

Claus Zittel

Einleitung

Problemfelder und Themen

I.

Zentrales Interesse der in diesem Band versammelten Beiträge ist, die Vielfalt, Diversität und Komplexität der mannigfachen und verschlungenen Traditionslinien des europäischen Dramas in der Frühen Neuzeit in den Blick zu rücken. Das Gros der in der Frühen Neuzeit gedruckten¹ oder handschriftlich überlieferten Dramen ist nach wie vor von der Forschung noch zu entdecken. Von vielen weiteren Dramen wissen wir nur über Spielpläne, Theaterzettel oder andere indirekte Zeugnisse, dass sie einst existierten.² Als entsprechend vorläufig sind die in Forschung und Lehre vorherrschenden historiographischen Deutungsmuster einzuschätzen, die auf der Basis eines schmalen und zumeist aus nationaler Perspektive verengten Kanons etabliert wurden. Doch durch die zahlreichen online-Repositorien, die im Laufe der letzten beiden Dekaden angelegt wurden,³ ist der Zugang zum überlieferten Textkorpus eminent erleichtert worden und auch vermeintlich periphere Überlieferungstraditionen, wie beispielsweise jene des portugiesischen Dramas oder Übersetzungen ins Russische,⁴ sind nun, wenn auch

- 1 Für das 18. Jahrhundert hat Reinhart Meyer nachgewiesen, dass die Standardbibliographie Karl Goedeke *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* (18 Bde., 1859–1998), für die Zeit vor 1750 98 Prozent der gedruckten Dramen des 18. Jahrhunderts nicht erfasst. Für das 17. Jahrhundert ist von einer ähnlichen Lage auszugehen. Vgl. Reinhart Meyer, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum. Kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und Rezeption bis in die Gegenwart* [34 Bde., 1986–2011]; Ders., *Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie*, München 1977.
- 2 Vgl. z. B. die Hinweise in: Helmut G. Asper, *Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken*, Wien 1975.
- 3 Für den deutschen Sprachraum siehe u. a. das Zentrale Verzeichnis digitalisierter Drucke: <https://www.zvdd.de/> oder international Dracor: <https://dracor.org/> sowie http://www.capitalespectacolo.it/ita/tric_gen.asp; Archivio del Teatro Pregoldoniano: <https://www.usc.gall/goldoni>.
- 4 Siehe dazu: Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI – Base de dados textual: <http://www.cet-e-quinientos.com/>; <https://www.comedig.com> (*Edizione scientifica digitale e la traduzione italiana della raccolta degli argomenti delle commedie de-*

Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Band 27 (2023) Heft 3/4

284 Claus Zittel

meist nicht in textkritischer Edition, plötzlich sichtbar geworden. Je nach Fach sehen die Materiallagen, Rezeptionsgeschichten und Forschungstraditionen zu den Dramen allerdings sehr verschieden aus. Um hier einen Überblick zu bekommen, wurde in Stuttgart und Venedig eine interuniversitäre Forschungsstelle⁵ mitsamt einem Netzwerk an internationalen Kooperationspartnern eingerichtet, deren Mitwirkende gemeinsam daran arbeiten, unser Bild des europäischen Dramas um weitere Facetten zu ergänzen. Unsere Forschungsgruppe ist zudem bestrebt, die fachspezifischen Deutungskonventionen und die sie regierenden ästhetischen Normen einer vergleichenden Betrachtung zu unterziehen. Sie eint die Überzeugung, dass aus einer strikt disziplinimmanenten Perspektive die multikausale Genese vieler dramatischer Formen, Stoffe und Konzeptionen nicht zureichend nachgezeichnet werden kann, sondern vielmehr die transnationale Zirkulation von Stücken, Stoffen und Figuren zur Ausgangsbasis der Forschung gemacht werden muss.⁶ Der Eigenart, Originalität und Innovationskraft vieler dramatischer Schöpfungen wird man nicht gerecht werden, indem man immer wieder auf die Wirkung der *Commedia dell'arte*⁷, Shakespeares⁸ sowie der großen spanischen und französischen Dramatiker verweist und deren Produktionen zum ästhetischen Ideal erklärt. Es gibt durchaus auch andere Traditionslinien, die beispielsweise von den Niederlanden in die deutschsprachigen Länder führen.⁹ Ebenso wenig

ll'arte rappresentate alla corte di San Pietroburgo dal 1733 al 1735) und den Beitrag von Tatiana Korneeva zu diesem Band.

- 5 Vgl.: <https://www.srcts.uni-stuttgart.de/forschung/drama-neuzeit/index.html>.
- 6 Vgl. dazu und zur Kritik an der dem traditionellen Kanon verhaftet bleibenden Forschung (mit zahlreichen Belegen): Kathrin Dennerlein, *Materialien und Medien der Komödiengeschichte: Zur Praxeologie der Werkzirkulation zwischen Hamburg und Wien von 1678–1806*, Berlin, Boston 2021.
- 7 Die überaus reiche internationale Wirkungsgeschichte der Wanderbühnentexte dokumentieren die sechs wichtigen Bände: Manfred Brauneck, Alfred Noe (Hgg.), *Spieltexte der Wanderbühne* (6 Bde.), Berlin, Boston 1970–2007; Vgl. außerdem: Christopher Balme, Piermario Vescovo und Daniele Vianello (Hgg.), *Commedia dell'arte in Context*, Cambridge, New York 2018; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas* (10 Bde.), Salzburg 1957–1974; Sehr selektiv hingegen: Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'Arte u. Théâtre Italien*, Stuttgart 1965.
- 8 Norbert Greiner, „Lach- und Sprachkulturen: Sozio-kulturelle Varianten bei der Übersetzung englischer Lustspiele ins Deutsche im 18. Jahrhundert“, in: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hgg.), *Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1988, S. 25–48; ders., „The Comic Matrix of Early German Shakespeare Translations“, in: Dirk Delabastita, Lieven d’Hulst (Hgg.), *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam 1993, S. 203–217.
- 9 Jan Bloemendal, Frans-Willem Korsten (Hgg.), *Joost van den Vondel (1587–1679). Dutch Playwright in the Golden Age*, Leiden 2012; darin: Guillaume van Gemert, „Between Disregard and Political Mobilization – Vondel as a Playwright in Contemporary European Context: England, France and the German Lands“, ebd., S. 171–198; Alena Jakubcová, Matthias J.

Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit. Band 27 (2023) Heft 3/4

tauglich erscheint es uns, bei der Beurteilung der ästhetischen Qualität und Originalität frühneuzeitlicher Dramen weiterhin die der Antike entlehnten und in der Aufklärung¹⁰ und Klassik etablierten aristotelischen Wertmaßstäbe anzulegen, also nach epochenfremden Kriterien die dramatischen Produktionen der Frühen Neuzeit zu beurteilen und als defizitär zu stigmatisieren. Viele Autoren insbesondere lateinischer¹¹ und deutschsprachiger Dramen der Frühen Neuzeit betrachteten die Gattungsnormen der Antike keineswegs als mustergültig und verfuhrten entsprechend frei beim Erfinden ihrer Stücke.¹² Im Lichte neuerer Intermedialitäts- und Intertextualitätstheorien verböte es sich ohnehin, die zahlreichen Produktionen der Dramatiker, die jeweils Prätexte als willkommene Vorlagen begreifen, um aus ihnen, häufig durch das Kombinieren mit anderen Gattungen und Medien, etwas Neues machen, als bloß epigonale und daher ästhetisch minderwertige Schöpfungen abzuwerten. Ein Ziel des vorliegenden Bandes ist daher auch, gerade solche dramatischen Mischformen näher zu untersuchen und zu fragen, welches ihre Kompositionsprinzipien sind, wann und wo sie entstanden, wie ihre Innovationskraft in neutralerer, d. h. nicht den üblichen entwicklungslogischen Prämissen folgenden, Betrachtung einzuschätzen wäre, aber auch welche Wirkungstraditionen vermeintliche Sonderformen (Singspiel, Bibeldrama, Geschichtsdrama,¹³ Farce, Freudenspiel, Fastnachtspiel, Pantomime u.v.m.) oder besondere Textsorten wie Libretti¹⁴ begründeten und nach welchen epochenadäquaten Maßstäben sie in ihrem jeweiligen historischen Kontext zu bewerten sind. Bei einer solchen Untersuchung müssen auch die kreuz und quer durch Europa sich ziehenden Laufbahnen bestimmter Figurentypen und ihre je unterschiedlichen regionalen Besonderheiten in den Blick genommen werden, etwa die gesamteuropäischen Karrieren von verwandlungsfreudigen Figuren wie Markolf.¹⁵

Pernerstorfer (Hgg.), *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Prag 2014.

- 10 Nicola Kaminski, „Nichts zu lachen? Komödie bei Gottsched“, in: Kevin Liggieri (Hg.), „Fröhliche Wissenschaft“. *Zur Genealogie des Lachens*, Freiburg im Breisgau [u.a.] 2015, S. 76–96; Ton Hoenselaars (Hg.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge 2012.
- 11 Reinhold F. Gleis, Robert Seidel (Hgg.), *Das neulateinische Drama. Exemplarische Einsichten in Theorie und Praxis*, Tübingen 2008; Jan Bloemendal, Howard Norland (Hgg.), *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, Leiden 2013.
- 12 Vgl. inter alia: Jan Bloemendal, Nigel Smith (Hgg.), *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*, Leiden 2016.
- 13 Vgl. dazu: Dirk Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*, Berlin, Boston 2005.
- 14 Vgl. Bernhard Jahn, „Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts? Zu Zi(e)glers Roman *Die Asiatische Banise* und seinen Opernfassungen“, in: Eleonore Sent (Hg.), *Die Oper am Weißenfeller Hof*, Rudolstadt 1996, S. 143–170.
- 15 Vgl. hierzu den Beitrag von Imelda Rohrbacher im vorliegenden Band.

Pulcinella,¹⁶ Pantalone,¹⁷ Scaramuzza, Pickelhering,¹⁸ Falstaff, Matamore oder Capitano Spavento.¹⁹ Manche dieser proteushaften Figurentypen tauchen nicht nur in unterschiedlichen Dramenformen und anderen Künsten auf²⁰, sondern initiieren das Erfinden neuer Gattungen, man denke etwa an Harlekin oder überhaupt an Narrenfiguren.²¹ Da beispielweise komische Figuren wie Scaramuzza auch in einer Tragödie oder im Ordensdrama auftreten konnten oder vice versa Faust in einer Farce,²² stellen sich in diesem Zusammenhang weitreichende Fragen nach den Variationen und Funktionen der Vermischung von weltlichen und sakralen Formen, Stoffen und Motiven im europäischen Drama. Aber auch die Persistenz oder die Wandlung von rhetorischen Mustern, Topoi, Gattungsnormen, Handlungsgrammatiken, Dramaturgien, Skripts, Szenarien,²³ Kombinationsweisen, Figurenkonstellationen oder gar Pathosformeln²⁴ sowie das Verhältnis von Maske und Charakter²⁵ und überhaupt von Sprech- und Musiktheater, Drama,

16 Vgl. dazu den Beitrag von Rostislav Tumanov im vorliegenden Band sowie Piermarco Vesco, „Pulcinella, il teatro, la festa e la scena arcana“, in: Tatiana Korneeva (Hg.), *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, Venedig 2018, S. 153–171.

17 Vgl. dazu den Beitrag von Jörn Steigerwald im vorliegenden Band.

18 Vgl.: Otto G. Schindler, „Englischer Pickelhering – gen Prag jubelierend. Englische Komödianten als Wegbereiter des deutschen Theaters in Prag“, in: Alena Jakubcová, Jitka Ludvová, Václav Maidl (Hgg.): *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Prag 2001 S. 73–101. Vgl. dazu treffend Henke: „Transnational mobility – and we can understand it in the most concrete and material terms – quite literally generated ‘aesthetic’ invention: the maschera of Arlecchino/Harlequin was invented on the road, by a Mantuan actor sharing a Parisian stage with French farceurs, and Pickelhering was developed by English itinerant actors on Dutch and German soil“. Robert Henke, „Introduction, Culture, Cultural History and Early Modern Theatre“, in: ders. (Hrsg.), *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age (1400–1650)*, London 2019, S. 1–14, hier: S. 13.

19 Vgl. hierzu den Beitrag von Cristina Fossaluzza im vorliegenden Band sowie: Ruth Florack, „Capitano und Deutschfranzose: Komische Ausländer auf deutschen und französischen Bühnen“, in: Anke Detken und Anja Schonlau (Hgg.), *Rollenfach und Drama*, Tübingen 2014; Anke Detken und Anja Schonlau (Hgg.), *Rollenfach und Drama*, Tübingen 2014.

20 Vgl. a. dazu den Beitrag von Rostislav Tumanov im vorliegenden Band.

21 Reinhart Meyer, „Hanswurst und Harlekin oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Roland Krebs und Jean-Marie Valentin (Hgg.), *Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIIIe siècle*, Nancy 1990; Andrea Bartl, *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart 2009; Helmut G. Asper, *Hanswurst: Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten 1980.

22 Vgl. dazu den Beitrag von Christiane Schneider und Dominik Wabersich im vorliegenden Band.

23 Vgl. María del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Rom 2007.

24 Vgl. dazu den Beitrag von Piermarco Vesco in diesem Band.

25 Vgl. dazu den Beitrag von Andrea Fabiano in diesem Band.

Singspiel und Oper²⁶ bedürfen noch weiterer polyzentrischer Studien aus transnationalen Perspektiven.²⁷ Überdies gibt es in der Erforschung der Traditionslinien zum humanistischen Theater, zum Jesuitendrama²⁸ oder zum satyrischen reformatorischen Drama und überhaupt zur Säkularisierung der Tragödie²⁹ noch viele blinde Flecken und es fehlen vergleichende Untersuchungen aus europäischer Perspektive zu den Konsequenzen unterschiedlicher Theaterkulturen und Inszenierungspraxen³⁰ etwa im Schul- und Hoftheater sowie Studien zu den Zirkulationswegen von Dramen,³¹ den Übersetzungspraktiken,³² Drucken und ihren mannigfachen Nachdrucken und natürlich auch zu den als Autoren, Schauspieler und Regisseure beteiligten Akteuren³³ und deren internationalen Verbindungen.³⁴

26 Vgl. dazu: Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Sprachlichkeit im Musiktheater des nord- und mitteleuropäischen Raumes (1680–1740)*, Tübingen 2005.

27 Wie z.B. die Beiträge in: M. A. Katritzky, Pavel Drábek (Hgg.), *Transnational connections in early modern theatre*, Manchester 2020 und Robert Henke, Eric Nicholson (Hgg.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, London 1991.

28 Vgl. dazu exemplarisch Elida Maria Szarota, *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare*, 4 Bde., München 1979–1987. Zur Innovationskraft des Jesuitentheaters siehe: Barbara Bauer, „Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten“, in: Helmut F. Plett (Hg.), *Poetik der Renaissance*, Berlin/New York 1994, S. 197–238.

29 Vgl. hierzu den Beitrag von Christian Reidenbach in diesem Band.

30 Vgl. dazu die Beiträge von Maria Ida Biggi und Katharina Piechocki in diesem Band.

31 Vgl. z.B. die Sammelbände von Robert Henke, Eric Nicholson (Hgg.), *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*, New York 2014 und Joachim Küpper, Leonie Pawlita (Hgg.), *Theatre Cultures within Globalising Empires: Looking at Early Modern England and Spain*, Berlin, Boston 2018, sowie: Pavel Drábek, „Circulation Aristocratic, Commercial, Religious and Artistic Networks“, in Robert Henke (Hg.): *A Cultural History of Theatre in the Early Modern Age (1400–1650)*, London 2019, S. 93–108.

32 Vgl. Brigitte Schultze, „Übersetzungen von Drama und Theater: Herausforderungen an die Literatur- und Theaterwissenschaft“, in: Armin Paul Frank und Horst Turk (Hg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte in der Neuzeit*, Berlin 2004, S. 193–217; Thorsten Unger, *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen 1995; Thorsten Unger, Birgit Schultze und Horst Turk, *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen 1995; Fritz Paul u. a. (Hg.), *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, Tübingen 1993; Susanne Winter, „Theaterkulturtransfer. Die Commedia dell'arte in Frankreich und Spanien“, in: Andrea Sommer-Mathis, Elisabeth Großegger, Katharina Wessely (Hgg.), *Spettacolo barocco. Performanz, Translation, Zirkulation*, Wien 2018, S. 33–46.

33 Vgl. Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa, XVI–XVIII secolo*, Turin 2014, sowie die Beiträge von Cristina Fossaluzza, Emanuele De Luca, Gianluca Stefani, Sven-Thorsten Kilian im vorliegenden Band.

34 Vgl. dazu: Tatiana Korneeva, *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera Across Europe*, Turnhout 2022; Joachim Küpper, „The Early Modern European

II.

Die im vorliegenden Band versammelten Studien können angesichts der gewaltigen Aufgaben hier nur einzelne Tunnelstiche vornehmen, die allerdings immer wieder zu überraschenden Entdeckungen führen. Der Band gliedert sich eher locker in nach den folgenden, nicht scharf voneinander trennbaren Hauptgesichtspunkten: Hybride Gattungen, proteische Figuren, Zirkulationen und Verwandlungen, Orte und Bühnen.

Zunächst beschäftigt sich Piermario Vescovo grundsätzlich mit den von Aby Warburg so benannten ‚forme intermedie‘, den Zwischenformen zwischen Kunst und Leben. Das sind gestische und sprachliche Ausdrucksformen und Verwandlungsmuster, die Jacob Burckhardt und Warburg in der italienischen Festkultur beobachtet hatten und die also keineswegs auf das Drama im engeren Sinne beschränkt sind, sondern an einer allgemeinen Geschichte von ‚Pathosformeln‘ teilhaben. Sie generieren Figurentypen aus allegorischen Konzepten und schöpfen dabei aus dem mythologischen Repertoire. Eine Geschichte des Dramas wäre somit nicht als eine Geschichte der Gattungen anzulegen, sondern als eine der Renaissance und Metamorphosen kulturell oder anthropologisch geprägter, zwischen Leben und Kunst vermittelnder dramatischer Formen. Eine solche Vermittlung gelang nach Auffassung seiner Zeitgenossen insbesondere Molière, wie Jörn Steigerwald in seinem Beitrag über Riccobonis *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* vorführt. Riccoboni habe zwischen der spezifischen Konstruktion der Komödie und deren kulturell je eigenen Formen unterschieden, da die Komödie stets an die Moral und die Sitten der jeweiligen Gesellschaft gebunden sei. Molière jedoch habe genau diese Trennung von Kunst und Gesellschaft aufgehoben, indem er die Traditionslinien in seinen Komödien und Farcen zu einer neuen eigenen hybriden Form amalgamierte, ein Verfahren, das Riccoboni selbst mit dem Begriff der ‚Metamorphose‘ beschrieb.

Claus Zittel wiederum erläutert in seinem Beitrag, wie das ‚Freudenspiel‘ als hybride Gattung sich (wie bei Molières Komödien) seinerseits aus Hybriden bildet und dies ostentativ deklariert. Insbesondere Harsdörffers ‚Freudenspiele‘ sind aufgrund des sie regierenden poetischen Kalküls der Kombinatorik nur im Kontext des europäischen Manierismus in ihrer Eigenart zu verstehen und ästhetisch zu würdigen, zugleich schlagen sie eine Brücke zur Geselligkeitspraxis in Nürnberg, ebenfalls die Grenze zwischen Bühne und Leben überspielend.

Der vielfältigen Hybridisierung der Farce gehen Christiane Schneider und Dominik Wabersich in ihrem Beitrag zu William Mountfords *The Life and Death*

Drama And The Cultural Net: Some Basic Hypotheses“, in Küpper, Pawlita (wie Anm. 29), S. 1–14.

of *Doctor Faustus. Made into a Farce* nach, einem Stück, das den Fauststoff mit den Traditionslinien der *Commedia dell'arte* verbindet und zu einem neuen hybriden Gebilde im Genre der Farce transformiert.

Imelda Rohrbacher zeigt, wie sich die Figur des listigen Narren Marcolfus und seiner Kontrahenten von den mannigfachen Traditionslinien, die sich bis in den mittelalterlichen Erzählkomplex um König Salomo zurückverfolgen lassen, sukzessive zu einer autonomen Lustspielfigur emanzipiert und dabei ebenso vielfältige wie erstaunliche Metamorphosen durchläuft.

Rostislav Tumanov beschäftigt sich mit den Verwandlungen, die Pantalone als hybride Figur bei Giambattista Tiepolo erfuhr und zeigt, wie sie dabei einen neuen Aktionsradius im Bereich des Politischen gewann.

Andrea Fabiano diskutiert anhand der Dramen von Andreini, Marivau, Delisle und Goldoni, wie in der italienischen Komödie zwischen dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert das Verhältnis zwischen universeller Maske und dem individuellen Charakter der Theaterfigur sich verändert und weist nach, dass man keineswegs von einem einfachen teleologischen Übergang von der Maskenkomödie zur Figurenkomödie ausgehen kann.

Christian Reidenbach befasst sich in seinem Aufsatz mit Jodelles Tragödie *Cleopâtre captive* von 1553, der ersten weltlichen Tragödie in französischer Sprache, und zeigt unter anderem, dass diese aus dem Genre der stummen Maskerade hervorging, die mit Texteinlagen versehen und durch Musik, Verse und szenische Interaktionen erweitert wurden. Letztlich diene Jodelle diese Transformation der Gattung zu seiner Selbstmonumentalisierung.

Cristina Fossaluzza untersucht ausgehend von Francesco Andreinis *Bravure del Capitano Spavento* die Veränderungen, die die italienische *Commedia dell'arte* bei ihrer Rezeption in den deutschsprachigen Ländern in der Frühen Neuzeit durch die Aufführungspraxis und Übersetzungen erfuhr.

Mit den Reisen des Sohnes von Francesco Andreini, dem berühmten Schauspieler, Autor und Schauspieltruppenleiter Giovan Battista Andreini, in Frankreich, beschäftigt sich der Artikel von Emanuele De Luca, um dessen Rolle beim Export italienischer Theatergenres während einer Übergangszeit zu beleuchten, in welcher sich die alten poetischen Modelle auflösen oder umwandeln und durch neue hybride Genres, experimentelle Monster und ‚opere in musica‘, verdrängt werden.

Dass durch Aufführungspraktiken an besonderen Orten Innovationen im Drama provoziert werden können, zeigt die Fallstudie von Gianluca Stefani zum kleinen venezianischen Theater von Sant'Angelo, das im frühen 18. Jahrhundert zu einer Bruststätte des Experimentierens mit Aufführungsgenres avancierte.

Sven Thorsten Kilian wiederum untersucht, wie an einen besonderen Ort zur Aufführung gelangender konventioneller Stoff, in diesem Falle Ludovico

Ariosts *I Suppositi* am Ferrareser Hof, an die jeweilige Situation angepasst wird und welche Strategien dabei verfolgt wurden.

Maria Ida Biggi beschäftigt sich in ihrem Aufsatz speziell mit der für unsere Fragestellung aufschlußreichen Inszenierung der Musikdramen *Eteocle e Polinice* und *La divisione del mondo* in Venedig am Teatro Vendramin di San Luca im Jahr 1675. Es gelingt ihr, die Konstruktion des Bühnenbildes von Giovan Battista Lambranzi mit Hilfe der Zeichnungen zu rekonstruieren, die heute in der Nationalbibliothek Palatina in Parma aufbewahrt werden.

Ebenfalls mit den Inszenierungspraktiken befasst sich der Beitrag Katharina Piechockis, der aufzeigt, wie ein besonderes Instrument der Aufführungspraxis, die frühneuzeitlichen Wolkenmaschinen, auf den Theater- und Opernbühnen Italiens und Frankreichs insofern auch eine poetologische Funktion hatten, als sie auf mannigfache Weise naturphilosophisches Gedankengut auf der Bühne vermittelten.

Tatiana Korneeva schließlich, zeichnet in ihrem Artikel detailliert die Reflexions- und Arbeitsphasen bei der Realisierung der digitalen wissenschaftlichen Ausgabe eines Kompendiums mit italienischen Übersetzungen der *Commedia dell'arte* ins Russische nach und rekonstruiert das Repertoire der italienischen Schauspieler, die im 18. Jahrhundert eine grundlegende Rolle bei der Verbreitung des italienischen Theaters in Europa spielten.

III.

Gedankt sei schließlich an dieser Stelle dem Istituto per il Teatro e il Melodramma, der Casa di Goldoni und der Fondazione Giorgio Gini/Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale für ihre Kooperation bei der Organisation einer internationalen Konferenz zum Thema des vorliegenden Bandes, die im Mai 2022 in Venedig an der Universität Ca' Foscari durchgeführt wurde. Initiiert wurde die Tagung im Rahmen des an der interuniversitären Forschungsstelle Stuttgart/Venedig angesiedelten Dramennetzwerks.

Mein besonderer Dank gilt Tatiana Korneeva, Piermario Vescovo, die mit mir diese Konferenz organisierten, sowie allen der damaligen Referenten, deren Vorträge den Grundstock für den hier vorgelegten Band bilden. Außerdem seien die Namen von Ulrike Ganz, die den Satz besorgt hat, und von Laura Friedrichsohn, die bei der Textredaktion geholfen hat, hier in Dankbarkeit verzeichnet.