

Comœdianten und Ordnungsmächte

Frühes deutschsprachiges Berufstheater
(1650–1730) im Kontext von Kirche, Staat und Stadt

Vienna University Press





unipress

Theater – Film – Medien

Band 4

Herausgegeben von

Klemens Gruber, Stefan Hulfeld und Christian Schulte
am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
der Universität Wien

Reihe mitbegründet von

Elisabeth Büttner

Eva-Maria Hanser

Comœdianten und Ordnungsmächte

Frühes deutschsprachiges Berufstheater
(1650–1730) im Kontext von Kirche, Staat und Stadt

Mit einem Vorwort von Stefan Hulfeld

V&R unipress

Vienna University Press



universität
wien



Stadt
Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Vienna University Press
erscheinen bei V&R unipress.**

Diese Publikation wurde gefördert von der Kulturabteilung der Stadt Wien.

© 2020, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © KHM-Museumsverband, Theatrum Wien, ÖTM GS_GBK7731,
Johannes Ernestus Hoffmann – Brustbild im Oval, Apotheose mit zwei Frauengestalten

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2366-3618

ISBN 978-3-8470-1046-3

There he is standing on a ruined pier left over from the English, in some uniform of his own devising. He is flanked by Opium Jones, the de Fuentes twins and Captain Strobe, all looking like a troupe of traveling players a bit down on their luck but united in determination to play out their assigned roles. Boys trail behind them, carrying an assortment of bags, cases, and chests. They walk across the beach and disappear one after another into a wall of leaves.

I don't know what gave me such an impression of shabbiness about this procession, since they all must have chests of gold and precious stones, but for a moment they appeared to my eyes as seedy players with grand roles but no money to pay the rent. The jewels and the gold are false, the curtains patched and shredded and torn, the theater long closed. I was smitten by a feeling of sadness and desolation, as the words of the Immortal Bard came to my mind:

*These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air...*

(William S. Burroughs, *Cities of the Red Night*, S. 96)

Inhalt

Vorwort	9
I. Einleitung	11
I.1. Übersicht der Spieltexte des Kodex Ia 38.589	33
II. »Auch in vielen Großen Vornehmen und Weitberuhmbten Stätten« – Berufstheater und Stadt	45
II.1. Freie Reichsstadt Nürnberg	54
II.2. Universitäts- und Messestadt Leipzig	63
II.2.1. Berufstheater und Universität	64
II.2.2. Die Leipziger Messe	70
II.2.3. Gottsched und das Berufstheater	78
II.3. Zusammenfassung und Ergebnis	92
III. <i>Andronicus</i> – Berufstheater und Kirche	95
III.1. Geistliche Theaterfeindlichkeit und Konfession	98
III.2. <i>Andronicus</i> – Jesuiten- und Berufstheater	109
III.2.1. <i>Andronicus</i> im Kontext des Jesuitentheaters	111
III.2.2. <i>Andronicus</i> im Kontext des Berufstheaters	132
III.2.2.1. Saladin – eine comœdiantische Figur?	138
III.2.2.2. Schauattraktivität	150
III.3. Exkurs: Funktionalisierung von Märtyrern und Märtyrerinnen	162
III.4. Zusammenfassung und Ergebnis	174
IV. Inszenierte Staatsaktionen – Berufstheater und Staat	179
IV.1. Formen höfischer Anbindung	185
IV.2. Funktionen des Berufsschauspiels im höfischen Kontext	197
IV.2.1. Repräsentation	197
IV.2.2. Unterhaltung	203
IV.2.3. Politisches Instrument	208

IV.2.4. Herrschaftsregulativ	210
IV.3. Das Gespenst der Souveränität	213
IV.4. Affekte	226
IV.4.1. Dramaturgie der Affekte	227
IV.4.1.1. <i>Oronthea</i>	227
IV.4.1.2. <i>Die glückselige Eifersucht</i>	230
IV.4.1.3. <i>Amor der Tyrann</i>	233
IV.4.1.4. <i>Titus und Aran</i>	239
IV.4.1.5. <i>Der durchlauchtige Kohlenbrenner</i>	243
IV.4.2. Affekt, Ethik und Herrschaftspraxis	246
IV.4.3. Rhetorik und Affekt	255
IV.4.4. Affekt und Heilung	259
IV.5. Zusammenfassung und Ergebnis	267
V. Schluss	271
VI. Bibliographie	283
Personen-, Orts- und Sachregister	313
Stückeregister	323

Vorwort

Das europäische Berufstheater der Frühen Neuzeit ist ein komplexes Phänomen, in dem sich traditionelle Spielformen von Akteur*innen mit humanistischen und frühaufklärerischen Theaterauffassungen vermischen. Entsprechend ausdauernd und intensiv wurde es dort erforscht, wo es bis heute als kultureller Resonanzraum dient, vor allem in Italien, England, Spanien oder Frankreich. Die etwas spätere Herausbildung des deutschsprachigen Berufstheaters im 17. Jahrhundert entbehrt eines solchen Stellenwerts in der Forschung, es liegt zeitlich jenseits der intellektuellen und künstlerischen Leistungen, die im deutschsprachigen Raum das kulturelle Selbstbewusstsein prägen. Für die gestörte Beziehung der Theaterhistoriographie zu den deutschen Berufstheatertruppen des 17. Jahrhunderts ließen sich zahlreiche Gründe nennen. Die Schwierigkeit, aus den gegebenen Dokumenten die Komplexität dieses Professionalisierungsprozesses zu begreifen, ist einer davon; die zerklüftete Dokumentation des Wissens und dessen Vermischung mit lieb gewonnenen Irrtümern ein zweiter; das tendenzielle Desinteresse ist ein gewichtiger dritter Grund.

Die Monographie *Comœdianten und Ordnungsmächte. Frühes deutschsprachiges Berufstheater (1650–1730) im Kontext von Kirche, Staat und Stadt* von Eva-Maria Hanser verfügt über das Potential, dieses Interesse wieder zu wecken. Sie ist präzise im Umgang mit dem dokumentierten Wissen und bleibt doch fokussiert auf die Ambition, die Arbeitsbedingungen sowie das künstlerische und intellektuelle Profil der ersten Generationen von Berufsschauspielern auszuloten. Damit dies gelingen kann, befreit Hanser die theatrale Grundversorgung im deutschsprachigen Raum zunächst von terminologischen Romantizismen wie beispielsweise von der Bezeichnung »Wanderbühne«. Die methodische Besonderheit der Arbeit liegt indes in der Analyse der Abhängigkeiten des Berufsstandes von den Ordnungsmächten Kirche, Staat und Stadt, wobei arbeitsorganisatorische Dokumente und Spieltexte gleichermaßen ins Kalkül gezogen werden. Durch dieses Verfahren wird das deutschsprachige Berufstheater als chamäleontisches Phänomen erkennbar, das aus strukturellen Gründen klare Zuschreibungen verweigert. Berufsmäßig Theater zu spielen war

vor allem auch eine Überlebenskunst unter reichlich schwierigen Bedingungen. Gerade dadurch, dass es für Berufsschauspieler*innen keinen definierten Platz in der Gesellschaft gab und für die Theaterkunst keinen Platz im System der erhabenen Künste, nichtsdestotrotz aber eine stetige Nachfrage herrschte und vielerlei Diskussionen um die Schädlichkeit oder Nützlichkeit der Comœdien zu führen waren, war das frühe Berufstheater vor allem eins: ambivalent. Diese grundsätzliche Ambivalenz scheint dem Spiel der frühen Berufscomœdianten seine Stärke verliehen zu haben – und sie scheint auch dafür verantwortlich, dass sich die Weltsicht von Zeitgenoss*innen und Theaterhistoriograph*innen so bereitwillig in diesem Phänomen spiegelte.

Stefan Hulfeld

I. Einleitung

»Aber wir schmieren uns die Farbe trotzdem aufs Haupt, ist ja keine Staatsaktion«¹

Das frühe deutschsprachige Berufstheater ist das von der Theaterhistoriographie Verworfenene, nicht aber Ausgelassene. Es hat einen Platz: den des Anderen, des Abweichenden, des Überwundenen – Zuweisungen, die es auf ein sinnloses Rauschen reduzieren und eine Annäherung erschweren.² Die Barrieren ergeben sich weniger aus dem Nicht-Gesagten als dem Gesagten, das diesen Gegenstand teils beabsichtigt, teils unbeabsichtigt verdunkelt.

Einen Anteil an der Obskürität, die dem frühen deutschsprachigen Berufstheater als Gegenstand anhaftet, haben umgebende Begriffe, die Differenz erzeugen, die es antiquierter und fremdartiger erscheinen lässt, als es sein müsste. Dazu gehören die Begriffe *Wanderbühne* und *Haupt- und Staatsaktion*. Es sind Begriffe, die notwendig sind, um Literatur zu erschließen und die vorgeben, das Genuine dieser Theaterform zu erfassen.

Das Genuine dieser Theaterform ist jedoch nicht die ausgeprägte Mobilität, die Akzidens ist, sondern die Professionalität, die sie in ihrer Zeit von anderen Theaterformen abhebt. Die Mobilität war eine Konsequenz, die aus den Bedingungen folgte: Im 17. Jahrhundert gab es im deutschsprachigen Raum keine institutionalisierten öffentlichen Theater mit Ensemble-System. Es gab kommunale, private und höfische Spielstätten, die von diversen Theaterschaffenden bespielt wurden, sowie höfisch subventionierte Theaterensembles. Die Professionalität ging mit der Abhängigkeit von Spielgelegenheiten einher. Das Schauspiel, nicht nur jenes des Berufstheaters, war dabei Beschränkungen und Reglementierungen ausgesetzt. Es konnte nicht zu jedem Zeitpunkt und an jedem Ort gespielt werden. Zu den beschränkenden Faktoren zählten christliche Feiertage und Festzeiten, Landes- und Hoftrauer, Seuchen, Krieg und Kriegsgefahr. Hinzu kamen religiös oder moralisch begründete Vorbehalte gegen Theater. Aber auch finanzielle Ursachen und wirtschaftliche Erwägungen hatten das Ausbleiben von Spielgelegenheiten zur Folge. Außerdem konnten sich Ver-

1 Jelinek, Elfriede: *Gier*. Ein Unterhaltungsroman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. S. 450.

2 Vgl. zu diskursiven Ausschlussverfahren: Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt am Main: Fischer, 2014.

treter anderer Theaterformen (Schultheater, Meistersinger) gegen Spielbewilligungen für das Berufstheater aussprechen. (Vgl. Kap. II., III. 1. und IV. 1.).

Der Begriff *Wanderbühne* evokiert nicht zuletzt auch zweifelhafte Bilder und Vorstellungen hinsichtlich der Spielpraxis und des sozialen Hintergrunds der Berufsschauspieler*innen: Viele assoziieren mit ihm Gaukler, die unter freiem Himmel, etwa auf Marktplätzen, auf einer notdürftigen (Wagen-)Bühne improvisieren. Es sind pejorative sowie romantisierende Vorstellungen einer auf Mobilität beruhenden Lebensweise, die dieses Kompositum hervorruft. Diese Vorstellungen gründen auf der dichotomischen Verkettung von Sesshaftigkeit/Mobilität, Schriftlichkeit/Mündlichkeit, Geist/Körper, Bildung/Unbildung, Qualität/Mangelhaftigkeit, Sittlichkeit/Lasterhaftigkeit, Hochdramatik/Trivialdramatik etc.

Tatsächlich traten sie nicht auf Marktplätzen auf, sondern, sofern sie in der Stadt und nicht bei Hof spielten, in Räumlichkeiten oder Bauten, die ihnen seitens der Stadt oder privater Hand zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt wurden. Der soziale Hintergrund der Berufsschauspieler*innen war divers: Viele rekrutieren sich aus dem städtischen mittelständischen Milieu (Handwerker-, Beamten-, und Kaufmannsfamilien), hatten eine höhere Schulbildung oder ein Studium begonnen oder auch abgeschlossen.³ Bei der Mehrzahl der von ihnen gespielten Stücke handelte es sich um Adaptionen von Dramen europäischer (englischer, holländischer, spanischer, italienischer und französischer) Provenienz, darunter auch solche, die noch heute auf dem Spielplan stehen, wie jene Shakespeares, Molières, Corneilles oder Calderóns. Ihrer Spielpraxis lagen handschriftlich fixierte Spieltexte zu Grunde, auf deren Basis Rollenauszüge angefertigt wurden.⁴ Die Mehrheit der Spieltexte stimmt mit ihren Vorlagen größtenteils überein.

3 Vgl.: Rudin, Bärbel: Eine Leipziger Studentenbühne des 17. Jahrhunderts. Universität und Berufstheater – Das Ende einer Legende. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 28 (1976), S. 3–17; – Rudin, Bärbel: »Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann. Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters«. In: Marschall, Brigitte (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler. Wien: Böhlau, 2002 (= Maske und Kothurn; Bd. 48). S. 271–301. Hier: S. 272–274; – Rudin, Bärbel: Der Blankenburger Herzog Ludwig Rudolph und die »Mecklenburgischen Hofcomödianten« oder: Die Katholiken kommen! In: Daphnis 24 (1995), S. 329–374. Hier: S. 355–359; – Bolte, Johannes: Der Jude von Venetien. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 22 (1887), S. 189–201. Hier: S. 201; – Gstach, Ruth: Mirant – Komödiant und Mönch. Leben und Werk des Barockdichters Laurentius von Schnifis. Graz; Feldkirch: Wolfgang Neugebauer Verlag; 2003 (= Schriften der Vorarlberger Landesbibliothek; Bd. 7). S. 72–75.

4 Dies belegen Rechnungen für die Anfertigung von Rollenauszügen (»in Parten geschrieben«), vgl.: Rudin, Bärbel: Das Fürstlich Eggenbergische Hoftheater in Böhmisches Krumau (1676–1691). Zur ästhetischen Allianz zwischen Wanderbühne und Hofkultur. In: Daphnis 25 (1996), S. 467–488. Hier: S. 479.

Umstritten ist die Frage nach der Texttreue ihrer Aufführungen und dem Anteil der Improvisation. Dass ihr Spiel primär auf Improvisation beruhte, wie etwa Devrient in seiner *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* glauben machen möchte, ist auszuschließen.⁵ Dagegen spricht nicht nur die Kenntnis von Rollenauszügen, sondern auch die Vielzahl der erhaltenen Spielhandschriften, in denen sich nur selten Hinweise auf improvisierte szenische Vorgänge finden und zumeist selbst die Reden der comœdiantischen Figuren ausformuliert sind. Andererseits, auch hierfür gibt es Hinweise, hielten sie sich nicht sklavisch an die einmal ausgearbeiteten Spieltexte. Im Nachvollzug der Transferprozesse werden Änderungen sichtbar, die teils simultan, teils sukzessiv, teils auf die Intervention des Dramaturg*innen, teils auf jene der einzelnen Schauspieler*innen erfolgten. Die Spieltexte schienen als Angebote zu fungieren, deren Elemente angenommen, erweitert, verändert oder zurückgewiesen werden konnten (so wie es auch heute Praxis ist). Abgesehen vom Primat der Bühnenwirksamkeit, auf das sich bestimmte Transformationen zurückführen lassen, musste der Umgang mit den Spieltexten ein flexibler sein, da das Berufstheater mit immer differenten Bedingungen und Erfordernissen konfrontiert war: Es sind diverse Haltungen verschiedener Publika, die berücksichtigt werden mussten, sowie wechselnde spielpraktische Gegebenheiten. Auch weil die Schauspieler*innen innerhalb eines kurzen Zeitraumes ein enormes Programm zu bewältigen hatten⁶, konnte es hinsichtlich der Gedächtnisleistung zu Textabweichungen kommen. Dass Texttreue dennoch nicht für nebensächlich gehalten wurde und als Kriterium zur qualitativen Beurteilung herangezogen werden konnte, belegt ein Vertrag, der anlässlich eines höfischen Gastspiels zwischen der Truppe Johannes Veltens⁷ und dem Kurfürsten Karl I. Ludwig von der Pfalz geschlossen wurde. Darin heißt es: »Wann es aber nur eine halbstudirte Comoedie da sie den halben theil dazu

5 Vgl.: Devrient, Eduard: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. In zwei Bänden neu herausgegeben v. Rolf Kabel und Christoph Trilse. Bd. 1. München; Wien: Langen Müller, 1967. S. 160–166.

6 Zu den aufschlussreichsten Dokumenten gehört das Tagebuch Ferdinand Albrechts I. zu Braunschweig-Lüneburg, der das Gastspiel zweier Truppen an seinem Hof, zum Teil auch die Rollenbesetzung, dokumentierte. Die Truppe Johannes Veltens führte innerhalb von 22 Tagen 21 Stücke und drei Tänze auf. Einer ihrer wichtigsten Schauspieler, Gottfried Salzsieder, der zumeist Tyrannen und Intriganten darstellte, war nachweislich an der Aufführung von 13 Stücken beteiligt. Bei einer Aufführung spielte er zwei Rollen, vermutlich war er aber auch bei einem Großteil jener Aufführungen involviert, deren Besetzung vom Herzog nicht dokumentiert wurde. Es ist davon auszugehen, dass er in diesem kurzen Zeitraum mindestens 15 größere verschiedene Rollen, wenn nicht mehr, spielte. Vgl.: Zimmermann, Paul: *Herzog Ferdinand Albrechts I. zu Braunsch. u. Lüneburg theatralische Aufführungen im Schlosse zu Bevern*. In: *Jahrbuch d. Geschichtsvereins f. d. Herzogtum Braunschweig* 3 (1904), S. 111–156. Hier: S. 140–152.

7 Zu Johannes Velten, siehe u. a.: Heine, Carl: *Johannes Velten. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII. Jahrhundert*. Halle a. S.: Ehrhardt Karras, 1887.

selbst erdenken will Churpfalz nicht mehr als 10 Rthl. zahlen«. ⁸ Die Formulierung lässt auf Erfahrungen mit teilimprovisierten Aufführungen schließen, die in diesem Schreiben auf mangelnde Vorbereitung zurückgeführt werden. In welchem Maß insgesamt improvisiert wurde, lässt sich nicht eruieren, sicher ist aber, dass die Spielpraxis Literalität, hervorragende Gedächtnisleistungen sowie auch die Fähigkeit zur Improvisation erforderte.

Der andere Begriff, die so genannte *Haupt- und Staatsaktion*, gibt vor, das Genuine der Spielpraxis des frühen Berufstheaters zu erfassen. Es heißt immer wieder, dass die *Wanderbühne Haupt- und Staatsaktionen* spielte⁹, womit suggeriert wird, dass etwas gespielt wurde, von dem wir uns heute keinen rechten Begriff machen können. Das Berufstheater verwendete verschiedene Begriffe für die Ankündigungspraxis ihrer Schauspiele, neben *Comoedia*, *Tragoedia* oder *Tragico-Comoedia*, u. a. auch *Aktion*. Mit *Haupt-Aktion* wurde die im Mittelpunkt stehende dramatische Attraktion von dem darauffolgenden Nachspiel geschieden. *Staatsaktion* als Hinweis auf ein politisch-historisches Setting war keine Standardbezeichnung, sondern einer von vielen verschiedenen Ankündigungstermini, die variierten.¹⁰ Die Verwendung des Ankündigungsterminus *Haupt- und Staatsaktion* lässt sich erstmals 1722 nachweisen und wurde bei Dramen mit historischem und politischem Setting bzw. Inhalt sowie den *aktuellen Dokumentarstücken*¹¹ angewandt.¹² Gottsched griff den Ankündigungs-

8 Zitiert nach: Speyer, Carl: Magister Johannes Velthen und die sächsischen Hofkomödianten am kurfürstlichen Hof in Heidelberg und Mannheim. In: Neue Heidelberger Jahrbücher, N. F. 3 (1926), S. 64–77. Hier: S. 73.

9 Dies betrifft nicht nur ältere Forschungsliteratur, bei Ernst, Eva-Maria: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. Münster; Hamburg; London: Lit Verlag, 2003 (= Literatur – Kultur – Medien; Bd. 3). S. 23 f. heißt es etwa: »Sein Name [Pickelhering, E.-M. H.] ist untrennbar mit der Haupt- und Staatsaktion verbunden, jener für die fahrenden Truppen typischen Gattung, der es vor allem auf Bühnenwirksamkeit ankam, weniger auf den Text oder eine geschlossene Handlung. Die Haupt- und Staatsaktionen sind noch am ehesten als »Mischspiele« zu charakterisieren, in denen komische und ernste Szenen nicht selten ohne jeglichen Übergang nebeneinander gestellt wurden, was das problemlose Einfügen der komischen Figur in nahezu jedes Stück erlaubte. Durch den Einsatz der komischen Figur ergab sich für die Haupt- und Staatsaktion der Wanderbühnen ein Spiel auf zwei Ebenen.«

10 Vgl.: Heine Carl (Hg.): Der Unglückselige Todes-Fall Caroli XII. Ein Drama des XVIII. Jahrhunderts. Halle a. S.: Niemeyer, 1888. S. I–VIII.

11 Mit *aktuellen Dokumentarstücken* werden von Bärbel Rudin Dramen bezeichnet, die selbst vom Berufstheater geschaffen wurden und historische oder jüngere Ereignisse von öffentlichem Interesse zum Inhalt hatten. Heine ordnet sie den *biographischen Dramen* zu. Vgl.: Rudin, Bärbel: Wanderbühne. In: Kohlschmidt, Werner; Mohr, Wolfgang (Hgg.): Realexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4. Berlin; New York: De Gruyter, 2001. S. 808–815. Hier: S. 815; – Heine (1888), S. IX–XII.

12 Vgl.: Rudin, Bärbel: Banise als Haupt- und Staatsaktion. Zum erfolgreichsten Lückenbüßer der deutschen Verspätung im Drama. In: Martin, Dieter; Vorderstemann, Karin (Hgg.): Die europäische Banise. Rezeption und Übersetzung eines barocken Bestsellers. Berlin; Boston:

terminus Haupt- und Staatsaktion auf und verwendete ihn für die von der Regelpoetik abweichenden Stücke des Berufstheaters¹³, was das spätere Missverständnis zur Folge hatte, dass es eine Sondergattung Haupt- und Staatsaktion gegeben hätte.¹⁴

Die Versuche, eine Gattung zu beschreiben und zu füllen, die niemals als solche existierte, führte zu unstimmigen Befunden: Karl Friedrich Flögel (1778) ging davon aus, dass es sich um »Nachahmung[en] des spanischen Theaters« handelte.¹⁵ Eduard Devrient (1848) vertrat die Position, dass es sich keinesfalls um Übersetzungen handeln würde – »weder aus dem Spanischen, wie herkömmlicherweise angenommen wird, noch aus andern Sprachen« – sondern diese nur lose und stofflich auf fremden Originalen basierten.¹⁶ Robert Prutz (1847) sah im dramaturgischen Zwei-Ebenen-Prinzip, d. h. in der Verknüpfung von staatstragender Ebene und comœdiantischer Figur, ihr wesentliches Charakteristikum und versuchte auf dieser Grundlage eine politische Lesart abzuleiten.¹⁷ Willi Flemming wiederum betonte in dem im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* enthaltenen Beitrag *Haupt- und Staatsaktion* (1958), dass die Staatsebene ihr besonders Merkmal sei, kam aber letztendlich zu dem Schluss, dass sie Stoffe, Motive, Effekte und Psychologie mit der Oper und dem Kunstdrama weitgehend teilte, jedoch der Stil das Trennende sei – »weder Ton- noch Wortkunst kann der Wandermime nachahmen noch sein Publikum aufnehmen, ihm bleibt allein Vorgang und Mimik«. ¹⁸ Flemmings Beitrag findet sich zwar in der unveränderten Neuausgabe der besagten zweiten Auflage des Reallexikons von 2001, jedoch ist in der dritten Auflage des Reallexikons (*Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons*)

De Gruyter, 2013b (= Frühe Neuzeit; Bd. 175). S. 67–90. Hier: S. 74; – Rudin, Bärbel: An der Schwelle zur Theaterreform. Die Neuberin in Breslau 1724. In: Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte 53/54 (2015a), S. 213–233. Hier: S. 221–223.

13 Vgl. u. a.: [Gottsched, Johann Christoph; Hamann, Johann Georg; May, Johann Friedrich]: Die Vernünftigen Tädlerinnen. Erster Jahr-Theil. Frankfurt; Leipzig: Johann Brandmüller, 1725. S. 133; – Ders.: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellen Republik nicht zu verbannen. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 3–11. Hier: S. 5f.

14 Vgl.: Rudin (2001), S. 815; – Heine (1888), S. I–II; VIII.

15 Flögel, Carl Friedrich: Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Liegnitz; Leipzig: David Siebert, 1788. S. 115.

16 Vgl.: Devrient (1967), S. 186.

17 Vgl.: Prutz, Robert E.: Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin: Verlag von Duncker und Humblot, 1847. S. 177–182.

18 Flemming, Willi: Haupt- und Staatsaktion. In: Kohlschmidt, Werner; Mohr, Wolfgang (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin; New York: De Gruyter, 2001. S. 619–621. Hier: S. 620.

xikons der deutschen Literaturgeschichte, 1997–2003) nunmehr überhaupt kein Eintrag zur Haupt- und Staatsaktion enthalten.¹⁹

Was es mit diesen so genannten Haupt- und Staatsaktionen bzw. dem frühen Berufstheater und seiner Spielpraxis auf sich hatte, war die Ausgangsfrage des FWF-Projekts *Staatsaktionen zwischen Repräsentation und Parodie* (2011–2014, Leitung: Stefan Hulfeld)²⁰, auf das das FWF-Projekt *Herausbildung eines deutschen Theaterrepertoires, 1650–1730: Die Cicognini Rezeption* (2015–2018) folgte. Im Zentrum beider Projekte, in denen auch die vorliegende Arbeit angesiedelt ist, stand die Edition des *Kodex Ia 38.589*. Diese in der Wienbibliothek aufbewahrte Sammelhandschrift enthält vierzehn Spieltexte, die sich mit der Spielpraxis verschiedener Truppen in Verbindung bringen lassen. Der Entstehungszeitraum der einzelnen Manuskripte reicht ungefähr von der Mitte des 17. bis zum frühen 18. Jahrhundert. Die Spieltexte gehen auf Vorlagen verschiedener Provenienz zurück und weisen unterschiedliche Bearbeitungsgrade auf. Bei manchen der Stücke handelte es sich um Kassenschlager, für einige andere ließ sich kein einziger Aufführungsbeleg finden (zur Übersicht der Spieltexte, Aufführungsbelege und Vorlagen, vgl. I. 1.). Die einzelnen Manuskripte kamen erst, nachdem sie nicht mehr in theaterpraktischem Gebrauch waren, in Form dieser Sammelhandschrift zusammen. Auf wessen Initiative und zu welchem Zeitpunkt ist nicht bekannt. 1866 befand sie sich im Besitz des Postdirektors Ritter von Gerl, 1911 wurde sie von der Wienbibliothek angekauft.²¹ Es deutet allerdings einiges darauf hin, dass die Manuskripte Heinrich Rademin vorgelegen sind (vgl. Spieltexte der Comœdianten, Teil I., Einleitung).

Anhand des *Kodex* lassen sich die Behauptungen, die in Hinblick auf die angebliche Sondergattung Haupt- und Staatsaktion getroffen wurden, anschaulich widerlegen bzw. relativieren.

19 Vgl.: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II. Berlin; u. a.: De Gruyter, 2007 (2000).

20 Siehe: Hulfeld, Stefan; Mansky, Matthias; Hanser, Eva-Maria: *Tauschhandel in Sachen Theater. Zur Edition und Erschließung der Spielhandschrift Ia 38.589 der Wienbibliothek, mit Beobachtungen zur Rezeption Molières*. In: Eybl, Franz M. (Hg.): *Häuser und Allianzen. Mit 25 Abbildungen* (= *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich. Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts*; Bd. 30). Bochum: Dr. Dieter Winkler, 2016, S. 197–218.

21 Vgl.: Asper, Helmut G.: *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1975 (= *Quellen zur Theatergeschichte*; Bd. 1). S. 3; – Furlinger, Leokadia: *14 Handschriftliche Dramen der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*. Wien: Univ.-Diss., 1948. S. 1; – Wagner, Joseph Maria: *Alte Dramen*. In: *Serapeum* 27 (1866), S. 319–320; – Glossy, Karl: *Fach-Katalog der Abtheilung für Deutsches Drama und Theater. Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen 1892 Wien*. Wien: Selbstverl. d. Ausstellungs-Commission, 1892. S. 90.

In diesem Kodex sind keine direkten Übertragungen aus dem Spanischen vertreten. Vier Spieltexte gehen auf Arbeiten des italienischen Dramatikers und Librettisten Giacinto Andrea Cicognini (1606–1649) zurück. Zwei weitere, *Aspasia* und *Titus und Aran*, basieren auf niederländischen Vorlagen und ein Spieltext auf Molières weniger bekannten Komödie *Le Dépit amoureux* (1663), ein anderer auf das anonyme englische Drama *The Weakest goeth to the Wall* (1595–1600). Bei einem weiteren Spieltext handelt es sich um eine wortwörtliche Abschrift von Johannes Riemers (1648–1714) Drama *Asphalides* (1685), bei einem anderen um eine Adaption eines jesuitischen Märtyrerdramas. Von drei Spieltexten ist die Vorlage unbekannt. Und *Aurora und Stella* geht zwar stofflich auf Calderóns *Lances de amor y fortuna* (1635) zurück, seine direkte Vorlage bildet aber entweder Hendrick de Graefs *Aurora, en Stella, of Zusterlijcke Kroon-zucht* (1665) oder – wie die neuere Forschung annimmt – Philippe Quinaults *Les coups de l'amour et de la fortune* (1655).²²

Dennoch war *das Spanische* in mehrfacher Hinsicht für das frühe Berufstheater bedeutsam. Erstens spielte das frühe Berufstheater tatsächlich Stücke, die aus dem Spanischen entlehnt waren, was zumeist aber indirekt, vor allem über niederländische Bearbeitungen erfolgte²³, wie das Beispiel *Aurora und Stella* zeigt. Zweitens wurde das dramaturgische Modell der *comedia nueva*²⁴ auch außerhalb des spanischsprachigen Raums intensiv rezipiert. Eine wichtige Brückenfunktion nahm hier Giacinto Andrea Cicognini ein²⁵, dessen Dramen und Libretti (hier: *Le gelosie fortunate del prencipe Rodrigo; Il Giasone; L'Adamira overro La Statua dell'onore und L'Orontea*) sich u. a. durch die Verknüpfung von Komischem und Tragischem, die Unvorhersehbarkeit des

22 Hendrick de Graefs *Aurora, en Stella, of Zusterlijcke Kroon-zucht* beruht unmittelbar auf Philippe Quinaults *Les coups de l'amour et de la fortune*, weshalb die Frage nach der Vorlage des deutschsprachigen Spieltextes einer detaillierten Untersuchung bedarf. Während Junkers die holländische Fassung als Vorlage für den deutschen Spieltext annimmt, vgl. Junkers, Herbert: *Niederländische Schauspieler und Niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*. Haag: Martinus Nijhoff, 1936. S. 178–183, votiert Rudin für Quinault, vgl.: Rudin, Bärbel: »Zwei Mal in der Wochen Komödie«. Das erste deutsche Hoftheater in Heidelberg. Zur ortsfesten Subventionierung professioneller Schauspielkunst seit 1656. In: *Daphnis* 46 (2018), S. 467–503. Hier: S. 483–486.

23 Vgl.: Rudin, Bärbel: *Komödien um maskierte, verwechselte, verlorene Identitäten. Amsterdamer Zugstücke des Goldenen Zeitalters auf der deutschen Berufsbühne*. In: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 40 (2013), S. 143–165.

24 Vgl. zur *comedia nueva*: Eglseider, Andreas: *Der »Arte Nuevo« von Lope de Vega. Theaterwissenschaftliche Erschließung eines »der am häufigsten mißverstandenen Texte der spanischen Literatur«*. Frankfurt am Main; u. a.: Peter Lang, 1998 (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften*; Bd. 72).

25 Vgl.: Palma, Pina: *The Spanish Muse in Italy: Tirante el Blanco, La vida es sueño, and Don Quijote*. In: DaSilva, Zenia Sacks (Hg.): *The Hispanic Connection. Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Westport: Praeger, 2004 (= *Contributions to the Study of World Literature*). S. 43–54. Hier: S. 48f.

Handlungsverlaufs, Verwechslungen und den Einsatz von Verkleidungen auszeichnen (vgl. IV. 2. 2., IV. 4. 1. 1. und IV. 4. 1. 2.). Das Theaterprogramm *Die glückselige Eifersucht Zwischen Don Roderich Und Delmira* der Truppe Andreas Elensons²⁶ von 1700 verweist auf einen dritten Bedeutungsaspekt *des Spanischen* für das frühe deutschsprachige Berufstheater: Das Drama wird hier als »Eine aus dem Spanischen In das Hoch-Deutsche übersetzte Haupt-Opera« (vgl. I. 1.) beworben. Es ist auszuschließen, dass dem erfahrenen Theaterprinzipal Elen-son, der dieses Stück zu diesem Zeitpunkt bereits fast drei Jahrzehnte in seinem Repertoire hatte, die Vorlage unbekannt war, zumal er den Schauspieler Christoph Blümel²⁷, der dieses Drama adaptierte, persönlich gekannt hatte.²⁸ *Das Spanische* wurde hier bewusst werbestrategisch gesetzt – die Frage ist, welche Erwartungen damit geweckt werden sollten. Verknüpfte das Publikum um 1700 mit spanischer Dramatik bereits eine bestimmte Vorstellung eines dramaturgischen Modells? Oder ging es um ein bestimmtes imaginäres Setting, das mit diesem Attribut verbunden wurde, wie etwa heftige Liebesaffekte, Pracht oder die Erwartung besonderer Kostüme, da das Stück in Spanien spielt? Vermutlich hatten all diese Aspekte Anteil an der *Idee des Spanischen* nach der das Publikum u. a. verlangte und mit der das Berufstheater gegebenenfalls seine Aufführungen bewarb. Zudem steht aber schließlich auch die Vermutung im Raum, dass über die verbreitete Gleichsetzung *des Spanischen* mit dem unregelmäßigen Drama²⁹ diese Annahme Fuß fasste, da beispielsweise keiner der vierzehn Spieltexte dem Anspruch der Regelmäßigkeit, der für das berufsmäßige Schauspiel im 17. Jahrhundert und sein heterogenes Publikum auch nicht relevant war, gerecht wird (vgl. II. 2. 3.).

Den »Beweis«, dass es sich bei den Dramen, die das Berufstheater spielte, keinesfalls um Übersetzungen handeln würde, sondern diese nur lose auf fremden Originalen basierten, trat Eduard Devrient mit dem in der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Spieltext *Die rasende Medea mit Arlequin einem verzagten Soldaten*³⁰ an. Dieser Spieltext war laut ihm

26 Zu Andreas Elenson, siehe: Scherl, Adolf; Rudin, Bärbel: Andreas Elenson. In: Jakubcová, Alena; Pernerstorfer, Matthias J. (Hgg.): Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Wien: Verlag der ÖAW, 2013. S. 172–175.

27 Zu Christoph Blümel, siehe u. a.: Bolte (1887).

28 Vgl.: Havlíčková, Margita: Berufstheater in Brünn, 1668–1733. Brno: Masarykova univerzita, 2012. S. 30.

29 Vgl. u. a.: Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann. Stuttgart: Alfred Körner, 1963. S. 271–274.

30 Hoffmann, Karl Ludwig: Die rasende Medea mit Arlequin einem verzagten Soldaten. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13189 Han.

allerdings aus der Tragödie des Euripides gezogen, aber in welcher Behandlung erscheint sie hier! Abgesehen davon, daß sie in der plattesten Prosa verfaßt ist, so sind die Verhältnisse ganz in das höfische Zeremoniell jener Zeit gezogen. Medea erzürnt sich zumeist, daß sie bei dem König Kreon nicht an [den] Hof kommen darf. Einen Soldaten, der ihr den Eingang zum Audienzsaale wehren will, verwandelt sie in eine Säule, einen andern in einen Baum, den Saal in eine Wildnis usw. An Flugwerken und Erscheinungen ist kein Mangel, denn in der Haupt- und Staatsaktion mußte Medea natürlich ihre Zauberkünste sichtlich produzieren, um sich als Magierin zu dokumentieren. Harlekin, der auf der Seite des Jason ist und sich über die abgedankte Schöne lustig macht, sich ihr mit einer Pistole gegenüberstellt und ihr dreister als die verwandelten Soldaten wehren will, wird auch verzaubert, und zwar – in einen Nachtstuhl. Wer möchte dieses Stück nun noch für eine Übersetzung des Euripides ausgeben? Auf ähnliche Enttäuschungen wird die Behauptung: daß die Staatsaktionen Übersetzungen gewesen seien, überall stoßen.³¹

Abgesehen davon, dass Devrient aufgrund der intensiven Rezeptionsgeschichte, die mit diesem Stoff einhergeht, ein denkbar ungeeignetes Beispiel für seine Argumentation gewählt hatte, müsste seine letzte Bemerkung eigentlich dahingehend verkehrt werden, dass die Behauptung, die Spieltexte des Berufstheaters würden nicht auf direkten Vorlagen basieren, zumeist auf Enttäuschung stoßen wird. Vielmehr ist es die Frage nach einem Eigenen des frühen deutschsprachigen Berufstheaters, das die größere Herausforderung bereitet. Bei dem von Devrient herangezogenen Spieltext handelt es sich um eine Adaption von Jan Vos' (1612–1667) *Medea* (1665)³². Vos' *Medea* konzentriert sich auf Medeas Rache. Nach einer Reihe von Schauerszenen sowie szenisch herausfordernder Vorgänge wird Medea letztendlich durch den Beschluss Jupiters mit Jason vereinigt.³³ Die markantesten Abweichungen des Wiener Spieltexts gegenüber der Vorlage betreffen die Einfügung der comœdiantischen Figur Arlequin sowie die Streichung der Choreinlagen und Intermedien.³⁴

Auch der im Kodex enthaltenen Spieltext *Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason oder das bezauberte güldene Fließ* ist keine Eigenkreation des deutschsprachigen Berufstheaters. Dieser geht auf Giacinto Andrea Cicogninis *Il Giasono* (Commedia, 1664) zurück. Cicognini transponierte diesen Stoff zu einer Liebeskomödie, in der Jason zwischen seiner heftigen Liebe zu Medea und seiner Verantwortung gegenüber Isifile schwankt. Ein von Jason in Auftrag gegebenes, aber gescheitertes Mordkomplott an Isifile führt dazu, dass Medea erkennt, dass sie eigentlich dem König Egeo bestimmt ist, den sie am Ende zum Gemahl nimmt, was schließlich in Jasons Rückkehr zu Isifile mündet. Markante Ab-

31 Devrient (1967), S. 186.

32 Vos, Jan: *Medea*; Treurspel. Amsterdam: Jacob Lescaijle, 1667.

33 Vgl.: Junkers (1936), S. 213–220; – Rudin (2015a), S. 228–231.

34 Vgl.: Junkers (1936), 214–219.

weichungen des Spieltextes gegenüber dem Libretto ergeben sich daraus, dass als unmittelbare Vorlage nicht das Libretto, sondern eine 1664 erstmals publizierte Komödien-Fassung diente.³⁵

Um bei einem weiteren heute noch bekannten Stoff zu bleiben: Auch bei *Titus und Aran* handelt es sich nicht um eine durch das deutschsprachige Berufstheater gänzlich eigenmächtig fabrizierte Bearbeitung des mit dem Namen Shakespeare assoziierten *Titus-Andronicus*-Stoffes, sondern hier war die Tragödie *Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak* (1641) des oben bereits erwähnten Holländers Jan Vos die Vorlage.³⁶ Es erübrigt sich fast zu erwähnen, dass es im Spieltext wieder die Intermedien und der Prolog sind, die gestrichen wurden.

In all diesen Beispielen beruhen die Spieltexte nicht bloß lose auf ihren Vorlagen, die Zeilen lassen sich im Vergleich fast durchgängig Wort für Wort nachverfolgen. Selbst Übersetzungsschwierigkeiten sind zu erkennen, und doch ist der Terminus »Übersetzung« nicht passend, da die Berufsschauspieler*innen Eingriffe vorgenommen haben. Es sind neben der Auswahl der Stücke für das Repertoire die Eingriffe, die auf ein Eigenes des Berufstheaters verweisen. Beide Akte, der Akt der Auswahl und des Eingriffes, bedeuten Entscheidungen, die entlang bestimmter Prinzipien, Zwänge, Bedürfnisse und spontaner Eingebungen getroffen wurden. Zu den Standardeingriffen zählt die Prosaauflösung und die Eliminierung von Prologen und Intermedien.³⁷ Die häufigsten Abweichungen betreffen die Rede der comœdiantischen Figur, die zumeist zwar sinngemäß jener der Vorlage entspricht, sich aber anderer sprachlicher Mittel bedient.

In Bezug auf die Adaptionenpraxis des Berufstheaters sind zwei Spieltexte des Kodex besonders bemerkenswert: *Die gekrönte Schätferin Aspasia* und *Der vom Christenthum abgefallene und dazu wiederbekehrte Andronicus*. Im ersten Fall könnte von einer Parodie auf die Vorlage, das ist *Koningklyke Herderin Aspasia, Blyeyndig-Spel* (Jacob Cats, 1655), gesprochen werden. Die konstitutiven Momente von Cats hofkritischem Schäferdrama wurden ins Lächerliche

35 Vgl.: Jeschgo, Bettina: »Comœdia. Genandt: Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason. Oder. Das bezauberte güldene Fluß.« Eine Transformationsanalyse. Wien: Dipl.-Arb., 2012; – Furlinger (1948), S. 53f.

36 Gegenüber der shakespearschen Fassung *Titus Andronicus* (1594) fehlt bei Jan Vos' *Aran en Titus* u. a. der Streit zwischen Titus und Saturninus um die Krone; während bei Shakespeare Tamoras ältester Sohn geopfert wird, ist es hier Aran der geopfert werden soll, dessen Opferung aber durch Thameras (= Tamora) Intervention – sie verspricht Saturninus zu ehelichen – verhindert wird, vgl. Furlinger (1948), S. 29f.

37 Dass Prologe und Intermedien in den Spieltexten zumeist gestrichen wurden, bedeutet nicht, dass das frühe Berufstheater gänzlich auf deren Adaption verzichtete, wie etwa das folgende Theaterprogramm anlässlich einer Aufführung von *Titus und Aran* zeigt: Hoffmann, Johann Ernst; Schwarz, Peter; Hart, Andreas: *Rach und Gegenrach*: oder: *Titus und Aran*. Augsburg, 1658. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4 Aug 694 A-3.

verkehrt, die Intrige wurde gestrichen und stattdessen eine zweite comœdiantische Figur samt neuer Szenen eingeführt (vgl. IV. 2. 2.).³⁸ In Anbetracht der gängigen Adaptions-Usancen des frühen Berufstheaters erscheint dieser Spieltext als außergewöhnliches Beispiel, das Devrients polemischer Argumentation sicher zu Gute gekommen wäre. Bei *Andronicus* wiederum handelt es sich um die Adaption eines Jesuitendramas, das angesichts der konfessionellen Parteilagen und der Übernahme durch eine andere Theaterform mit einigen Ambivalenzen konfrontiert. Dieses Stück, das aufgrund seiner geistlichen Thematik und Provenienz aus dem Kodex heraussticht, steht im Mittelpunkt des gesamten zweiten Kapitels.

Zuletzt sind es auch die Originaldramen, die Auskunft über ein Eigenes des Berufstheaters geben könnten. Die Schwierigkeit liegt häufig in ihrem Nachweis, denn bloß weil sich keine Vorlagen finden lassen, bedeutet es nicht zwangsläufig, dass es keine gab. Bei drei Spieltexten des Kodex konnte bislang keine Vorlage eruiert werden: *Der durchlauchtige Kohlenbrenner*, *Dulcander und Dorella* und *Der durch den Tryumph einer flüchtigen Königin unterdrückte Tyrann*. Lediglich für *Der Kohlenbrenner*, das vermutlich das älteste dieser drei Stücke ist, gibt es Aufführungsbelege. Vom jüngsten Stück des gesamten Kodex, *Tryumph einer flüchtigen Königin*, ist anzunehmen, dass es in Wien entstanden ist. Dafür sprechen Wien-Verweise, die der hier sehr aktive und den Handlungsgang mitvorantreibende Hanswurst tätigt. Die Liebestragödie *Dulcander und Dorella* hingegen, deren Dramaturgie dem Primat der Bühnenwirksamkeit absolut zu unterliegen scheint, entzieht sich einer zeitlichen, örtlichen sowie personalen Verortung. Gemeinsam ist allen dreien das Motiv des Tyrannenmordes (das sich sonst noch in *Titus und Aran* findet), ein verschlungener und wendungsreicher Plot und die Einflechtung comœdiantischer Figuren. Der Tyrannenmord eignet sich in *Der Kohlenbrenner* und in *Dulcander und Dorella* unter ähnlichen Bedingungen: In beiden Stücken ist der Tyrann inkognito und im Begriff eine Gewalttat zu begehen. Der Held tötet ihn in einem Akt der Verteidigung – nicht wissend, dass es sich um den König handelt, und bittet nach der Entdeckung der Identität des Ermordeten den Leichnam nahezu wortgleich um Verzeihung: »Verzeihe mir[,] mit Blut besprengter Leichnam, [...]«³⁹ / »[...] ach verzeihe mir du mit Blut besprengter Laichnamb, [...]«⁴⁰. Diese Übereinstimmung legt den Verdacht nahe, dass dem Schreiber oder der Schreiberin von *Dulcander und Dorella* der Spieltext *Der Kohlenbrenner* in irgendeiner Form vorlag. Aber auch

38 Vgl.: Caemmerer, Christiane: *Siegender Cupido oder Triumphierende Keuschheit*. Deutsche Schäferspiele des 17. Jahrhunderts dargestellt in einzelnen Untersuchungen. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1998 (= Arbeiten und Editionen zur Mittleren Deutschen Literatur, Neue Folge; Bd. 2). S. 371–410.

39 *Der Kohlenbrenner*, Kodex Ia 38.589, fol. 151v.

40 *Dulcander und Dorella*, Kodex Ia 38.589, fol. 188r.

zwischen *Dulcander und Dorella* und *Die flüchtige Königin* gibt es eine motivische, wenn auch weniger signifikante Parallele: die Interaktion der comœdiantischen Figur mit dem Leichnam bzw. den Leichenteilen des Tyrannen.

Vor diesem Hintergrund mag es nicht erstaunen, dass Robert Prutz im dramaturgischen Zwei-Ebenen-Prinzip das Genuine der Haupt- und Staatsaktionen sah und davon ausgehend eine ihnen inhärente politische Funktion abzuleiten versuchte. Er interpretierte Haupt- und Staatsaktionen als höfische »Abfall«-produkte, die sich das geknechtete »Volk« angeeignet, karikiert und mit der Figur des Hanswursts angereichert hätte. Die comœdiantischen Aktionen dieser Figur, in der die Stimme des »Volkes« ihren Ausdruck finden würde, ermöglichten der unterdrückten Bevölkerung sich zumindest auf einer ideellen Ebene, im Modus des Sich-Luft-Machens, von der absolutistischen Repression zu befreien.⁴¹ Dass sich Prutz als Erster um eine politisch-zentrierte Lesart bemühte, ist ihm anzurechnen, bloß basiert seine Argumentation auf verkürzten und falschen Annahmen. Neben seiner unzureichenden Kenntnis des Publikums und der Spielpraxis des frühen Berufstheaters machen die einseitige und überzogene Interpretation der comœdiantischen Figur (insbesondere Hanswursts), die Fehleinschätzung des Verhältnisses von Berufstheater und Hof sowie die ihm als Ausgangspunkt dienende, aber mittlerweile veraltete Absolutismus-Auffassung eine Relativierung seiner These zwingend notwendig.

Entgegen Prutz' pathosreicher Schilderung der angeblich erbärmlichen Beschaffenheit des Berufsschauspiels und seines Publikums – es ist von Hütten, Ställen und Goldpapier, von den Schauspielern als »kreischende[n] Trunkenbolde[n]« die Rede; über das Publikum konstatiert er, dass es nicht las, sondern nur schaute, etc.⁴² – war der Theaterbesuch nicht für die gesamte städtische Bevölkerung, insbesondere nicht für die untersten Einkommensschichten, leistbar⁴³. Die Ausstattung war für die Stadträte, die die Spielbewilligung er-

41 Vgl.: Prutz (1847), S. 170–173.

42 Vgl.: Prutz (1847), S. 171; 177.

43 Als die Truppe von Johann Ernst Hoffmann und Peter Schwarz (auch bekannt unter dem Namen *Innsbrucker Comœdianten*) 1664/65 im Boyerschen Haus in Wien gastierten, verlangten sie einen Eintrittspreis von 4 bis 12 Groschen (1 Groschen = 3 Kreuzer), vgl. Ludvik, Dušan: Die Chronologie und Topographie der Innsbrucker Komödianten (1652–1676). In: *Acta Neophilologica* 4 (1971), S. 3–39. Hier: S. 20. Der Eintrittspreis für die schlechtesten Plätze entsprach damit dem Tageslohn eines Maurerhandlagers (12 Kreuzer). Der Tageswinterlohn eines Maurer- oder Ziegelgesellen betrug 18 Kreuzer, vgl. Příbram, Alfred Francis (Hg.): *Materialien zur Geschichte der Preise und Löhne in Österreich*. Bd. 1. Wien: Ueberreuter, 1938. S. 348, womit für diese Einkommensgruppe in Anbetracht der damaligen Lebenshaltungskosten ein Theaterbesuch nicht leistbar war. Als diese Truppe in Graz spielte, wurde festgesetzt, dass sie nicht mehr als 6 Kreuzer pro Person verlangen durfte, vgl. Ludvik (1971), S. 21, womit der Eintritt zwar wesentlich billiger als in Wien war, aber die unteren Einkommensschichten immer noch ausschloss: So erhielt ein Tagelöhner in Graz zu dieser Zeit etwa 8 Kreuzer, ein Zimmergeselle zwischen 13 und 18 Kreuzer, ein Schuhknecht um 11

teilten, ein wesentliches Kriterium bei der qualitativen Beurteilung der Truppen und ihrer Spielpraxis (vgl. II. 1.). Nicht zuletzt musste ihr Schauspielstil den höfischen Maßgaben entsprochen haben, denn andernfalls wären sie nicht für repräsentative Festaufführungen engagiert worden (vgl. IV. 2. 1.).

Prutz' Ausführungen zum Zwei-Ebenen-Prinzip erweisen sich, insbesondere in Hinblick auf das 17. Jahrhundert, in mehrfacher Hinsicht problematisch: Erstens, weil Hanswurst als comœdiantische Figur erst im 18. Jahrhundert, mit Joseph Anton Stranitzkys Aneignung und Ausgestaltung dieser Figur, Bedeutung für die Spielpraxis des Berufstheaters erlangte. Zweitens, da die comœdiantischen Figuren zumindest in Grundzügen häufig aus den Vorlagen mitübernommen wurden, und drittens, da der Einsatz von comœdiantischen Figuren nicht obligatorisch war.

Im Kodex finden sich drei Hanswürste, die jedoch nicht mehr gemeinsam haben als den Namen und den Status einer comœdiantischen Figur. In *Die Ehrenstatue* wurde nachträglich im Rollenverzeichnis, nicht aber in der Marginalspalte, der Name »Despino« zu »Hanswurst« geändert. Despino/Hanswurst bildet hier mit Fichetto ein comœdiantisches Duo. Dass hier die Wahl auf Despino und nicht auf Fichetto fiel, könnte mit einem besonderen Merkmal Despinos korrelieren, der als »verschnittener Page«⁴⁴ (Eunuch, eventuell Kastrat) charakterisiert wird. In Zusammenhang mit dem, dem Namen nach, phallisch konnotierten Hanswurst würde das neue Aktionsräume eröffnen. Dieser Eingriff hat den Status einer Notiz, der Möglichkeiten andeutet, die ausgeschöpft werden oder aber auch unangetastet bleiben konnten. Despino/Hanswurst und Fichetto (in der Vorlage heißt er Ventura) wurden aus der Vorlage, Cicogninis Libretto *L'Adamira overro La Statua dell'onore* (1657), übernommen. Im Wesentlichen stimmen ihre Sprechensätze mit der Vorlage überein. Auch in dem ebenfalls auf ein Libretto Cicogninis zurückgehenden Spieltext *Oronthea* wurde die comœdiantische Figur der Vorlage »Gelone Buffone« zu Hanswurst geändert. In diesen beiden Spieltexten, die nach Libretti gearbeitet sind, entspringt also nicht nur die hohe Ebene, sondern auch die der comœdiantischen Figuren der Oper. Einzig in *Die flüchtige Königin* begegnet ein Hanswurst, dessen Ausgestaltung den typischen mit dieser Figur assoziierten Erwartungen entgegenkommt: Seine Aktionen, die weitreichende Missverständnisse und Wirrungen zufolge haben, zu deren Lösung er zugleich aber auch

Kreuzer. In diesem Zusammenhang gilt jedoch zu bedenken, dass in etwa auf jeden Sonntag ein Feiertag kam und dass Tagelöhner und Bauhandwerker nur in der frostfreien Zeit ihrer Tätigkeit aufnehmen konnten, womit je nach Gewerbe zwischen 160 bis 260 Arbeitstage zu veranschlagen sind und somit das Tagesgehalt aufs Jahr gerechnet, wesentlich niedriger war, vgl. Popelka, Fritz: Die Lebensmittelpreise und Löhne in Graz vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. In: Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 23 (1930), S. 157–218. Hier: S. 213–218.

44 Kodex Ia 38.589, fol. 1v.

beiträgt, wirken auf die Haupthandlung, womit er zum aktiven und den Handlungsgang mitbeeinflussenden Part wird. Hinzukommen der Sauschneider-Verweis, der ihn – gemeinsam mit einigen Wien-Bezügen sowie einer Titelgestaltung, die ihn explizit hervorhebt (*Der durch den Tryumph einer flüchtigen Königin unterdrückte Tyrann. Oder Die Liebe thuet allzeit zuletzt obsigen. Mit Hanswurst den untter königlicher Kleidung unglückseeligen Naren.*) – in die Nähe Joseph Anton Stranitzkys rückt, der Hanswurst als einen Salzburger Sauschneider ausgestaltete und für dessen Popularisierung am Theater maßgeblich verantwortlich war.⁴⁵

Neben Hanswurst finden sich im Kodex comœdiantische Figuren mit den Namen »Hannß von der Nadl« (*Der Schwehst*), »Phryx« und »Stryx« (*Aspasia*), »Despino«/»Hanswurst« und »Fichetto« (*Die Ehrenstatue*), »Piccariglio« und »Trufaldino« (*Jason*), »Jodolet« und »Mascarilias« (*Ein verliebter Verdruss*), »Mendo« (*Der Kohlenbrenner*) und schließlich »Frantello« (*Dulcander und Dorella*), der als einziger im Rollenverzeichnis als Pickelhering⁴⁶ ausgewiesen

45 Zu Joseph Anton Stranitzky und Hanswurst, siehe u. a.: Scherl, Adolf; Rudin, Bärbel: Joseph Anton Stranitzky. In: Jakubcová; Pernerstorfer (2013), S. 666–670; – Asper, Helmut G.: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte, 1980; – Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn; u. a.: Schöningh, 2003; – Stranitzky, Joseph Anton; Kurz, Joseph Felix von; Hafner, Philipp; Perinet, Joachim; Bäuerle, Adolf: Hanswurstdiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Johann Sonnleitner (= Eine österreichische Bibliothek). Salzburg: Residenz, 1996; – Neuhuber, Christian: Der Vormund des Hanswurst. Der Eggenbergische Hofkomödiant Johann Valentin Petzold und sein Kilian Brustfleck. In: Daphnis 35 (2006), S. 263–300; – Payer von Thurn, Rudolf (Hg.): Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und hg. von Rudolf Payer von Thurn. Bd. I. (= Schriften des Literarischen Vereins in Wien; Bd. 10). Wien: Verlag des Literarischen Vereins, 1908; – Payer von Thurn, Rudolf (Hg.): Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und hg. von Rudolf Payer von Thurn. Bd. II. (= Schriften des Literarischen Vereins in Wien; Bd. 13). Wien: Verlag des Literarischen Vereins, 1910; – Brukner, Fritz (Hg.): Türckisch-bestrafter Hochmuth, oder das ano 1683 von denen Türcken belagerte und von denen Christen entsetzte Wienn, und Hans Wurst, die kurzweilige Salve-Guarde des Frauen-Zimmers, lächerlicher Spion, und zum Tode verdampter Mißethäter. Die Haupt- und Staatsaktion des Josef Anton Stranitzky. Innsbruck; Wien; München: Verlagsanstalt Tyrolia, 1933; – Homeyer, Fritz (Hg.): Stranitzkys Drama vom »Heiligen Nepomuck«. Mit einem Neudruck des Textes (= Palaestra; Bd. 62). Berlin: Mayer & Müller, 1907.

46 Zur Figur des Pickelherings, siehe u. a.: Alexander, John: Will Kemp, Thomas Sacheville and Pickelhering. A Consanguinity and Confluence of Three Early Modern Clown Personas. In: Daphnis 36 (2007a), S. 463–486; – Katritzky, M. A.: »A Plague o' These Pickle Herring«. From London Drinkers to European Stage Clown. In: Procházka, Martin et al. (Hgg.): Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances. Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress. Newark: University of Delaware Press, 2014. S. 159–170; – Rudin, Bärbel: Christian Janetzky. Die (Wieder-)Entdeckung des barocken Entertainers. In: Havlíčková, Margita; Neuhuber, Christian; Škrobánková, Klára (Hgg.): Das vielsprachige Theater Tschechiens in der Frühen Neuzeit / Vícejazyčné divadlo raného novověku v českých zemích. Brno: Masarykova univerzita 2019 (= Theatralia 22, H. 2). S. 79–92 [im Druck].

wird.⁴⁷ Bei den Stücken, deren Vorlagen bekannt sind, ließ sich nur in einem Fall die Hinzufügung einer comœdiantischen Figur nachweisen (*Aspasia*).

Dass Komik ein wichtiges Element für die Spielpraxis des frühen deutschen Berufstheaters war, bedeutet nicht, dass die Zwei-Ebenen-Dramaturgie immer eingesetzt wurde. Fünf Spieltexte des Kodex (*Andronicus*, *Aurora und Stella*, *Titus und Aran*, *Amor der Tyrann*, *Die glückselige Eifersucht*) kommen ohne comœdiantische Figuren aus. Zudem bedurfte das frühe Berufstheater nicht zwangsläufig comœdiantischer Figuren, um Komik zu erzeugen: In *Die glückselige Eifersucht* sowie in *Aurora und Stella* sind es vor allem die an der Grenze des Wahrscheinlichen, aber immer noch im Bereich des Möglichen liegenden Zufälle, die der Komik nicht entbehren. Hinzukommen bei *Die glückselige Eifersucht* die immer wieder im Scheitern begriffenen Verstellungsbemühungen des an Eifersucht leidenden Königs, der diesen Affekt zu dissimulieren versucht (vgl. IV. 4. 1. 2.). Auch in *Amor der Tyrann* ist es der König, der aufgrund seines Wahnsinns zu einem lächerlich-komischen Subjekt, hier in grotesker Verzerrung, gerät (vgl. IV. 4. 1. 3.). In *Andronicus* wiederum ist es der spielleitende Intrigant Saladin, dessen pointenreiche Spitzen gegen die katholische Volksfrömmigkeit eine beinahe riskante Komik aufweisen (vgl. III. 2. 2. 1.). Dass das Fehlen comœdiantischer Figuren mitunter dennoch als Mangel empfunden wurde, belegen einige Theaterzettel und -programme aus dem 18. Jahrhundert: Im Fall von *Amor der Tyrann* und *Die glückselige Eifersucht* wurde jeweils eine Figur zu einer comœdiantischen transformiert. In *Amor der Tyrann* ist es der schon in der Vorlage etwas lächerlich erscheinende Jurist, den der wahnsinnige König zu fressen wünscht, der 1718 als Arlequin (*Amor Der Tyrann. Oder: Arlequin der lustige Advocat*) ausgestaltet wurde (vgl. I. 1. und IV. 4. 1. 3.). Bei *Die glückselige Eifersucht* ist es der Höfling Cortadiglio, der dem König immer wieder neue Indizien für die vermeintliche Untreue seiner Verlobten liefert und dessen allmähliche Transformation sich anhand des Materials vergleichsweise gut nachverfolgen lässt (vgl. III. 2. 2. 1. und IV. 4. 1. 2.).⁴⁸

Dass sich die städtische Bevölkerung etwa über szenische Interaktionen zwischen comœdiantischer Figur und Potentaten-Figur Luft machte, war mit Sicherheit auch der Fall, allerdings war es eine Rezeptionsmöglichkeit unter vielen verschiedenen. Unterprivilegierte Schichten konnten aus derartigen In-

47 Doris Hillebrand befasst sich im Rahmen ihres Dissertationsprojekts, in dem die Cicognini-Rezeption des frühen Berufstheaters im Zentrum steht, eingehend mit den comœdiantischen Figuren des Kodex sowie mit der Bühnenpraxis des frühen Berufstheaters.

48 Hanser, Eva-Maria: »Verbessert aber undt zierlicher in hochteitscher Sprach gegeben« Cicogninis *Le gelosie fortunate del prencipe Rodrigo* im frühen deutschsprachigen Berufstheater. In: Sommer-Mathis, Andrea; Großegger, Elisabeth; Wessely, Katharina (Hgg.): *Spettacolo Barocco – Performanz, Translation, Zirkulation*. Wien: Hollitzer Verlag, 2018. S. 169–188.

teraktionen ebenso einen Genuss ziehen wie Stadträte, die um die Freiheiten der Stadt kämpften, und auch der Klerus, Gelehrte, Beamte, der Adel, die Hofgesellschaft, die Fürstenfamilie etc. Das Publikum des frühen deutschsprachigen Berufstheaters war heterogen, der soziale Status der immer auch sozial mobilen Schauspieler*innen im Grunde nicht greifbar und das Berufstheater ständig mit den Interessen der Ordnungsmächte Kirche, Staat und Stadt konfrontiert.

Entgegen Prutz' Annahme war die Beziehung zwischen Berufstheater und Hof relativ eng: Die einzelnen Truppen standen häufig unter höfischer Protektion oder strebten eine solche an, da diese erstens mit der Vergabe eines Spielprivilegs im Territorium des Fürsten oder der Fürstin verbunden war, das die Stadträte bei der Spielbewilligungspraxis zu berücksichtigen hatten; zweitens mit der Verleihung eines Titelpredikats, das als Qualitätssiegel fungierte und den Truppen außerhalb des fürstlichen Territoriums das Lukrieren von Spielgelegenheiten erleichtern konnte; drittens mit regelmäßigen Spielgelegenheiten am Hof von Theater fördernden Adelligen sowie mit der Weiterempfehlung der Truppen an befreundete Höfe und nicht zuletzt mit Geschenken wie Geld, Kostümen etc. Einige Höfe leisteten sich die Haltung eines festen Ensembles, das sich aus bereits erfahrenen Vertretern und Vertreterinnen des deutschsprachigen Berufstheaters rekrutierte. Diese Engagements waren besonders begehrt, aber dennoch nicht sicher, da neben dem Todesfall des Mäzens oder der Mäzenin auch finanzielle Ursachen oder Desinteresse die Entlassung des Ensembles zur Folge hatten bzw. haben konnten. Schließlich wurden die Truppen auch von Höfen für Gastspiele engagiert, woran die Truppen die Hoffnung auf die Etablierung eines Protektionsverhältnisses oder auf ein festes Engagement knüpften. (Vgl. IV. 1.). Vor allem das höfische Protektionssystem veranlasste Ralf Haekel in seiner Arbeit über die englischen Comœdianten im deutschsprachigen Raum zu der These, dass die Truppen von Fürst*innen zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung sowie Sozialdisziplinierung der Untertanen instrumentalisiert wurden.⁴⁹ Dafür gibt es auch später Indizien (vgl. IV. 2. 3.). Im Zusammenhang mit den Spieltexten des Kodex aber, die zu einem Großteil den Konflikt von Herrschaft und Affekt zum Thema haben, stellt sich die Frage, inwiefern bzw. vielmehr auf welche Weise das Berufstheater zudem auch als Herrschaftsregulativ fungierte: Diese Stücke, die die Relevanz der Herrschertugenden vor allem ex negativo vor Augen führen und an dem im 17. Jahrhundert virulenten Souveränitätsdiskurs partizipierten (vgl. IV. 3.), wurden auch bei Hof gespielt. Albrecht Koschorke et al. weisen darauf hin, dass mit Jean Bodins Souveränitätskonzeption, die dem Herrscher die alleinige Gesetzgebungs- und

49 Vgl.: Haekel, Ralf: Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels. Heidelberg: Winter, 2004 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 212). S. 37.

Befehlsgewalt zuspricht und ein aktives Widerstandsrecht gegen den Souverän ausschließt, die moralisch-theologische Disziplinierung des Fürsten einen wesentlichen Stellenwert erhielt: »Umso wichtiger werden für die Bändigung der fürstlichen Gewalt andere Regulative: von Staatstraktaten, Memoranden, ständischen Zeremoniellen, Predigten, Opern bis hin zur Literatur.«⁵⁰

Obwohl die Bodin'sche Souveränitätskonzeption Attraktion ausübte, war aus verfassungsrechtlicher Sicht keine Instanz im Heiligen Römischen Reich souverän. Über den Territorialfürst*innen⁵¹ stand das Reichskammergericht – eine Rechtsinstanz, bei der die Untertanen Beschwerde einreichen konnten – sowie der Kaiser. Der Kaiser wiederum bedurfte der Mitwirkung der Reichsstände, um Beschlüsse erlassen zu können (vgl. IV. 3). Dennoch versuchten die Territorialfürst*innen, die Kompetenzen der Landesstände immer weiter einzuschränken und die Territorien ihren Zentralisierungsbestrebungen zu unterwerfen.⁵² Landesfürstlichen Städten drohte im Verlauf dieses Prozesses der Verlust ihrer Freiheiten und Rechte. 1718 erließ das Kurfürstentum Braunschweig-Lüneburg sogar ein Edikt, das den Städten das Recht auf die Bewilligung von Schauspielen entzog (vgl. Kap. II.).

Die frühneuzeitlichen Städte waren heterogen: Neben den landesfürstlichen Städten gab es die freien Reichsstädte, die lediglich dem Kaiser unterstanden und denselben Rechtsstatus wie die Territorialstaaten innehatten, außerdem Residenzstädte, Hauptstädte, Universitätsstädte, Handelsstädte etc., hinzu kamen Faktoren wie Konfession oder Größe. Der Heterogenität der Städte entsprach auch die Heterogenität in Bezug auf die Haltung zu Theater sowie des Umgangs mit Berufstheatertruppen. (Vgl. Teil II.).

Die Kirche war jene Ordnungsmacht, die am heftigsten gegen das Berufsschauspiel sowohl in den Städten als auch bei Hof intervenierte. Das Berufstheater reagierte auf den theaterfeindlichen Klerus etwa über die performative Lächerlichmachung dieses Standes, häufig unter dem Deckmantel des Heidnischen; durch Eingaben oder auch, wie zumindest zwei Fälle belegen, durch

50 Koschorke, Albrecht; Lüdemann, Susanne; Frank, Thomas; Matala de Mazza, Ethel: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 116.

51 Im vorliegenden Untersuchungszeitraum war die Herrschaft von Fürstinnen im Heiligen Römischen Reich auf die Regentschaft beschränkt. Eine weitere Ausnahme bildeten die habsburgischen Niederlande: dort konnten Fürstinnen als Statthalterinnen fungieren. Vgl.: Wunder, Heide: »Er ist die Sonn', sie ist der Mond« – Frauen in der Frühen Neuzeit. München: Beck, 1992. S. 206.

52 Vgl.: Oestreich, Gerhard: Verfassungsgeschichte vom Ende des Mittelalters bis zum Ende des alten Reiches. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974 (= Handbuch der deutschen Geschichte; Bd. 11). S. 40–43.

öffentliche Schriften.⁵³ Zum einen aber unterschied sich die Haltung der Geistlichkeit zu Theater zumindest in der Tendenz je nach Konfession, zum anderen gab es unter der Geistlichkeit nicht nur erbitterte Gegner des Berufstheaters, sondern auch großzügige Förderer. Manche Schauspieler beendeten ihre Bühnenkarriere und wurden Geistliche, andere wiederum, die eine geistliche Laufbahn eingeschlagen hatten, wechselten zur Bühne. Während Schul- und Ordentheater oft ein Theatermonopol für sich beanspruchten und dabei Elemente der Spielpraxis des Berufstheaters übernahmen, hatten manche Berufsschauspieler ihre ersten Schauspielerfahrungen im Rahmen von Schultheateraufführungen gemacht, zudem adaptierte das Berufstheater wiederum geistliche Dramen. Viele Berufsschauspieler*innen, vor allem jene der so genannten Trümmergeneration (also jener, die noch im Dreißigjährigen Krieg geboren waren) hatten zudem konfessionsbedingte Repressionen erfahren. Konfessionswechsel waren nicht ungewöhnlich, manche Schauspieler*innen ließen sich für konfessionelle Dienste einspannen und verfolgten womöglich selbst eine konfessionsorientierte Agenda, wobei die Mehrheit eine konfessionstolerante Haltung einzunehmen schien – auf jeden Fall aber passten sie ihre Spielpraxis an die konfessionellen Gegebenheiten an. (Vgl. Teil III.).

Diese Trias der Ordnungsmächte begründet die Struktur der hier vorliegenden Arbeit, die das frühe deutschsprachige Berufstheater und seine Spielpraxis, mit Hinblick auf seine Flexibilität und seine (soziale und räumliche) Mobilität, in seinen Wechselwirkungen mit diesen Ordnungsmächten untersucht. Neben den Spieltexten des *Kodex Ia 38.589* dienen neuere Forschungen, wie vor allem jene von Bärbel Rudin, Christian Neuhuber und Ralf Haekel, die durch ihre Arbeiten Missverständnisse und Fehlinterpretationen ausgeräumt sowie neue Perspektiven eröffnet haben, als wesentliche Grundlage dieser Arbeit. Da nur wenige Zeugnisse erhalten sind, in denen Bezug auf die Spielpraxis des Berufstheaters sowie auf seine Rezeption genommen wird, gewinnt diese Arbeit über die Kontextualisierung mit frühneuzeitlichen Diskursen, performativen Praktiken und anderen Theaterformen Erkenntnisse über die Spielpraxis des frühen Berufstheaters und seiner Rezeption.

53 Velten, Catharina Elisabeth: Zeugnis der Warheit Vor Die Schau-Spiele oder Comödien/ Wider Hn. Joh. Joseph Wincklers/ Diaconi an der hohen Stifts-Kirchen in Magedburg/ Herausgegebenen Schriff/ Worinnen er Dieselbe heftig angegriffen/ um verhasst zu machen sich vergeblich bemühet/ Aus vieler Theologorum Zeugnis auch anderer Gelehrten Schrifften zu sammen getragen und aufgesetzt Von Frauen C. E. Velthemini/ Principalin der Königl. Polnischen und Chur-Fürstl. Sächsischen Hoff-Comödianten. 1701. Abgedruckt in: Niessen, Carl (Hg.): Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne. Schriften aus der Kampfzeit des deutschen Nationaltheaters. Emsdetten: 1940; – [Hoffmann, Karl Ludwig]: Curieuse und wohl-erörterte Frage: Ob Comödien unter denen Christen geduldet/ und ohne Verletzung ihres Gewissens von denenselben besucht werden können? Per Namsoh. Hamburg: 1722. Abgedruckt in: Niessen, 1940.

Der erste Teil dieser Arbeit (II.) nimmt sich des frühen Berufstheaters im Kontext von Stadt an. Da das Städtische in den Stücken des Kodex unterrepräsentiert ist, entfällt in diesem Teil die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Kodex weitgehend. Stattdessen werde ich zuerst, ausgehend von einer Supplik des Prinzipals Carl Andreas Paulsen, einen Überblick über die Städtelandschaft des deutschsprachigen Raumes geben und jene Faktoren erläutern, durch die sich die Heterogenität der Städte konstituierte und wie diese auf das Berufstheater wirkten. Im Anschluss daran werde ich näher auf die für das Berufstheater im 17. Jahrhundert bedeutenden Städte Nürnberg (II. 1.) und Leipzig (II. 2.) eingehen.

Der zweite Teil dieser Arbeit (III.), der das Verhältnis von Berufstheater und Kirche zum Gegenstand hat und in dessen Mittelpunkt der Spieltext *Der vom Christenthum abgefallene und dazu wiederbekehrte Andronicus* steht, unterteilt sich in drei Hauptkapitel: Das einleitende Kapitel III. 1. befasst sich mit den verschiedenen Ausprägungen geistlicher Theaterfeindlichkeit und ihren Auswirkungen auf das Berufstheater und seine Spielpraxis; mit dem Einfluss von Konfession auf die Spielbewilligungspolitik und der Einkalkulierung dieses Faktors durch das Berufstheater. Das Kernkapitel III. 2. widmet sich dem Vergleich von Jesuiten- und Berufstheater und leitet ausgehend von *Andronicus* im Kontext beider Theaterformen Prinzipien der Spielpraxis des Berufstheaters ab. Das abschließende Kapitel III. 3. fragt nach dem Phänomen von Märtyrern und Märtyrerinnen und seiner Funktionalisierung, der konfessionell differenten Bewertung dieses Phänomens, nach medialen Strategien zu deren Konstruktion sowie nach Stellvertreterpositionen von Tyrannen und Märtyrer*innen. Die Verurteilung und Hinrichtung des englischen Königs Karl I., der von seinen Anhängern und Anhängerinnen als Märtyrer verehrt wurde, bildet den Übergang zum dritten Hauptteil, der mit einer Flugschrift einsetzt, in der die Zulässigkeit seiner Hinrichtung durch zwei comœdiantische Figuren diskutiert wird.

Der dritte Hauptteil (IV.) geht den Bedingungen für die Vereinbarkeit der höfischen Anbindung des Berufstheaters und seinen zumeist ex negativo auf die Herrschertugenden rekurrierenden Spieltexten nach. In einem ersten Schritt (IV. 1.) wird auf die verschiedenen Anbindungsformen des Berufstheaters an die Höfe eingegangen, in einem zweiten (IV. 2.) auf die Funktionen, die das Berufsschauspiel im Kontext des Hofes erfüllte. Kapitel IV. 3. kontextualisiert die Spieltexte mit der Souveränitätsdebatte sowie der Literatur der Fürstenspiegel, um auf Rezeptionsmöglichkeiten dieser Spieltexte zu schließen. In Kapitel IV. 4. werden die Spieltexte schließlich in Beziehung zu ethischem, rhetorischem und medizinischem Affektwissen gesetzt. Diese Vorgehensweise, die hier als Schlüs-

sel zum Verständnis des legitimen Status dieser Stücke bei Hof fungiert, wandte bereits Ralf Haekel an⁵⁴.

Abschließend sei auf sprachliche Entscheidungen dieser Arbeit verwiesen. Diese betreffen erstens die Bezeichnungen *Comœdie*, *Comœdianten* und *comœdiantische Figur* und zweitens die aus dem Kodex zitierten Passagen.

Im vorliegenden Untersuchungszeitraum überkreuzen sich zwei Begriffe von Comœdie bzw. eben Komödie. Unter Comœdie wurde bis weit in das 18. Jahrhundert hinein Theater im weitesten Sinn inklusive Artistik, Akrobatik, Tanz etc. verstanden, »Comœdiant« bezeichnete in diesem Sinne keinen Komiker, sondern einen Berufsschauspieler. Parallel zur Diskreditierung dieser weit gefassten, vielgestaltigen und zusammengestückelten Art von Theater und seiner Berufsleute, erlebte der Begriff Komödie zur Bezeichnung der dramatischen Gattung des Lustspiels seinen Aufschwung. Dabei diente Komödie als Gegenbegriff von Tragödie, gemäß einer auf Heiterkeit zielenden Wirkungsästhetik, deren sozialpädagogischer Mehrwert in den Poetiken der Zeit festgeschrieben war.⁵⁵ Um diese zentrale Unterscheidung zu akzentuieren, wird für den Gattungsbegriff die Schreibweise Komödie verwendet, während das von der aufklärerischen Intervention noch nicht erfasste Theater als Comœdie bezeichnet wird und dessen Künstler*innen als Comœdiant*innen. In diesem Zusammenhang wird außerdem zugunsten des Begriffs »comœdiantische Figur« konsequent auf Bezeichnungen wie »lustige« oder »komische« Figur verzichtet. Damit soll der Fokus weg von einem bloßen Lustig-Sein auf schauspielerische Praktiken gelegt werden, die an überindividuelle Kunstfiguren gebunden sind, und die Gerda Baumbach in Abgrenzung zum rhetorischen und veristischen Schauspielstil unter dem Begriff Comödien-Stil fasst. Zu den Merkmalen des Comödien-Stils zählt neben der grotesken und gestikulierenden Leiblichkeit, das offensive Spiel mit dem doppelten Ort (also dem Spiel mit dem Aufeinandertreffen von Realitäts- und Fiktionsebene in der Theatersituation) und das spielerische Auseinandersetzen »mit Sozialrollen [...], mit Geschlechtern, mit familiären Rollen, mit Göttern und anderen Gestalten der Mythologie [...], mit Tieren, mit anderen Kunstfiguren [...] oder auch mit Objekten«.⁵⁶

Die aus dem Kodex zitierten Passagen entstammen der Edition, die in zwei Bänden erscheinen wird. Der erste Band mit dem Titel *Spieltexte der Comœdianten. Deutsches ›Internationaltheater‹ aus dem Kodex Ia 38.589 der Wienbibliothek*, der die der Spielpraxis des frühen Berufstheaters inhärente Hetero-

54 Vgl.: Haekel (2004), S. 180–241.

55 Vgl.: Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1.: Schauspielstile*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2012. S. 99–107.

56 Baumbach (2012), S. 215; vgl. insbesondere S. 246–252.

genität aufzeigt, enthält neun Spieltexte, die unter folgenden Kurztiteln ediert werden:

1. *Der Schwechst ligt unden* (fol. 401–453)
2. *Titus und Aran* (fol. 454–500)
3. *Die gekröndte Schäßferin Aspasia* (fol. 089–132)
4. *Ein verliebter Verdruss* (fol. 286–317)
5. *Der vom Christenthum abgefallene und dazu wiederbekehrte Andronicus* (fol. 318–350)
6. *Der durchlauchtige Kohlenbrenner* (fol. 133–156)
7. *Aurora und Stella* (fol. 501–539)
8. *Dulcander und Dorella* (fol. 157–201)
9. *Der durch den Tryumph einer flüchtigen Königin unterdruchte Tyrann* (fol. 047–088)

Der zweite Band mit dem Titel *Spieltexte der Comædianten. Die Cicognini-Rezeption* enthält vier Spieltexte:

1. *Adamira oder Das verliebte und geliebte Ehrenbild* (fol. 001–046)
2. *Glückselige Eÿfersucht zweschen Rodrich undt Delomira* (fol. 201–285)
3. *Der durchläuchtige Schiffadmiral Jason* (fol. 351–400)
4. *Die durchleüchtige Oronthea Königin von Aegÿpten* (fol. 577–600)

Nicht in die Edition aufgenommen wurde *Amor der Tÿrann oder Die bereüete Rache* (fol. 540–576), da von diesem Stück Riemers nicht allein ein Druck aus dem Jahr 1685 existiert, sondern zusätzlich sowohl eine moderne Edition dieses mit der Wiener Handschrift fast identischen Druckes, als auch eine Edition der Wiener Handschrift selbst im Rahmen der theaterhistorischen Arbeit über Prag von Adolf Scherl⁵⁷. Allerdings werden auch Zitate aus diesem Spieltext hier den Editionsrichtlinien, die für den Kodex Ia 38.589 erarbeitet wurden, entsprechend widergegeben. Die Editionsrichtlinien sind in aller Ausführlichkeit der Einleitung von Band 1 zu entnehmen. An dieser Stelle seien zur Orientierung lediglich die wichtigsten Entscheidungen genannt:

- Der historische Lautstand wurde bewahrt, Abkürzungen aufgelöst und bezüglich der Groß- und Klein- bzw. Zusammen- und Getrenntschreibung gemäß gegenwärtiger Orthographie normiert.
- In die Interpunktion wurde nur dann eingegriffen, wenn dies im Sinne der Lesbarkeit ratsam schien. Ergänzte oder mit Bedacht als Punkt, Komma, Semikolon, Doppelpunkt etc. interpretierte Zeichen erscheinen in eckigen Klammern oder Konjekturen.

57 Vgl.: Riemer, Johannes: Werke. Bd. II. Dramen. Hg. v. Helmut Krause. Berlin; New York: De Gruyter, 1984. S. 534–585; – Scherl, Adolf: Berufstheater in Prag, 1680–1739. Wien: Verlag der ÖAW, 1999 (= Theatergeschichte Österreichs; Bd. 10; Donaumonarchie; Bd. 5). S. 147–193.

- Korrekturen im Haupttext der Dramen wurden ab Wortgröße prinzipiell in den edierten Text eingearbeitet und mittels runder Klammern verdeutlicht, wobei (+Ergänzungen+) und (-Streichungen-) durch zusätzliche Zeichen voneinander unterschieden wurden.
- Konjekturen wurden mittels spitzer Klammern < > ausgewiesen, dezidierte Eingriffe in den Text durch die Herausgeber mit eckigen Klammern [] kenntlich gemacht.
- Das A-partie-Sprechen, das in mehreren Texten durch Sonderzeichen markiert wird (meist ||: für den Beginn, :|| für das Ende einer Beiseite gesprochenen Passage), wurde am Anfang und am Ende durch zwei parallele, senkrechte Striche hervorgehoben, also || Beiseite gesprochener Text ||.

An dem Transkriptionsprozess, der oftmals mühevoll aber auch auf vielen Ebenen bereichernd war, waren Stefan Hulfeld, Matthias Mansky, Doris Hillebrand und Bettina Jeschgo direkt beteiligt. Ich werde die Termine, in denen wir uns mit den unzähligen Problemstellen befasst haben, in guter Erinnerung behalten und vermissen. Auch die Diskussionen im Zusammenhang mit der Entwicklung eines digitalen Archives zum frühen deutschsprachigen Berufstheater »thespis.digital«, das von Johannes Löcker-Herschkowitz und Christian Wagner implementiert wurde, erwiesen sich als äußerst fruchtbar. Mein besonderer Dank gilt Stefan Hulfeld, der diese Arbeit betreut hat, mir fortwährend mit seinem Wissen und seiner Erfahrung zur Seite gestanden hat und mir bei Herausforderungen immer neue Perspektiven und Ansätze aufgezeigt hat. Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei Bärbel Rudin, die durch ihr unermüdliches Engagement maßgeblich dazu beigetragen hat, Forschungsirrtümer zu bereinigen und mich während des gesamten Arbeitsprozesses mit vielen Hinweisen unterstützt hat. Zu erwähnen sind außerdem Julia Danielczyk, Franz M. Eybl, Alena Jakubcová, Friedemann Kreuder, Andreas Kotte, Christian Neuhuber, Alfred Noe, Walter Obermaier, Hubert Reitterer, Andrea Sommermathis und Johann Sonnleitner, die die Projekte in verschiedenen Phasen mit ihrer Expertise begleitet haben. An dieser Stelle möchte ich mich auch beim FWF bedanken, der beide Projekte finanziert hat. Zuletzt möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir bei den Korrekturen geholfen oder mir geduldig zugehört haben, wenn ich nicht vorangekommen bin: Sophie Pircher, Jakob Kraner, Corina Cinkl, Daniel Cinkl, Rosie Pilz, Aniela Jez, Philipp Stadelmaier, Christian Groß-Strahlenbach, Caroline Herfert, David Krych, Matthias Klapper, Oliver Horvath, Sabine Harrer und Nils Gabriel.