch die gesellschaftspolitische Untersuchung der Logenbesitzer in Bolognas Teatro Comunale die Rolle des Bürgertums im Italien des 19. Jahrhunderts in Frage und regt dazu an, die Debatte um Arno Mayers in Italien seinerzeit kritisiertes Buch „The Persistence of the Old Regime“ noch einmal aufzunehmen.<sup>49</sup> Ließ sich in Bologna der Einfluß der alten Eliten auf das Theater als einer Institution der liberalen Bürgergesellschaft zwar eindämmen, so erstaunt es doch, welche juristischen Hürden dabei zu überwinden waren und wie wenig die alten Adelsfamilien bereit waren, auf Privilegien zu verzichten und mit den liberalen Institutionen zusammenzuarbeiten. Auch die Musik des „liberalen Italiens“ – Verdi – lehnten die alten Eliten häufig ab. Im Kontext der spezifischen sozio-politischen Strukturen Bolognas nach der italienischen Einigung erscheint das Theater weiterhin als Raum sym-

<sup>48</sup> Daniel, Hoftheater (wie Anm. 30), 359.

<sup>49</sup> Arno J. Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War*. London 1981.

bolischer Demonstration sozialen Status und damit auch als ein Beispiel für die Resistenz der Gesellschaftsstrukturen des Ancien Régime.<sup>50</sup>

Die deutsche Bürgertumsforschung hat der Untersuchung lokaler Machtstrukturen besondere Bedeutung zugemessen, ein Ansatz der sich ähnlich auch in Italien findet.<sup>51</sup> Im Mittelpunkt der Mayer-Debatte stand hingegen die Entwicklung „nationaler“ Gesellschaften in ihrem gesamteuropäischen Kontext, fokussiert auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Obwohl die italienische Kritik an Mayer in vieler Hinsicht nachvollziehbar ist, zeigen die sozio-politischen Strukturen Bolognas nach der Einigung und das Beispiel des Teatro Comunale, in welchem Maße die sozialen Eliten des Ancien Régime, zumindest lokal und die

<sup>50</sup> Während in den Worten Stuart Woolfs Mayers frühere Forschungen zur konservativen Reaktion auf die revolutionären Veränderungen der europäischen Gesellschaft die Historiker der jüngeren Generation zu einem historiographischen Paradigmenwechsel anspornten, wurde „The Persistence of the Old Regime“ vor allem in Italien mit Kritik aufgenommen. Siehe dazu die Beiträge von *Alberto Caracciolo*, *Innocenzo Cervelli*, *Claude Fohlen*, *Stuart Woolf*, *L’Ombra dell’Ancien régime*, in: *Passato e Presente* 4, 1983, 11–33, 12. Jocteus Bewertung als „eine intelligente historiographische Provokation“ oder Marco Meriggis wohlwollende Reaktion stellen innerhalb dieser Debatte eher Ausnahmen von der Regel dar: *Jocteau*, *Nobili* (wie Anm. 29), VII; *Marco Meriggi*, *Soziale Klassen, Institutionen und Nationalisierung im liberalen Italien*, in: *GG* 26, 2000, 201–218, 209 f. Berechtigt erscheint mir die Kritik von Raffaele Romanelli bezüglich Mayers Interpretation des Historismus in der Architektur. Der Historiker sollte hier die Ambivalenz ästhetischer Repräsentation und die Rolle bürgerlich-professioneller Experten bei der Gestaltung des städtischen Raums berücksichtigen; *Raffaele Romanelli*, *Arno Mayer e la persistenza dell’antico regime*, in: *Quad. Storici* 51, 1982, 1095–1102, 1102.

<sup>51</sup> *Lothar Gall*, *Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert. Ein Problemaufriß*, in: ders. (Hrsg.), *Stadt und Bürgertum im 19. Jahrhundert*. (HZ, Beihefte, NF., Bd. 12.) München 1990, 1–18, 5; *Salvatore Adorno/Carlotta Sorba* (Eds.), *Municipalità e borghesia al potere tra Ottocento e Novecento. Alcuni casi di Studio*. Mailand 1991; *Alberto M. Banti/Marco Meriggi* (Eds.), *Elites e associazioni nell’Italia dell’Ottocento*, in: *Quad. Storici* 77, 1991, 357–362; *Alberto Berselli* (Ed.), *La municipalizzazione nell’area padana*. Mailand 1988; *Marco Meriggi*, *Milano Borghese. Circoli et élites nell’Ottocento*. Venedig 1992; *Marco Meriggi/Pierangelo Schiera* (Eds.), *Dalla città alla nazione. Borghesie ottocentesche in Italia e in Germania*. Bologna 1993; *Aurelio Alaimo*, *L’organizzazione della città. Amministrazione e politica urbana a Bologna dopo l’Unità (1859–1889)*. Bologna 1990. Siehe dazu auch *Salvatore Adorno/Elisabetta Colombo/Alberto Ferraboschi/Denis Boccoquet/Axel Körner/Filippo De Pieri*, *Le città italiane nell’Ottocento*, in: *Contemporanea* 10/2, 2007, 291–316.

kulturelle Repräsentation betreffend, ihren Einfluß auf die Institutionen der post-risorgimentalen Gesellschaft geltend machen konnten und das liberale System symbolisch zu blockieren vermochten.<sup>52</sup> Auf der Ebene kommunaler Kulturpolitik zeigte das dramatische Ende des Kirchenstaats in den ersten Jahren nach der „Befreiung“ der Legationen nur verhaltene Konsequenzen. Dies gilt, obwohl die Position der Logenbesitzer mit dem Gerichtsbeschluß von 1884 unhaltbar wurde und gegenüber den Institutionen des liberalen Italiens nicht standhielt. Die politischen Mehrheitsverhältnisse änderten sich in der früheren Hauptstadt der Legationen dabei kaum. Obwohl seit den 1880er Jahren verstärkt Katholiken und Sozialisten in den Stadtrat einzogen, stellten die den Landbesitz vertretenden *Moderati* weiterhin den Bürgermeister und regierten auf der Grundlage einer konservativ-katholischen Allianz bis zur italienischen Wahlrechtsreform, die kurz vor dem Ersten Weltkrieg den PSI an die Macht brachte. Lange nach der Einigung waren die aristokratischen Eliten des ehemaligen Kirchenstaats weiterhin in der Lage, ihren Einfluß entscheidend geltend zu machen, ihren angestammten Raum symbolisch zu besetzen und die aufstrebende Bürgergesellschaft in ihre Schranken zu weisen. Anthony Cardoza kommt in seiner Studie zu den Eliten im liberalen Italien zu einem ähnlichen Schluß und scheint zu bestätigen, was Yves Lequin zum Europa des 19. Jahrhunderts ganz allgemein geschrieben hat: „Partout, l’aristocratie terrienne a de bien beaux restes!“<sup>53</sup> Dies bringt uns von den Theaterlogen zurück

<sup>52</sup> James Sheehan zufolge vermochte Mayer nicht zu beweisen, „daß aristokratische Eliten relativ bedeutender seien als andere Eliten“. Die vom Ansatz und in ihrer nationalen Bedeutung ohne Zweifel beschränkte Fallstudie zum Teatro Comunale in Bologna lädt jedoch dazu ein, dieses Urteil zu überdenken: Siehe *Sheehans* Rezension von Mayer in: *Social History* 8, 1983, 111 f.

<sup>53</sup> *Yves Lequin*, *Les hiérarchies de la richesse et du pouvoir*, in: Pierre Léon (Ed.), *Histoire économique et sociale du monde*. Vol. 4. Paris 1978, 299–354, 314. Zur Debatte um die Rolle des Adels siehe *Thomas Kroll*, *Die Revolte des Patriziats*. Der toskanische Adelsliberalismus im Risorgimento. Tübingen 1999; *Anthony L. Cardoza*, *Aristocrats in Bourgeois Italy. The Piemontese Nobility, 1861–1930*. Cambridge 1997; *Jens Petersen*, *Der italienische Adel von 1861 bis 1946*, in: Hans Ulrich Wehler (Hrsg.), *Europäischer Adel 1750–1950*. Göttingen 1990, 243–259; *Giovanni Montroni*, *Un rapporto difficile: nobiltà e professioni*, in: Maria Malatesta (Ed.), *Storia d’Italia*. Annali 10: I professionisti. Turin 1996, 411–435; *Raffaele Romanelli*, *Urban Patricians and ‘Bourgeois’ Society: a Study of Wealthy Elites in Florence, 1862–1904*, in: *Journ. of Modern Italian Studies* 1/1, 1995, 3–21; *Marco Meriggi*, *Italienisches und deutsches Bürgertum in Vergleich*, in: Kocka (Hrsg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 40), Bd. 1, 141–159; *Werner Mosse*,

zu einer Frage, die den italienischen Historikern seit einem halben Jahrhundert keine Ruhe läßt. War das post-risorgimentale Italien eine liberale Bürgergesellschaft?<sup>54</sup> Lange nach dem Rechtsspruch im Streit mit den Logenbesitzern, noch kurz vor dem Ersten Weltkrieg, waren sich linke wie rechte Stadträte in Bologna darin einig, daß ihr Theater „eine eminent aristokratische“ Institution sei, was den konservativen Bürgermeister, Marquis Giuseppe Tanari, darin bestätigte, daß „ein altes, aristokratisches Theater mit beschränkter Kapazität“ es sich nicht leisten könne, die Preise soweit zu senken, daß es weiteren Bevölkerungskreisen zugänglich gemacht werde.<sup>55</sup> Zwar wurde hier inzwischen auch gerne Verdi gespielt, doch ein solch aristokratisches Theater entsprach sicherlich nicht dem Ideal des Komponisten aus Busseto, der gemeinsam mit seinen Biographen alles daran gesetzt hatte, der Nation das Bild des einfachen, der Scholle verbundenen und im Dienste des Volkes tätigen Komponisten zu vermitteln.<sup>56</sup>

### Zusammenfassung

Anhand einer Untersuchung von Konflikten um das Theater im liberalen Italien diskutiert der Aufsatz den Einfluß der Eliten des Ancien Régime auf die Stadt- und Kulturverwaltung Bolognas, der ehemaligen Hauptstadt der Päpstlichen Legationen im untergegangenen Kirchenstaat. Ausgangspunkt der Fallstudie sind Reaktionen auf die Musik Giuseppe Verdis. Nicht nur die Idee Verdis als des Barden der italienischen Einigung erweist sich als eine spätere Konstruktion des Komponisten und seiner Anhänger. Darüber hinaus zeigt sich auch, daß viele seiner Werke, die nach 1848 zu Nationalopern wurden, auf Ablehnung

Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Betrachtung, in: ebd. Bd. 2, 276–314; *Maria Malatesta*, *Le aristocrazie terriere nell'Europa contemporanea*. Rom/Bari 1999.

<sup>54</sup> In diesem Zusammenhang wiederum lediglich stellvertretend für eine Debatte, die sich im Apparat des vorliegenden Artikels nicht vollständig darstellen läßt: *Roberto Vivarelli*, *L'eredità del liberalismo risorgimentale dopo l'unità*, in: *Il Risorgimento* 67/1–2, 1995, 13–31.

<sup>55</sup> ACC (wie Anm. 45), 27. 12. 1888, consigliere Baratelli; 30. 12. 1911, sindaco Tanari.

<sup>56</sup> *Laura Basini*, *Cults of Sacred Memory: Parma and the Verdi Centennial Celebrations of 1913*, in: *Cambridge Opera Journ.* 13/2, 2001, 141–161. Siehe auch die Analyse der „offiziellen“ Photographien Verdis in *Parker*, *Leonora's Last Act* (wie Anm. 3).

---

stießen. Durch den Wandel des Repertoires im 19. Jahrhundert und auf Grund der städtischen Finanzen nach der italienischen Einigung konnten sich die Theater zudem immer seltener leisten, der Tradition entsprechend, innerhalb eines Opernabends sowohl eine Opera seria als auch ein Ballett zu geben. Das Opernhaus war nicht mehr die Bühne zur Selbstinszenierung des Patriziats, sondern wurde eine Institution der liberalen städtischen Kulturverwaltung. Auch wenn sie sich dem liberalen Italien nicht grundsätzlich entgegenstellten, setzten sich die aus den besten Adelsfamilien der Stadt stammenden Logenbesitzer gegen diese gesellschaftliche Neuordnung mit juristischen und finanziellen Maßnahmen zur Wehr. In Anbetracht dieser Reaktionen stellt sich die Frage, wie solide die liberale Bürgergesellschaft im ehemaligen Kirchenstaat verwurzelt war oder ob sich mit Arno Mayer nicht doch von einem Beispiel der „Persistence of the Old Regime“ sprechen läßt.