

Vom musikalischen Entertainment im Überwachungsstaat

Die Mailänder Scala zwischen „Romanticismo“ und „Risorgimento“

Anmoderation:

Seit etwa 200 Jahren gilt das „*Teatro alla Scala*“ von Mailand als weltweit tonangebendes Zentrum in Sachen Musiktheater. Hier werden Standards gesetzt und Helden inszeniert, Herzen bewegt und Bälle gefeiert. Die Mittel, mit deren Hilfe sich die Scala die Herzen ihrer Besucher erobert hat, sind seit jeher vielfältig gewesen.

Indem Kunstschaffende auf der Bühne in den höchsten Tönen des „*Romanticismo*“ schwelgten, während der österreichische Geheimdienst argwöhnisch jede Bewegung im Auditorium registriert hat, entwickelte sich von 1814 bis 1859 eine hochexplosive Atmosphäre zwischen dem norditalienischen Opernpublikum und der Besatzungsmacht aus Wien. Der belgische Historiker Bruno Spaepen [*Aussprache: Brünó Spa:pen*] hat Spielpläne, Briefwechsel und Geheimakten unter die Lupe genommen – und kam dabei zu spektakulären, neuen Erkenntnissen. Hören Sie ein Lehrstück über die Revolution des Herzens, ein gläsernes Publikum und über jede Menge Geschichtsklitterung von Wolfgang Kostujak.

| | | |
|--|---|---|
| Musik- einspielung : CD-Track 1 | Ouvertüre aus: W. A. Mozart: „Il re pastore“ (UA Mailand, 1775) CONCENTUS MUSICUS, Wien (Nicolaus Harnoncourt), Teldec LC 6019 | nach 0:33 unter den untenstehenden Text blenden |
|--|---|---|

Sprecher 1 Im Morgengrauen des ersten Passionssonntages 1776 hatten einige Mailänder Nachtschwärmer Rauch aus dem Dach des städtischen Opernhauses, dem „*Teatro Regio Ducale*“, strömen sehen. Die „Brendatori“, die die Männer daraufhin zum Löschen zusammengetrommelt hatten, waren umsonst aus den Betten gesprungen. Der Bau soll kaum länger als eine Stunde gebrannt haben, da brach er auch schon ächzend unter einer Feuersäule in sich zusammen. Augenzeugen berichten von Flammen, die angeblich noch weit über die Madonna auf der Kuppel des nahegelegenen Domes hinaus geragt haben sollen. Rund sieben Jahrzehnte zuvor war den Mailändern schon einmal ein Theater abgebrannt. Bis zum Wiederaufbau waren damals rund neun Jahre ins Land gegangen.

Seit seiner Neueröffnung hatte das „*Teatro Regio Ducale*“ dann aber zu den vornehmsten Vergnügungen gehört, die sich die Bewohner der Metropole leisteten. Täglich waren quer durch die bürgerliche Gesellschaft Cliques und Clans im Foyer des Hauses zusammengekommen, hatten Neuigkeiten ausgetauscht, miteinander gespielt und sich die Herzen von den kühnsten Gestalten und mitreißendsten Geschichten unzähliger Librettisten bewegen lassen. Gespielt wurde von Pergolesi über Porpora bis hin zu Mozart alles, was Spaß machte und einen Namen hatte. Bis zum Brand von 1776 war das Theater der entscheidende Anziehungspunkt für die gesamte Lombardei gewesen. Danach war von der einstigen Zugkraft kaum mehr übrig als ein Haufen Asche. Die Mailänder waren einvernehmlich fassungslos.

Und so wurden innerhalb der ersten vier Monate bereits anderthalb Millionen Lire zum Neubau eines Theaters von den Logenbesitzern der Stadt aufgebracht, zunächst noch in der Absicht „*dass dies alles auf Kosten der Bürger, ohne Belastung des Staatsschatzes*“ zu geschehen habe.

Als Kaiserin Maria Theresia von Österreich, unter deren Regentschaft Mailand seinerzeit stand, die Pläne des Hofarchitekten Giuseppe Piermarini zu dem neuen Prachtbau in die Hände bekam, da war ihre Majestät dermaßen begeistert, dass sie sogleich das kaiserliche Portemonnaie zückte und den Mailändern großzügig die Fassaden und das Dach spendierte.

Die Bürger brauchten kaum länger als zwei Jahre auf ihr neues Theater zu warten, das frei nach der Kirche die vorher an dessen Platz gestanden hatte „*Teatro alla Scala*“ hieß und am 3. August 1778 unter Anwesenheit aller erdenklichen Würdenträger unter der österreichischen Krone zu Klängen aus der Feder Antonio Salieris eröffnet wurde.

| | | |
|--|--|---|
| Musik- einspielung : CD-Track 2 | Aria „Non qual lacera tartana“ aus: Antonio Salieri „La secchia rapita,“ II, 10 DECCA, „Cecilia Bartoli, The Salieri Album,“ Orchestra of the Age of Enlightenment, Adam Fischer, LC 00171 | ab 1:47 unter fortlaufenden Text blenden |
|--|--|---|

Sprecher 1 Achtzehn Jahre später war es erst einmal vorbei mit der kaiserlichen Herrlichkeit Österreichs in Mailand. 1796 marschierten die Truppen Napoléons ein. Bonaparte gründete eine beträchtliche Reihe von abhängigen Freistaaten in Norditalien. Gemeinsam mit Modena und der Romagna bildete die Lombardei eine neue, „zisalpine“ Republik. Mailand war ihre Metropole. Hier pulsierte das politische, das gesellschaftliche und das kulturelle Leben, auch wenn der Kartenverkauf an der Scala anfangs etwas zurückgegangen war, nachdem die Franzosen hin und wieder Operaufführungen zu

politischen Kundgebungen genutzt hatten.

In Mailand rief Napoléon Bonaparte im Jahr 1805 das „Königreich Italien“ aus, und hier ließ er sich im gleichen Atemzug auch zu dessen ersten König krönen. Unter seiner Regentschaft mauserte sich Mailand zur Metropole eines stetig expandierenden Staatsgebildes, das in seinen besten Zeiten flächendeckend von Venetien bis zum Kirchenstaat reichte. Aber die fetten Jahre dauerten nicht lang. Bereits 1812 hatte sich Napoléons Armee die Zähne an ihren Feldzügen in Russland ausgebissen, und der Potentat musste ein Gebiet nach dem anderen abtreten. So kam es, dass bereits 1815 wieder die kaiserlich Österreichischen Truppen in Mailand Einzug hielten, und dass an den Schreibtischen der Regierungsgebäude wieder österreichische Beamte Platz nahmen. Nicht alle Bürger der gewesenen Hauptstadt im napoleonischen „Königreich Italien“ waren begeistert von dieser Entwicklung – und von dem Neuen Kaiser Franz mit seinem gestrengen Außenminister, dem Fürsten Klemens v. Metternich.

| | | |
|--|---|---|
| Musik- einspielung : CD-Track 3 | Ritornell zur Aria „No: non vacillerà“ aus: Antonio Salieri „La secchina rapita,“ II, 4 DECCA, „Cecilia Bartoli, The Salieri Album,“ Orchestra of the Age of Enlightenment, LC 00171 | nach ca. 0:42 Spielzeit zunächst unter den fortlaufenden Text blenden |
|--|---|---|

Sprecher 1 Zu Beginn des Jahres 1816 machte Kaiser Franz I. mit großem Gefolge und allem kaiserlichen Pomp zu den Klängen einer Gelegenheitskantate von dem österreichischen Hofkomponisten und Salieri-Schüler Joseph Weigl seinen Antrittsbesuch in der Scala von Mailand.

| | | |
|--|--|-----------------------------------|
| | | hier die Musik ganz wegblenden |
|--|--|-----------------------------------|

Sprecher 1 Nach dem Eintreffen der kaiserlichen Familie zog ganz Mailand den Hut. Ganz Mailand? Im Parkett befand sich ein bis heute nicht namentlich bekannter junger Mann, der mit seinem merkwürdigen Verhalten in die Geschichtsbücher des „Risorgimento“ eingehen sollte: Der Mann behielt seinen Hut auf dem Kopf. Die Geste war trotz der Überfüllung des Hauses nicht zu übersehen, und sie war allemal eindeutig genug, um bis in die kaiserlichen Ränge hinein für Unruhe zu sorgen. Als es den Polizisten nicht gelang, sich durch die Menschenmassen bis zum Stehplatz des Aufrührers durchzukämpfen, da griff der städtische Militärgouverneur selbst zu einem Trick. Er begab sich schnurstracks zur Loge im Rücken des Jünglings und schlug ihm mit ausgestrecktem Arm die Kopfbedeckung vom respektlosen Haupt. Der alte Hut des namenlosen Widerstandskämpfers wird immer wieder gerne hervorgekramt, wenn es darum geht, zu verdeutlichen, dass die Österreicher von Anfang an nur unter dem waghalsigem Protest der Bevölkerung nach Mailand zurückgekehrt sind. Über die viertausend anderen Besucher der Scala, die ihren Hut zu Ehren seiner Majestät brav in den Händen hielten, geht der politische Subtext dieser Anekdote generös hinweg. In den ersten beiden Jahren nach der österreichischen Machtübernahme sind die Geschicke des „Teatro alla Scala“ noch unmittelbar von einer Regierungskommission verwaltet worden. Auch, wenn die neuen Herren über die nördliche Poebene das Opernhaus sofort als Vermächtnis der verstorbenen Kaiserin Maria Theresia respektierten, und Fürst v. Metternich sich angeblich ganz besonders darüber gefreut haben soll, „die Lombarden mit allen Ballerinen“ zu regieren, verordnete Wien der Scala von Anfang an einige einschneidende Streichungen. Zu aller erst wurde die Spielbank im Foyerbereich des Hauses geschlossen, kurz darauf auch das hausinterne Weinlokal und die Konditorei. Damit verlor das Theater gleich zu Beginn drei entscheidende Einnahmequellen. Die Verluste glich Wien durch eine gezielte Förderung der Scala von 200.000 Lira pro Jahr aus. Aber Wien reglementierte den Theaterbetrieb nicht nur geschäftlich: Dem Publikum wurde fortan auch das Essen in den Logen und die Mitnahme von Hunden verwehrt. Außerdem war es den Besuchern von 1814 an streng verboten, Kontakt mit einem Bühnenkünstler aufzunehmen, es sei denn, jemand war „ordentlich mit einer Virtuosin oder einem Virtuosen verheiratet.“ Den Mimen und Sängern wiederum war es fortan nicht mehr gestattet, sich dem Publikum geschminkt oder kostümiert in den Pausen zu zeigen oder sich durch überbordende Sympathiebekundungen und rauschenden Applaus zum Spielen von Zugaben verleiten zu lassen.

| | | |
|--|---|--|
| Musik- einspielung : CD-Track 4 | „Riprendi il tuo coraggio...“ aus dem Finale z. ersten Akt des „Amleto“ von Saverio Mercadante: (UA: 26. 12. 1822, Scala), Diana Montague, Royal Philharmonic Orchestra, Academy of St. Martin in the fields, Ltg.: David Parry (ORR 210) | sehr leise unter den untenstehenden Text blenden |
|--|---|--|

Sprecher 1 Für undisziplinierte Künstler wurde eine „Gefängnis-Garderobe“ eingerichtet, die es der Theaterleitung ermöglichte, Zuwiderhandlungen gegen jegliche Verordnung mit einem bis zu 24stündigen Arrest zu ahnden.

| | | |
|--|--|---|
| | ...weiterhin „Riprendi il tuo coraggio“, aber: | Musik hochziehen und nach ca 1:08 gesamter Spielzeit wieder unter den fortlaufenden Text blenden |
|--|--|---|

Sprecher 1 Ein besser verdienender Mailänder Bürger besuchte „sein“ Teatro beinahe allabendlich, in der Regel um die sechs Mal pro Woche. Er tat dies, obwohl sich innerhalb von vier- bis sechswöchigen Perioden am Musikprogramm nichts änderte.

Offensichtlich galt der Besuch der eigenen Loge im städtischen Opernhaus auch vielmehr der Gelegenheit zum gesellschaftlichen Austausch und zum geselligen Beisammensein als dem ausschließlichen Anhören von guter Musik.

Mit der Idee von einem staatlich protektionierten „Musentempel modernen Zuschnitts“ ohne Weinlokal, ohne die Konditorei, ohne Spielbank und ohne den kurzweiligen Kontakt mit den Künstlern müssen die Österreicher der Mehrheit von Mailänder Bürgern zu dieser Zeit frontal vor den Kopf gestoßen haben. Giovanna Kesslers Monographie über das Opernhaus vermerkt zu den Beweggründen der Veränderungen: *„Die Scala sollte sich, außer ihres Niveaus, auch ihres Wertes als ‚Kunsttempel‘ bewusst werden.“* Und sie befindet sich mit dieser Idee in der besten Gesellschaft des gesammelten Schrifttums über die Scala. Die Theatergäste anno 1814 werden für solche Begründungen samt der Strenge im Unterton kaum Verständnis gehabt haben. Auch Bruno Spaepen [*Aussprache „Brünó Spa:pen“*] hält nicht viel von den landläufigen Erklärungsmustern. Der Belgische Historiker promoviert zurzeit an der „European University“ von Florenz über das, was an der Oper von Mailand vor sich gegangen ist, während die Lombardei im Jahr 1814 zum zweiten Mal unter die Herrschaft Österreichs geraten war. Die Ergebnisse seiner Arbeit stellen unser modernes Bild vom „Teatro alla Scala“ und unsere Auffassung von den Vorgängen in Norditalien zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts komplett auf den Kopf.

Sprecher 2 liest ggf. die deutsche Übersetzung zum O Ton, während im Hintergrund Track 11 läuft (ansonsten findet sich die von mir selbst gesprochene Übersetzung über dem O-Ton auf Track 5)

| | | |
|--|---|------|
| Musik- einspielung : CD-Track 5/fläm. Original unsynchron isiert, Track 11 | O-Ton Bruno Spaepen <i>„Was ist neu an den Erkenntnissen“</i> <i>deutsche Übersetzung des Textes:</i> Ich bin einer von den ersten, die wirklich in den Urkundensammlungen geforscht haben. Die einzelnen Akten liegen verstreut in unterschiedlichen Städten und schwer zugänglichen Archiven. Ich habe unglaubliche Mengen an Material eingesehen und bin daraufhin zu einem vollkommen anderen Bild von den Vorgängen an der Scala gekommen, als man es in den herkömmlichen Veröffentlichungen nachlesen kann. Nämlich, dass die Scala in erster Linie ein Instrument des österreichischen Geheimdienstes gewesen ist, um die Region beherrschen zu können, - sie war vielmehr eine Waffe der Habsburger als ein Instrument der Menschen in Mailand. Jedenfalls war die Scala keine Trutzburg des Widerstandes, (wie immer wieder behauptet wird) sondern ein Mittel, um die Bevölkerung unter der Knute zu halten. | 0:46 |
|--|---|------|

Sprecher 1 Zu den Archiven, deren Bestände der Historiker im Hinblick auf die Vorgänge am „Teatro alla Scala“ erschlossen hat, zählt auch die Polizeihauptstelle im „Allgemeinen Verwaltungsarchiv Wien.“ Hier stieß er auf den bemerkenswerten Brief eines verdeckten Ermittlers an den Polizey-Minister aus dem Jahr 1822. Darin heißt es:

Sprecher 2 Die Scala *„ist aber auch eben deswegen ein Bedürfnis der Polizey, (...)“* weil sie *„das Publikum aller Klassen und aller Partheyen in diesem Centrum vereint findet. Und wenn sie nur einigermaßen [aufmerksam] ist,“* dann setzt sie sich *„dieselbst in Stand(...), in Kenntnis der Tagesereignisse zu kommen (...) die herrschenden Meinungen (...) über jede innere oder äussere Begebenheit zu erforschen [und] jeden Fremden (...) zu beobachten, kurz: eine Menge Operationen vorzunehmen, welche in der großen weitläufigen Stadt (...) ganz und gar nicht oder nur mit unendlichen Kosten und Schwierigkeiten (...) vorgenommen zu werden vermöchten.“*

Sprecher 1 Zur gleichen Zeit ließ die österreichische Theaterleitung die Logendekoration erneuern und einen großen Kronleuchter im Saal anbringen. Seine „argandschen“ Lampen wurden mit Beginn des Dramas nicht etwa

gelöscht – und ihr Licht fiel auch nicht etwa auf die Bühne, sondern geradewegs in die Gesichter des Publikums.

Ein Brief an den Marchese Persichelli in Paris, den die Mailänder Polizei abgefangen hat, bevor er die Stadt verlassen konnte, bringt zum Ausdruck, was die meisten Theaterfreunde gedacht haben könnten:

Sprecher 2 *„Der Kronleuchter vom Theater gefällt hier kaum jemandem, aber die Polizei braucht ihn, um das Parkett auszuleuchten, wo sich angeblich allerhand unangenehme Gesichter herumtreiben“¹*

Sprecher 1 Immerhin blieb den Logenbesitzern noch die Möglichkeit, sich hinter den schweren Vorhängen ihrer Balkone den Blicken der Überwacher zu entziehen. – Bis im Jahr 1831 auch die verboten werden sollten.²

Allerdings konnte der Umstand, dass die Präsenz der Spione im siebten Jahr österreichischer Herrschaft längst entlarvt war, die Liebe der Mailänder Bürger zu ihrem „Teatro alla Scala“ allenfalls vorübergehend schmälern. Das einzige Argument, dem Opernhaus fernzubleiben, hätte in einem langweiligen Programm bestanden. Und weil das

Sprecher 2 *„Interesse der Höheren Staatspolizey dringendst erfordert, den Zulauf zur Scala möglichst zu befördern,“*

Sprecher 1 erklärten die Österreicher das „Entertainment“ der leichten Muse zum Trumpf und köderten die Objekte ihrer Überwachung mit jeder Menge guter Unterhaltung.

| | | |
|--|--|-----------------------|
| Musik-einspielung: CD-Track 6 | Aria „La Ra La“ aus: Antonio Salieri „La grotta di Trofonio,“ II, 13 DECCA, „Cecilia Bartoli, The Salieri Album,“ Orchestra of the Age of Enlightenment, Adam Fischer, LC 00171 | ganz einblenden 01:31 |
|--|--|-----------------------|

Sprecher 1 Der erste Ministerpräsident von Sardinien unter Vittorio Emanuele II., Massimo Taparelli, Marchese d’Azeglio hat nach dem Ende der Fremdherrschaft in Norditalien einmal geäußert, dass die österreichische Krone *„ausschließlich mit Hilfe der Scala von Mailand, mit ihrem Programm und ihrer Kontrolle“* über die vielen Jahre einen derart erfolgreichen Regierungsstil betreiben konnte. So lange die Bewohner der Metropole nämlich enthusiastische Theaterbesucher geblieben sind, so lange lagen sie den Räderwerken der österreichischen Überwachungsmechanik treu zu Füßen. Die Geschichte von der Scala als einem Brennpunkt des nationalen Widerstandes ist für Bruno Spaepen eine reine Erfindung.

Das Aufbegehren der Mailänder Bürger bestand seinerzeit allenfalls im flächendeckenden Boykott der einen oder anderen Vorstellung. In der Regel passierte das aber nicht. Außer vielleicht in Fällen von besonders jähem, akuten Volkszorn, wie etwa aus Anlass eines Vorfalles zu Beginn des Jahres 1848.

Die Angelegenheit hatte damit begonnen, dass Mailands Raucher beschlossen hatten, das österreichische Tabakmonopol zu beugen, indem sie sich flächendeckend den Kauf von staatlich besteuerten Zigarren und Zigaretten verkniffen haben. Der österreichische Außenminister reagierte, wie er immer reagierte, wenn es galt, Aufwallungen von Volkszorn in der Lombardei zu schlichten: Er ließ ein Abendprogramm in der „Scala“ inszenieren, von dem klar war, dass die Mailänder ihren Groll anschließend in einer Woge von Begeisterung und Wohlgefallen ertränken würden. Der Trumpf des Herrn Minister hatte einen Namen, und der hatte nach etlichen Gastspielen in den Jahren zuvor schon zahllose Männerherzen in der norditalienischen Metropole erobert. Die Rede ist von der Tänzerin Fanny Elssler. Aber diesmal war die Disziplin im Publikums größer als die Emphase. Die Logeninhaber verständigten sich über Kettenbriefe darauf, geschlossen daheim zu bleiben, und so musste die weltläufige Ballerina in Mailand eine Vorstellung geben, die ausschließlich vor Wiener Politikern, Regierungsbeamten und den Spitzeln der österreichischen Krone stattfand.³

Abgesehen von solchen vereinzelt Beispielen für eine „passive“ Protesthaltung blieb die Lage aber meist ruhig in der Hauptstadt der Lombardei, und Bruno Spaepen hält die Rolle der Oper beim norditalienischen Risorgimento nach allem, was er von seinen drei Zentner schweren Archivalien bisher ausgewertet hat, über weite Strecken für überschätzt. Insbesondere die Rolle Giuseppe Verdis und die wohlgehütete Legende vom *„Viva VERDI“* als einem konspirativen Akrostichon für den Schlachtruf *„Viva Vittorio Emanuele, Ré De Italia“* hält der Historiker für eine Legende der Nachwelt.

Sprecher 2 *liest ggf. die deutsche Übersetzung zum O Ton, während im Hintergrund Track 12 läuft (ansonsten findet sich die von mir selbst gesprochene Übersetzung über dem O-Ton auf Track 7)*

| | | |
|--|--|------|
| Musik-einspielung: CD-Track 7/fläm. | O-Ton Spaepen: Verdi als Schlüsselfigur <i>deutsche Übersetzung des Textes:</i> Giuseppe Verdi wird natürlich immer wieder als Vater des „Risorgimento“ und als Symbol des Freiheitskampfes angesehen. Das Problem einer solchen Darstellung besteht darin, dass sie erst <i>post factum</i> nach der Unabhängigkeit Italiens von Österreich entstanden ist, und dass Verdi selbst | 1:00 |
|--|--|------|

¹ Original: *„Il lampadario del teatro piace a pochi, ma la Polizia lo vuole per invigilare la platea, ove mi dicono vi sono visi assai brutti.“* Zitiert in: A. D’Ancona, Federico Confalonieri, S. 332 - 333

² vgl. dazu Avviso circolare, Milano li 6 Dicembre 1830, reproduziert in: P. Cambiasi: „La Scala 1778 – 1906“, Note storiche e statistiche, p. 92.

³ ggf. hier kürzen, dann ergibt sich ein Gewinn von 101 Sekunden

| | | |
|--|---|--|
| Original unsynchronisiert, Track 12 | aktiv an einem Geschichtsbild mitgearbeitet hat, das ihn im Nachhinein als Freiheitskämpfer darstellt. Tatsache ist aber, dass er das System von Entertainment unter der Herrschaft der Österreicher entschieden mitgetragen hat, und dass zwei von seinen bedeutendsten Risorgimento-Opern ausgerechnet Vertretern der österreichischen Staatsmacht gewidmet sind. „Nabucco“ hatte er der Tochter des österreichischen Vizekönigs Rainer verehrt und „I Lombardi alla prima Crociata“ war eine Hommage an die Herzogin von Parma. Es sieht alles sehr danach aus, als hätte Verdi immer zuerst denen nach dem Mund geredet, die gerade an der Macht waren. | |
|--|---|--|

Sprecher 1 Eine Episode von der offenen musikalischen Mobilmachung zwischen lombardischer Urbevölkerung und Österreichischer Besatzungsmacht ist allerdings aktenkundig. In der „Norma“ von Vincenzo Bellini gibt es einen Chor, in dem die Krieger der Protagonistin unzählige Male den Ausruf „Guerra“ zu wiederholen haben. Bei dieser Gelegenheit soll ein großer Teil des italienischen Publikums tumultartig die Bühne erklommen haben und johlend in die musikalische Kriegserklärung eingefallen sein. Am Ende ergriff der Aufruhr dann auch die österreichischen Besucher der Oper, die ihrerseits lautstark das Wort „Krieg“ im Rhythmus des Chores skandiert haben. Allerdings datiert diese Anekdote aus einer Zeit, in der die Ära österreichischer Fremdherrschaft über die Lombardei längst Geschichte war.

| | | |
|---------------------------------------|--|---|
| Musik-einspielung : CD-Track 8 | Chor „Guerra, Guerra,“ aus: Vincenzo Bellini: „Norma“ Orchestra & Chorus of the Welsh National Opera, Andrew Greenwood / Richard Bonyngue, DECCA „Grand Opera Choruses“, LC 0171, ab 01:40 | nach ca. 1:00 Spielzeit unter den folgenden O-Ton blenden |
|---------------------------------------|--|---|

Sprecher 2 liest ggf. die deutsche Übersetzung zum O Ton, während im Hintergrund Track 13 läuft (ansonsten findet sich die von mir selbst gesprochene Übersetzung über dem O-Ton auf Track 9)

| | | |
|---|---|------|
| Musik-einspielung : CD-Track 9/fläm. Original unsynchronisiert, Track 13 | O-Ton Spaepen: Geschichtsbewusstsein <i>deutsche Übersetzung des Textes:</i> Ich denke, dass die einhundertvierzig Jahre erfolgreicher „Italianisierung“ viele Spuren der Österreicher weggewischt haben. Natürlich stehen nach wie vor historische Bauten, die auf diese Zeit verweisen – und in erster Linie denke ich da natürlich an die Scala. Allerdings wollten die Milanesen niemals mit den Österreichern in einen Topf geworfen werden. Die Menschen in Mailand haben sich in ihrer Anwesenheit immer unterdrückt und fremdbestimmt gefühlt.–Das hat am Ende dazu beigetragen, dass der italienische Staat nach 1860 alle erdenklichen Kräfte für die Erziehung zu einer gemeinsamen italienischer Kultur aufgeboden hat, um eine echte italienische Identität zu kreieren. Wenn man darüber spricht, muss man bedenken, dass um 1860 allenfalls zwei Prozent aller Italiener Italienisch gesprochen haben, der Rest sprach lokale Dialekte. Jemand in Palermo verstand damals noch nicht, was man im Mailand dieser Zeit gesprochen hat. | 1:09 |
|---|---|------|

Sprecher 1 Während auf den Bühnen der Scala noch der Aufstand geprobt wurde, hatten die Mächtigen von Piemont über den „Vertrag von Villafranca“ längst den „Frieden von Zürich“ beschlossen. Die Würfel darüber, dass die Lombardei in Zukunft frei von österreichischen Besatzern durch Vittorio Emanuele II. regiert werden würde, war anderswo gefallen als in der Scala.

„L’Italia è fatta, restano a fare gli italiani,“ wie Massimo d’Azeglio in den ersten Jahren nach dem „Risorgimento Italiano“ konstatierte:

Sprecher 2 „Italien war geschaffen, jetzt mussten aus seinen Bewohnern nur noch Italiener werden“.

| | | |
|--|--|--|
| Musik-einspielung : CD-Track 10 | Schluss der Sinfonia zu Giuseppe Verdi: „Nabucco,“ Wiener Philharmoniker, Giuseppe Sinopoli, (auf mitgesandter CD ausgeschnitten) aus: „Giuseppe Verdi, Overtures...“ – PHILIPS Digital Classics, LC [???)steht nicht auf der CD???) | nach Textende hochziehen und auf Ende fahren. (Maximale Spielzeit des Titels: 02:22) |
|--|--|--|