

Victoria Gutsche, Jörg Krämer, Ernst Rohmer,
Werner Wilhelm Schnabel (Hg.)

Theaterkultur der Frühen Neuzeit im Alten Reich

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH

© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024

Alle Rechte vorbehalten

www.herder.de.

Satz und eBook: Ernst Rohmer, Erlangen

Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR, Leipzig

Umschlagmotiv: Gouache auf Pgt. wohl von Nicolaus Moritz Kleemann (1696–1756)

im Stammbuch des David Franz Hezel (1709–1781), 1731; Nürnberg, GNM: Hs. 181.990, fol. 84r

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN Print: 978-3-534-64051-5

ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64052-2

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| Einleitung | 9 |
| Theater und Welt | |
| Jörg Robert | |
| Illusion und Entgrenzung. Projektionen auf der Bühne des 17. Jahrhunderts | 19 |
| Franz M. Eybl | |
| Theatrum mundi im Wettstreit von Poesie und Narration. Benignus Kyblers | |
| Wundersames <i>Welt-Spil</i> (1678) und Jakob Baldes <i>Poema de vanitate mundi</i> (1638) | 37 |
| Anke Detken, Jörg Wesche | |
| Der Dolch im Rampenlicht. Hieb- und Stichfestes zum Requisit bis Lessing | 57 |
| Lokales und Regionales | |
| Stephan Kraft | |
| Klassizismus vor Gottsched. Zum Theaterleben am Blankenburger Hof im frühen | |
| 18. Jahrhundert (Hoftheater, Schultheater, Wanderbühne) | 75 |
| Clemens Risi | |
| Erlanger Theaterkulturen im 18. Jahrhundert. Von Elefanten, Luftspringern und | |
| der produktiven Kraft von Verboten | 87 |
| Silvia Serena Tschopp | |
| So ein Theater! Theaterkultur und Theaterkonkurrenz in Augsburg um 1800 | 105 |
| Irmgard Scheitler | |
| Nürnberger Schauspiele in Görlitz | 131 |
| Gattungen und Autorschaft | |
| Steffen Martus | |
| „Dieser Deutsche Cato erkennet das edle Leipzig vor seine Vaterstadt“. Johann | |
| Gottscheds <i>Sterbender Cato</i> im Kontext frühneuzeitlicher Patronage | 149 |
| Frieder von Ammon | |
| „Wirthschaften, was sie bedeuten“. Johann Christoph Gottsched über eine | |
| vergessene Gattung des frühneuzeitlichen Theaters | 169 |
| Maurizio Pirro | |
| Christian Fürchtegott Gellerts Sittenlehre im Spiegel seiner Lustspiele | 183 |

| | |
|---|-----|
| Wolfgang Hirschmann | |
| Sebastianis und Telemanns dramatische Pastoralen. Zu Kontinuität und Wandel eines musiktheatralischen Genres im Deutschland des Barockzeitalters | 201 |
| (Inter-)Medialität | |
| Stefanie Arend | |
| Amors Lächeln und das Drama der Seele. Geistliche Intermedialität in Herman Hugos <i>Himmel-flammende Seelen-Lust</i> (II, 10) | 215 |
| Mara R. Wade | |
| Performative Emblematik. Der emblematische Friedensaufzug beim schwedischen Friedensbankett am 25. September 1649 | 233 |
| Bernhard Jahn | |
| Erscheinungsformen und Funktionen geistlicher Intermedialität im Theater der Frühen Neuzeit. Biblische Sujets im Schauspiel und in der Oper um 1700 | 257 |
| Transformation und Rezeption | |
| Nicola Kaminski | |
| „Das Spiel zieren / wie die Bratwurst das Sauerkraut“ oder Wie „deß Königes lustiger Rath“ sich am Katzentisch wiederfindet: das ‚Pickelhäring-Hanswurst-Idiom‘ im schriftlich fixierten dramatischen Text (<i>Absurda Comica</i> und <i>Der gestiefelte Kater</i>) | 275 |
| Anna Albrekton | |
| Mediating Medea. Text and Transfer in the Late Eighteenth Century | 293 |
| Stefanie Stockhorst | |
| (K)ein Pferd auf der Bühne. Die Wiederkehr des <i>eques sine equo</i> im Kontext dramenästhetischer Hippologien von der Frühen Neuzeit bis ins 21. Jahrhundert | 309 |
| Dirk Rose | |
| Mehrteiler auf der Bühne: Rinckart, Schiller, Wagner | 335 |
| Robert Seidel | |
| „Hätt ich ein ledig Stündlein Zeit.“ Zeitmanagement in den Jedermann-Dramen der Frühen Neuzeit und der Moderne | 349 |
| Autorinnen und Autoren | 371 |
| Register | 375 |

Vorwort

Die hier versammelten Beiträge sind die verschriftlichten Versionen der Vorträge, die vom 24. bis 26. März 2022 im Rahmen einer Tagung zum Theater der Frühen Neuzeit im Alten Reich gehalten und diskutiert wurden. Nachdem die länger geplante Veranstaltung wegen der pandemiebedingten Einschränkungen im Jahr zuvor noch abgesagt werden musste, konnte sie in etwas beruhigteren Zeiten doch noch in Präsenz stattfinden und im Marmorsaal der Nürnberger Akademie in einem sehr angenehmen und inspirierenden Rahmen abgehalten werden.

Die Veranstalter sind den Förderern zu Dank verpflichtet, die die gewährten Mittel trotz der Verzögerung weiter zur Verfügung gestellt haben. Sie danken nicht weniger den Beitragenden, die flexibel reagiert, Geduld aufgebracht und durch ihre rege Diskussionsbereitschaft den Nutzen eines Austausches in Präsenz unter Beweis gestellt haben. Unterstützt wurde die Tagung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen der Förderung internationaler wissenschaftlicher Veranstaltungen sowie durch Zuwendungen und praktische Hilfe der Stiftung Nürnberger Versicherung. Das Staatstheater Nürnberg ermöglichte den Tagungsteilnehmern und -teilnehmern im Rahmen einer Führung einen Blick hinter die Kulissen. Die Mittel für die Drucklegung der Beiträge stellte die Dr. German Schweiger-Stiftung zur Verfügung. Im Hintergrund einer Tagungsorganisation ist darüber hinaus eine Vielzahl von Hilfestellungen notwendig, die ebenfalls Anerkennung und Dank verdienen: Für die administrativen Dinge gelten diese einmal mehr Evi Böhm, für die Unterstützung bei der Umsetzung der geltenden Dokumentations- und Hygienepflichten den studentischen Hilfskräften Awakezi Alifujiang, Hannah-Sophie Lindner und Annika Meyer.

Dass die Tagung und die daraus hervorgehende Publikation aktuelle Fragestellungen im Schnittpunkt zwischen Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft aufgegriffen und so die kulturwissenschaftlichen Forschungstraditionen der Frühneuzeitforschung fortgeschrieben hat, erweist sich an den Beiträgen zur Genüge. An dieser Stelle sei angemerkt, dass sie sich Fragen und Phänomenen befassen, die nicht zuletzt durch Dirk Niefanger – im persönlichen Austausch ebenso wie durch seine zahlreichen einschlägigen Publikationen – angeregt worden sind. Sein 60. Geburtstag gab den Anstoß, dem geschätzten Kollegen und Freund auf diese Weise Respekt und Dank zu zollen und an seinen Bemühungen um ein neues, facettenreicheres Bild des frühneuzeitlichen Bühnengeschehens und Theaterlebens mitzuwirken. Ihm sei der Band in Freundschaft und Dankbarkeit zugeeignet.

Erlangen und Regensburg im Januar 2024

Die Herausgeber

Einleitung

Victoria Gutsche, Jörg Krämer, Ernst Rohmer, Werner Wilhelm Schnabel

Das Theater der Frühen Neuzeit im Alten Reich ist durch eine enorme Vielfalt und Heterogenität gekennzeichnet. Dies gilt zum einen sprachlich: Gespielt wird nicht nur in verschiedensten deutschen Mundarten, sondern auch auf Latein, Französisch, Italienisch oder Englisch. Dies gilt aber auch in sozialer Hinsicht – beteiligt sind alle Stände, von Bauern und Bürgern über Institutionen wie Orden, Schulen, Akademien und Universitäten bis hin zur Hofgesellschaft, auch mit Beteiligung der Fürsten- und Königsfamilien. Vielfältig ist weiter die institutionelle Verankerung des Theaters, vom Hoftheater über Vorformen des Stadttheaters und professionelle Wanderbühnen bis zum Schultheater oder den vielfältigen Liebhaber- und Laienensembles. Heterogen und vielfältig präsentiert sich auch die Formenwelt, die Sprechen, Singen, Instrumentalmusik, Tanz, improvisiertes Theaterspielen, Pantomimik, Akrobatik usw. in einer breiten Fülle von Mischformen zusammenführt. Schließlich sind auch Theateraufführungen selbst in der Frühen Neuzeit meist ein heterogener Verbund unterschiedlicher Formen.

Diese Heterogenität des frühneuzeitlichen Theaters wird heute in der Forschung allerdings immer noch nicht adäquat abgebildet. Der Blick der Wissenschaften, die sich mit der theatralen Praxis und Theorie beschäftigen, wird nach wie vor bestimmt von kanonisierten Autoren bzw. Ausschnitten des Theaterbetriebs (etwa dem schlesischen Drama), beschränkt sich auf relativ gut dokumentierte bzw. erforschte Zentren (wie etwa Hamburg oder Wien), ist von anachronistischen Gattungsbegriffen bestimmt und verlässt sich noch zu sehr auf die gedruckten Dramentexte. Ein Werk wie Irmgard Scheitlers *Schauspielmusik*¹ zeigt, welch große Bereiche des frühneuzeitlichen Theaterbetriebs noch kaum beleuchtet wurden. Während sich zum Beispiel die Forschung im Bereich der Hoftheater in letzter Zeit intensiviert hat,² ist das Theaterleben in den Reichsstädten (mit Ausnahme Hamburgs) noch nicht entsprechend erforscht.³ Dabei ist gerade dort die theatrale Praxis oft vielfältiger als in Residenzstädten.⁴

¹ Irmgard Scheitler: *Schauspielmusik. Funktion und Ästhetik im deutschsprachigen Drama der Frühen Neuzeit*. Bd. 1: Materialteil. Tutzing 2013 (Würzburger Beiträge zur Musikforschung 2.1) und Dies.: *Schauspielmusik*. Bd. 2: Darstellungsteil. Beeskow 2015 (Ortus-Studien 19).

² Bezeichnenderweise ist dabei der Ausgangspunkt die Architektur bzw. die Infrastruktur; vgl. Camaro. Hölzernes Theater. Alexander Camaro und das Ekhof-Theater in Gotha. Hg. von Paula Anke, Cornelia Nowak. Berlin 2023; Theatermaschinen – Maschinentheater. Von Mechaniken, Machinationen und Spektakeln. Hg. von Bettine Menke, Wolfgang Struck. Bielefeld 2022 (Theater 135).

³ Gerade am Beispiel Hamburgs zeigt sich die Bedeutung älterer Vorarbeiten, die das Vorhandensein einer entsprechenden Theatertradition im kollektiven Gedächtnis begünstigen und so auch die aktuelle Forschung noch justieren, hier etwa Johann Friedrich Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794.

⁴ Das zeigen jüngere Arbeiten etwa zu Augsburg: Humanismus und Renaissance in Augsburg. Kulturgeschichte einer Stadt zwischen Spätmittelalter und Dreißigjährigem Krieg. Hg. von Gernot Michael

Phänomenen wie Wechselwirkungen, Überschneidungen, Konkurrenz und Abgrenzungen zwischen gastierenden Wanderbühnen, kirchlichen und schulischen Formen, Marktplatztheater, Handwerker-, Gilden- oder Liebhabertheater, Vorstellungen von Gauklern und Artisten etc. hat sich die Forschung bisher kaum gewidmet,⁵ ebenso unterschiedlich motivierten Formen von Regulierungen bis hin zur Theaterfeindschaft.⁶

Der vorliegende Band, dessen Beiträge im Rahmen einer Tagung zur Theaterkultur der Frühen Neuzeit im Alten Reich (in Nürnberg vom 24. bis 26. März 2022) diskutiert wurden, unternimmt daher den Versuch, die Vielfalt, Heterogenität und Komplexität des Theaters zwischen etwa 1600 und 1800 sichtbar zu machen, Defizite und Einseitigkeiten der bisherigen Forschung zu verdeutlichen, aber auch nach zentralen Grundbedingungen, Ästhetiken und Funktionsweisen des frühneuzeitlichen Theaters zu fragen.

Die Gliederung des Bandes entspricht nicht einfach den Sektionen der Tagung, sondern ihre hier vorliegende Anordnung spiegelt auch den Erkenntnisprozess wider, der von den ursprünglich in der Antragsstellung und Tagungsplanung formulierten Erwartungen zu neuen Blicken auf Zusammenhänge und wechselseitige Bezüge geführt hat. Am Ende ist aber auch das nur ein unabschließbarer Versuch, das ‚weite Feld‘ überschaubar und damit fruchtbar für weitere Forschung zu machen.

Der Abschnitt ‚Theater und Welt‘ erinnert bewusst an den Topos des *theatrum mundi*. Das Theatergeschehen in der Frühen Neuzeit ist ohne das Konzept des Schauplatzes nicht denkbar, auf dem menschliches Verhalten ebenso sichtbar gemacht wird wie Kuriositäten oder wissen-

Müller. Berlin 2010 (Frühe Neuzeit 144), darin vor allem Silvia Serena Tschopp: Protestantisches Schultheater und reichsstädtische Politik. Die Dramen des Sixt Birck (S. 187–215) und Bernhard Jahn: Schultheater jenseits von St. Anna. Versuch einer Annäherung an die Theaterspielpraxis der deutschen Schulen in Augsburg am Beispiel von Sebastian Wilds Dramensammlung (S. 217–233). Zu Nürnberg vgl. Markus Paul: Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts. Berlin 2002 (Frühe Neuzeit 69).

- ⁵ Ansätze bietet in jüngerer Zeit Eva-Maria Hanser: Comœdianten und Ordnungsmächte. Frühes deutschsprachiges Berufstheater (1650–1730) im Kontext von Kirche, Staat und Stadt. Göttingen 2019 (Theater – Film – Medien 4) sowie für die Zeit des Übergangs vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit die Beiträge in: Das Theater des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Kulturelle Verhandlungen in einer Zeit des Wandels. Hg. von Elke Huwiler. Heidelberg 2015 (Amsterdam German studies) mit ihren Hinweisen auf die Simultanbühne des geistlichen Spiels, Tanzpraktiken und prozessionale Aufführungsformen.
- ⁶ Zur Theaterfeindschaft liefert eine anregende Fallstudie Marcus Twellmann: Pietas Austriaca oder Mysterienschwindel? Der Salzburger Theaterstreit. In: Theaterfeindlichkeit. Hg. von Gabriele Bränsstetter, Stefanie Diekmann u. Christopher Wild. Boston 2011, S. 41–57; dazu der Überblick in Doris Kolesch: Theater als Sündenschule. Für und Wider das Theater im 17. und 18. Jahrhundert. In: Theaterfeindlichkeit, S. 17–30; zuletzt Corinne Bayerl: Theaterfeindschaft ohne Grenzen. Interkonfessioneller Wissenstransfer in Theaterdebatten des späten 17. Jahrhunderts. In: Konfessionspolitik und Medien in Europa 1500–1700. Konflikte, Konkurrenzen, Theorien. Hg. von Kai Merten, Claus-Michael Ort. Berlin, München, Boston 2021 (Diskursivierung von Wissen in der Frühen Neuzeit 4), S. 130–148.

schaftlicher Fortschritt.⁷ So wird schon im Beitrag von Jörg Robert die Nähe des Dramas zu Schaustellungen zum Gegenstand. Die Entdeckungen und Erfindungen aus dem Bereich der Optik waren ein Faszinosum, das auf Jahrmärkten vorgeführt wurde, das aber auch schnell auf seine Wirkmöglichkeiten hin befragt wurde. Vor allem die *laterna magica* war dabei von Interesse. Athanasius Kircher hat sie in ihrer Funktionsweise und Anwendbarkeit diskutiert; es lässt sich zeigen, dass seine Hinweise auf den Bühnen umgesetzt und der bewusste Einsatz von Licht und Schatten von den Autoren in die Konzeption ihrer Stücke einbezogen wurden. Die Projektion religiöser Bilder in eher kleinem Format, die zur Konzentration auf das Gezeigte zwingen, verbindet diese Visualisierungen mit den Verfahren in Benignus Kyblers *Wundersamem Welt-Spil* (1678) und Jakob Baldes *Poema de vanitate mundi*, die Franz M. Eybl analysiert. Das jesuitische Theater-Konzept der Überwältigung durch Bilder wird im Medium des Buches in eine innere Schau überführt, die sich am Ende auf ein Anagramm verengen lässt. Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zur Emblematik, mit der sich weitere Beiträge in anderen Sektionen befassen (Stefanie Arend, Mara M. Wade). Weltwissen dagegen setzt der Umgang mit Requisiten auf den Bühnen der Zeit voraus. Wie sehr Rollenerwartungen und Markierungen der Standeszugehörigkeit für die Dramen der Frühen Neuzeit prägend waren, zeigen Anke Detken und Jörg Wesche am Beispiel des Dolchs. Er ist als Tatwaffe in Tragödien unverzichtbar, muss aber als Requisit nicht ausdrücklich benannt werden, denn für zeitgenössische Theaterbesucher war es Alltagswissen, dass Personen aus dem Adelsstand eine Waffe mit sich führten. Am Beispiel Odoardo Galottis in Lessings bürgerlichem Trauerspiel ist nachzuvollziehen, wie die Tatsache, dass Odoardo seine Waffe aus nicht weiter erläuterten Gründen nicht dabei hat, einen spontanen Gebrauch des Dolchs verhindert, sich der Vater in seiner Bedrängnis aber nicht zum Werkzeug der verstoßenen Gräfin Orsina machen will.

Neben dem gesamteuropäischen Konzept des *theatrum mundi* werden auch lokale und regionale Entwicklungen fruchtbar. Das zeigt sich schon an Stephan Krafts Blick auf das Theaterleben am Blankenburger Hof, das seine Wurzeln zwar im Theaterverständnis des welfischen Fürstenhauses hatte, durch den Aufenthalt der Neuberschen Truppe aber entscheidende Impulse erhalten hat, die am Ende darauf hindeuten, dass die in der Forschung gern als bürgerliche Errungenschaft apostrophierte Theaterreform aus dem Kreis um Gottsched ihre Wurzeln nicht zuletzt im Hoftheater hatte. Anders liegt der Fall in der Sommerresidenz der Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth. In Erlangen standen mit dem Markgrafentheater und dem Re-

⁷ Insgesamt müssten die wichtigen Einsichten in die Bedeutung des Theatrum-Modells, die die Forschung zur Wissensliteratur der Frühen Neuzeit zu Tage gefördert hat, noch entschiedener von der Forschung zu Drama und Theater in jener Zeit aufgegriffen werden. Hier besonders das DFG-Projekt „Welt und Wissen auf der Bühne. Die Theatrum-Literatur der Frühen Neuzeit“, das die Theatrum-Literatur bibliographisch erschlossen hat. Vgl. hierzu auch die Online-Publikation Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit. Hg. von Nikola Roßbach, Constanze Baum. Wolfenbüttel 2013, <http://digilib.hab.de/ebooks/ed000156/start.htm>, sowie die Beiträge im Themenheft Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Hg. von Flemming Schock u. a. metaphorik.de 14/2008 und Thomas Forrer: „Schauplatz“ – „Theatrum“. Heterotopien des Wissens und die Naturgeschichte im 18. Jahrhundert. In: Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Matthias Däumer u. a. Bielefeld 2010 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 3), S. 179–205.

doutensaal zwei unmittelbar benachbarte Veranstaltungsorte zur Verfügung, an denen von Karnevalsmaskeraden bis hin zur Oper alle nur denkbaren Formen von Inszenierungen möglich waren. Clemens Risi zeigt, dass an bisher in der Theatergeschichtsschreibung weniger beachteten Orten aktuelle Tendenzen aufgegriffen und an lokale Gegebenheiten angepasst realisiert wurden. Möglich wurde das durch dynastische Beziehungen, die zum Austausch von Ideen und Akteuren führten. Im konkreten Fall waren es die Höfe von Weißenfels und Berlin, aus denen Anregungen kamen, zu denen man aber auch in Konkurrenz stand.

Am Beispiel der Reichsstadt Augsburg zeigt Silvia Serena Tschopp, wie sich Ende des 18. Jahrhunderts das Theater der Berufsschauspieler gegen noch lebendige spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Traditionen des Handwerkertheaters durchsetzte und dabei auf die vorhandene Infrastruktur des Schultheaters der Jesuiten zurückgreifen konnte. Der aus Anlass der Aufführung der Oper *Der Baum der Diana* entbrannte Streit illustriert die Gemengelage aus divergierenden Interessen innerhalb der Stadtgesellschaft, aber auch die Versuche der Kirche, auf die Entwicklung des Theaterwesens noch einmal Einfluss zu gewinnen.

Die große Bedeutung des Schultheaters wird von Irmgard Scheitler anhand der Rezeption Nürnberger Schauspiele in Görlitz aufgezeigt. Dabei blieb es nicht einfach bei der Nutzung von vorhandenem Material, sondern an konkreten Beispielen lässt sich nachverfolgen, wie das Spielmaterial an die örtlichen Gegebenheiten und Erfordernisse angepasst wurde. Zugleich werden die damit verfolgten didaktischen Ziele erkennbar.

Die Sektion ‚Gattungen und Autorschaft‘ trägt der Tatsache Rechnung, dass Entstehung und Verbreitung von Bühnenwerken nicht zuletzt von der Lebenssituation der Autoren abhängig war. Steffen Martus demonstriert am Beispiel von Gottscheds *Sterbendem Cato*, dass das Stück völlig unabhängig von seiner Aufführung zu einem Medienereignis wurde, das in Bezug auf die Universitätsstadt Leipzig vor allem als Mittel zur Förderung der beruflichen Ambitionen seines Verfassers fungieren sollte. Für die Etablierung eines Patron-Klienten-Verhältnisses war dabei vor allem wichtig, dass der gewählte Stoff für eine gelehrte Kommunikation anschlussfähig war und so ein gewisses Interesse auf sich zog. Am Ende ist die Tatsache ausschlaggebend, dass auf diesem Weg soziale Verbindlichkeiten entstanden, die in Dedikationen umgemünzt werden konnten. Solches Wissen um Stand und sozialen Rang sind für Theaterformen wie die „Wirthschaften“, mit denen sich Johann Christoph Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* auseinandersetzt, unverzichtbar. Sie waren nicht zuletzt ein Mittel, um die Gültigkeit der ständischen Ordnung zu bekräftigen. Frieder von Ammon kann darüber hinaus zeigen, dass das aus Anlass eines Besuchs von König Friedrich Wilhelm I. von Preußen am Hof in Dresden aufgeführte Spiel eine ganz spezifische Funktion zu übernehmen hatte. Die dabei vorgenommene Rollenzuweisung an die beteiligten Akteure wurde so nicht zuletzt zu einer Rechtfertigung des Schauspielens gegenüber dem kunstfeindlich eingestellten Gast. Auch hier spielen die Requisiten eine nicht unbedeutende Rolle, denn das Spiel war bewusst zwischen Karnevalsmaskerade und Allegorie angesiedelt.

Solchen situativen Begründungen für die Entwicklung spezifischer Formen (musik-)dramatischer Darbietungen stehen ästhetische Fundierungen der Gattung gegenüber, wie sie Christian Fürchtegott Gellert für seine Lustspiele in der Sittenlehre vornimmt. Maurizio Pirro un-

tersucht dabei sowohl die in den Vorlesungen Gellerts entwickelten Konzepte als auch deren Realisierung in dessen Lustspielen und kommt dabei zu dem Schluss, dass das darin entwickelte Glückskonzept als modern zu gelten hat, weil es in den Stücken an einer Festlegung fehle, welche Einstellungen als vorbildlich zu gelten hätten. Das Modell der ‚sächsischen Typenkomödie‘, das mit Gellerts Stücken gerne illustriert wird, erweist sich so als eher ungeeignet, die Eigenart der Lustspiele zu erfassen. Auch in dem von Wolfgang Hirschmann untersuchten musiktheatralischen Genre der Pastorale lässt sich zeigen, dass der Umgang mit einer überlieferten Form in einem veränderten Lebens- und Schaffenskontext und damit neuen Arbeitsbedingungen – hier konkret der Wechsel von Georg Philipp Telemann von der Residenzstadt Eisenach in die Reichsstadt Frankfurt am Main – zu entscheidenden Veränderungen geführt hat.

Die Sektion ‚(Inter-)Medialität‘ greift das schon von Franz M. Eybl thematisierte Phänomen der Theatralität des Buches wieder auf, nun allerdings mit wirklichen Text-Bild-Kombinationen. Stefanie Arend kann an einem Beispiel aus Herman Hugos *Himmel-flammende Seelen-Lust* darlegen, wie im Medium des Buches die Intermedialität der Bühne imaginert und zur Wirkung gebracht wird. Anders als ein Bühnengeschehen sind diese Publikationen in ihrer Wirkung allenfalls dadurch begrenzt, dass sie sich tendenziell an eine konfessionell gebundene Leserschaft richten. Die Aufzüge anlässlich des schwedischen Friedensbanketts im Rahmen der Nürnberger Friedensverhandlungen 1649/50, mit denen sich Mara R. Wade in ihrem Beitrag befasst, sind dagegen zunächst lokale Ereignisse, die allerdings im Medium des Bildes über Jahrzehnte hinweg in Erinnerung gehalten worden sind. Konstitutiv für sie sind die emblematischen Schauträchten ebenso wie die musikalischen Beiträge. Die Veranstaltungen selbst sind in der literaturwissenschaftlichen Forschung wegen der Mitwirkung von Angehörigen des Pegnesischen Blumenordens nicht unbeachtet geblieben. In welchem Verhältnis die auf alle Sinne abzielenden Erfindungen zu den traditionell in der Literaturwissenschaft behandelten Formen stehen, ist aber immer noch ein blinder Fleck geblieben. Wade rückt sie aus gutem Grund in den Zusammenhang der Theatralität, denn die emblematischen ‚Schauträchten‘ waren kalkulierte Abfolgen, die als intermediale Artefakte ein Schauerlebnis boten, das zudem in den Festbeschreibungen nacherlebt werden sollte. Auch die Erscheinungsformen und Funktionen geistlicher Intermedialität im Theater der Frühen Neuzeit, die Bernhard Jahn untersucht, sind abhängig von lokalen Bedingungen, die hier im Vergleich der Behandlung eines biblischen Sujets einmal unter den Bedingungen des Schultheaters in Zittau, zum anderen aber im Kontext der Hamburger Oper sichtbar werden.

Wie frühneuzeitliches Theater weitergewirkt hat und teilweise auch aktuell noch in Transformation und Rezeption weiterwirkt, ist Gegenstand der letzten Sektion. So untersucht Nicola Kaminski die Wirkung der *Absurda Comica* des Andreas Gryphius auf Ludwig Tiecks *Ge-stiefelten Kater*. Beobachten lässt sich hier, wie der komische Stoff des barocken Autors mit dem Beginn der Moderne nicht mehr im Zentrum der Komödie steht, sondern in der Rahmenhandlung abgehandelt wird, dort freilich in einer Weise, die dem kundigen und kunstsinnigen Publikum nicht verborgen bleiben soll.

Von einem solchen kundigen Publikum gehen auch Verarbeitungen des Medea-Stoffes aus, die Anna Albrektsen in den Blick nimmt. Dieses Sujet ist ein gutes Beispiel dafür, wie derselbe

Gegenstand auf unterschiedliche Weise auf die Bühne gebracht werden kann. Das ist für ein Theaterpublikum, das mit dem Regietheater vertraut ist, nicht so überraschend wie für die Zeitgenossen Lessings. In Verbindung mit einer Professionalisierung des Theaterwesens, aber auch der benachbarten Künste wie Musik und Tanz ergaben sich neue Deutungsmöglichkeiten eines eigentlich etablierten Stoffes.

Stefanie Stockhorst zeigt in ihrem Beitrag zu Pferden auf der Bühne, dass eine Traditionslinie von den Roßballetten am Wiener Hof des 17. Jahrhunderts nicht nur bis zu den Darbietungen der Hofreitschule oder zirzensischen Inszenierungen einer modernen Unterhaltungsindustrie reicht, sondern dass Pferde auf der Bühne in sehr unterschiedlicher Weise auch ein Gegenstand der Avantgarden und ihrer Experimente werden, indem sie für Spielräume und Grenzen der Theatralität stehen.

Dirk Roses Beitrag zu mehrteiligen Dramen greift auf das Lesedrama als spezifische Ausprägung der Theaterliteratur zurück und verfolgt Stadien der Entwicklung vom frühen 17. Jahrhundert bis zu den musiktheatralischen Unternehmungen Richard Wagners. Ist den von Stockhorst und Rose beschriebenen Rezeptions- und Transfervorgängen ein Moment des Unbewussten zuzuschreiben, so ist der letzte Fall, den Robert Seidel in den Blick nimmt, von vornherein durch das bewusste Aufgreifen einer frühneuzeitlichen Stofftradition gekennzeichnet. Die Jedermann-Dramen des 20. Jahrhunderts sind ohne den Rückgriff auf ihre spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Vorbilder nicht vorstellbar. Allerdings müssen sie auch in einer säkular gewordenen Welt funktionieren und erfordern so eine jeweils aktualisierende Anpassung an rezente Wahrnehmungs- und Werthorizonte.

Durchgängig kann man für alle Beiträge die Abhängigkeit von den politischen, rechtlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen festhalten, die jeweils spezifische Organisationsformen zur Folge hatten und nicht zuletzt dadurch verursacht auch unterschiedliche theatrale Formen hervorbrachten. Deren Wechselwirkungen untereinander können nur dann angemessen eingeordnet und verstanden werden, wenn man den Blick über die kanonisch gewordenen Texte etwa der schlesischen Schule(n) des Barock oder des ‚bürgerlichen‘ Theaters im Aufklärungsjahrhundert hinaus weitet auf alle möglichen Formen theatrale Schaustellungen, die zum frühmodernen Erfahrungshorizont gehörten.

Die Beiträge machen deutlich, dass die gängige Theatergeschichtsschreibung um eine der Geschichte von Requisiten und Maschinen, aber auch der Okkasionalen ergänzt werden muss. Theater ist in der Frühen Neuzeit an Anlässe gebunden. Selbst Gastspiele von Wandertruppen sind nur dann möglich, wenn die für die Zulassung der Auftritte zuständige Obrigkeit einen Anlass dafür sieht – und sei es das Ende einer Fastenzeit oder die Anwesenheit von Fremden in der Stadt im Zusammenhang von Messen.⁸ Theater und andere Schaustellungen am Hof waren nicht nur Divertissement, sondern eingebunden in das Zeremoniell, das für sich schon

⁸ Zur Regulierung des Theaterwesens vgl. Paul: Reichsstadt und Schauspiel; die Verknüpfung mit den Messen besonders dokumentiert in: Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich. Bd. 1: Das Rechnungswesen über öffentliche Vergnügungen in Hamburg und Leipzig (mit einem Anhang zu Braunschweig). Quellen und Kommentare. Hg. von Bärbel Rudin u. a. Reichenbach 2004 (Schriften des Neuberin-Museums 13); zuletzt Hanser: Comœdianten und Ordnungsmächte.

Schauspiel-Charakter hatte.⁹ Die daran teilnehmende (Halb-)Öffentlichkeit sollte über das Zeremoniell die Gültigkeit der bestehenden Ordnung und des dominierenden Wertesystems veranschaulicht bekommen.¹⁰ Das ist, angeregt durch die epochemachende Arbeit zum höfischen Fest von Richard Alewyn,¹¹ immer wieder vor allem für das 17. Jahrhundert untersucht worden. Dass auch die theatralischen Darbietungen noch des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt von ihrem Schauwert lebten, der einen deutlich höheren Attraktionsstatus besaß als in neueren, von einem medialen Überangebot geprägten Zeiten, wurde durch den Fokus der Literaturwissenschaft auf ein vom Aristotelismus geprägtes Drama und ein als überwiegend im Bürgertum gesehenes Publikum aus dem Blick verloren.¹² Das ist auch deshalb bedauerlich, weil die semantische Aufladung von Bühnenbildern und Requisiten, ihre Allegorisierbarkeit wahrnehmungs- und funktionsgeschichtlich einen besonderen Stellenwert hat, der ein entsprechend sensibilisiertes und vorgebildetes Publikum voraussetzt. Dass dieses Publikum theatrale Texte von der Erbauungsliteratur über Festbeschreibungen bis hin zu den Dramentexten im engeren Sinn lesend rezipierte, gehört zu den bisher nur in Ansätzen diskutierten Rezeptionsphänomenen.¹³

Als ein Ergebnis der Nürnberger Tagung und damit auch der hier veröffentlichten Beiträge ist festzuhalten, dass frühneuzeitliche Theaterpraktiken trotz der Normierung der Gattung Drama im 18. Jahrhundert lebendig geblieben sind oder – vor dem Hintergrund angestrebter gesellschaftlicher Distinktion oder nationaler Identifikation – im Rückgriff auf lokale und regionale Überlieferungen wiederbelebt wurden. Sichtbar wurde auch, dass das ganze Ausmaß theatraler Aktionen in der Frühen Neuzeit nur schwer überblickt werden kann. Die erhaltenen

⁹ Paradigmatisch dazu Karl Möseneder: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die ‚Entrée solenelle‘ Ludwigs XIV. in Paris. Berlin 1983.

¹⁰ Erste Ansätze einer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen des Zeremoniellen, wie sie in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Thomas Rahn. Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit 25) vorgenommen worden sind, wären hier weiter zu verfolgen.

¹¹ Richard Alewyn, Karl Sälzle: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg 1959 (Rowohlt's deutsche Enzyklopädie 92).

¹² Einen Versuch, diese Fixierung auf das aristotelische Theater zu durchbrechen, stellen die Beiträge in den Themenheften Nicht-aristotelisches Theater in der Frühen Neuzeit. Hg. von Bernhard Jahn, Irmgard Scheitler. Bern u. a. 2016 (Morgen-Glantz. Jahrbuch der Christian-Knorr-von-Rosenroth-Gesellschaft 26) und Allegorisches Theater in der Frühen Neuzeit. Hg. von Bernhard Jahn, Irmgard Scheitler. Bern u. a. 2019 (Morgen-Glantz. Jahrbuch der Christian-Knorr-von-Rosenroth-Gesellschaft 29) dar. Vgl. auch Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime. Hg. von Nicola Gess u. a. Paderborn 2015 sowie Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken. Hg. von Simon Frisch u. a. Paderborn 2018 (inter/media 5).

¹³ Dirk Niefanger: Metadramatische Anfänge im Lesedrama des 18. Jahrhunderts. In: Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik. Hg. von Claude Haas u. Andrea Polaschegg. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2012 (Rombach-Wissenschaften Reihe Litterae 129), S. 233–250; Tina Hartmann: Grundlegung einer Librettologie. Musik- und Lesetext am Beispiel der ‚Alceste‘-Opern vom Barock bis zu C. M. Wieland. Berlin 2017 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte N.F. 86).

Dokumente bezüglich der Beantragung bzw. Genehmigung von Bühnendarbietungen und Schaustellungen, darunter vor allem die bei erfolgter Zulassung verbindlichen Ankündigungen – die Theaterzettel – sind eine aktuell die theatergeschichtliche und die literaturwissenschaftliche Forschung gleichermaßen herausfordernde Quelle.¹⁴

Erlangen, im Januar 2024

Das Herausgeberteam

¹⁴ Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung. Hg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. Wien 2012 (Bibliographica 1); Theater – Zettel – Sammlungen. Bd. 2: Bestände, Erschließung, Forschung. Hg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. Wien 2015 (Bibliographica 2).