

MARION LINHARDT

# STEREOTYP UND IMAGINATION

Das ‚türkische‘ Bühnenkostüm  
im europäischen Theater  
vom Barock bis zum frühen Historismus



HOLLITZER







**DON JUAN ARCHIV WIEN**

**OTTOMANIA**

**12**

Reihenherausgeber

MICHAEL HÜTTLER · SUNA SUNER · HANS ERNST WEIDINGER



MARION LINHARDT

STEREOTYP  
UND  
IMAGINATION

Das ‚türkische‘ Bühnenkostüm  
im europäischen Theater  
vom Barock bis zum frühen Historismus

HOLLITZER



**Gedruckt mit Unterstützung von**  
DON JUAN ARCHIV WIEN  
FORSCHUNGSVEREIN FÜR THEATER- UND KULTURGESCHICHTE

DON JUAN archiv<sup>WIEN</sup>

MARION LINHARDT:  
*Stereotyp und Imagination.*  
*Das ‚türkische‘ Bühnenkostüm im europäischen Theater*  
*vom Barock bis zum frühen Historismus.*  
Wien: HOLLITZER Verlag, 2021  
(= Ottomania 12)

**Reihenherausgeber Ottomania**  
MICHAEL HÜTTLER · SUNA SUNER · HANS ERNST WEIDINGER

**Titelbild**  
Martin Engelbrecht: *Der aller veränderlichste.*  
Kupferstich vor / um 1740 (Ausschnitt).

Produktionsleitung: MATTHIAS J. PERNERSTORFER  
Bildrecherche: ANDREA GRUBER  
Layout: GABRIEL FISCHER

© HOLLITZER Verlag, Wien 2021

HOLLITZER Verlag  
Eine Abteilung der  
HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH  
[www.hollitzer.at](http://www.hollitzer.at)

Alle Rechte vorbehalten.

ISSN 2617-2542  
ISBN 978-3-99012-947-0

# INHALT

## IX VORBEMERKUNG

### EINLEITUNG

- 3 „WEIL DIE KLEIDUNGEN DER TÜRKEN BEKANNT SIND“ –  
DREI ANNÄHERUNGEN AN DAS ‚TÜRKISCHE‘ BÜHNENKOSTÜM  
IM 18. JAHRHUNDERT
- 11 KOSTÜMÄSTHETIK UND KOSTÜMPRAXIS
- 27 VORSTELLUNGEN VON  
‚TÜRKISCHEN‘ KOSTÜMEN
- 33 Ballet de cour des Ancien Régime  
*Ballet du Grand bal de la Douairière de Billebahaut* (1626)
- 41 Barockes Trauerspiel  
*Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit* (um 1650)
- 47 Tragédie I  
*Bajazet* (1672)
- 57 Tragédie II  
*Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète* (1741)
- 65 Drame per musica und höfische Inszenierung  
*Solimano* (1753)
- 87 „Türkische Akte“ im Rokoko  
*Le Turc généreux* (1758) und „Acte Turc“ aus *L'Europe galante*  
(1697 / um 1765)

|     |                                                                                                |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 95  | Comédie mit Gesang und Tanz<br><i>Soliman second, ou Les Trois sultanes</i> (1761)             |
| 103 | Dramma per musica englisch<br><i>Artaxerxes</i> (1762)                                         |
| 111 | <b>ZWISCHENRESÜMEE</b>                                                                         |
| 115 | <b>EXKURS:<br/>,TÜRKISCHE‘ MODE OFF-STAGE</b>                                                  |
| 127 | <b>THEATERPRAXIS: KOSTÜMINVENTARE</b>                                                          |
| 127 | Jarmeritz / Jaroměřice (1762)                                                                  |
| 133 | Krumau / Český Krumlov (1763, 1807)                                                            |
| 149 | <b>,TÜRKISCHE‘ KOSTÜME IM VESTIMENTÄREN<br/>CODE DES THEATERS:<br/>THESEN UND PERSPEKTIVEN</b> |
|     | <b>ANHANG</b>                                                                                  |
| 169 | Bildquellen in chronologischer Folge                                                           |
| 181 | Bibliografie                                                                                   |
| 203 | Register                                                                                       |
| 209 | Bildnachweis                                                                                   |

MEINER FAMILIE



## VORBEMERKUNG

Den Kontakten zwischen dem Osmanischen Reich und Europa in der frühen Neuzeit – ob als kriegerische Auseinandersetzung, unter den Vorzeichen der Diplomatie, im Austausch von Waren und Luxusgütern oder im Sinne von Imaginationen des *Fremden* – hat sich in den letzten Jahren eine kaum mehr zu überblickende Zahl von Forschungsinitiativen, von Publikationen und Ausstellungsprojekten gewidmet. Dabei richtete sich das Augenmerk nicht zuletzt auf die Künste, die im 17. und 18. Jahrhundert in vielfältiger Weise zum Ort und zu Medien solcher Kontakte und Begegnungen wurden. Für die europäische Literatur, Malerei, Musik und Bühnenkunst war der ‚Orient‘ Sujet im engeren und Inspiration im weiteren Verständnis, die entsprechende Produktion etwa an Erzählungen, Gemälden, Opern und Schauspielen bediente einerseits die Neugier auf das *Anderere* und lieferte andererseits Deutungen des *Eigenen* in der Rahmung des oder in der Kontrastierung mit dem Fremdländischen.

Vielgestaltig war die künstlerische Auseinandersetzung mit dem ‚Orient‘ bzw. mit dem ‚Türkischen‘ im Theater. Eine Andeutung des historischen wie des ästhetischen Spektrums mögen zwei Titel von Bühnenstücken geben: Christopher Marlowes Schauspiel *Tamburlain the Great* (um 1587) und Wolfgang Amadeus Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (1782). Vor allem die Literatur- und die Musikwissenschaft widmen sich dem ‚Türkischen‘ in Drama und (Musik-)Theater seit Jahrzehnten und gehen dabei Fragen etwa der Stoff- und Motivgeschichte, der Intertextualität oder der Konstruktion von Stereotypen und Images nach. Geringe Aufmerksamkeit hat innerhalb dieser Forschung ein zentrales gestalterisches Element gefunden, das das ‚Türkische‘ für das Theaterpublikum des angesprochenen Zeitraums ganz wesentlich zur Anschauung brachte, nämlich das *Bühnenkostüm*. Wohl finden sich zu einzelnen Theaterereignissen mit ‚türkischen‘ Sujets verstreute Spezialuntersuchungen, die auch das Kostüm-Thema streifen, systematische Überlegungen zum ‚türkischen‘ Bühnenkostüm fehlen hingegen bislang gänzlich. Dieses Desiderat, diese *Lücke* verweist, so darf man behaupten, zugleich auf eine andere: Das Bühnenkostüm – das,

was der Darsteller / die Darstellerin anzieht, bevor er / sie die Szene betritt, also die Bekleidung der im Rahmen eines Bühnengeschehens agierenden Figuren – ist als Phänomen, das gleichermaßen allgemein-ästhetischen, alltagspraktischen, historisch und gesellschaftlich bedingten, institutionen- und medienspezifischen Regelwerken folgt, gegenwärtig kaum mehr als ein Nebenschauplatz der theaterhistorischen Forschung. Dem steht ein ausgeprägtes wissenschaftliches Interesse an Kleidung, Mode und Kostüm jenseits des (institutionalisierten) Theaters gegenüber: Im Vorwort ihrer 1986 erschienenen Textsammlung *Die Listen der Mode* konstatierte Silvia Bovenschen, der Diskurs über Mode käme zunehmend in Mode, und tatsächlich beschäftigen die Themen Mode, Kleidung, Maskerade, Kostüm seither unterschiedliche Disziplinen, wobei in jüngerer Zeit aus dem breiten Feld kulturwissenschaftlicher Ansätze, aus den Performance und den Gender Studies entscheidende neue Aspekte in die Debatte eingebracht wurden.

Nun also das ‚türkische‘ Bühnenkostüm. Mit dem gegenwärtigen Band sollen erste Schritte hin zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dieser speziellen Bekleidungspraxis des europäischen Theaters unternommen werden, die sich ausdrücklich als Anregung für nachfolgende Forschungen begreifen. Im Mittelpunkt stehen Vorstellungen und konkrete Ausformungen des ‚türkischen‘ Kostüms vor der Folie des weitreichenden Paradigmenwechsels, der sich hinsichtlich des Verständnisses von Bühnenkleidung im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Europa vollzogen hat. Damit ist der anfangs in theaterästhetischen Veröffentlichungen reflektierte, dann im Rahmen einzelner Bühnenergebnisse erprobte, gegen Ende des Jahrhunderts schließlich zunehmend etablierte Einsatz von „korrekten“ Bühnenkostümen angesprochen, von Kostümen also, die der Handlungszeit und dem Handlungsort des jeweiligen Stücks adäquat waren. Das ‚türkische‘ Bühnenkostüm besaß innerhalb der Kostümpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts und bezogen auf den erwähnten Paradigmenwechsel einen Sonderstatus. Dieser Sonderstatus soll in zwei kurzen einführenden Kapiteln sowie in den ausführlichen Materialanalysen des Hauptteils anschaulich gemacht werden. Als Basis für die Kostümanalysen wurde bewusst eine Stückauswahl getroffen, die Aufführungskonstellationen aus der Zeit vor der Durch-

## VORBEMERKUNG

setzung der Idee eines „korrekten“ Bühnenkostüms aufruft. Gegenstand der Analysen sind somit zunächst Kostüme aus dem 17. und den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts. Spätere Tendenzen in der Gestaltung des ‚türkischen‘ Bühnenkostüms werden anhand von Bildquellen aus dem ausgehenden 18. und dem frühen bis mittleren 19. Jahrhundert zu den betreffenden Stücken umrissen. Im Einzelnen wird der Frage nach Kontinuitäten und Entwicklungen des ‚türkischen‘ Bühnenkostüms, nach der Position des ‚türkischen‘ Bühnenkostüms im weiteren Kontext der Kostümästhetik und der Kostümpraxis der betreffenden Zeit sowie nach dem Verhältnis zwischen dem Erscheinungsbild des ‚türkischen‘ Bühnenkostüms und dem sich verändernden Wissensstand hinsichtlich der tatsächlich im Osmanischen Reich getragenen verschiedenartigen Kleidung nachgegangen. Die Analysen sehen sich dabei immer wieder mit einer eigentümlichen Diskrepanz konfrontiert: so selbstverständlich etwa Kostümverzeichnisse oder theaterästhetische Schriften im 17. und 18. Jahrhundert von dem „türkischen Kostüm“ sprechen, so unbestimmt bleibt dieses „türkische Kostüm“ bei näherer Betrachtung in vielen Fällen. Von einer gewissen Paradoxie ist auch die Quellenlage gekennzeichnet: zwar finden sich im Untersuchungszeitraum bildliche Darstellungen von Menschen in ‚türkischen‘ Gewändern in sehr großer Zahl, sei es als illustrierende Beigaben zu populärwissenschaftlichen oder belletristischen Texten, als Gemälde, als Kostümbilder in den aufkommenden Periodika, als prachtvolle Dokumentation höfischer Inszenierungen, als Motiv in Raumausstattungen, als Kupfertitel oder Frontispiz zu Dramendruckten; ausgesprochen rar ist demgegenüber Bildmaterial, das sich in vertretbarer Weise auf die konkrete Theaterpraxis beziehen lässt.

Im Anschluss an eine erste Zusammenfassung von Beobachtungen, die sich aus den Kostümanalysen ergeben, wird eine knappe kultur-, kunst- und modehistorische sowie eine theaterpraktische Kontextualisierung unternommen, bevor im Schlussteil auf der Basis einer Auswertung der Analysen weiterführende Thesen vorgestellt und Forschungsperspektiven skizziert werden. Im Zentrum steht hier neben der naheliegenden Frage der *Alterität* ein Sachverhalt, der sich erst mit fortschreitendem Quellenstudium als essenziell erwiesen hat: gemeint sind die Unterschiede hinsichtlich der

ästhetischen und zugleich maßgeblich die theatrale Kommunikation determinierenden Prinzipien, die der Gestaltung des ‚türkischen‘ Bühnenkostüms für Männer einerseits und für Frauen andererseits zugrunde lagen. Diese Unterschiede sind insofern besonders signifikant, als die Bekleidungspraxis in jenen Milieus vor allem des Osmanischen Reiches, um die die ausgewählten Stücke in erster Linie kreisen, keine prinzipielle Geschlechterspezifität aufwies; sowohl die Einzelstücke, die für die Garderobe von Männern und von Frauen kombiniert wurden, als auch die Silhouette der Männer- und der Frauengewänder glichen sich weitestgehend. Welche ‚türkischen‘ / ‚orientalischen‘ Kostüme im europäischen Theater für Männer resp. für Frauen entworfen oder vorgesehen, wie diese Kostüme im Medium Bild wiedergegeben und auf der Grundlage welcher Kenntnisse und Vorstellungen der Betrachter und Betrachterinnen sie rezipiert wurden: damit sind Konstellationen der Konstruktion des ‚Türkischen‘ / ‚Orientalischen‘ bezeichnet, in denen Prozesse der Stereotypisierung und der Imagination wirksam waren.\*

\*\*\*

---

\* Zur Typografie: Doppelte bzw. einfache Anführungszeichen sind im Fließtext mit Bedacht gesetzt. Doppelte Anführungszeichen werden da verwendet, wo es sich um Begriffe handelt, die im Verlauf der europäischen Theatergeschichte oder aber in der Rede über Theater gebräuchlich waren oder sind und im vorliegenden Kontext besonders herausgehoben werden sollen (das „wahre“ Kostüm, das „hohe“ Kostüm, „altdeutsch“ etc.), einfache Anführungszeichen hingegen im üblichen Sinn uneigentlicher Rede. Um uneigentliche Rede handelt es sich nahezu durchgehend auch bei der Verwendung der Attribute ‚türkisch‘ und ‚orientalisch‘; mit den einfachen Anführungszeichen soll hier auf die Unbestimmbarkeit und Unkonkretheit bzw. den Konstruktcharakter des betreffenden Sachverhalts hingewiesen werden.

## VORBEMERKUNG

Den Bezugsrahmen des vorliegenden Bandes bilden zwei groß-angelegte Forschungsinitiativen des Don Juan Archivs Wien: die Tagungs- und Publikationsreihe „Ottoman Empire and European Theatre“ und das Forschungs- und Editionsprojekt „*Das Serail* by Joseph Friebert – A Model for Mozart“. Das Entgegenkommen des Don Juan Archivs und insbesondere seines Direktors Matthias J. Pernerstorfer hat mir die Option für diese Publikation eröffnet, der Don Juan Archiv Wien Forschungsverein für Theater- und Kulturgeschichte hat die Drucklegung ermöglicht. Ein großer Dank geht an Andrea Gruber für die Beschaffung reproduktionsfähiger Vorlagen zu den für die Argumentation unverzichtbaren Abbildungen, für die Einholung der Bildrechte, für die Erstellung des Bildnachweises und für anregende Diskussion. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Bayreuth danke ich für ihre Hilfe und ihr Engagement.

Für kritische Lektüre und wichtige Hinweise danke ich: Barbara Babić, Elisabeth Böhm, Reinhard Eisendle, Hans-Joachim Jakob, Savina Kationi, Rainer-Maria Kiel, Florian Krobb, Sigrun Müller, Christian Neuhuber (dem ich zudem die Coverabbildung verdanke), Matthias J. Pernerstorfer, Jana Perutková, Angela Rietschel, Romana Sammern, Claudia Schnitzer, Suna Suner und insbesondere meinem Mann Thomas Steiert.



# EINLEITUNG



## „WEIL DIE KLEIDUNGEN DER TÜRKEN BEKANNT SIND“<sup>1</sup> – DREI ANNÄHERUNGEN AN DAS ,TÜRKISCHE‘ BÜHNENKOSTÜM IM 18. JAHRHUNDERT

Im 30. Stück der *Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* erschien 1743 ein programmatischer Text von Christlob Mylius, der sich mit der „Vorstellung von Schauspielen“, also mit der szenischen Präsentation des dramatischen Genres befasst, das im 18. Jahrhundert hinsichtlich seiner Wirkung auf das Publikum in zahllosen ästhetischen Schriften diskutiert wurde. Mylius schließt an seinerzeit geläufige Ansichten zu moralischen und sozialen Effekten des sogenannten „regelmäßigen“ Schauspiels an, die durchweg die „Wahrscheinlichkeit“ des Geschilderten voraussetzen. Für die szenische Präsentation postuliert er:

„Ich setze zum Voraus, daß die Wahrscheinlichkeit in der Dichtkunst, und also auch in den Schauspielen überhaupt, in einer Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt, bestehe. [...] Die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung aber [...] kann nur von den Schauspielern [...] beobachtet werden. Und dieses geschieht alsdann [...], wenn sie ihre Rolle so spielen, daß die Zuschauer dünkt, als ob sie nicht Schauspieler, sondern Leute vor sich sähen, welche ihre Reden und Handlungen in unverstelltem Ernste vornähmen.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Christlob Mylius: „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey denen Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben“, in: *Beyträge zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur. Achter Band, 30. Stück. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf 1743, S. 297–322, hier S. 320.

<sup>2</sup> Ebd., S. 301 f.

## EINLEITUNG

Ausgehend von dieser These diskutiert Mylius in systematischer Weise sämtliche Parameter von Bühnenaufführungen, um zu zeigen, dass die Wahrscheinlichkeit der „Vorstellung“ für die Wirkung des Schauspiels in gleichem Maße ausschlaggebend sei wie diejenige des Schauspiels selbst. (Mylius spricht in Bezug auf Letzteres von der „inneren Wahrscheinlichkeit“ und meint damit die dramatische Handlung.) Neben dem Bühnenbild, der Beleuchtung, den Besetzungsgepflogenheiten und der Kunst des Schauspielers unterzieht Mylius die Kostümpraxis seiner Zeit einer kritischen Analyse. Seine besondere Aufmerksamkeit gilt dem Kostüm, das bei Aufführungen von Stücken nach antiken Sujets zur Anwendung gelangt. Angesichts der enormen Relevanz, die antike Stoffe in jener Zeit in der Tragödie / im Trauerspiel (unter anderen Vorzeichen auch in der Oper) besaßen, überrascht diese Fokussierung nicht. In einer wendungsreichen Argumentation polemisiert Mylius gegen die Praxis, Stücke mit Themen aus der griechischen oder römischen Antike – sein Hauptbeispiel ist Johann Christoph Gottscheds *Sterbender Cato* (Leipzig 1731) – in „neue[n] französische[n] Kleidungen“<sup>3</sup> zu geben. Hinter dieser Formel verbirgt sich der kostümgeschichtliche Sachverhalt der *Zeitmode*, also das Verfahren, Stücke unabhängig von ihrer historischen und / oder lokalen Situierung in der Kleidung zu spielen, die im Augenblick der Einstudierung die je aktuelle, und zwar die aktuelle der oberen gesellschaftlichen Schicht Europas war. Mylius referiert die Positionen derjenigen, die dagegen plädieren, für Stücke mit antiken Sujets Kostüme nach antikem Vorbild zu verwenden, und bemüht sich, diese Positionen zu widerlegen. In diesem Zusammenhang kommt er am Rande auch auf das türkische Bühnenkostüm zu sprechen: „Gesetzt aber auch, der Schauspieler handelte recht, wenn er alte Griechen und Römer in französischen Kleidern auf die Schaubühne führete: warum thut er dergleichen nicht auch mit den Türken? Warum auch nicht mit den Spaniern?“<sup>4</sup> Mylius zielt mit seinem Text darauf, die Einführung eines „originalen“ antiken Kostüms im Theater zu befördern. Quasi nebenbei macht er

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 318.

<sup>4</sup> Ebd., S. 320.

in dem zitierten Passus deutlich, dass es derartige Bemühungen für das türkische und das spanische Kostüm<sup>5</sup> nicht mehr braucht: Diese sind auf der Bühne bei Stücken mit einschlägigen Sujets längst – das heißt: um 1740 – gang und gäbe. Der Theaterbesucher, der aus eigener Anschauung und / oder aus der Malerei bzw. der Druckgrafik mit der türkischen Tracht vertraut ist, erwartet, sie auch im Theater zu sehen.

\*\*\*

Einige Jahre, bevor Mylius seine Forderungen hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit von Schauspielen formulierte, publizierte der Augsburger Kupferstecher Martin Engelbrecht sechs Blätter, die jeweils eine männliche Figur als Repräsentanten einer tendenziell negativen Eigenschaft zeigen und den entsprechenden Charakter durch einen gereimten Achtzeiler kommentieren. Neben dem „aller geschwindesten“, dem „aller brutalesten“, dem „aller affectiertesten“, dem „aller liederlichsten“ und dem „aller verwegensten“ gehört zu der Serie die Figur des „aller veränderlichsten“.<sup>6</sup> Als solcher erscheint bei

---

5 Das spanische Kostüm war nicht zuletzt deshalb geläufig, weil die spanische Tracht bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts in weiten Teilen Europas die Mode bestimmt hatte, bevor mit der Herrschaft Ludwigs XIV. der französische Stil international zu dominieren begann. Die sogenannte „altdeutsche Tracht“, die im späten 18. Jahrhundert im Theater aufkam, stellte bis zu einem gewissen Grad einen Rückgriff auf das spanische Kostüm dar. Siehe dazu die Ausführungen im nächsten Kapitel. – Für eine Analyse der soziokulturellen und der politisch-ideologischen Funktion der spanischen Hoftracht vgl. Marita Brombek: *Kleider der Vernunft. Die Vorgeschichte bürgerlicher Präsentation und Repräsentation in der Kleidung*. Münster: Lit 2005 (= *Kleidungskultur* 2), S. 131–146. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem spanischen (Bühnen-)Kostüm hat Rolf Badenhausen mit seiner Münchener Dissertation von 1930 vorgelegt: Rolf Badenhausen: *Das spanische Kostüm und seine Bedeutung für die Bühne*. Kallmünz: Laßleben 1936.

6 Diese Abbildung wurde mir von Christian Neuhuber zur Verfügung gestellt, dem ich dafür herzlich danke. – Eine genaue Datierung des Sticks scheint nicht möglich zu sein. Aufgrund von Kenntnissen über Engelbrechts Laufbahn lässt sich lediglich feststellen, dass die Serie nach 1719 entstanden ist. Ich danke Claudia Schnitzer und Angela Rietschel vom Kupferstich-Kabinett (Staatliche Kunstsammlungen) in Dresden, die auf meine Bitte hin der Frage der Datierung anhand der Bestände ihrer Sammlung noch einmal nachgegangen sind.

## EINLEITUNG



Abb. 1: Martin Engelbrecht: *Der aller veränderlichste*. Kupferstich aus einer Serie von sechs Blättern „männlicher Superlative“, vor / um 1740. – Engelbrecht wählt als Exempel für menschliche (männliche?) Veränderlichkeit die Figur eines Schauspielers, und diesen kleidet er in ein ‚türkisches‘ Kostüm mit Kaftan, Turban und gezücktem Säbel. Im Bildhintergrund sind zwei Gruppen von Gestalten zu sehen, mit denen Kostümstandards des europäischen Theaters der Zeit aufgerufen werden, wie das Arlecchino-Kostüm und der *habit à la romaine*.

Engelbrecht der Comœdiant Pamphilius Rundumb, der zu „allerley vorstellungen und recreation wohl exerciert[] und studiert[]“ ist. Wie die Bildunterschrift verrät, agiert der Comœdiant „Bald hoch bald nidrig“, und tatsächlich sind diese beiden theatralen Sphären durch die Figurengruppen veranschaulicht, die sich links bzw. rechts von der zentralen Gestalt im Hintergrund befinden: zum niedrigen Genre gehören unter anderem ein Arlecchino, ein Hanswurst und ein Teufel, zum hohen Genre zwei Gestalten im *habit à la romaine* mit üppigen Federbüschen auf dem Kopf, ein Paar in spanischer Tracht und eine Figur, die als Gefangener oder Bittsteller am Boden kniet und offenbar mit einer Kette gefesselt ist. Die Hauptfigur Pamphilius Rundumb – der Comœdiant schlechthin – erscheint in der Rolle eines Türken und trägt ein entsprechendes Kostüm.<sup>7</sup> (Abb. 1) Dazu gehören ein Turban mit zwei angesteckten Schmuckfedern, ein Kaftan mit weiten, halblangen Ärmeln, der mit Hermelin gefüttert ist, ein bodenlanges, floral gemustertes Untergewand sowie ein Dolman mit Schärpe und Säbelscheide. Das Gesicht schmückt ein Schnurrbart, am linken Ohr ist ein tropfenförmiger Ohrschmuck zu erkennen, als Schuhwerk dienen Stiefel. In der rechten Hand hält die Figur den gezückten Säbel, der linke Arm ist erhoben, die Hand zur Faust geballt. Dass Engelbrecht für seinen Comœdianten gerade dieses Kostüm gewählt hat, spricht zweifellos für die Bekanntheit der entsprechenden Tracht bei potenziellen Käufern dieses Blattes wie für den Sonderstatus des ‚türkischen‘ Bühnenkostüms im Kontext der Bühnenpraxis jener Zeit.

\*\*\*

---

7 Die Unterschrift geht nicht explizit auf die Tatsache ein, dass der Schauspieler ausgerechnet in türkischem Kostüm gezeigt wird. Inwieweit mit dem Hinweis auf Gott (womit fraglos der christliche Gott gemeint ist), der in die Herzen schaut und sich nicht vom äußeren Schein täuschen lässt, in Kombination mit dem „Bild“ eines „Türken“ und mit der Reflexion auf die Tätigkeit des Schauspielers als Inbegriff des Veränderlichen und der Verstellung und damit der Unaufrichtigkeit und Lüge eine implizite argumentative Spannung aufgebaut werden soll, kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden.