

Zeitsprünge Band 27 (2023) Heft 3 – 4

Hybride Gattungen Proteische Figuren

Zeitsprünge

Forschungen zur Frühen Neuzeit

Band 27 (2023)

Heft 3 – 4

Hybride Gattungen Proteische Figuren

Zirkulationen, Konfigurationen, Innovationen
des Europäischen Dramas in der Frühen Neuzeit



Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit

Herausgegeben vom
Stuttgart Research Centre for Text Studies

Redaktion:

Marlen Bidwell-Steiner, Nicolas Detering, Hana Gründler, Victoria Gutsche,
Katharina Piechocki, Sandra Richter, Matthias Roick, Albert Schirrmeister, Claus Zittel

Wissenschaftlicher Beirat:

Renate Dürr, Moritz Epple, Robert Felfe, Susanne Friede, Kirsten Mahlke, Hole Rößler,
Klaus Reichert, Susanne Scholz, Johannes Süßmann, Anita Traninger

Die Mitglieder des Beirats beraten die Redaktion bei der Auswahl der Beiträge, die im anonymisierten peer-review-Verfahren begutachtet werden. Themenhefte stehen in der Verantwortung der jeweiligen Herausgeber/innen. Beiträge in deutscher, englischer, französischer, italienischer und spanischer Sprache werden akzeptiert. Zu jedem Beitrag erscheint ein Abstract. Äußerungen in den Beiträgen dieser Zeitschrift stellen jeweils die Meinung des Verfassers dar. Mit der Annahme des Manuskripts zur Veröffentlichung in den Zeitsprüngen räumt der Autor dem Verlag Vittorio Klostermann das zeitlich, räumlich und inhaltlich unbeschränkte Nutzungsrecht ein. Der Autor behält jedoch das Recht, nach Ablauf eines Jahres anderen Verlagen eine einfache Abdruckgenehmigung zu erteilen.

Redaktionelle Zuschriften und Manuskripte per email an die Redaktion (über die Homepage der *Zeitsprünge* bei www.klostermann.de).

Anzeigen und Bezug: Verlag Vittorio Klostermann, Westerbachstr. 47, 60489 Frankfurt am Main. Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich, je vier Hefte bilden einen Band. Der Bezugspreis für einen Band (Print) beträgt EUR 138, zuzüglich Porto. Wegen einer Online-Campus-Lizenz wenden Sie sich bitte an den Verlag (e.hock@klostermann.de)

Kündigungen für das Folgejahr sind bis zum 31.12. an den Verlag zu richten.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des SRC Text Studies der Universität Stuttgart.



Universität Stuttgart
Stuttgart Research Centre for
Text Studies (SRCTS)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main 2023

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen
sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in gedruckter und elektronischer Form bedarf
der Genehmigung des Verlages.

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier ISO 9706

ISSN 1431-7451 (Print)
ISSN 2751-515X (Online)

Zeitsprünge

Forschungen zur Frühen Neuzeit

Band 27 (2023) Heft 3/4

Hybride Gattungen Proteische Figuren

Zirkulationen, Konfigurationen, Innovationen
des Europäischen Dramas in der Frühen Neuzeit



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main



Inhalt

<i>Claus Zittel</i> Einleitung: Problemfelder und Themen	283
Hybride Gattungen / Proteische Figuren	
<i>Piermario Vescovo</i> <i>Forme intermedie</i> . Warburg: la festa oltre l'arte drammatica	293
<i>Jörn Steigerwald</i> Pantalones Pariser Metamorphosen: Louis Riccobonis <i>Observations sur la comédie et sur le génie de Molière</i>	310
<i>Claus Zittel</i> Das ‚Freudenspiel‘ als hybride Gattung	333
<i>Imelda Rohrbacher</i> Vom <i>stultus</i> zum Berater – Wandlungen der Markolph-Figur in der Frühen Neuzeit	362
<i>Christiane Schneider / Dominik Wabersich</i> Komische Konstellationen in William Mountfords <i>The Life and Death of Doctor Faustus. Made into a Farce</i>	387
<i>Rostislav Tumanov</i> Hybride Figuren und proteische Bedeutungen. Das <i>Divertimento per li Regazzi</i> von Giovanni Domenico Tiepolo im Lichte zeitgenössischer Bildsatiren	406
<i>Andrea Fabiano</i> Evadere dalla maschera: la ricerca di una possibile ibridazione tra maschere e caratteri (Andreini, Marivaux, Delisle e Goldoni)	441

Zirkulationen und Verwandlungen, Orte und Bühnen

<i>Christian Reidenbach</i> Arbeit am Stein. Verfahren sprachlicher Monumentalisierung in Étienne Jodelles <i>Cléopâtre captive</i>	455
<i>Cristina Fossaluzza</i> Il Capitano alla conquista della società delle lettere. Fortuna e trasformazioni delle <i>Bravure</i> di Francesco Andreini nella Germania del Seicento	494
<i>Emanuele De Luca</i> Avanguardie italiane del primo Seicento europeo. Giovan Battista Andreini in Francia: strategie, ibridazioni, mostri	508
<i>Gianluca Stefani</i> La circolazione di generi e cantanti al teatro Sant'Angelo di Venezia nel primo Settecento	523
<i>Sven Thorsten Kilian</i> Ariosto in Ferrara: <i>I Suppositi</i> zwischen Verortung und Verfremdung	540
<i>Maria Ida Biggi</i> Metamorfosi della scena: dalla macchina alla prospettiva	557
<i>Katharina Piechocki</i> Verhüllungen, Enthüllungen, Vermählungen: Wolkenpoetik und Opernmaschinerie von Dante bis Descartes. Für eine Wolkenpoetik	579
<i>Tatiana Korneeva</i> Strumenti degli attori e strumenti digitali per la storia dello spettacolo: l'edizione scientifica digitale della raccolta pietroburghese degli argomenti di commedie dell'arte (1733-1735)	610
Abstracts	635
Notes on Contributors	642

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's *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.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp; Archivio del Teatro Pregoldoniano: <https://www.usc.gal/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-*

meist nicht in textkritischer Edition, plötzlich sichtbar geworden. Je nach Fach sehen die Materiallagen, Rezeptionsgeschichten und Forschungsstraditionen 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 theatralische 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.

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 Weißenfelsen 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 beispielsweise 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 Piermario Vescovo, „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 jubilierend. 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 Piermario Vescovo 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 Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen 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. Performance, 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 Renaissancen 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, Marivaux, 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 *Cléopâtre 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 Brutstätte 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 Reflextions- 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.

Hybride Gattungen / Proteische Figuren



Piermario Vesco

Forme intermedie
Warburg: la festa oltre l'arte drammatica

I.

La definizione 'forme intermedie' viene da un saggio del 1895 di Aby Warburg, pubblicato originalmente in italiano (*I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico*), dedicato al programma di intermezzi pensato nel quadro delle feste per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena. Un programma inserito in tre diverse commedie – ovvero *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli, rappresentata dagli Accademici Intronati di Siena, *La Zingara* e *La Pazzia di Isabella*, rappresentate dai Comici Gelosi –, dunque indipendente dalle strutture drammatiche ospitanti, che impegnò un ampio numero di persone, ingenti mezzi e lunghi tempi di preparazione. Warburg mette in luce in questa sontuosa realizzazione due direzioni opposte: la volontà "di conseguire nella rappresentazione perfino nei più minuti dettagli il massimo possibile del gusto antico"² e la strada, tutt'altra, che conduceva l'ideatore della festa, Giovanni de' Bardi, in un momento a questa assai prossimo, verso la cosiddetta "riforma melodrammatica anticheggiante"³. La questione di partenza riguarda lo storico dell'arte o, più generalmente, lo storico della cultura nutrito dalla lettura di Burckhardt, a proposito della riconoscibilità per il pubblico delle "viventi figure allegoriche", evocate sulla scena "al suono di una musica madrigalesca", attraverso i loro attributi ed accessori. Warburg giudicava infatti il "simbolismo geroglifico" del programma incapace "di risvegliare chiare idee" negli spettatori originali, a partire da quanto testimoniato dai resoconti della festa che ci sono giunti, relativamente alla non piena o relativa comprensione che da questi trapela.⁴ Per esempio, per l'incarnazione dell'Armonia Dorica, nella significazione generale del programma, dedicato al potere della musica, le descrizioni in termini molto

1 Aby Warburg: "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il 'Libro di conti' di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico-artistico", Firenze 1895, in: Warburg, Aby, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 2021, pp. 429–482.

2 Ibid., p. 436.

3 Ibid.

4 Ibid.

generici offerte dai resoconti (sostanzialmente “pre-iconografiche”, per dirla con Panofsky): “Una donna che stava a sedere sopra una nuvola, e con un liuto cominciò a suonare e cantare molto soavemente”, o “una donna da angelo vestita, che a guisa d’angelo cantava”, e così via. Da qui un giudizio sulla difficoltà di “trasportare dalla sfera delle idee nell’ingrata realtà” della ricostruzione spettacolare un’ampia serie di “simboli arguti e anche troppo fini”.

Ciò indurrebbe, dunque, il lettore della fine del XIX secolo a sorridere nell’immaginarsi spettatore della festa, in rapporto agli “enigmi astrusi” che ispirarono le “creazioni simboliche dei sarti teatrali”, quasi in cerca della gratificazione di “letterati pedanti”. Ma proprio a questo punto viene sottolineato come un tale modo di porsi rispetto all’oggetto ostacoli una più profonda possibilità di comprensione, che riguarda non la trasmissione di un significato ma la comunicazione di un *affetto*.

2.

Per il sorriso del lettore della fine del XIX secolo che si immagina spettatore della festa e sulla correzione di questo, si permetta di chiamare in causa un procedimento simmetrico, in tutt’altro contesto, che riguarda la prima reazione dello stesso Warburg, però questa volta in veste di spettatore reale, e la correzione di un altro sorriso di distanza, relativo però non a un eccesso di cultura libresco ma a un’opposta manifestazione di ingenuità creaturale. Nel 1896, davanti alla danza delle antilopi degli indiani *pueblo*, a San Ildefonso, villaggio nei pressi di Santa Fe (“e dunque già da tempo sotto l’influenza americana”), egli avrebbe provato – secondo la rievocazione della ‘conferenza terapeutica’ tenuta nella clinica di Kreuzlingen nel 1923, ventisette anni dopo – “in un primo tempo [...] l’impressione di qualcosa di molto ingenuo e quasi comico”, ma aggiungendo subito dopo: “Per lo studioso del folklore che cerca le radici biologiche delle manifestazioni umane non vi è momento più pericoloso [di] quando ritiene comiche delle usanze popolari. Cade in errore chi ride degli aspetti comici del folklore poiché in questo modo si preclude la comprensione dell’elemento tragico insito in queste consuetudini.”⁵

Si sottolinei qui il rinvio alla “comprensione dell’elemento tragico insito in queste consuetudini”, ovviamente la posta in gioco dell’indagine. L’osservazione, nel suo complesso, risulta trasportabile dal piano dello studio del folklore a quello della storia della cultura. Si può così confrontare lo sguardo estraneo rivolto a una lontana tradizione europea, testimoniata dalle descrizioni e dai bozzetti dei costumi relativi alla festa fiorentina del 1589, a quello, diversamente estraniante,

5 Ibid., p. 121.

rivolto al ‘primitivo sopravvivate’ di un rito degli indiani *pueblo* (chissà se già contaminato dalla cultura moderna e occidentale), negli opposti eccessi della sottigliezza libresca e dell’ingenuità creaturale.

Si ritorni allora, da qui, alla riflessione centrale del saggio del 1895, dopo la presentazione dei materiali al lettore, nell’invito rivoltogli a considerare il carattere di quell’esperienza non nel campo dell’*arte drammatica* (ovvero nel sistema retrospettivo in cui lo spettatore europeo del XIX secolo inquadrava il teatro), ma in quello, perduto, della *fiesta* rinascimentale, ovvero delle originali *forme intermedie*:

Ma un tale giudizio troppo moderno ci impedirebbe di apprezzare nel suo giusto valore psicologico il processo artistico, a cui questo simbolismo dei vestimenti deve la sua origine e la sua ragion d’essere.

Si trascura di considerare che l’intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all’arte drammatica, che si manifesta con la parola [*der dramatischen sprechenden Kunst*], ma all’arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l’aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti. Tutte queste forme intermedie ora estinte e che si collocano tra la vita reale e l’arte drammatica [*Alle jene heute ausgestorbenen Zwischenformen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst*], ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei XV, XVI e XVII secoli (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.) davano appunto alla società di quel tempo l’occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi. È vero che talvolta i canti adoperati per le mascherate aiutavano il pubblico ad indovinarne il significato, ma non si poteva fare a meno dell’ornamento esteriore quando tali maschere passavano l’una dopo l’altra davanti agli occhi degli spettatori che in tempo brevissimo dovevano indovinare il complicato significato.⁶

Da qui la dichiarazione complessiva di “un prodotto che stava in mezzo fra la pantomima mitologica e la favola pastorale”⁷, dove il secondo riferimento indica ovviamente il terreno della nascita del melodramma e dello *stile recitativo*. L’utilizzo del canto, attraverso cui la parola torna a manifestarsi in alcuni di questi *intermezzi* rispetto alla pantomina, e specificamente del canto monodico rispetto alla polifonia, rivela il principio di una tensione in atto verso altre formalizzazioni, appunto all’origine o nell’incubazione di un nuovo genere. Tuttavia tale feconda prospettiva, continuata da studi successivi a questo saggio pionieristico, non è quanto qui ci interessa, né quanto del resto interessava in partenza Warburg, laddove il suo percorso d’interrogazione si precisa nella

6 Warburg (come nota 1), pp. 459 f. testo tedesco pp. 149 f.

7 Ibid. pp. 461 f.

considerazione degli elementi antichi o arcaici della processione o pantomima mitologica conservati in questa sede, dove gli “accessori barocchi del costume teatrale”⁸ testimonierebbero “lontani avanzi di un addobbo del gusto antico”, riconducibili al terreno tardo-quattrocentesco che si riassume nella *formula di pathos* per eccellenza.¹⁰ Già, in un saggio precedente, che data al 1891, dedicato a Botticelli e alla *Primavera*, Warburg aveva del resto coinvolto alcune *favole rappresentative* tardo-quattrocentesche, a partire dal particolare del richiamo in queste del pannello in movimento della fanciulla o della ninfa inseguita. Mentre per definizione l’immagine deve necessariamente fissare in un momento temporale il movimento che vuole esprimere, l’azione rappresentativa poteva evidentemente riprodurre la realtà. Le idee qui enunciate troveranno prosecuzione in lavori ancora successivi, in cui l’analisi di immagini, per l’idea della ripresa in esse di *formule di pathos* di impronta antica, ricorrerà all’implicazione della cultura teatrale delle corti italiane dell’ultimo Quattrocento, con riferimento, per esempio, alla *Favola di Orfeo* o alle *Nozze di Cefalo e Procri*.

3.

Nel saggio del 1891 appare soprattutto un rilevante, esplicito, rinvio a Jacob Burckhardt quale punto di riferimento essenziale per questa interrogazione, nell’affermazione “è lecito supporre che le feste mettevano sempre davanti agli occhi dell’artista nel loro aspetto fisico quelle figure che appartenevano a una vita realmente in movimento”¹¹, che così continua: „A questo proposito è riconoscibile quanto ha scritto Jakob Burckhardt, il quale, nel suo giudizio complessivo, appare anche qui un anticipatore infallibile: „Le feste italiane nella loro forma più elevata, segnano un vero passaggio dalla vita reale all’arte.”¹²

Il capitolo dedicato a “la vita sociale e le feste” de *La civiltà del Rinascimento in Italia* (la cui prima edizione data al 1860 e la seconda al 1869), da cui questa citazione proviene, nutre l’intero saggio e il complessivo orizzonte problematico di Warburg, e converrà dunque riprenderlo minimamente. Anzitutto l’aggettivo “elevato” (nella citazione appena riportata “forma più elevata”) risulta cardinale nell’impostazione di Burckhardt, ed indica anche, e forse soprattutto, il desiderio

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid., pp. 472 e ss.

11 Ibid.

12 Jakob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia. Un tentativo di interpretazione*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno 2006.

di elevazione dei non nobili espresso dal costume, particolarmente evidente nel quadro della festa. Per esempio, poche pagine prima, si legge:

“Il modo di presentarsi del singolo e le forme più elevate di conversazione divennero un’opera d’arte spontanea e consapevole”¹³, in cui appunto il principio di determinazione di un orizzonte collocabile “tra vita e arte”. Anche l’abbigliamento, la moda, la cosmetica, in questa direzione, vengono infatti compresi nella sfera del comportamento (nel senso che giunge a Castiglione) che, evidentemente, si colloca al di qua del campo propriamente spettacolare, nel senso delle “forme più alte di vita sociale che si presentano come arte” (nella complessiva definizione di una “dimensione esterna dell’esistenza, nel Quattrocento e primo Cinquecento”).¹⁴ Burckhardt, varcando tale soglia, presentava, dunque, in queste pagine il trionfo ed il corteo come forme profane di sviluppo della processione religiosa, secondo le prospettive storiografiche del tempo (per gli italiani si pensi alla grande opera di Alessandro D’Ancona, del 1877, dunque successiva, ma che Warburg negli anni novanta conosce e menziona), e, insieme, delinea due tesi combinate: la prima considera queste forme nella loro prevalenza e continuità un ostacolo “allo sviluppo del dramma”¹⁵; la seconda giunge fino a pensare la sopravvivenza (con l’impiego di questa precisa parola) delle feste dei secoli precedenti in quelle della seconda metà del XIX secolo in continuità di tradizione come un “misero residuo”¹⁶: osservazione assai significativa per lo sviluppo in senso antropologico e folklorico del discorso, oltre Burckhardt, che Warburg tenterà nel guardare altrove e lontano, ovvero a culture (allora dette “primitive”) quali sedi di un’intatta o non troppo mutata conservazione.

Si raccolga, in particolare, da questo capitolo la seguente precisazione di Burckhardt, relativa al secondo Quattrocento e al primo Cinquecento per le forme della festa principesca nelle principali città italiane e per la consapevolezza degli spettatori: “[...] la maggior parte degli spettatori (in città) sapeva riconoscere le figure mitologiche e riusciva quanto meno a indovinare con maggior prontezza che altrove quelle storiche e allegoriche, perché tratte da un ambito culturale universalmente noto.”¹⁷

Fondamentale, tra le altre, la pagina sulla “generazione di figure”, anzi di “trasformazione in persone” di categorie astratte e allegoriche, con la demarcazione, insieme, della potenza espressiva e del residuo di enigmaticità ed astrusità delle proprietà ed attributi di queste. Un piano in cui, osservazione di grande pregnanza, le figure mitologiche del repertorio venivano ad offrire diversa solidità

13 Ibid., p. 283.

14 Ibid., pp. 287 f.

15 Ibid., pp. 243 ss. e 309.

16 Ibid., p. 310.

17 Ibid., p. 312.

rispetto alla personificazione di un concetto allegorico astratto, con un'individuazione infatti applicata anche alle figure storiche, intese come incarnazioni di "concetti generali". E qui si ritrova la provenienza dell'indicazione di Warburg che abbiamo letto, relativa al senso principale della festa, consistente nel desiderio di "vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi". Continua Burckhardt:

[...] queste figure apparivano anche nei cortei con una fisionomia del tutto individuale, come maschere determinate, o quanto meno come gruppi, come seguito caratteristico di una figura o soggetto principale allegorici. Così si apprese la tecnica di comporre per gruppi, in un'epoca in cui nel Nord gli spettacoli più prestigiosi oscillavano tra simbolismo arcano e spirito ludico variopinto e assurdo.¹⁸

Dichiarazione, peraltro, che esprime per gli studiosi 'del Nord' – il basileense Burckhardt come l'amburghese Warburg – l'evidenza, in una doppia proiezione, della loro via o immedesimazione nella cultura italiana del Rinascimento. Ma, per quanto qui interessa, conterà sottolineare il passaggio interpretativo in cui si inquadrano, più specificamente, le riflessioni sull'animazione di figure fatte apparire nei contesti festivi dapprima allo spettatore "come statue dentro nicchie, su pilastri e archi trionfali o appoggiate ad essi, [ch]e poi si rivelavano vive cantando e declamando"¹⁹. Dunque, e precisamente, l'immagine convenzionalmente fissa, quella della rappresentazione plastica, che riprende vita e movimento. Con grande pertinenza, in una direzione apparentemente altra ma strettamente connessa, l'implicazione riguarda – e non credo di forzare strumentalmente il pensiero di Burckhardt – non solo le figure che si muovono ma gli ingegni che, in più elaborate forme di spettacolo, le fanno muovere: le macchine, ovvero la funzione del *congegno artificiale*. Si veda, per esempio, l'applicazione di Burckhardt all' "apparato celeste" per la festa fiorentina dell'Annunziata in piazza S. Felice realizzato nel 1439 da Filippo Brunelleschi.²⁰

Sono dunque gli esempi ripercorsi nelle pagine seguenti di questo capitolo – esempi in larga parte quattrocenteschi e principalmente fiorentini, ma con significativa campionatura nella storia di altre città italiane – e le forme qui ravvisate, anche per la loro mescolanza di sacro cristiano a favoloso pagano, a costituire con ogni evidenza la base storica di riferimento per Warburg. Un terreno rispetto a cui l'esperienza degli intermezzi fiorentini di fine Cinquecento viene dunque inquadrata come parziale conservazione di vestigia di una cultura precedente, sopravvivate

18 Ibid., p. 314.

19 Ibid., p. 318.

20 Si veda, per le implicazioni de *La nascita della tragedia*, l'opposto e significativo disprezzo di Nietzsche per il 'deus ex machina' (in particolare nel capitolo quattordicesimo, lo stesso in cui si prende distanza dal romanzo, per il cui modello si accusa Platone, nel senso di una „favola esopica immensamente dilatata“).

negli intermezzi rispetto all'organismo drammatico in cui questi furono inseriti. In Burckhardt appare anche la categoria di "barocchismo", che se per gli intermezzi del 1589 può essere evidentemente richiamata nella direzione di una premessa sul piano della storia, in rapporto a una prossima "età barocca", indica invece, riferita alla pratica del secondo Quattrocento, il sovraccarico di elementi.²¹ Un sovraccarico che, appunto, osta alla decifrazione del significato della figura – ecco un punto decisivo per Warburg – e che come tale caratterizza più il regime delle "pantomime" che delle "rappresentazioni drammatiche vere e proprie".

Ciò che appare in assoluto fondamentale nel rapporto di Warburg con Burckhardt si legge in una riflessione praticamente finale, datata 1927, che sintetizza il magistero di quest'ultimo come un'interrogazione della tradizione "affinché nuovi ambiti si distaccassero dalla coltre dei fatti scomparsi, riportando in luce la festa"²². Questa la "vibrazione" di Burckhardt, che tali pagine, in qualche modo testamentarie, considerano in rapporto e in opposizione al crollo o al travolgimento mentale di Nietzsche, su cui si tornerà brevemente a dire.

4.

Abbiamo ripercorso sinteticamente il significato dell'affermazione "vero passaggio dalla vita reale all'arte" che fonda la nozione warburghiana di *forma intermedia* nel saggio del 1895. Questa *intermediarietà* può essere ancora, a partire da tale rapporto, ampliata in due direzioni: la prima riguarda la dimensione della rappresentazione vivente dello spettacolo come sede di mediazione delle *formule di pathos*, per la loro fissazione in immagine (e, naturalmente, come luogo ideale per la rivelazione di tale prospettiva o procedimento, oltre che all'artista, all'interprete); la seconda si riferisce a una forma di spettacolo o a una serie di forme di spettacolo storicamente determinate, in un ambito non dominato dalla parola: in questo senso dichiarate come non "drammatiche", "di natura per lo più muta", *intermedie* tra la vita reale e l'*arte drammatica* in quanto definita dalla parola (su questo campo e questa dizione si tornerà a riflettere più oltre).

Vorrei a questo punto, aprire una breve parentesi relativa a una lunga continuità dei miei interessi, che trova ora, in quanto sto provando qui a delineare, un punto essenziale di riferimento, da intendersi nel senso di un progetto o programma di lavoro. Da qui la sintetica implicazione, accanto alle due direzioni descritte, di due questioni che ho sollevato e discusso, nei decenni scorsi, in differenti contributi.

La prima questione riguarda esattamente alcune testimonianze relative all'ani-

²¹ Ibid., p. 318.

²² Ibid., p. 89.

marsi della figura. Un *topos*, anzitutto, nella descrizione letteraria che caratterizza, in particolare, un genere o una tradizione che molti anni or sono ho provato a definire col nomignolo di “ecfrasi con spettatore”; tradizione che dà rilievo più che al “significato” delle figure (che, del resto, la descrizione attraverso la parola non ha alcuna difficoltà a definire) all’impressione o al *pathos* suscitato in chi le osserva²³. Si va – tanto per fare qualche esempio – dalle immagini osservate dall’Amante sul muro di cinta del giardino nel *Roman de la Rose* o dal pellegrino Dante nella salita delle balze del monte del Purgatorio, o ancora – in una lingua peraltro artificiale, composta di relitti antiquari – alle figure che producono la forte reazione di Polifilo nell’*Hypnerotomachia*.

Nell’episodio del *Roman de la rose* si potrà cogliere – venendo a particolari utili a una più precisa definizione – la descrizione dell’oro e dell’azzurro della campitura delle figure (dunque una *grisaille* “non grigia”, ma preziosa) illanguidire nel giallo da itterizia della Tristezza, che trasmette allo spettatore timore e paura di venire contaminato o travolto dalla sua visione, non perché la figura appaia furiosa e potenzialmente violenta, ma, al contrario, per la sua devastante disperazione autopunitiva (si noti anche che le figure sono qui riconosciute dallo spettatore per i cartigli che recano: “son non desu sa teste lui”, “ne lessi il nome sopra la sua testa”). Oppure si consideri, tra i vari esempi possibili, la descrizione nell’*Hypnerotomachia* che precede l’ingresso di Polifilo nella “vastissima pyramide” attraverso una spaventosa “bocca di Medusa”. Qui la reazione dello spettatore risulta, mi sembra, tanto più forte e significativa in quanto descritta in un libro che affianca immagini al testo, immagini tuttavia non investite di potenza *patetica*, tutta affidata all’esperienza dello spettatore e dunque alla descrizione verbale. Il lettore, dunque, ha qui sotto gli occhi un’illustrazione che gli offre un prospetto generale della grande architettura, senza nemmeno una definizione sommaria del suo ornato scultoreo, e una minuziosa resa verbale dell’elemento d’accesso, dove la bocca-porta è situata in un “vipereo capo della spaventevole Medusa [...] in demonstratione furiale vociferante et ringibondo”, che sembra attendere chi vuole varcarla per divorarlo. Puntualissima la descrizione che segue, sul doppio piano della straordinaria *lavoratura* e dell’*horrore et spavento* che l’*arte* è capace di produrre in chi osserva tale *apertura de bucca*; descrizione che si chiude proprio con la rassicurazione relativa all’impossibilità di animarsi per davvero della figura di pietra: “in tanto che se certificato non era marmoreo essere la materia, auso io non sarei stato sì facilmente approximarme”.

Possiamo, tornando a Dante, raccogliere una definizione memorabile per la nostra categoria, ben compendiabile nell’esperienza della “vera rancura” (“angoscia”, con francesismo) prodotta in chi osserva la *passione* “non vera” nelle

23 Piermario Vescovo, “Ecfrasi con spettatore (‘Purgatorio’, X–XVII)”, in: *Lettere Italiane* 45,3 (1993), pp. 335–360.

attitudini di sofferenza e lacerazione delle figure senza vita, scolpite o dipinte (*Purg.* X 133): la posa delle cariatidi è qui però chiamata in causa non in rapporto alle sculture delle balze del monte, e il richiamo vale semmai quale *medium* per richiamare l'esperienza del lettore, di fronte appunto ai superbi che, come cariatidi, procedono gravati da pesanti massi, non potendo peraltro mirare i bassorilievi collocati sulle pareti del monte. E, nel medesimo canto, Dante ci offre prima un nome per l'impressione opposta, relativa a queste, in un'animazione a carico dello spettatore, dove "visibile parlare" si riferisce alla "vita" da questi proiettata nella figura rasserenante di Maria annunziata, in posa elevata e sublime (X 95).

Per quanto riguarda più precisamente l'aggancio di questi temi o di questa tradizione alla cultura rappresentativa, essi riguardano spettacoli con figure incarnate, che si fingono immobili, per cui ho altrove provato ad affiancare descrizioni relative a *tableaux vivants* presentati in situazioni reali. Tanto più significativi nel caso in cui queste, inizialmente nella loro fissità, risultino poi "messe in movimento". Esempio continua a sembrarmi una testimonianza relativa al momento iniziale dell'ingresso del Duca di Bedford a Parigi nel 1424, che più che a una "storia mimata" fa pensare a una "pittura agita": i personaggi del Vecchio e del Nuovo Testamento incarnati da figuranti sono detti al principio apparire "sans parler et sans signer, comme si fussent ymaiges enlevez contre un mur"²⁴.

La seconda questione che volevo qui richiamare riguarda, esattamente, i limiti nella riconoscibilità delle figure, la decifrazione complessiva dei programmi delle feste, ovvero il livello di competenza o consapevolezza degli spettatori originali, anche illustri e di stato elevato, che hanno lasciato al proposito testimonianza. Si tratta della medesima questione posta da Burckhardt e ripresa da Warburg, come abbiamo letto, per gli intermezzi fiorentini del 1595. Se il primo suppone una conoscenza diffusa, caratterizzante la civiltà italiana, il secondo, aprendo uno squarcio singolare, si interroga viceversa sui limiti di tale supposizione, evidentemente ideale, mettendo in primo piano il *pathos* della forma rispetto al

24 Si veda Piermario Vesco: "Teatralità endemica, pittura, letteratura applicata, pastori, dèi sopravvivenuti", in: Daria Perocco (ed.), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Eta barocca*, Bologna, Archetipolibri 2012, pp. 607–650: p. 609, e il tentativo di sottrazione alla normale considerazione dell'idea di un percorso evolutivo dal mimo al dramma qui espresso. Per il rapporto con la parola si veda più diffusamente questo intervento, per l'inserzione didascalica o per le forme di presa di parola, come per esempio quella della „lettera dettata“ (e, soprattutto, la categoria che ho là provato ad introdurre di „letteratura applicata allo spettacolo“, nel senso in cui si parla di „arti applicate“, liberamente ispirata a Johannes Huizinga). Per la questione dell'animazione della figura, ed anzi per un progetto di ricorso alla 'messa in movimento' delle immagini-documento attraverso l'elaborazione digitale per lo studio della festa rinascimentale, si veda ora Carmen González Román, *Un sueño warburgiano. Devolviendo (digitalmente) el arte a la vida*, in: *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXII Congreso Nacional de Historia de l'Arte*, Universidad de Salamanca 2021, pp. 884–894.

significato della figura. Il lungo e tormentato rapporto di Warburg con la “ninfa fiorentina” della Cappella Tornabuoni del Ghirlandaio, fino ai plurimi e mobili accostamenti nei pannelli del *Bilderatlas Mnemosyne*, rappresentano del resto il lungo percorso che si snoda da tale punto di partenza.

In un'altra occasione e in rapporto a un altro contesto – a proposito della complessità delle allegorie di Stato nella Venezia del primo Cinquecento, tra committenza artistica e programmi di *feste* – mi ero soffermato su due lettere inviate nel carnevale 1530 al duca di Mantova dal suo corrispondente Jacopo Malatesta, che offrono un resoconto particolareggiato di due *momarie* di cui questi fu spettatore in piazza San Marco²⁵. Mentre le descrizioni di Marin Sanudo relative a tale genere – posta la confidenza del diarista con quegli eventi – si limitano a registrazioni per lo più laconiche, l'inviato mantovano offre una relazione particolareggiata della *festa*. Chiaro risulta a Malatesta il significato politico generale del programma, a proposito della passerella; riconosce gli Stati che siglano la pace incarnati in personaggi “con veste lunghe e barba”, ovvero il papa, l'imperatore, il re d'Ungheria, il duca di Milano, con l'eccezione di Venezia, significativamente personificata come giovane donna, secondo tradizione. Quest'ultima, danzando, prende per mano ognuno dei signori stranieri e li conduce davanti alla Concordia, che offre loro rami di ulivo. Infine, con una spettacolare esecuzione, la Discordia, tenuta fino a quel momento legata al palo su un lato del palco, viene decapitata, mentre un diavolo infuocato e furente, evidentemente infastidito, termina la *demonstrazione* tra i salti mortali eseguiti a tempo di musica “legiadramente da fachini mascherati”. Il corrispondente mantovano avrebbe potuto benissimo limitarsi a tale descrizione, sintetica e chiarissima, ma invece riferisce di altri dettagli, per lui incomprensibili, chiedendosi per esempio cosa rappresentassero gli animali (che egli peraltro identifica con qualche incertezza) che portavano sul loro dorso, a spasso per la piazza, i principi e i signori, e quale fosse nell'invenzione della festa il ruolo affidato agli dèi pagani, portati anch'essi in processione sui *solai* mobili, come Giove con il fulmine, Mercurio e un terzo “con un tridente in mano”. La seconda missiva si chiude ponendo al Duca una domanda già rivolta agli spettatori veneziani (ovviamente non alla folla popolare che riempiva la piazza ma presumibilmente ai nobili dignitari), che investe esattamente la questione del rapporto tra comprensione dettagliata e effetto spettacolare, tra orizzonte di consapevolezza e suggestione:

Vostra Signoria vederà mo anche lei de interpretar queste dimostrazioni venetiane, che per me ne intendo poco. Dimandandolo a loro dicono esser poesie, né altra ragion sanno rendere.

25 Per un'analisi rinvio al mio *La virtù e il tempo. Giorgione :allegorie morali, allegorie civili*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 14–18.

5.

Un libro recente, di grande interesse, Alessandro Metlica, dedicato al rapporto di Marino e dell'*Adone*, completato nei suoi anni francesi e pubblicato a Parigi nel 1623, con la vita spettacolare della corte di Luigi XIII e di Maria de' Medici, riprende su un terreno tutt'altro la categoria warburghiana da cui siamo partiti²⁶. Il saggio mette, tra le altre cose, a fuoco la significativa e particolare convergenza in un genere nuovo, quello del *ballet de cour*, tra la fine del XVI e i primi decenni del XVII secolo, delle "forme intermedie della tradizione rinascimentale e segnatamente borgognona (pantomime, moresche e *momeries*), in un altro ambito della storia delle forme teatrali, parimenti non determinate dalla parola drammatica".

L'articolazione o la "narrazione a singhiozzo" che caratterizza questo genere procede – non nella forma dell'intermezzo tra gli atti della messinscena di un testo drammatico ma in un'offerta spettacolare autonoma – dall'aggregazione di segmenti diversi di spettacolo, guidata essenzialmente dalla "recitazione mimica" (qui, dunque, una rilevante convergenza anche rispetto all'indicazione di una "natura per lo più muta" offerta da Warburg). Metlica, descrivendola, impiega significativamente il termine tedesco di *Spannung* per indicarne la "tensione" formale caratterizzante, mentre il ricorso esplicito alla categoria di "forma intermedia" viene speso parallelamente all'indicazione di un campione di riferimento, in una rilevante e preoce prova che testimonia, in tale processo di montaggio o aggregazione, una chiara 'architettura centrifuga'. Si tratta del *Ballet de la Roynne* di Balthazar de Beaujoveulx, che data al 1581 (dunque precedente alle stesse feste fiorentine studiate da Warburg), in cui il termine *ballet comique* vuole indicare il 'balletto fatto commedia', ovvero la ricerca di un'articolazione più ampia e continuata, non però attraverso la parola cantata o declamata.

Ne ospitò la realizzazione la sala all'Hôtel del Petit-Bourbon, trasformata per le nozze di Enrico III di Joyeuse con Margherita di Lorena, sorella della Regina, in uno "spazio ibrido e meraviglioso". Se la meraviglia dell'apparato può apparire dimensione scontata per il rilievo della festa, il carattere ibrido risulta invece decisivo per la comprensione, a partire dalla mescolanza delle attitudini dei protagonisti dello spettacolo e del pubblico: vale a dire l'elemento che inverte in termini concreti la sospensione tra la finzione (incarnare dei personaggi) e la vita reale (essere uomini e donne della corte, riconoscibili in quanto tali). A questo punto lo studioso fa esplicitamente il nome di Warburg, dichiarando il carattere *rituale* della rappresentazione e la provenienza della categoria di "forme intermedie" richiamata nelle pagine precedenti: "[...] il balletto si carica, nella Parigi barocca, del carattere rituale descritto da Warburg. [...] Si tratta per

26 Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, Il Mulino, 2020.

l'appunto di forme intermedie che sfumano e quasi revocano la soglia tra vita e arte, tra attori e pubblico, tra potere e rappresentazione.²⁷

Rilevante per l'itinerario di Metlica appare sicuramente un saggio, in francese, di Giovanni Careri che egli cita: una riflessione metodologica sulla *Pathosformel*, dedicata più generalmente al progetto warburghiano di un'antropologia dell'arte, nel senso della "costruzione di un dialogo tra l'immagine, l'azione e il mito"²⁸. Quanto supera il raggio o campo d'analisi delle differenti discipline in sé considerate è esattamente ciò a cui Warburg faceva riferimento con espressioni quali "concezione della vita" (*Gegensätze der Lebensanschauung*) o "esperienza vissuta" (*Erlebnis*), relative a ciò che non ha ancora ottenuto una definizione stabilita di genere o forma, ma che muove dal *pathos* verso la formalizzazione. Careri, per chiarire meglio, aggiunge, nel dialogo o rapporto tra immagini e testi, il richiamo al ruolo delle "forme intermedie", nel senso specifico riferito a quelle esperienze di spettacolo in cui si rivela un "movimento di intensificazione", soprattutto nel legame alla forma tragica, secondo quanto Warburg ha principalmente mostrato nel saggio del 1906 intitolato a *Dürer e l'antichità italiana*. Il caso dell'*Orfeo* di Poliziano, accostato a un ampio repertorio d'immagini d'autore (in prima istanza Dürer, a cui il saggio si intitola) e di tradizione, offre un esempio di grande significato, nel senso di una parallela ripresa "vivente" nello spettacolo coevo. L'artista può riprendere/imitare la formalizzazione gestuale da immagini antiche, e queste, a loro volta, possono testimoniare a un livello ancora precedente (come, per esempio, nel caso in cui si risalga addirittura alle pitture vascolari dell'antica Grecia) l'induzione dalla mimica della tragedia, mentre la rappresentazione delle *favole mitologiche* presso le corti italiane dell'Italia settentrionale allo scorcio del XV secolo, come abbiamo già ricordato, offre un terreno "vivente" di riferimento e una triangolazione per tale rapporto.

Il confronto di immagini e spettacoli indagati da Warburg con altri esempi e contesti mette in particolare nel saggio di Careri in relazione la morte di Orfeo – col recupero da parte di Poliziano del fondamento dionisiaco delle baccanti che straziano il suo corpo, riambientato nel contesto carnevalesco – alla morte di Clorinda, nella differente "messa in posa" che definisce, con la sua ampia fortuna figurativa e rappresentativa, un altro caso esemplare sul crinale tra XVI e XVII secolo tra arte e spettacolo. Da qui il panorama si amplia nel saggio all'utilizzo della *Gerusalemme liberata* quale repertorio per le feste di corte francesi nel periodo del dominio culturale e spettacolare italiano. Tra queste, in particolare, al *Ballet de la délivrance de Renaud*, allestito per Luigi XIII, anzi da lui direttamente ballato, il 29 gennaio 1617 presso la Grande Salle del Louvre. Si tratta, peraltro, come

27 Ibid., p. 219.

28 Giovanni Careri, "Aby Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire", in: *L'Homme* 165 (2003), pp. 41–76.

ora il libro di Metlica documenta dettagliatamente, di uno degli spettacoli, anzi dello spettacolo, maggiormente tenuto in conto da Giovan Battista Marino per l'ideazione del V canto dell'*Adone*, dedicato al teatro e intitolato alla *tragedia*²⁹.

Il caso de *La délivrance de Renaud* mostra, dunque, un'esemplare e piena valorizzazione della categoria di "forma intermedia", in una formalizzazione che si colloca appunto tra la vita del re e della corte e la finzione o trasposizione spettacolare. Il corpo più evidente sulla scena risulta qui, infatti, quello di Luigi XIII, in un momento e in un "programma" particolarmente caratterizzati (e all'incontro con un'esperienza di sperimentazione tecnica altamente significativa, a partire dall'*ingegno* del palcoscenico girevole ideato da Alessandro Francini, che modellerà il funzionamento del "teatro del mondo" nell'episodio mariniano). Qui, appunto, il corpo politico e il corpo naturale del sovrano si trovano eccezionalmente riuniti. Secondo istanze opposte ma combinate, Luigi XIII incarna ad un tempo Goffredo di Buglione e un demone al servizio di Armida, ed è dunque insieme il personaggio che libera Rinaldo dal sortilegio e l'incarnazione della forza dello stesso incantamento. Il giovanissimo re, mentre si libera del predominio della madre, Maria de' Medici, qualche mese prima dell'uccisione di Concino Concini (che seguirà il 24 aprile dello stesso anno), appare dunque in scena in questa doppia veste o incarnazione. Il *ballet* in questione non si può leggere come un semplice atto di propaganda, ma si offre quale oggetto complesso di interpretazione figurata dell'attualità politica: insieme rito di intensificazione del potere del re (di quel potere, sottolinea Careri, che è per sua natura rappresentazione) e rappresentazione della rinuncia da parte del sovrano ad usare la forza assoluta che gli appartiene. Scrive lo studioso:

Quello che il balletto come *performance* arriva a mettere in forma si situa al limite del figurabile: laddove l'affetto 'spinge' verso la forma", laddove la forza si converte in potere.³⁰

Potremmo aggiungere – giovandoci della ripresa e dell'approfondimento contestuale del saggio di Metlica – come l'*intermediarietà* si dia qui quale carattere definitorio soprattutto laddove, nell'incarnazione dei personaggi nello spettacolo

29 Alessandro Metlica sviluppa in dettaglio e con ampia documentazione anche alcuni miei spunti, sostenuti a partire da un saggio assolutamente trascurato di Harold M. Priest del 1982, per questo *ballet*, di cui Marino potrebbe essere stato diretto spettatore (cfr. il mio "Machina versatile (a teatro con Adone)", in: Simona Morando (ed.), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio 2007, pp. 247–269, contro un luogo comune impostosi senza ragione nella critica mariniana, relativo al carattere di pura fantasia e anzi di polemica e rifiuto da parte di Marino dello spettacolo contemporaneo che emergerebbe, non si sa come, nella mirabolante rappresentazione che il *corago* Mercurio allestisce per Venere e Adone).

30 Careri (come nota 28), p.70.

vivente, i ruoli di chi “recita” e di chi guarda non sono nettamente distinti. Non è un caso che lo spettacolo che Marino immagina messo in scena dal *corago* Mercurio per i soli Venere e Adone, quale *summa* di tutte le forme spettacolari possibili al suo tempo, sia caratterizzato dal non essere realizzato da “professionisti”, in quanto tali distinti dal pubblico: “né seco già di recitar consente / turba vulgar di mercenaria gente” (V. 122), coll’esclusione dunque dei praticanti dell’*arte*, da intendere nel senso del *mestiere* che rende profitto. Sarà il “progresso”, la divisione tra sala e platea del cosiddetto “teatro all’italiana” (dove, non a caso, l’illusione è di carattere prospettico), a rendere meno forte tale dimensione e a ripartire posizioni e ruoli.

Se, per esempio, nei decenni seguenti, il caso di Molière e della sua carriera dalla provincia alla corte rappresenta anche e precisamente un’ulteriore tappa dell’evoluzione del *ballet de cour*, di cui abbiamo bevamente detto per i decenni precedenti, verso l’organismo propriamente comico, nel senso di drammatico, nell’imporsi di un filo conduttore deputato alla drammaturgia di parola, sarà qui da considerare (e magari da indagare in quest’ottica) come la rappresentazione secondo la separazione tra chi recita e chi guarda non rinuncerà nella scena di corte alla conservazione sul palcoscenico della sede del “pubblico privilegiato” (il re, la sua famiglia e gli alti dignitari), osservato dal pubblico “comune” accanto alla rappresentazione.

6.

Torniamo, dunque, al punto di partenza, e alla necessità espressa da Warburg della distinzione delle forme della festa rispetto all’orizzonte convenzionale riassunto nella categoria di *arte drammatica*, che si esprime attraverso la parola. E torniamo alla precisazione dei due caratteri essenziali di quelle che egli definisce come “forme intermedie” tra vita e arte (o rappresentazione): essere di natura “per lo più muta” ed essere da lungo tempo “estinte”. Si tratta, peraltro, e oltre Warburg, di due prospettive che potrebbero indurre a leggere i vari ritorni all’espressione corporea nel teatro del primo e del successivo Novecento come *Nachleben*, vita postuma o riattivazione per contatto o contrasto, specie nel rapporto con l’altro e il lontano di culture rappresentative non occidentali.

Che Warburg si spingesse, fisicamente, nella ricerca di un fondamento antropologico o “psicofisico”, sul terreno degli indiani *pueblo*, può essere visto nella distanza storica (e, credo, già nella distanza della riflessione a Kreuzlingen) come un episodio caratterizzante, e per molti versi precoce, di una tendenza che segnerà ricorrentemente la storia del Novecento teatrale, nel senso evidente e diretto del rispecchiamento e dell’ispirazione a forme di espressione fisica di culture “primitive” e sopravvivenenti, nel momento del loro travolgimento da parte

della cultura moderna e occidentale (l'esperienza che diventerà, alcuni decenni dopo, quella dei *tristes Tropiques*, peraltro da parte di un altro ebreo, costretto, e pochi anni dopo la morte di Warburg, a lasciare l'Europa per l'America del Sud).

Fin banale richiamare, tanto per citare un caso notissimo, la fulminazione di Artaud davanti ai danzatori balinesi visti all'Exposition Coloniale di Parigi nel 1931, ma un po' meno banale se si fa mente all'accostabilità a Warburg per i luoghi dei suoi successivi viaggi, per le date e per le motivazioni addotte. Si pensi a quello presso gli indiani Tarahumara nel Nuovo Messico nel 1936, alla ricerca – sono sue parole (perfettamente warburghiane senza sapere presumibilmente nulla di Warburg) – degli dèi che in Europa “dormono nei Musei”³¹:

Le spectacle du théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, — et un peu du théâtre tel que nous l'entendons ici — restitue, suivant des procédés d'une efficacité éprouvée et sans doute millénaires, à sa destination primitive, le théâtre, qu'il nous présente comme une combinaison de tous ces éléments fondus ensemble sous l'angle de l'hallucination et de la peur.³²

Peraltro il richiamo de “l'angle de l'hallucination et de la peur” rende l'accostamento ulteriormente forte per il nesso tra apertura antropologica e patologia personale, vissuto dall'individuo che si fa carico dell'impresa quale rischio esplicito del suo spingersi oltre. Ma mi arresto su questa soglia, davanti a un panorama evidentemente troppo ampio che da qui si spalanca. Semmai, questo passo di Artaud può interessare una sintetica riflessione per un inciso che esso contiene, relativo all'individuazione in tale rispecchiamento nel “diverso” di “un peu du théâtre tel que nous l'entendons ici”, del nesso fondante dello stesso teatro europeo che si rivela come in uno specchio, ovvero a una rivelazione che ci permette di guardare da un'altra postazione alla questione dell'*arte drammatica* e di cosa si intendesse con questa categoria tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo.

Su questo punto, in realtà, *La nascita della tragedia* – a partire dalla formazione di Nietzsche come grecista e dalla confidenza con la *Poetica* di Aristotele – offre per la categoria del “drammatico” dei connotati assai più esatti di quelli correnti al suo tempo nella cultura tedesca e generalmente europea, considerando il *drammatico* nel senso della rappresentazione di un'azione, di un “essere fuori di sé” nel senso dell'incarnazione nell'altro, fino alla formulazione, certo strumentale ma fondata nel principio, per cui “l'incantamento è il presupposto di qualsiasi arte drammatica” (si veda, in particolare, il capitolo ottavo).

31 Si veda Daniela Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 159 (si veda il saggio anche per una lista degli europei in Messico).

32 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p.56.

Il campo di definizione espresso invece dalla categoria *arte drammatica* – tornando al passo del saggio di Warburg del 1895 da cui siamo partiti, che è del resto il campo delle forme teatrali dominate dalla parola – appare una traduzione letterale o un calco della categoria (o “idea”) espressa dal tedesco *dramatische Kunst*, che si definisce appunto in rapporto alla parola, nel senso della drammaturgia e dell’esercizio attoriale ad essa riferito (il suo fondamento, o la più chiara esposizione, è indubbiamente offerta dalle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel e dalla loro grande fortuna che, d’altra parte, pone a proprio fondamento la categoria platonica di “genere drammatico” intesa in senso modale, intesa come la forma di discorso in cui parlano i soli personaggi e l’autore tace). E si tratta esattamente di quel terreno considerato e celebrato proprio tra quelli caratterizzanti la civiltà italiana del Rinascimento da Burckhardt, ed anzi, per tornare a un punto capitale, descritto come ostacolato e ritardato nel suo compimento dalla cultura della festa, appunto dalla tradizione che Warburg comprenderà nella categoria delle “forme intermedie”. Un elemento, va sottolineato con forza, a partire proprio dalla precedenza cronologica delle tesi di Burckhardt su alcune di quelle espresse dalla Scuola storica italiana nello stesso campo. Se nel disegno di un’opera capitale come *Le origini del dramma italiano* di Alessandro D’Ancona, ma ancora in ciò che normalmente la storia dello spettacolo considera (pur nella dismissione dell’orizzonte diciamo così “positivistico”), la festa è ritenuta il luogo di nascita e incubazione del teatro drammatico, in Burckhardt essa appare piuttosto la tradizione di resistenza e ritardo alla sua affermazione, con una prospettiva, certo radicale ed esterna, ma certamente assai più problematica e profonda. Ridefinire l’idea dell’ostacolo e del ritardo in quella di un campo di tensioni, e nella centralità dell’idea delle “forme intermedie”, potrebbe offrire elementi significativi per un più complesso approccio e per una rinnovata considerazione di questo campo di studio.

Per la lingua italiana, in cui il saggio del 1985 di Warburg viene pubblicato, il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, purtroppo, riporta solo il sostantivo *Drammatica*, in cui “arte drammatica” è indicato come sinonimo di “genere drammatico”, definito come “il complesso delle regole a cui devono uniformarsi gli autori di composizioni drammatiche” (documentato con esempi che vanno da Ludovico Castelvetro a Benedetto Croce). Lo stesso *Dizionario* non registra invece alla voce *arte* l’aggettivo *drammatica*, come per esempio appare nella dizione *Accademia d’arte drammatica* e in altre simili. Meglio ricorrere dunque al Tommaseo-Bellini, anche per la ragione che in questo il giudizio di valore o ideologico supera la neutralità dell’ufficio della registrazione lessicale al tempo presente: *Arte* drammatica, indicata come “e del poeta e degli attori”, produce la seguente riflessione per lo *scrittore drammatico*: “ma oggidi i più non sono né poeti, né scrittori; e autori potrebbero dirsi, non secondo l’origine del vocabolo, ma come dicesi *Autor d’un misfatto*”. Peraltro, sempre nello scivolamento dalla

registrazione al giudizio, sarà ancora istruttivo considerare nel Tommaseo-Bellini la categoria di *teatro di prosa*, allora recente, e oggi, entrata da tempo nell'uso, probabilmente incomprensibile alle altre lingue e culture europee: una categoria nata per distinguere il “teatro drammatico di parola” dal genere divenuto principale in Italia, e italiano per eccellenza fuori d'Italia, dell'opera per musica. Tommaseo la definisce seccamente un “recente abuso”, un “tristo giudizio *sulla* poesia tragica e comica” divenuta secondaria, rispetto a un teatro in versi identificato con la “poesia”³³.

La letteratura che richiama l'accezione attoriale di *arte drammatica* e che conduce fino alla fondazione delle istituzioni scolastico-accademiche risulta nel panorama secondo-ottocentesco italiano particolarmente fitta. Mi limito alla citazione – anche per l'evidenza del titolo – delle *Note sull'arte drammatica rappresentativa* di Alamanno Morelli, (Milano, Giacomo Gnocchi, 1862). Il primo volume, dedicato ad Adelaide Ristori, considera “il portamento della persona, l'atteggiamento e pose” dell'attore, a partire dalla declamazione tragica e della recitazione “semplice o familiare” della commedia (descrive, meglio, pose convenzionali, anche espressive e laceranti, che potremmo definire riduzione a *cliché* corrivi delle *formule di pathos*). Il secondo volume, dedicato al Commendatore Pasquale Stanislao Mancini, già Ministro della Pubblica Istruzione, indica appunto la direzione in cui l'*arte* si fa istituzione scolastica e accademica, ed è scandito in parti secondo i generi drammatici: prima la tragedia, poi la commedia, e quindi discendendo al terreno generico del componimento drammatico e delle cosiddette “parti comuni”.

Tra Schlegel e le istituzioni teatral-didattico-accademiche – ivi comprese quelle relative al teatro dei Filodrammatici – ecco un territorio che si pone al di qua di quelle che vengono normalmente narrate o descritte dalla storiografia e dalla teoria teatrali recenti come le “rivoluzioni” novecentesche. “Rivoluzioni”, giova ricordarlo, che non sono sempre “innovazioni” nel senso letterale del termine o dei percorsi delle avanguardie storiche, ma che anzi, spesso, appaiono come ritorni ad origini e radici, nella doppia direzione di un riferimento all'arcaico, nella ricerca di una diversa rappresentazione dell'antico e nel rispecchiamento in altre tradizioni, “primitive”, come si diceva allora, o come si dirà poi, delle culture “a grado zero”.

33 In questa vicenda merita attenzione l'esposto in carta bollata, meno paradossale di quanto appaia, di Carmelo Bene al Ministero (allora) del turismo e dello spettacolo nel 1991 per la abrogazione di tale dizione, che assume la parodia della scrittura da decreto e allegati: “Richiesta di elementari spiegazioni del termine ‘prosa’ applicato alle ‘Attività e Ricerche Teatrali’ nella circ. corrente [...]” (cfr. la riproduzione in: Carmelo Bene – Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani 1998, pp. 212–217).

Jörn Steigerwald

Pantalones Pariser Metamorphosen: Louis Riccobonis *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*

Die Feierlichkeiten zu Molières 450. Geburtstag im Jahr 2022 sowie diejenigen zu seinem 400. Todesstag im Jahr 2023 manifestierten überdeutlich dessen Rang als kanonischer Komödiendichter, der weder aus der Tradition des französischen Theaters im Speziellen noch aus dem kulturellen Gedächtnis Frankreichs im Allgemeinen wegzudenken ist, auch wenn ihm, durchaus mit sinnvollen Argumenten, der Eingang in das Panthéon verwehrt wurde.¹ Denn dieser potenziellen Musealisierung des Nationaldichters steht die Lebendigkeit seiner Komödien entgegen, die bis heute nicht nur auf den Bühnen Frankreichs gespielt werden, sondern ihn auch zum weltweit am häufigsten gespielten Dramendichter überhaupt machen.

Genauso wichtig, wenn nicht noch wichtiger ist, dass Molière mit der Comédie-Française seinen angestammten Platz in der französischen Kultur hat, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass sich das erste Nationaltheater Europas noch heute als ‚Maison de Molière‘ versteht, in der der Fauteuil de Molière synekdochial auf dessen ungebrochene Präsenz im Theater und auf dem Spielplan verweist.²

Gleichwohl ist festzustellen, dass die Frage, für was Molière eigentlich einsteht bzw. genauer: welche Komödien im engeren Sinne eigentlich seine Bedeutung wahlweise an sich oder zumindest heute noch ausmachen, gerade im Kontext der Feierlichkeiten immer wieder aufschien, ohne dass sie jedoch intensiv diskutiert

- 1 Zu den Gründen, die gegen eine Panthéonisierung sprechen, siehe besonders das Interview mit Georges Forrestier, dem Herausgeber der Pléiade-Ausgabe Molières: Benoît Grossin, „400 ans de Molière: ‚L’auteur de théâtre le plus joué au monde n’a pas besoin du Panthéon‘“, in: Radio France (France culture), 15.01.2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/400-ans-de-moliere-l-auteur-de-theatre-le-plus-joue-au-monde-n-a-pas-besoin-du-pantheon-2817169> [22.08.2023].
- 2 Siehe die Selbstbeschreibung der Comédie-Française: „La Comédie-Française est aussi couramment nommée la Maison de Molière. / Sa fondation, en 1680, se fait par la réunion de deux troupes dont celle du dramaturge, mort huit ans auparavant. Elle perpétue son œuvre et son héritage depuis plus de trois siècles. / Auteur, comédien, chef de troupe, Molière incarne l’homme de théâtre, engagé dans son art et dans la société de son temps.“ (Comédie-Française, „Molière“, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/moliere> [22.08.2023]). Speziell zum Fauteuil de Molière siehe Sylvie Chevalley, „Molière / Dans les collections / Le fauteuil de Molière“, September 1971, <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie-media/document/moliere-collec-fauteuil.pdf> [22.08.2023].

wurde. Denn bei genauerer Betrachtung erkennt man leicht einen polymorphen Molière, der zwar Tradition suggeriert, aber eben nicht notwendigerweise auch bietet, was sich beispielsweise daran zeigt, dass Molières letzte Komödie, die *comédie mêlée de musique et des danses* *Le Malade imaginaire* in zwei höchst unterschiedlichen Versionen auf die Bühne gebracht wird, insofern einerseits durchaus Inszenierungen vorliegen, die Molières Konzeption der Komödie aufgreifen und diese mit Musik und Tanz auf die Bühne bringen, andererseits aber Präsentationen dominieren, die das Stück als reines Sprechtheater begreifen und entsprechend in Szene setzen.³

Zu fragen ist entsprechend, ob Molière für *die* Komödie einsteht, wobei dann zu klären wäre, was genau darunter zu verstehen ist, was vor dem Hintergrund des fehlenden Komödienbuches der *Poetik* des Aristoteles mit nicht unerheblichen Problemen verbunden ist. Oder steht Molière nur für *die* französische Komödie ein, die sich entsprechend von der antiken Komödie genauso unterscheidet wie von der italienischen, spanischen etc. Komödie seiner und/oder unserer Zeit? Wenn dem so wäre, dann wäre weiterhin zu klären, welche Komödie Molières als repräsentativ gelten kann oder ob sich zumindest einige seiner Komödien als Nucleus des Molière'schen Œuvres benennen lassen? Hierbei wäre weiterhin der Status der *comédie-ballets* zu klären, die zu Molières Lebzeiten sowohl das von *la cour* präferierte Genre der Komödie darstellte, aber just zu dem Zeitpunkt seinen Niedergang erlebte, als Molières Werk mit der Gründung der *Maison de Molière* neu organisiert und institutionalisiert wurde.⁴ Hinzu kommt die Frage, wie es sich etwa mit den Farcen Molières verhält, ob diese integraler Bestandteil seines Œuvres und damit der von ihm begründeten Tradition sind, oder ob

3 Molières *Le Malade imaginaire* wurde nach dessen Tod 1673 zum letzten Mal mit Musik und Tanz im Jahr 1674 aufgeführt, bevor es über mehr als 200 Jahre zu einem reinen Sprechtheater wurde. Im Jahr 1990 kam es dann erstmals wieder im Théâtre du Châtelet zu einer integralen Aufführung, bevor dann 2022 im Théâtre Graslin in Nantes und dann im Rahmen der Molière-Feierlichkeiten im Jahr 2023 zu weiteren integralen Aufführungen kam. Verwiesen sei besonders auf die betreffenden Videos, die bei YouTube eingestellt wurden, welche sich mit der Musik der Komödie im Speziellen beschäftigen und eine Aufzeichnung der Inszenierung bieten. Siehe: Le Théâtre Sorbonne Molière der Université Sorbonne, „La musique | Le Malade imaginaire“, 01.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=DTa7hKi78Y8> [26.08.2023] und vor allem Université Sorbonne, „Le Malade Imaginaire (1673) de Molière & Marc-Antoine Charpentier“, 24.05.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=h4-5CZpMK2M> [26.08.2023].

4 Ich baue hierfür auf Ergebnissen auf, die Adelina Debisow im Rahmen ihrer Dissertation zur französischen Komödie von der Gründung der Comédie-Française 1680 bis zum Ende der Regentschaft von Louis XIV 1715, die unmittelbar vor der neuerlichen Gründung der Comédie-Italienne 1716 liegt, erarbeitet hat. Siehe Adelina Debisow, *Haus-Komödien der Comédie-Française. Organisation und Praxis zwischen 1680 und 1715*, voraussichtlich Paderborn 2024.

sie eher als letztlich vernachlässigbare Theaterstücke anzusehen sind? Deutlicher formuliert: Handelt es sich bei Molière möglicherweise um den Begründer der französischen Komödie und der französischen Farce im 17. Jahrhundert, die zwar systematisch zu unterscheiden sind, indes faktisch beide grundlegend für den Ruhm des Dichters Molière waren und vielleicht auch noch sind? Könnte es gar sein, dass die Vielfalt, Diversität und Komplexität des europäischen Dramas exemplarisch im so genannten Werk eines Dichters kondensiert, gerade weil er nicht Komödiendichter im strengen Sinne des Wortes ist, sondern im Gegenteil alle Formen der Gattung Komödie regelrecht durchspielt und dadurch wahlweise Novationen schafft oder gar Innovationen hervorbringt, weil sie selbst auf höchst unterschiedlichen Wirkungstraditionen aufbauen und erst eigentlich durch deren Amalgamierung eine eigene, neue Wirkungstradition entstehen lassen?

Diese Fragen, die sich leicht um weitere, genauso grundlegende Fragen nach den Konfigurationen und Innovationen des europäischen Theaters der Frühmoderne im Allgemeinen sowie der französischen Komödie dieser Zeit im Speziellen erweitern ließen, skizzieren nur die Umriss eines Problemfeldes, das noch seiner Erforschung harret und das ich entsprechend hier auch gar nicht bearbeiten kann. Vielmehr werde ich ausgehend von einem historisch prominenten Traktat, dem ich paradigmatischen Wert für das Theater der Frühaufklärung, wenn nicht noch weit darüber hinaus, zuordnen möchte, die Problematisierung der Komödie im Allgemeinen und des Status von Molière im Besonderen innerhalb der europäischen Komödientraditionen verfolgen. In Louis Riccobonis *Observation sur la comédie et sur le génie de Molière* von 1736 wird, so die leitende Überlegung, die polymorphe Erscheinung der Komödie damit erklärt, dass zwischen einer einheitlichen Konstruktion der Komödie, die sie systematisch von der Tragödie oder dem Dialog unterscheidet, und deren kulturell je eigener Form getrennt werden muss, insofern die Komödie stets an die Moral und die Sitten der jeweiligen Gesellschaft gebunden ist, so dass es *die* Komödie per definitionem nicht geben kann. Die Besonderheit Molières in der europäischen Theatertradition, so die im Folgenden zu diskutierende These, besteht darin, dass er die kulturell je eigenen Traditionslinien überwindet, indem er sie so in seinen Komödien und Farcen amalgamiert, dass sie etwas Eigenes, Neues auf die Bühne bringen, was Riccoboni selbst mit dem Begriff der ‚Metamorphose‘ beschreibt, insofern die vorausliegenden Substrate keineswegs verschleiert oder gar verschwiegen werden, sondern im Gegenteil so zusammen verbunden und verwandelt werden, dass sie eine neue Gestalt auf der Bühne annehmen.

Um diese These zu plausibilisieren, werde ich in einem ersten Schritt die Position von Louis Riccoboni im literarischen Feld nach 1700 umreißen, bevor ich in einem zweiten Schritt dessen Verständnis der Komödie als intrigenbasiertes Schauspiel präsentiere. In einem dritten Schritt analysiere ich sein Verständnis der (Molière’schen) Farce, bevor ich in einem abschließenden vierten Schritt sein Modell der dramatischen Metamorphose in den Blick nehme.

1. Luigi Riccoboni / Louis Riccoboni: Von Venedig nach Paris (und zurück nach Italien)

Der 1674 in Modena als Luigi Riccoboni geborene und 1754 in Paris als Louis Riccoboni verstorbene ‚Theatermensch‘ kann sowohl aufgrund seiner Laufbahn als auch aufgrund seiner Tätigkeiten als eine der proteischen Personen des europäischen Theaters gelten.⁵ Er war Schauspieler, der unter dem Namen L elio sowohl auf den italienischen Bühnen als auch auf der Pariser Bühne zahlreiche Erfolge feierte; er war Schauspieldichter sowie Übersetzer und Herausgeber von Dramen;⁶ er war Schauspieldirektor, der zum einen als Regisseur verantwortlich zeichnete für bedeutende Inszenierungen wie die Aufführung von Scipione Maffei’s *Merope* in Venedig⁷ oder von Komödien Marivaux’ in Paris und zum anderen die wohl bedeutendste italienische Bühne außerhalb von Italien leitete, nämlich diejenige des Hôtel de Bourgogne, das ab 1716 als Comédie-Italienne firmierte;⁸ und er war gleichermaßen Theaterhistoriker und -theoretiker, der etwa eine *Histoire du th eatre italien* (1728–1731) oder eine der, wenn nicht die maßgebliche dramentheoretische Schrift der europäischen Frühaufklärung veröffentlichte, nämlich *De la Réformation du Th eatre* von 1743.

Hinzu kommt, dass er zunächst an italienischen Theatern, insbesondere in Venedig tätig war, bevor er 1716 der Einladung des Herzogs von Orléans,

- 5 Louis Riccoboni gehört bis heute zu den Figuren der Theatergeschichte im Allgemeinen sowie der Frühaufklärung im Besonderen, von denen man sagen kann, dass man sie zwar kennt, aber nicht (mehr) liest, obwohl sie zu ihrer Zeit eine europäische Berühmtheit und entsprechend einflussreich waren. Verwiesen sei vor allem auf die folgenden Studien: Xavier de Courville, *Luigi Riccoboni dit L elio (un ap otre de l’art du th eatre au XVIII e siècle)*, 3 Bde., Paris 1958–1969; Clarence D. Brenner, *The Th eatre Italien. Its Repertory, 1716–1793*, Berkeley 1961; Salvatore Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna 1986; Sarah Di Bella, *L’Expérience th eatrale dans l’ uvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution   l’histoire du th eatre au XVIII e siècle*, Übersetzung und kritische Ausgabe der *Dell’Arte Rappresentativa* de Luigi Riccoboni, Paris 2009; Francois Moureau, *Le Go t italien dans la France rocaille. Th eatre, musique, peinture (v. 1680–1750)*, Paris 2011.
- 6 Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang etwa die Zusammenarbeit von Luigi Riccoboni und Marivaux bei der Komödie *La surprise de l’amour*, die 1723 vor dem R egent uraufgeführt wurde.
- 7 Verwiesen sei insbesondere auf die folgende Edition Scipione Maffei, *Merope*, hg. v. Stefano Locatelli, Pisa 2008, darin besonders die Ausf uhnungen von Locatelli zu den Auff uhnungen der Tragödie und der Bedeutung von Riccoboni für deren Erfolg.
- 8 Siehe zur ersten Comédie-Italienne bis zu deren Schließung 1697 die Studie von Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660–1697). Storia, iconografia, pratica scenica*, Bd. 2, Roma 1990, sowie  mile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, Bd. 2, Paris 1880. Zur zweiten Comédie-Italienne siehe besonders Micheline Boudet, *La Comédie Italienne. Marivaux et Silvia*, Paris 2001.

Philipp II, nach Paris folgte, um dort das italienische Theater neu zu eröffnen, das zuvor 1697 geschlossen wurde, so dass ab diesem Zeitpunkt erneut die Comédie-Française und die Comédie-Italienne die Pariser Bühnen zugleich beherrschten und um die Gunst des Publikums konkurrierten. Dabei ist zu bedenken, dass die Comédie-Italienne, was der Name bereits nahelegt, keineswegs nur italienische Stücke in italienischer Sprache auf die Bühne brachte, wie dies noch Mitte des 17. Jahrhunderts gängig war bei der italienischen Theatertruppe, die ebenfalls im Hôtel de Bourgogne spielte, sondern auch französische Stücke, was sich besonders an den zahlreichen Aufführungen der Komödien von Marivaux zeigt, die dort nicht zuletzt unter der Regie von Riccoboni ihre Premieren erlebten. Die Comédie-Française verstand sich zwar seit ihrer Gründung als *Maison de Molière*, was sowohl an ihrem Repertoire als auch an der Konzeption der von ihr privilegierten Komödien ablesbar ist, doch war sie keineswegs die einzige Institution, die sich mit der Frage auseinandersetzte, wie eine Komödie nach Molière, die für die eigene Gegenwart resp. für die eigene Gesellschaft geschrieben wird, konzipiert sein müsse – vielmehr ist das Gegenteil der Fall.

Louis Riccobonis 1736 in Paris bei der Veuve Pissot veröffentlichten *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* sind das wohl prominenteste Dokument, das die Bedeutung der Frage, wie schreibt man eine Komödie nach Molière – im doppelten Sinne der Präposition – für das Theater der europäischen Frühaufklärung vor Augen stellt.⁹ Dabei ist zum einen zu beachten, dass Riccoboni die *Observations*, wie der *Privilège du Roy* explizit herausstellt, von Anfang an als Mehrfachpublikation plante, da sie zusammen mit den *Réflexions Historiques sur les différents Théâtres de l'Europe* und Komödien von seiner Hand veröffentlicht wurden.¹⁰ Zum anderen ist zu bedenken, dass Riccoboni

9 Im Folgenden wird zitiert nach der Online-Edition, die Anna Sansa im Rahmen des an der Université Sorbonne beheimateten Projekts *Historiographie théâtrale* vorlegte: Luigi Riccoboni (1736), *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, hg. v. Anna Sansa, Paris 2015, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_observations/ [26.08.2023]. Zum besseren Nachvollzug werden sowohl die entsprechenden elektronischen Textmarker zitiert als auch die entsprechenden Seitenzahlen der bei Gallica einsehbaren Originalausgabe: Luigi Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, 1736, XX-[4]-357-[1] p.; in-12. Einzelstudien speziell zu Riccobonis *Observations* liegen meines Wissens nach nicht vor, hervorzuheben ist jedoch die ausführliche *Introduction* zu Riccobonis Werk, die Anna Sansa ihrer Edition voranstellt.

10 Siehe: „Notre bien aimé le Sieur LOUIS RICCOBONI LELIO, Nous ayant fait remontrer qu’il souhaiterait faire imprimer et donner au Public plusieurs *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière. Réflexions historiques sur les différents théâtres de l’Europe, par ledit Sieur Louis Riccoboni Lelio, ensemble les Pièces de théâtres de sa composition* ; s’il nous plaisait lui accorder nos Lettres de Privilège sur ce nécessaires ; offrant pour cet effet de les faire imprimer en bon papier et beaux caractères, suivant la feuille imprimée et attachée pour modèle sous le contre-scel des Présentes.“ Ebd., [Privilège.1], *Privilege du Roy*, o.S.

keineswegs von Anfang an als Apologet Molières auftrat, vielmehr stand er dessen Komödien zunächst ausgesprochen kritisch gegenüber, da er sie für reine Imitate italienischer Komödien und Novellen ansah. In der *Prefaccio*, die für die Publikation des 1716 publizierten ersten Bandes seines *Teatro italiano* vorgesehen war,¹¹ schreibt er diesbezüglich:

„Non posso dispensarmi di avvertire il lettore che, se in qualche comedia si vederanno scene che abbino immitazione a cert'una del teatro di M. Molieres, non è già che da lui siano prese, ma ben sì quel famoso poeta comico cavò dagli antichi fonti delle buone italiane comedie o dalla comune sorgente delle latine. [9] Questo io dico non per scoprire a chi nol sapesse che il glorioso Molieres abbia preso dagli italiani e latini la maggior parte delle sue idee, e qualcheduna delle più belle dal famoso Bocaccio, come in molti luoghi del suo *Avaro* si vede imitato il Gelli nella sua comedia della *Sporta*, nel *Dépit amoureux* tradotto il Sechi in quella del *Interesse*, nel *Cocu imaginaire*, nel *Pourcegnac*, nel *Fâcheux*, ed altre che ha prese da soggetti antichi d'ignoti autori, e che noi recitiamo tutta via, e così dal Bocaccio *L'ecole des maris*, el *George Dandin*, etc. [10] Ma solo il dico perchè non si faccia paragone delle nostre scene simili a quelle di Molieres con le sue, poichè le nostre come recitate all'improvviso, non possono essere paragonate a quelle che sono ripiene di spirito e di morale, bene che non potiamo avere con tanta facilità nella comedia italiana, prodotta sul teatro a caso e non premeditata con lungo studio al tavolino.“¹²

Der Anfang des Zitats liest sich zunächst so, als ob sich Riccoboni innerhalb des Feldes jener Literaten zu positionieren versucht, die *nach* Molière schreiben, also nach dessen Tod die Bühne betreten und in dessen Nachfolge agieren wollen.¹³ Dieser Eindruck ändert sich jedoch fundamental, wenn mit „non è già“ der Nebensatz eingeleitet wird, in dem darauf abgehoben wird, dass die „fonti“ des berühmten Molière wahlweise die „buone italiane comedie“ oder die römischen Komödien gewesen seien, wodurch sich die Perspektive entscheidend ändert. Zeitlich nach Molière zu schreiben, meint dann, zurück zu dessen Quellen zu gehen, so dass die zuvor geltende Verbindung von temporaler und konditionaler

- 11 Siehe hierzu den *Aviso al lettore*: „Il seguente *Prefaccio* doveva precedere al primo tomo del *Teatro italiano*, ma perchè troppo si sarrebbe rittardato a darlo alla stampa, si è pensato di stampar le comedie tutte separate per maggior comodo del publico, e però di metterlo d'avanti la prima che sortirà alla luce.“ Luigi Riccoboni, *Théâtre. Il liberale per forza / Le liberal malgré lui. L'italiano maritato a Parigi / L'italien marié à Paris*, hg. v. Valentina Gallo, 2008, <https://api.nakala.fr/data/11280%2Fa9f58e62/9b03d8b4feebo8372c73e34c7471223866dd22a2> [26.08.2023], S. 24. Die Abschnittformatierung der Edition wird beibehalten.
- 12 Riccoboni, „Prefaccio“, in: ders., *Théâtre* (wie Anm. 11), S. 28 (8).
- 13 Siehe hierzu besonders die Ausführungen von Adelina Debisow, „Nach Molière. Aktualisierungen der französischen Komödie um 1700 (am Beispiel von Jean-François Regnards *Le Légataire universel*)“, in: Jörn Steigerwald u. Leonie Süwolto (Hgg.), *ZwischenSpielZeit. Das Theater der Frühaufklärung 1680–1730*, Paderborn 2022, S. 45–80.

Bedingung aufgebrochen und neu justiert wird. Der nachfolgende Satz unterstreicht Molières zuvor behaupteten Status als Nachahmer der italienischen und römischen Komödiendichter, wenn Riccoboni exemplarisch ausführt, welche Originale den jeweiligen Molière’schen Komödien zugrunde liegen, wobei ein weiterer Paradigmenwechsel auffällt. Im ersten Satz wird Molière als „famoso poeta comico“ apostrophiert, im zweiten Satz hingegen als „glorioso Molière“, was vor dem Hintergrund des komödiengeschichtlich ausgesprochen prominenten *Miles glorioso* von Plautus bestenfalls als ironisches Lob angesehen werden kann, was noch dadurch unterstrichen wird, dass im selben Satz vom „famoso Boccaccio“ die Rede ist. Einfacher gesagt: Molière scheint nur ein berühmter Komödiendichter zu sein, de facto ist er ein allzu schlichter Nachahmer wirklich guter Komödien, so dass er eher prahlerisch als ruhmvoll ist.

Entscheidend für Riccobonis späteres Lob von Molière, das er dann ausführlich in den *Observations* vorträgt, ist der anschließende Satz, da er hier auf eine grundlegende Differenz zwischen der italienischen und der französischen Komödie eingeht, die deren jeweilige Struktur betrifft. Beide Komödienformen können folglich nicht miteinander verglichen werden, insofern die italienische Komödie auf Improvisation abzielt, die quasi auf dem Theater im jeweiligen Moment produziert wird, während die französische Komödie das Ergebnis langer Arbeit im Studienzimmer ist, was sich auch daran zeigt, dass die betreffenden Stücke „ripiene di spirito e di morale“ seien, was ersteren gänzlich fehle. Denn ausgehend von dieser strukturellen Unterscheidung stellt sich durchaus die Frage, ob resp. inwiefern Molières Bezug auf italienische und/oder römische Komödien mit deren schlichter Imitation einhergeht oder ob es sich hierbei nicht um eine Neukonzeption handelt, die dann jedoch das tradierte Zusammenspiel von *imitatio* und *aemulatio* aufbricht und durch eine neue Konzeption der Komödie ersetzt.

Ausgehend von diesen hier aufscheinenden, jedoch noch nicht explizit formulierten Überlegungen, lassen sich zwei Fragen formulieren, die im Weiteren Riccobonis *Observations* prägen werden und zugleich erlauben, einen spezifischen Blick auf die Diversität der Gattung Komödie zu werfen. Denn zu fragen ist zunächst einmal, wie scheinbar leichte Veränderungen im Aufbau zu bewerten sind, insbesondere wenn sie strukturelle Veränderungen der jeweiligen Komödie bewirken, da es sich dann nicht mehr um eine schlichte *amplificatio* oder *aemulatio* handelt. Damit verbunden ist die Frage, wie konzeptionelle Veränderungen der Komödie zu fassen sind, die etwa dadurch herbeigeführt werden, dass Fragen der Moral neu in eine Handlung eingebaut werden oder dadurch, dass nicht eine Komödie reaktualisiert wird, sondern gleich mehrere Komödien die Grundlage bilden für die Konzeption einer neuen Komödie. In den *Observations* wird Riccoboni diese konzeptionelle Veränderung als ‚Metamorphose‘ bezeichnen, doch könnte man, so mein Vorschlag, aufbauend auf Riccoboni von zwei verschiedenen Metamorphosen sprechen, die einmal die Struktur und einmal die Konzeption

der Komödie betreffen und die, was entscheidend ist, auch verschiedene Genres der Gattung Komödie in ihrer jeweiligen Spezifik erklärbar machen.

2. Die Komödie als intrigenbasiertes Schauspiel

Die 1736 publizierten *Observations sur la comédie et le génie de Molière* werfen bereits durch den gewählten Begriff der ‚observation‘ die Frage auf, wer hier eigentlich wie und vor allem von welcher Warte aus und mit welchem Ziel was genau beobachtet. Theaterhistorisch erinnern Riccobonis *Observations* an Georges de Scudéry's *Observations sur le Cid*, die bekanntlich die Grundlage legten für die anschließende Querelle, die wiederum selbst die Basis bildete für die so genannte ‚formation de la doctrine classique‘.¹⁴ Bedenkt man stärker den Zeitpunkt der Publikation von Riccobonis Schrift, dann wird eine Nähe zu den zeitgenössisch allmählich entstehenden medizinischen ‚observations‘ erkennbar, die insbesondere ab den 1750er Jahren die Praxis der Schule von Paris-Montpellier prägen, aber bereits 1744 in Marivaux' *La dispute*¹⁵ ihr theatrales Vorspiel auf der Bühne der Comédie-Française fanden.¹⁶ Auffällig ist zudem, dass Riccoboni nicht die Form des Discours wählt, wie sie etwa Jean-François Sarasin mit seinem *Discours sur la tragédie* von 1639 noch anstrebt, um eine Poetik der Komödie zu verfassen, doch grenzt er sich auch ab von einem eher kolloquialen Stil, wie ihn Guez de Balzac in seiner *Réponse à deux questions, ou du caractère et de l'instruction de la comédie* vorlegte, der ersten französischen Konzeption der Komödie im 17. Jahrhundert.

Verständlich wird Riccobonis Wahl der ‚observation‘ für seine Überlegungen, wenn man die *Préface* liest. Dort führt er gleich zu Beginn aus, dass das Theater in Europa seit langem gewürdigt werde und dass jede Nation ihr Theater privilegiere, was eine schlichte Folge davon sei, dass man von Kindesbeinen an gewohnt sei, ins Theater zu gehen, was jedoch umgekehrt auch bedeutet, dass man keinen Begriff hat von dem, was das Theater wirklich ist, d. h., wie es auf-

14 Siehe speziell zu Scudéry's *Observations*: Jörn Steigerwald, „Les deux critiques de Scudéry. *Les Observations sur Le Cid et Didon*“, in: *La Querelle du Cid: la naissance de la politique culturelle française au XVIIème siècle. Œuvres & Critiques* XL,1 (2015), S. 33–47 sowie zur ‚doctrine classique‘ die klassische Studie von René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1927.

15 Siehe hierzu weiterführend Rudolf Behrens, „Zur Geschichte perspektivischer Beobachtung im moralistischen Diskurs des ‚âge classique‘ (Pascal, Marivaux, Senancour)“, in: Rudolf Behrens u. Maria Moog-Grünwald (Hgg.), *Moralistik. Explorationen und Perspektiven*, München 2010, S. 303–346.

16 Siehe Roselyn Rey, *Naissance et développement du vitalisme en France de la deuxième moitié du 18e siècle à la fin du Premier Empire*, Oxford 2000.

gebaut und strukturiert ist, sprich: wie es gleichermaßen als Institution und als Organisation funktioniert. Will man entsprechend die Regeln kennenlernen, die für das Theater im Allgemeinen und die Komödie im Besonderen gelten, muss man gemäß Riccoboni wie folgt vorgehen:

„Mais comment apprendre les règles du théâtre ? Le voici. [...] Ce n'est point par des lectures infructueuses que les grands poètes sont arrivés à la perfection de l'art dramatique ; c'est en examinant les écrits de ceux qui les ont précédés, c'est en les comparant qu'ils ont appris à discerner les sentiers qui conduisent à cette perfection, d'avec les routes qui ne peuvent qu'égarer.

Voilà, si je ne me trompe, le seul moyen de connaître ce qui est si communément ignoré ; et voilà en même temps l'objet que je me suis proposé.

Je prétends montrer dans cet ouvrage, comment en lisant Molière, on peut apprendre à le suivre dans la carrière difficile qu'il a parcourue avec tant de gloire, et à juger du progrès qu'y font ceux que l'on voit tous les jours s'efforcer de l'atteindre.“¹⁷

Die Regeln des Theaters kann man gemäß Riccoboni nur dann lernen, wenn man die Werke der großen Dramatiker liest und vor allem an ihnen gründlich studiert – entscheidend ist hierbei das Verb ‚examiner‘ –, wie die entsprechenden Texte aufgebaut und strukturiert sind sowie welche Konzeption ihnen jeweils zugrunde liegt. Die sich hieraus ergebenden Folgen sind nicht unerheblich. Denn Riccoboni folgt weder den Auslegern und Kommentatoren der *Poetik* des Aristoteles, noch strebt er an, eine eigene *Poetik* zu verfassen, vielmehr folgt er Aristoteles, indem er dessen *Poetik*, vollkommen richtig, als *Poiesis* begrift, mithin als theoriegeleitete Praxis des Theaters, die zwischen reiner Theorie und reiner Praxis steht.¹⁸ Einfacher gesagt: Riccoboni versteht Aristoteles als gleichermaßen kritischen wie reflektierten Theatergänger, der aufgrund seiner Theaterbesuche die Regeln des Theaters herausarbeitet, wie er sie in den besten Werken der besten Dramatiker vorfindet.

Augenfällig wird dieses Prinzip im doppelten Titel der *Observations*, insofern der erste Teil der Komödie, der zweite hingegen dem ‚génie de Molière‘ gewidmet ist, wobei dieses erst mit deutlichem zeitlichem Abstand zur eigentlichen

17 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), Préface. 3, Préface, S. XIV–XV.

18 Zu Aristoteles Unterscheidung von *theoria*, *praxis* und *poiesis* siehe besonders Arbogast Schmidt, „V. *Theoria*, *Praxis*, *Poiesis* und die Zuordnung der Dichtung zur *Theoria* bei Aristoteles und in den arabischen *Poetik*-Kommentaren“, in: Aristoteles, *Poetik*, übers. und hg. v. Arbogast Schmitt, Berlin 2008, S. 92–117. Zur Bedeutung der *Poiesis* für die Künste der Frühmoderne, in kritischer Auseinandersetzung mit Schmitts Überlegungen siehe grundlegend Valeska von Rosen, „Einleitung *Poiesis*. Zum heuristischen Nutzen eines Begriffs für die Künste der Frühen Neuzeit“, in: Valeska von Rosen u. a. (Hgg.), *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich/Berlin 2013, S. 9–41.

Wirkungszeit des Komödiendichters analysiert wird. Dadurch nimmt Riccoboni gegenüber Molière eine Position ein, die analog zur Position von Aristoteles gegenüber Sophokles, Euripides und Aristophanes ist, die alle drei weit vor der Zeit des Stagiriten lebten und für die Bühne schrieben. Eben diese zeitliche Distanz ermöglicht es, losgelöst vom jeweiligen Erfolg bei der Premiere der Dramen, den Wert der betreffenden Stücke präziser zu schätzen, da hierdurch eine mehrfache, kritische Distanz gegeben ist, die es erlaubt, Aufbau, Struktur und Konzeption wirklich adäquat zu analysieren: Erst dann lässt sich der Wert des jeweiligen Dramas für seine eigene Zeit, aber auch für die Gegenwart bestimmen.¹⁹ Im Unterschied zu Aristoteles, der in seiner *Poetik* alle Formen der Dichtung untersucht, wie sie in den jeweiligen Gattungen gestaltet werden, beschäftigt sich Riccoboni nur mit der Komödie und muss, was entscheidend ist, sich nur mit dem ‚génie de Molière‘ auseinandersetzen, weil dieses die ganze Diversität und Vielfalt der Gattung der Komödie auf genauso vorbildliche wie nachahmungswürdige Weise auf die Bühne brachte, da er alle Regeln auf exzellente Weise in seinen Komödien praktisch ausführte:

„Pour mieux faire sentir les réflexions que j’ai hasardées sur la comédie, j’avais besoin d’un objet de comparaison, et je n’ai pas hésité à choisir Molière ; persuadé que tout autre modèle lui était inférieur. Comme il a travaillé dans tous les genres dont la comédie est susceptible, je trouve dans ses écrits la plus excellente pratique de toutes les règles.“²⁰

Die eigentlichen *Observations* beginnen dann mit einer Feststellung, die bezüglich der zuvor behaupteten Regeln zunächst überraschen mag, jedoch zum einen die Vielfalt der Komödientypen auf den europäischen Bühnen erklärt und zum anderen die Grundlage bildet für eine wichtige, systematische Unterscheidung bezüglich der Gattung der Komödie. Bereits im ersten Satz des ersten Article führt Riccoboni aus:

„Il n’est pas étonnant que la comédie change suivant les temps, ni qu’elle paraisse si différente en différents pays. Quoiqu’elle ait toujours pour but la correction des mœurs, qu’elle doive toujours représenter les hommes tels qu’ils sont, et qu’au fond les passions ou les caractères ne changent point : cependant les mœurs, ou les usages particuliers à chaque nation font qu’un caractère qui est en soi le même, ne se

19 Augenfällig wird dies etwa in den Ausführungen Riccobonis zu Molières *Misanthropie*, der bei der Premiere beim Publikum durchfiel, dann aufgrund einer theaterpraktischen Veränderung, die Molière dadurch vornahm, dass er sie mit der Aufführung von *Le Fagotier* verband, Erfolg beim Publikum fand, um fortan als eine der bedeutendsten Komödien Molières angesehen zu werden. Siehe Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), Article Huitième, *Imitation générale, ou fables prises en entier*, Livre II.8.2.2.1–8.2.2.4., S. 166–171.

20 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), Préface 3, Préface, S. XVIII.

montre pas en France comme il se montre en Espagne ou en Angleterre. [...] Il y a plus, on voit dans le même pays les mœurs varier quelquefois d'un siècle à l'autre, et comme les mœurs influent sur les caractères, l'auteur est forcé alors de subir la loi du changement, et de représenter les hommes, non tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils sont devenus.²¹

Riccoboni unterscheidet hier zwischen einer Grundregel der Komödie, die darin besteht, die Sitten der Menschen zu korrigieren, indem diese in Szene gesetzt werden, wie sie sind, und dem jeweiligen Kulturraum, in dem diese Sitten auf der Bühne dargestellt werden. Weil in unterschiedlichen Kulturräumen die gleichen Leidenschaften auf je eigene Weise bewertet werden, werden auch ihre Inszenierungen auf den Bühnen auf je spezifische Weise aufgenommen, so dass sie einmal komisch und einmal tragisch wirken, manchmal aber auch als vollkommen üblich angesehen werden, so dass sie kein dramatisches Potenzial enthalten. Dabei ist weiterhin zu bedenken, dass im Laufe der Zeit die Einschätzung von Leidenschaften in ein und demselben Kulturraum sich stark verändern kann, so dass zu einem bestimmten Zeitpunkt etwas lächerlich wirkt, was zuvor als angemessen angesehen wurde. Diese Diversität der Kulturräume könnte entsprechend zu einer Heterogenität der Komödien führen, wenn man weder die Grundregeln der Komödie noch deren Konzeption beachtet, wie Riccoboni anschließend ausführt:

„Et bien que ces variations ne doivent jamais influencer sur la construction d'une pièce, parce que cette construction étant fondée sur les principes de la raison, elle doit toujours être essentiellement la même : on est cependant contraint dans la forme de s'attacher à certains objets, dont l'esprit du spectateur est affecté alors, et auxquels on ne peut, sans déplaire, ne pas prêter une sérieuse attention.“²²

Die Konstruktionsprinzipien, die gemäß Riccoboni gebildet werden von „l'intrigue; le caractère; les incidents, ou coups de théâtre; le comique, ou jeu de théâtre; et le dialogue, ou la diction“²³, gilt es entsprechend grundsätzlich und immer zu beachten, wenn man als Komödiendichter*in reüssieren will, doch gilt es genauso zu bedenken, für welche Gesellschaft man jeweils schreibt, da sowohl der Kulturraum als auch der Zeitraum entscheidende Faktoren für die erfolgreiche Aufnahme auf dem Theater und eine genauso erfolgreiche Wirkung beim Publikum sind. Dabei ist weitergehend zu beachten, dass die genannten Konstruktionsprinzipien keineswegs gleichberechtigt nebeneinanderstehen, sondern eine fallende Klimax bilden, so dass der Primat der ‚intrigue‘ zugeordnet wird. Diese Betonung wird bereits im ersten Satz des zweiten Abschnitts in aller

21 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), Livre I.I.I.I, S. 1–3.

22 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), I, I, Livre I. I.I.I., S. 3.

23 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), I, I, Livre I.I.I.2, S. 3.

Deutlichkeit formuliert: „Comme l'intrigue est la base du genre dramatique, c'est aussi la partie qui mérite une plus grande attention. Sans intrigue il n'y a point de comédie, et c'est par l'intrigue qu'on la distingue du dialogue.“²⁴

Geht man von der *Poetik* des Aristoteles aus, dann überrascht diese Feststellung durchaus, da sich diese Aussage so nicht in dieser finden lässt. Einerseits kann man argumentieren, dass Riccoboni sich zwar nicht direkt auf die *Poetik* des Aristoteles beziehen kann, wohl aber auf deren Auslegung, wie sie insbesondere in den italienischen Aristoteles-Kommentaren etwa eines Francesco Robortello von 1548 oder eines Antonio Riccoboni von 1585 vorliegen, die der Intrige jene herausgehobene Stellung innerhalb des Dramas zuordnen.²⁵ Andererseits gilt es, die nicht unerheblichen Veränderungen der Komödienkonzeption zu bedenken, die Riccoboni vornimmt gegenüber der Aristotelischen *Poetik*, um seine Argumentation in Gänze zu erfassen. Denn bereits der zweite Satz der *Observations* führt eine nicht unerhebliche Differenz gegenüber der antiken Vorlage ein, die grundlegende Konsequenzen für das Verständnis der Komödie zeitigt, wenn es heißt, „qu'elle doit toujours représenter les hommes tels qu'ils sont“. Denn Aristoteles bestimmt in seiner *Poetik* die Mimesis, die Nachahmung von handelnden Menschen, die er genauer als Charaktere fasst, als Grundlage aller Dichtung, wobei er weitergehend zwischen guten und schlechten Menschen unterscheidet, um dann die zentrale Differenz zwischen Tragödie und Komödie zu benennen: „Auf Grund desselben Unterschiedes weicht auch die Tragödie von der Komödie ab: die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“²⁶ Die Nachahmung von Menschen, wie sie sind, entspricht folglich gerade nicht der Komödien-Konzeption des Aristoteles, was noch deutlicher wird, wenn man in den Blick nimmt, wem der Stagirit diese Form der Nachahmung zuordnet:

24 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), I, 2, Livre I.1.1.3, S. 3 f.

25 Siehe hierzu besonders Anna Sansa, COMMENTAIRE AUX OBSERVATIONS SUR LA COMÉDIE, ET LE GÉNIE DE MOLIÈRE, Livre I, 2. 1. 1: „Comme l'intrigue est la base du genre dramatique: puisque, comme on le sait, le deuxième livre de *La Poétique* d'Aristote, qui traite de la comédie, est perdu, nous ne disposons que de préceptes des Antiques sur la tragédie. Parmi ceux qui ont essayé de déduire de ces préceptes ceux qui étaient appliqués au genre comique figurent Francesco Robortello, l'auteur du premier commentaire imprimé de la *Poétique* d'Aristote (1548), et Antonio Riccoboni, qui en 1585 avait traduit la *Rhétorique* et la *Poétique* du stagirite. Les deux acoordent une place de première importance à l'intrigue.“

26 Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 1448a, S. 9. Ausführlicher äußert sich Aristoteles zur Komödie dann wie folgt: „Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.“ 1449a, S. 17.

„Außerdem: wenn der Vorwurf erhoben wird, es sei etwas nicht wirklichkeitsgetreu dargestellt, dann kann man vielleicht einwenden, es sei dargestellt, wie es sein sollte; d. h., wie auch Sophokles erklärt hat, er selbst stelle Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie seien, so muß man auch diesen Fall lösen.“²⁷

Der Komödiendichter, den Riccoboni wahlweise implizit fordert oder voraussetzt, entspricht seiner Argumentation nach dem Modell des Tragödiendichters Euripides, was gleich mehrere Konsequenzen mit sich bringt: Im Sinne der *rota Vergilii* wird die Komödie nicht mehr, wie noch bei Aristoteles, dem *genus humilis* zugeordnet, sondern dem *genus mediocre*, was entscheidend ist für den Status der handelnden Figuren, ihrer Rede sowie der Handlungen selbst. Zum Vorbild genommen wird damit – ebenfalls nur implizit vorausgesetzt – ein Komödienmodell, das von Terenz in der römischen Antike begründet wurde und mit der *Commedia erudita* in der italienischen Renaissance ihre wohl prägendste Gestalt in der europäischen Frühmoderne gefunden hat. Daraus folgt aber auch, dass Formen eines derb-drastischen Stegreiftheaters, wie es etwa mit der *Commedia dell'arte* vorliegt, genauso wenig fokussiert werden wie Werke der ersten attischen Komödie, für die Aristophanes einsteht, auf den sich Aristoteles in der *Poetik* maßgeblich als Referenzmodell bezieht.

Eine analoge Verschiebung nimmt Riccoboni entsprechend vor, wenn er die ‚intrigue‘ als basale Einheit der Dramen im Allgemeinen sowie der Komödie im Besonderen definiert. Denn die Intrige referiert einerseits auf das Konzept der Mimesis, andererseits präzisiert sie dieses in nicht unerheblichem Maße, insofern Nachahmung in der Komödie, wenn sie beim Publikum erfolgreich sein will, an die Intrige gebunden sein muss. Die Intrige ist demnach nicht mehr Ausweis ‚schlechter Handlungen von schlechten Menschen‘, sondern ein handlungstreibendes Strukturmodell des Dramas, das besonders in der Komödie zum Tragen kommt. Daraus folgt aber auch, dass es *die* Komödie nicht gibt, vielmehr wird mit ‚Komödie‘ eine dramatische Gattung bezeichnet, die zahlreiche Genres in sich vereint, die mithin als Kollektivsingular zu verstehen ist, weil die betreffenden Genres über die Intrige verbunden sind. Deutlich wird dies bereits, wenn man die Dramen betrachtet, die Riccoboni im Article zur ‚intrigue‘ behandelt, die von Plautus tragicomoedia *Amphitruo* über Molières comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme* oder Calderons comedia *La Maison à deux portes* resp. *Casa con dos puertas* bis hin zu Komödien im strengen Sinne, wie Molières *L'Avare*, reicht, die verschiedenen Genres zugerechnet werden können.

Die Diversität der Gattung Komödie ist entsprechend Resultat der je eigenen Umsetzung der Intrige in den Komödien, die je spezifische Genres hervorbringt, jedoch stets aufgrund des zugrunde gelegten Strukturmodells der Intrige als

27 Ebd., 146ob, S. 89.

Komödie im Gegensatz zur Tragödie oder dem Dialog gefasst werden kann. Hierfür unterscheidet Riccoboni zwischen zwei Arten der Intrige: „Dans la première espèce, aucun des personnages n’a dessein de traverser l’action, qui semble devoir aller d’elle-même à sa fin, mais qui néanmoins se trouve interrompue par des événements que le pur hasard semble avoir amenés.“ In der zweiten Art, „c’est le hasard qui produit tous les incidents, dans la seconde, qui est plus facile et plus usitée, il n’y a rien qui ne soit prémédité.“²⁸ Es ist folglich der ‚hasard‘, der ‚Zufall‘, der den Unterschied ausmacht zwischen den beiden Arten der Intrige, und nicht das Figurenpersonal oder die Handlungen im eigentlichen Sinne. Ganz im Sinne der eingangs genannten theoriegeleiteten Praxis ist es für das Gelingen einer Komödie von grundsätzlicher Bedeutung, dass die einzelnen Handlungen genauso sinnvoll wie überzeugend miteinander verbunden werden, wobei gemäß Riccoboni die erste Art der Intrige mehr Wert hat, weil durch das Fehlen des Zufalls zum einen die Wahrscheinlichkeit der dargestellten Handlungen größer ist und zum anderen die Verbindung der Handlungen quasi als ‚natürlich‘ gegeben erscheint.

In welchem hohem Maße Riccoboni in den *Observations* als Theatermacher im ganz praktischen Sinne argumentiert, wird ersichtlich, wenn man in den Blick nimmt, wie er das Verhältnis von ‚intrigue‘ und ‚mœurs‘ bestimmt, wobei er zwischen den ‚mœurs générales‘ und den ‚mœurs particulières‘ unterscheidet:

„Il résulte de ce que j’ai dit, qu’une pièce dont l’intrigue est fondée sur des mœurs générales subsistera plus longtemps, et sera plus généralement applaudie; mais il faut convenir en même temps que si une pièce dont l’intrigue est fondée sur des mœurs particulières ne perce pas si loin dans l’avenir, elle a d’un autre côté un succès plus éclatant dans son origine.“²⁹

Wenn die eigentliche Aufgabe der Komödie darin besteht eine ‚correction des mœurs‘ auf die Bühne zu bringen, dann gilt es zunächst zu beachten, zu welcher Zeit in welcher Kultur eben diese stattfindet, da die Sitten je nach Raum und Zeit auf je eigene Weise die betreffende Gesellschaft prägen. Von dieser allgemeinen Überlegung ausgehend, präzisiert Riccoboni im vorliegenden Abschnitt weitergehend die Möglichkeiten der Inszenierung, insofern der systematische Unterschied zwischen den ‚mœurs générales‘ und den ‚mœurs particulières‘ es ermöglicht, eine je eigene Wirkungsästhetik zu produzieren, die mit einer je eigenen Rezeption verbunden ist: Der Fokus auf die ‚mœurs particulières‘ ermöglicht einen unmittelbaren, großen Erfolg, der jedoch mit der Zeit immer mehr abebbt, während die Behandlung der ‚mœurs générales‘ einen langanhaltenden Erfolg ermöglicht, auch wenn oder gerade weil dieser bei der Premiere möglicherweise ausblieb.

28 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), Livre I.2.2.2 und Livre I.2.4.1, I, 2, S. 5 und S. 9.

29 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), I, 2, Livre I.2.5.9, S. 21.

Die Charaktere, mit denen sich Riccoboni dann im folgenden Article beschäftigt, sind in dieser Hinsicht als spezifische Gestalten zu begreifen, die aufgrund der sie dominierenden Leidenschaften die Sitten der jeweiligen Gesellschaft auf je eigene Weise kondensiert in Szene setzen, so dass Handlung und Figuren über die Sitten verbunden werden. Einfacher gesagt: In der Intrige werden die Sitten der jeweiligen Gesellschaft sichtbar gemacht, indem sie über die Nachahmung der Handlungen der auftretenden Charaktere idealerweise auf geradezu natürliche Weise verbunden werden.

3. Riccobonis Verständnis der Farce

Widmet sich Riccoboni im ersten Buch der *Observations* der Komödie im Allgemeinen, konzentriert er sich im zweiten Buch auf den ‚génie de Molière‘, was zwar nicht über die Überschriften, jedoch über den behandelten Inhalt nachvollziehbar wird. Vorderhand überraschend beginnt der Livre second mit einem Article zur Farce, was jedoch vor dem Hintergrund der Ausführungen zur Intrige nur als konsequent anzusehen ist. Denn man kann die Farce im Sinne von Riccoboni als Reinform der Komödie verstehen, weil sie im Idealfall auf vorbildliche Weise die erste Art der Intrige in Szene setzt.

Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang zunächst einmal, dass Riccoboni eine Hinführung zur Farce vorlegt, die keineswegs verfälschend, wohl aber durch die Verkürzung vielsagend ist. Denn er beginnt seine Ausführungen mit der Feststellung, dass im 16. Jahrhundert in Italien Farcen verfasst und gedruckt wurden, die dem von den ‚bonnes comédies‘ geprägten Geschmack der Zeit entsprachen, jedoch in der Nachfolge weitgehend verschwanden, so dass aktuell nur noch in Frankreich Farcen verfasst und gespielt werden.³⁰ Er behauptet folglich nicht, dass es zuvor keine Farcen gab, wie er auch nicht bestimmte Elemente, die gewöhnlich der Farce zugeordnet werden – etwa eine Form des Stegreiftheaters zu sein, das derb, manchmal auch zotige Sprache und Witze beinhalte –, vielmehr setzt er eine spezifische Form der Farce voraus, die durch die Anbindung an die Commedia erudita erst eigentlich ihre Gestalt erhält. Denn beide verfügen über einen festgelegten Text, da sie sonst nicht hätten gedruckt werden können, wie sie auch in Prosa, möglicherweise aber auch in Versen geschrieben wurden, und solche Nachahmungen von Handlungen auf die Bühne brachten, die der

30 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9): „Dans le seizième siècle, où régnaient en Italie la bonne comédie, les Italiens ont composé plusieurs farces, que l'on trouve imprimées avec les pièces imprimées en vers et en prose de ce temps-là, mais ce goût ne fut pas chez eux de longue durée ; et ce n'est que sur le théâtre français que l'on voit des farces encore aujourd'hui.“ II, 1, Livre II, I.I.I., S. 90 f.

moralischen und sittlichen Qualität der ‚bonnes comédies‘ entsprachen, was ihre gemeinsame Publikation deutlich macht.

Interessant ist im vorliegenden Kontext die anschließende Auseinandersetzung mit Boileaus Verständnis der Farce im Speziellen und Molières im Allgemeinen, der Riccoboni widerspricht:

„Ce que Molière a composé dans ce genre, a, ce me semble, un mérite singulier : mérite dont la critique a fait un défaut, au lieu de le reconnaître, et de lui donner de légitimes louanges. Quoique M. Despreaux, par exemple, en disant:

Dans ce sac ridicule où Scapin s’enveloppe,

Je ne reconnais plus l’auteur du Misanthrope,

ait raison dans un sens, je n’en admire pas moins le génie de Molière. On retrouve toujours le maître de l’art, soit dans l’intrigue de ces mêmes pièces, soit dans la liaison et l’arrangement des scènes, soit dans les idées, qui pour être comiques ne sont ni belles ni grossières, et qui tiennent toujours à une action simple, ou vraisemblable.“³¹

Unterscheidet Boileau in dem betreffenden Abschnitt seiner *Art poétique* zwischen einem nachahmungswürdigen Komödiendichter Molière und einem Farcendichter Molière, der aufgrund des gewählten Genres nicht den klassizistischen Ansprüchen des Ancien entspricht, sieht Riccoboni in den Farcen Molières den gleichen ‚génie‘ walten wie in den großen Komödien. Bedenkt man, dass Riccoboni Molières Farcen in die Tradition der italienischen Farcen des Cinquecento stellt, wie die Einleitung des Article nahelegt, dann scheint im Hintergrund eine bedeutende Querelle auf, die für die Frage nach der Orientierung an kulturellen Modellen nicht unerheblich ist. Im unmittelbaren Anschluss an die *Querelle du Cid*, die über den titelgebenden Begriff von Riccobonis Schrift, die *Observations* aufgerufen wird, fand zwischen den Teilnehmer*innen der berühmten Chambre bleue im Hôtel de Rambouillet die *Querelle des Suppositi* statt.³² In deren Zentrum stand die Frage, ob sich die französischen Komödiendichter, wenn sie vorbildliche Lustspiele verfassen wollen, am Modell Spanien oder am Modell Italien ausrichten sollten, wobei insbesondere diskutiert wurde, ob die oftmals latent bis faktisch problematische Moral der italienischen Komödien als Ausschlusskriterium fungiere oder eben nicht. Im Laufe dieser Querelle setzen sich die Verteidiger der italienischen Komödie durch, was dann in der bereits genannten *Réponses à deux questions* von Guez de Balzac mündete, die zugleich

³¹ Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 1, Livre II.1.1.3, S. 92 f.

³² Siehe Jörn Steigerwald, „La querelle des *Suppositi* de l’Arioste“, in: *Littératures classiques* 81 (2013), S. 173–183.

die ersten konzeptionellen Überlegungen zur Komödie im Frankreich des 17. Jahrhundert darstellen. Liest man vor diesem Hintergrund Riccobonis gegen Boileau gerichtetes Lob von Molières Farcen, dann wird ersichtlich, dass die mit der *Querelle des Suppositi* etablierte Orientierung am Modell Italien keineswegs ihre Bedeutung verloren hat mit oder nach der Etablierung der ‚doctrine classique‘, vielmehr zeigen Molières Farcen, wie wichtig diese Ausrichtung ist, wenn man vorbildliche Farcen verfassen möchte. Wie Riccoboni im Fortgang seiner Argumentation ausführen wird, können Farcen auch bzw. gerade in der eigenen Gegenwart in hohem Maße dem Publikum gefallen, wenn sie, wie Molière vorführt, die italienische Tradition mit der französischen sinnvoll verbinden, so dass aus dem eingangs der *Observations* genannten Nebeneinander der europäischen Theatertraditionen ein produktives Miteinander wird, das etwa mit der Pariser Comédie-Italienne ihre angemessene Bühne findet.

Bemerkenswert ist im vorliegenden Zusammenhang besonders der fünfte Article, der ein *Examen de la Comédie Les Fâcheux* enthält, die als vorbildliches Modell der Molière’schen Farce präsentiert wird. Riccoboni interessiert sich hierbei in keiner Weise für die berühmten Aufführungen der Komödie im Rahmen der *Fêtes de Vaux-le-Vicomte* sowie der *Plaisirs de l’île enchantée*, obwohl diese für Molières Position als Dichter im Premier Versailles von entscheidender Bedeutung waren, sondern fokussiert ausschließlich deren Konstruktion, wobei er mit dem Bezug auf vorausliegende Farcen beginnt:

„Ceux-là se trompent qui croient que Molière a tiré l’idée de sa comédie des *Fâcheux* d’une satire d’Horace ; Molière avait vu jouer à l’impromptu par les Comédiens-Italiens, qui de son temps étaient à Paris, une ancienne comédie italienne intitulée : *Le Case svaligliate*, ou *Gli interompimenti di Pantalone*, et à laquelle les Comédiens-Italiens d’aujourd’hui ont donné simplement le titre d’*Arlequin dévaliseur de maison*, pour éviter celui des *Fâcheux*, dont Molière s’était emparé. Dans la comédie italienne, Pantalon est amoureux d’une jeune fille, dont il attaque vivement la vertu : un valet de cette fille, dans le dessein de la débarrasser des poursuites du vieillard, et mettre son honneur en sureté, imagine de faire venir successivement plusieurs personnages, qui sur différents prétextes entretiennent Pantalon, et lui font manquer le rendez-vous qu’il avait obligé la jeune personne de lui accorder; c’est de cette farce, si peu vraisemblable, que Molière a tiré l’idée et le motif de l’action de sa comédie des *Fâcheux*.“³³

Der vorliegende Unterschied in der Argumentation gegenüber der 1716 geäußerten Kritik an Molières schlichter Nachahmung der italienischen Vorlagen ist mehr als bemerkenswert: Molière hat zwar die Idee sowie das Motiv der Handlung von der italienischen Komödie *Gli interompimenti di Pantalone*

33 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 5, Livre II.5.1.1, S. 104–105.

übernommen, doch ist diese *imitatio* nicht von Bedeutung, wie bereits der letzte Satz des Zitats nahelegt, da die Handlungen von Pantalone nur wenig wahrscheinlich seien, während die Handlungen in den *Fâcheux*, wie sich zeigen wird, dem Gebot der Wahrscheinlichkeit auf vorbildliche Weise entsprechen. Um dies zu gewährleisten, war es zunächst nötig, eine gleichermaßen logische wie überzeugende und d.h. vor allem: vergnügliche Verbindung zwischen den einzelnen Szenen herzustellen:

„Il fallait donc, encore une fois, lier les scènes détachées à une action ou à un motif, et c'était là la difficulté ; mais comme rien n'intéresse davantage que la passion de l'amour, et qu'elle est plus à la portée des spectateurs que toute autre : c'est aussi sur cette passion que Molière a fait rouler son action, son intrigue, et son dénouement.“³⁴

Die Intrige der *Fâcheux* ist folglich deswegen so überzeugend, weil sie von der „passion de l'amour“ angetrieben wird, ohne dass indes die Liebe das zentrale Motiv der Handlung wäre. Denn Molière faltet in den *Fâcheux* gerade nicht die Liebesleidenschaft in all ihren Erscheinungsformen aus, vielmehr nähert er die einzelnen Szenen einander an, indem er die einzelnen Handlungen verkürzt:

„Il n'y avait donc qu'un seul parti à prendre en traitant un pareil sujet, je veux dire le parti qu'a pris Molière. Guidé par son génie, il a traité l'intrigue avec précision, et en des moments différents ; il a resserré l'action, il en a rapproché les parties, pour lui donner plus de feu, et la terminer d'une manière qui satisfît également, et les Acteurs, et les Spectateurs.“³⁵

Molière imitiert entsprechend weder *Gli interompimenti di Pantalone* noch strebt er danach, sie im Sinne der *aemulatio* zu verbessern, indem er sie reaktualisiert, mithin für seine eigene Gesellschaft und Zeit modelliert, da er die Struktur der Komödie auf gleich doppelte Weise ändert: Er verändert das Handlungsgerüst, indem er die ‚passions de l'amour‘ als Basis wählt, wie er auch die Konstruktion dadurch verändert, dass er die vorderhand unverbundenen einzelnen Szenen quasi natürlich verbindet. Diese strukturelle Metamorphose der Komödie, die das ‚génie de Molière‘ kennzeichnet, ist keineswegs auf die Farce im Allgemeinen oder die *Fâcheux* im Speziellen begrenzt, sie lässt sich in zahlreichen Komödien des Dichters finden und kennt zudem weitere Ebenen der Metamorphose, von denen ich eine nur noch nennen, aber nicht ausführen möchte.

Im sechsten Article des ersten Buches beschäftigt sich Riccoboni mit

34 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 5, Livre II,5,1,3, S. 107 f.

35 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 5, Livre II,5,1,5, S. 110.

den *Coups de Théâtre, ou Surprises* und behandelt in diesem Zusammenhang ein *Exemple de la surprise de pensée*. Das hierfür gewählte Beispiel ist die im Rahmen der *Plaisirs de l'île enchantée* uraufgeführte *Princesse d'Élide*, doch kümmert er sich, wie bereits bei den *Fâcheux*, nicht um deren dezidiert höfischen Aufführungskontext. Von Interesse ist für ihn hingegen Molières Übernahme und vor allem seine Korrektur der Handlungsstruktur aus Agostino Moretos *El Desden con el Desden*:

„Le défaut des Espagnols est de ne se contenter jamais de la juste mesure d'une action ou d'une situation ; Molière, qui connaissait ce faible, trouva qu'il y avait, dans la scène dont nous parlons, deux surprises de théâtre, et jugeant qu'il n'en fallait laisser dominer qu'une, il affaiblit la première, pour rendre la seconde et plus vive et plus frappante ; il augmenta dans celle-ci l'intérêt du spectateur, en le faisant jouir du plaisir de voir le Prince l'emporter par la ruse sur la Princesse ; on sait qu'elle n'a d'autre dessein que de découvrir les véritables sentiments du Prince, pour ne lui faire ensuite éprouver que des dédains, et le traiter comme ses autres amants : d'un autre côté, on voit que le Prince n'a d'autre intention que de la toucher, et de lui inspirer de l'amour.“³⁶

Molière verändert die Struktur der Handlung schlicht dadurch, dass er die ‚surprise‘ der Princesse abschwächt, so dass die ‚surprise‘ des Prince dominiert, wodurch die Handlung nicht nur lebendiger, sondern auch wahrscheinlicher wird, vor allem aber das Publikum auf eine Weise überrascht wird, mit der es nicht rechnen konnte, so dass von einer Überraschung im eigentlichen Sinne gesprochen werden kann. Von einer Imitation kann entsprechend hier nicht die Rede sein, da sich Molière zwar am Handlungsgerüst der spanischen Vorlage orientiert, jedoch entscheidende strukturelle Veränderungen vornimmt, die aus der *Princesse d'Élide* eine der, wenn nicht *die* vorbildliche Komödie Molières macht.³⁷

36 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), I, 6, Livre I.6.2.2.2, S. 76 f. Eine Fortführung finden diese Ausführungen im siebten Article des zweiten Buches zum Dénouement an dessen Ende ein *Examen d'un dénouement imité & corrigé par Molière* steht, das sich erneut mit den strukturellen Veränderungen der spanischen Vorlage beschäftigt, dieses Mal die Leidenschaften und den Rang der Charaktere betreffend: „Le goût, la finesse du sentiment naturel, et de la vraisemblance, se trouvent dans l'économie de ce dénouement : les égards du sexe et du rang, la délicatesse du cœur, et toutes les bienséances y sont ménagées avec un art que l'on ne peut trop admirer.“ Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 7, Livre II.7.2.2.5, S. 142.

37 Riccobonis Wertschätzung von Molières *Princesse d'Élide* ist ausgesprochen bemerkenswert, zumal sie im deutlichen Kontrast zur heutigen Einschätzung steht, insofern sie kaum noch Interesse für sich beanspruchen kann. Siehe: „Je ne sais si l'on peut citer une fable dont le fonds soit plus excellent que celui de *La Princesse d'Élide* : le caractère est beau et noble : les motifs sont naturels et puisés dans le sentiment : les moyens et les passages ingénieux et simples : les degrés des passions sont traités avec toutes les nuances et toute la vraisemblance

Umgekehrt verschleiert eine solche bewusste strukturelle Metamorphose auch nicht den Bezug zur Vorlage, so dass hier nicht von einem Originalstück im modernen Sinne gesprochen werden kann.

4. Das Modell der dramatischen Metamorphose

Der achte Article des zweiten Buches, mit dem dieses zugleich schließt, ist der Imitation gewidmet bzw. genauer: der Art und Weise, wie Molière in seinen Komödien die betreffenden Vorlagen imitiert. Hierbei hebt Riccoboni erneut auf die Bedeutung des italienischen Theaters für den französischen Komödiendichter ab, doch stellt er genauso die qualitativen Unterschiede zwischen den jeweiligen Werken heraus, die insbesondere die Behandlung der Wahrscheinlichkeit und die Anordnung der Szenen betrifft.³⁸ Die eigentliche Leistung Molières sieht Riccoboni indes darin, dass dieser oftmals zwei Komödien zweier Theaterkulturen zur Grundlage für seine Komödien genommen habe oder gar eine italienische Novelle und eine spanische comedia, wie im Falle der *École des maris*, um daraus eine selbständige Komödie zu machen.

Eine solche Komödienkonzeption erlaubt eine weitere Präzisierung der Diversität der Komödien. Den Ausgangspunkt von Riccobonis *Observations* bildete die Feststellung, dass die Komödie aufgrund ihrer Anbindung an die jeweilige Gesellschaft und deren Sitten je nach Kulturraum unterschiedliche Ausprägungen erfahren habe. Diese morphologischen Differenzen der Komödien sind entsprechend Resultat der kulturellen Diversität der europäischen Theaterkulturen und manifestieren diese zugleich in den betreffenden Komödien. Ausgehend von Riccobonis Beobachtungen der Molière'schen Komödien, lässt sich eine zweite Form der Diversität der Komödien namhaft machen, die gegenüber der ersten als immanente Diversität bezeichnet werden kann, insofern in einer Komödie Elemente verschiedener Theaterkulturen produktiv verbunden werden, ohne dass sie als Kennzeichen einer spezifischen Theaterkultur angesehen werden können.

possible, et l'art y est fin et caché tout ensemble.“ Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 8, Livre II.8.2.2.6, S. 171. Verwiesen sei daher nur auf Jörn Steigerwald, „Les trois corps du roi ou la comédie familiale de Molière: *La Princesse d'Élide*“, in: Jörn Steigerwald u. Hendrik Schlieper (Hgg.), *Molière, dramaturge de la société de cour, Oeuvres & Critiques XLVII*, 2 (2023), S. 25–36.

38 Siehe hierzu exemplarisch: „La source où Molière a puisé davantage c'est le théâtre italien joué à l'impromptu, et qui dans son origine ne consistait qu'à représenter des farces sans ordre et sans vraisemblance. Si parmi celles que les Comédiens-Italiens sont encore obligés de jouer aujourd'hui à l'impromptu il se trouve quelquefois des pièces passables, ce sont des canevas tirés des bonnes comédies en vers ou en prose, qui ont paru depuis 1500 jusqu'en 1600.“ Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 8, Livre II.8.1.1.8, S. 151.

Sehr verkürzt formuliert: Molière ist gemäß Riccoboni kein französischer Komödiendichter, sondern ein europäischer Komödiendichter, der entsprechend europaweit rezipiert und erneut imitiert wird bzw. werden kann.

Die Begründung, die Riccoboni hierfür gibt, ist genauso schlicht wie überzeugend: Er unterscheidet zwischen drei Formen der ‚imitation‘, nämlich die ‚imitation particulière‘, die ‚imitation générale‘ sowie die ‚imitation mixte‘, wobei er allein dem ‚génie de Molière‘ das Verdienst zuordnet, die dritte Form der ‚imitation‘ beherrscht und praktiziert zu haben.³⁹ Während alle Komödiendichter vor Molière nur eine Vorlage oder eine Quelle benutzten, um ihre Werke zu schreiben, verwendete dieser gleich mehrere, die zudem unterschiedlichen Theaterkulturen entstammten, wobei er den *Avare* eigens hervorhebt:

„Parmi tant d’ouvrages que nous avons et des Anciens et des Modernes, il n’y a, ce me semble, point d’exemple de ce que Molière a fait dans le genre d’imitation mixte. Les Latins ont imité, ou pris du grec, des fables entières, en y faisant quelques changements. Térence, entre autres, s’est servi de deux fables de Ménandre, pour n’en composer qu’une. Les poètes comiques italiens ont enchéri du côté de l’intrigue sur les Latins ; c’est ce que le cardinal Bibiena a exécuté dans sa belle comédie de *La Calandra*, en mettant dans un plus grand jour l’intrigue des *Ménechmes* de Plaute. Les Espagnols ont suivi l’exemple des Latins et des Italiens, mais aucun d’eux n’a tenté ce que Molière a fait, en composant, comme nous avons dit, son *Avare* de cinq comédies latines ou italiennes.“⁴⁰

Was manche Kritiker als Defizit Molières ansehen könnten, ist für Riccoboni hingegen *der* Ausweis des ‚génie de Molière‘, der, was entscheidender ist, einen neuen Weg für die Komödiendichter eröffnet habe. Nüchtern betrachtet lautet das Ergebnis des *Examen*, dass Molière faktisch nur sechs Szenen der Komödie selbst erfunden habe, während alle anderen auf Vorbildern aufbauen, was er anhand eines ausführlichen, tabellarisch geordneten Vergleichs zwischen dem *Avare* und den betreffenden Komödien belegt, unter denen erneut *Gli interompimenti di Pantalone* eine herausgehobene Stellung einnimmt.⁴¹ Entscheidender ist jedoch die Konsequenz, die er daraus zieht, da sie für die Diversität und Vielfältigkeit der Komödie von grundlegender Bedeutung ist:

39 Siehe: „Comme on remarque dans les ouvrages de Molière trois différentes espèces d’imitation, je crois qu’il est à propos d’en donner aussi trois exemples. Le premier sera de l’imitation particulière, ou des idées prises ailleurs et rendues propres. Le second, de l’imitation générale, ou des fables en entier. Et le troisième, de l’imitation mixte, ou de la fable, composée des idées de différentes comédies. Ces exemples serviront à mieux faire connaître quels furent les modèles imités par Molière, et quelle a été tout ensemble la sublimité de son génie dans les imitations.“ Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 8, Livre II.8.2.1, S. 154 f.

40 Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 8, Livre II.8.2.3.1, S. 182 f.

41 „L’examen sérieux que je fis de *L’Avare*, joint à quelque connaissance des règles du théâtre, m’inspira le dessein d’étudier Molière, persuadé que qui avait fait *L’Avare*, devait être le

„On peut voir par ces exemples combien ces métamorphoses, si je puis m'exprimer ainsi, sont surprenantes, et avec quel art le poète français a adapté à son sujet tout ce qu'il a imité ; car les copies deviennent entre ses mains des originaux, et perdent ce caractère d'imitation servile, qu'il est si difficile aux auteurs de ne pas laisser dans les ouvrages dont les idées ne leur appartiennent pas. Ajoutons que c'est de Molière seul que l'on peut apprendre à se servir de plusieurs ouvrages, pour en construire une fable d'imitation mixte, étant le seul qui nous en ait laissé l'exemple, et qu'il ne paraît pas moins admirable lorsqu'il est imitateur, que lorsqu'il est original.“⁴²

Molières Komödien führen das tradierte Zusammenspiel von *imitatio* und *aemulatio* an ihr Ende, da dieses immer an die Imitation eines Autors bzw. eines Werkes gebunden ist, nicht aber an die Nachahmung mehrerer Werke mehrerer Autoren. Die betreffenden Metamorphosen, wie sie Riccoboni mangels eines adäquaten Begriffs nennt, können zum einen als Formen der expliziten Intertextualität verstanden werden, weil sie an die Stelle einer sklavischen Imitation den bewussten Umgang mit Vorlagen setzen, so dass neue Originale hergestellt werden. Ein Originalwerk, gleich, ob es sich hierbei um eine Komödie oder eine Tragödie handelt, kann entsprechend dann als solches bezeichnet werden, wenn die strukturellen und / oder konzeptionellem Veränderungen so entscheidend sind, dass sie etwas Neues kreieren, selbst wenn der Text und / oder das Handlungsgerüst der Vorlage(n) weitgehend erhalten bleiben.⁴³ Bewundernswert ist ein Dichter folglich dann, wenn er

plus grand génie de son siècle; par cette étude, je fus bientôt confirmé dans la haute idée que j'avais conçue; et je ne prétends rien diminuer de son mérite, ni de sa gloire, en disant que le fonds de la fable est pris en partie de l'*Aulularia* de Plaute, et en partie de *La Sporta* del Gelli, qui a suivi le poète latin ; que le premier acte est imité d'une comédie italienne à l'impromptu, intitulée: *L'Amante traidito*, et jouée à Paris sous le nom de *Lelio et Arlequin Valets dans la même maison*; que la première scène du second acte est tirée du *Dottor Bachetone*, canevas italien, et que par conséquent ce qui précède, et ce qui suit le motif de la scène, en dépend aussi. Je ne craindrai point d'ajouter que la scène cinquième du même acte est toute copiée de *Le Case svaligliate, ou Gli interompimenti di Pantalone*, canevas pareillement joué à l'impromptu; que la scène deuxième du troisième acte est tout entière dans *La Cameriera nobile*, comédie italienne aussi jouée à l'impromptu; que toute la scène septième du même acte se trouve dans *Le Case svaligliate*, dont nous venons de parler; que les scènes quatrième et cinquième du quatrième acte, sont pareillement dans *La Cameriera nobile*; et qu'enfin la seconde et la troisième scènes du cinquième acte paraissent entièrement imitées de *L'Amante traidito*: quoique l'idée de celle-ci soit dans Plaute. Les Italiens, qui ont enchéri sur ce modèle, ont fourni à Molière les lazzi, les plaisanteries, et même une partie du détail : si on ajoute ce qui est dans Plaute et dans Gelli, on ne trouvera pas, dans toute la comédie de *L'Avare*, quatre scènes qui soient inventées par Molière.“ Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 8, Livre II.8.2.3.3, S. 184–186.

⁴² Riccoboni, *Observations* (wie Anm. 9), II, 8, Livre II.8.2.3.5, S. 196 f.

⁴³ Siehe Riccobonis Analyse von Johann Christoph Gottscheds Tragödie *Der sterbende*

gleichermaßen ‚imitateur‘ und ‚original‘ ist, weil er dann in jeder Szene zeigt, dass er sich nicht nur der Vielfalt der europäischen Theatertraditionen bewusst ist, sondern diese auch für ein neues, europäisches Theater nutzt, in dessen Zentrum die immanente Diversität der Theaterkulturen steht: Pantalones Pariser Metamorphosen bereiten dergestalt der Komödie dank dem ‚génie de Molière‘ einen neuen Weg auf dem europäischen Theater.

Cato in den zeitgleich zu den *Observations* publizierten *Réflexions historiques et critiques sur les différentes théâtre de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris 1738, insbesondere den *Extrait de l'allemand* sowie den *Extrait de la tragédie de Cato mourant*. Verwiesen sei hierfür auf die folgende Online-Edition: Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différentes théâtre de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, hg. v. Beatrice Alfonzetti, 2020, http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres/ [26.08.2023]. Siehe hierzu weiterführend, speziell zu Gottscheds *Sterbendem Cato*: Leonie Süwolto, „Von Arsenne zu Emilia – Transformationen des zivilen Klassizismus oder Gattung und Geschlecht bei Deschamps, Gottsched und Lessing“, in: Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper u. Leonie Süwolto (Hgg.), *Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Komparatistik*, Paderborn 2020, S. 45–68.

Claus Zittel

Das ‚Freudenspiel‘ als hybride Gattung

I.

Die Freude habe „nicht viele Stufen, nur der Schmerz so viele“ bemerkte Jean Paul 1804 in seiner *Vorschule zur Ästhetik*, weshalb es so viele Trauerspiele gebe. In Lust- oder Lachspielen würden zwar „die Helden sogar noch öfter gepeinigt“, doch könne dies nicht wie in der Tragödie ein „Mitleiden, ebenso ein Mitfreuen anregen und zuteilen“, der Zuschauer bliebe kalt und teile das Glück nicht. Für eine dramatische Gattung ‚Freudenspiel‘, die mit der Komödie keineswegs zu verwechseln sei, sei daher nicht einmal der Name erfunden worden.¹ Als Jean Paul dies schrieb, war offenbar vergessen, dass es sehr wohl im deutschen Sprachraum dramatische Texte gegeben hat, die im Untertitel oder in den Vorreden die Gattungsbezeichnung ‚Freudenspiel‘ führten, einige wenige im 16. Jahrhundert, dann aber erstaunlich viele in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und sogar noch sporadisch im 19. Jahrhundert.² Doch Jean Paul hatte immerhin insofern recht, als dass man Freudenspiele nicht einfach mit Komödien gleichsetzen kann, jedenfalls nicht, wenn man das Komödienverständnis des 18. Jahrhunderts seit Gottsched zugrunde legt, das allgemeine Verbindlichkeit verlangte und sich auf die Bezeichnungen Komödie und Lustspiel festgelegt hatte. Dem Normierungswillen der Frühaufklärung strikt entgegengesetzt war die Zeit unmittelbar davor, – und zwar sowohl was die Dichtungstheorie anbetrifft als auch erst recht in der Dichtungspraxis, in der bis weit ins 17. Jh. eine *Comoedia* schlicht ein Schauspiel mit gutem Ende meinte, weshalb man ihr Lust-, Scherz- oder Freudenspiele zurechnete, aber auch solche Stücke, „die Tugend-, Natur- oder Friedensallegorien, Schäferspiele, Fürstenspiegel oder, wie etwa in Constantin Dedekinds *Himmel auf Erden. Das ist Gott als Mensch im Freudenspiel der Geburt Christi vorgestellt* (1670), sogar biblische Stoffe behandeln“.³

- 1 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, §73, Die Idylle, in: Ders. *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, München 1980, Bd. I/5, S. 258.
- 2 August von Kotzebue, *Der Flußgott Niemen und Noch Jemand: ein Freudenspiel in Knittelversen, Gesang und Tanz; aufgeführt auf dem Theater zu Reval zur Feyer des Freudensfestes, als die letzten Ueberreste der Franzosen von den tapfern Russen wieder über den Niemen gejagt wurden*, St. Petersburg 1813.
- 3 Stefanie Stockhorst, *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*, Tübingen 2008, S. 241.

Der gute Ausgang sagte also wenig aus, weit mehr kam es auf die Stoffe, das Personal und den Stil an. Komödie war ein Sammelbegriff unter dessen Dach unterschiedlichste Subgattungen sich tummelten, die ihrerseits ebenfalls auf keine verbindliche Norm zu bringen sind. Die gattungstheoretische Aufarbeitung der deutschen Komödie vor Gottsched und Lessing wurde von der Forschung allerdings bislang nur sporadisch in Angriff genommen und vom Erreichen einer verbindlichen begrifflichen Grundlage ist man noch weit entfernt.⁴ Es scheint hinsichtlich der Komödie weiterhin die in der Nachkriegsgermanistik dominierende ahistorische Gattungstheorie zu dominieren, für welche die Fülle des überlieferten Materials nur Anlass ist, um überzeitliche lehrbuchtaugliche Strukturmerkmale der „Naturform“ Drama herauszuarbeiten. Fundamentalpoetiken erheben normative Ansprüche, die sie als solche nicht explizieren, für die geschichtliche Entwicklung oder permanente Mutation der Komödie als Gattung interessieren sie sich nicht. Angesichts des historischen Wandels der Gattungen ist begriffliche Klarheit aber weder zu haben noch zu wünschen, da diese der Fluidität des Gegenstands nicht gerecht würde.⁵ Andererseits übergehen eher empirisch pragmatistisch ausgerichtete Ansätze in der Komödien-Theorie mehrheitlich die deutsche Barockkomödie und das Freudenspiel ganz.⁶ Wenn ich im Folgenden also versuche, das Freudenspiel als hybride Gattung näher zu beschreiben, so ist zu bedenken, dass dies nur für einen bestimmten Zeitraum und nur für die deutschsprachigen Länder versucht wird und dass die dort auftretenden Dramenhybride sich wiederum nicht aus zwei oder mehreren klar definierten Gattungen bilden, sondern bereits die Relata ihrerseits hybrid sind. Dies führt zu dem eigentümlichen Effekt, dass je näher man solche hybride Gattungen betrachtet, sie um so mehr verschwimmen.

- 4 So bilanziert unter Berufung auf Robert J. Alexander (*Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart 1984, S. 62) auch Stefanie Stockhorst (wie Anm. 3, S. 187 f.); Stefanie Stockhorst, „Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts“, in: Stefanie Arend (Hg.), *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*, Amsterdam [u.a.] 2008, S. 27–48.
- 5 Treffend konstatierte Günther Müller bereits 1926: „Ein Dilemma aller Gattungsgeschichtsschreibung ist es, daß wir anscheinend nicht entscheiden können, was zu einer Gattung gehört, ohne schon zu wissen, was gattungshaft ist, ohne dies oder jenes zu kennen als zu einer Gattung gehörig.“ Günther Müller, „Bemerkungen zur Gattungspoetik“, in: *Philosophischer Anzeiger* 3 [1928/1929], S. 129–147, hier S. 136.
- 6 Vgl. beispielsweise Ralf Simon (Hg.), *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2001; Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011; Uwe Japp erwähnt nur Gryphius' *Peter Squenz* (Art.: „Komödie“, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 413–431) und die Poetik Opitzens, übergeht die Barockkomödie ansonsten ganz.

II.

Sondieren wir also zunächst vorsichtig, ob all jene Stücke, die als Freudenspiele firmierten, in Theorie oder Praxis zumindest einige Eigenschaften gemeinsam hatten oder wir mit eher variablen Textmerkmalen arbeiten müssen, um sie unter eine eigene Gattung rubrizieren zu können.

In Georg Neumarks *Poetischen Tafeln*, der wichtigsten Quelle für Gattungseinteilungen für den deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert, wird die Komödie als Freudenspiel bezeichnet,⁷ auch August Buchner spricht allgemein in seiner *Anleitung Zur Deutschen Poeterey* von „Comödien und Tragödien / welche wir Freud- und Trauerspiele nennen mögen“⁸.



Abb. 1. Terenz, Sechs Freudenpiel, Hamburg: Naumanns, 1670

- 7 Georg Neumark, *Poetische Tafeln, oder gründliche Anweisung zur deutschen Verskunst*, Jena: Johann Jakob Bauhofer, 1668, S. 14 f.
 8 Augustus Buchner, *Anleitung Zur Deutschen Poeterey*, Wittenberg: Michael Wenden, 1665, S. 7 f.

Man könnte also annehmen, der Terminus ‚Freudenspiel‘ sei einfach ein deutsches Synonym für Komödie oder eine ihrer Untergattungen und dafür gibt es auch Belege, etwa wenn auf den Titelblättern der ersten deutschen Terenz-Übersetzungen als Gattungsname „Freuden=Spiel“ gewählt wurde.⁹

Zuvor hatten allerdings Autoren wie Nicodemus Frischlin¹⁰ oder Hans Sachs¹¹ deutschsprachige *Komödien* verfasst und Komödien werden auch von Martin Opitz in seiner Poetik behandelt – Komödie oder Comedi war also als Terminus eingeführt und die Freuden Spiele scheinen daher eher eine ihrer Sonderformen gewesen zu sein. Will man indes anhand der Poetiken der Zeit die Gattungscharakteristika der Komödie mitsamt ihrer Subgattungen systematisch bestimmen, stößt man auf die Schwierigkeit, dass es im 17. Jahrhundert ca. 60 deutschsprachige Poetiken gab, von denen keine beanspruchen konnte, allgemein akzeptierte Normen aufgestellt zu haben. Die einzelnen Dichter hatten große Freiheiten dabei, sich ihre eigenen Gattungsdefinitionen passgenau zu formulieren. Beschreitet man den umgekehrten Weg und sieht, welche Stücke seinerzeit mit der Gattungsbezeichnung Freudenspiel veröffentlicht wurden, um dann nach möglichen Gemeinsamkeiten zu suchen, gerät man gleichfalls in eine große Verwirrung. Oben wurde bereits Stefanie Stockhorsts Hinweis auf Dedekinds biblisches Freudenspiel aufgenommen, weitere Beispiele wären:

- Justus Georg Schottel, *Neu Erfundenes Freuden Spiel Genandt Friedens Sieg*, Wolfenbüttel: Conrad Buno, 1648.
- Andreas Gryphius, *Majuma, Freuden-Spiel. Auff dem Schauplatz Gesangsweise vorgestellt [...]*, 1653, erschienen in *Andreae Gryphii Deutscher Gedichte/ Erster Theil*, Breslau: Johann Lischke: 1658.
- Johann Klaj, *Freuden-Spiel/ der Engel- und Drachen-Streit genennet/ welches in Beyseyen... der Gnädigsten Herrschafft/ zu Altenburg auff der Schule und auff dem Rath-Hause/ bey Einweyhung der Obern Classen/ Anno M.DC.LXII. den I. und II. Octobers/ auffgeführt und gehalten hat M. Christian Funck/ Schul-Rector daselbst*, Altenburg: Johann Michael, 1662.

9 *Publii Terentii Sechs Freuden-Spiel. Zur Lehr-Art in die hoch-deutsche Sprach versetzt*, übersetzt von Johann Kromayer und Wolfgang Ratke, Köthen 1620. Nachdrucke (Auszug): Lübeck: Samuel Jauchen, 1623, Göttingen: Weischner, 1626, Hamburg: Johann Naumann, 1670, Weimar 1691.

10 Nicodemus Frischlin, *Fraw Wendelgard, Ein New Comedi oder Spil [...] Gehalten zu Stuttgart, denn 1. Tag Martij, Anno 1579*, Frankfurt am Main: Wendel Hummen, 1579.

11 Z. B. Hans Sachs, *Eine schöne New Comedi/ Die Getrewen Gesellen und Brüder/ zweyer Könige Söhne/ Artus und Olwier: Darinnen zu sehen/ Was grosser Gefahr sie erlitten/ und wie treulich sie einander in Nöthen beygestanden sein; Hat sieben Actus/ und ist mit vierzehnen Personen zu agiren*, Magdeburgk: Francke, 1612.

- D. E.: Heidenreich, *Mirame Oder Die Unglück- und Glückseelig-verliebte Printzessin aus Bythinien*, Trauer-Freudenspiel, Görlitz: Cundisius 1662 (nach Desmaret de Sorlins Tragicomédie Mirame, Paris: De Gras, 1641).
- Kaspar Stieler, *Die Wittekinden: Singe- u. Freuden-Spiel von des hochlöblichen Gräffl. Schwartzburgischen Uhaltten Hauses Auffnehmen, Fortwachsen und Christenthum ... Auff dero Gräffl. Schlosse Heydeck vorgestellt den 2. Mertz*, Jena: Samuel Krebsens, 1666.
- *Der göldene Apfel*, Freudenspiel 1669 (ungedruckt) (nach Francesco Sbarra: Il pomo d'oro, Venedig (1668)).
- David Elias Heidenreich, *Heyrath macht Friede: Oder/ Der erkannte Tuisco: Trauer-Freuden-Spiel*, Halle in Sachsen: Salfeld, 1669.
- Johann Rist, *Depositio Cornuti Typographici, Das ist: Lust- oder Freuden-Spiel: Welches bey Annehmung vnd Bestättigung eines Jungen Gesellen/ der die edle Kunst der Buchdruckerei redlich hat außgelernt [...]*, Frankfurt: Drullmann 1664/1677.
- Anonymus, *Der witzige Freyer/ Oder/ der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel*, Weissenfels: Brühl, 1682.
- Anonymus, *Das Friedjauchzende/ oder Vom Krieg gedrückte Und vom Fried wieder erquicktel Europa: In einem kurtzanmuhtigen Freuden-Spiel höchsterbaulich praesentirt und vorgestellt [...]* o.O. („Europa“), 1679.
- Johann Christian Hallmann, *Das Beperlte Leuen-Hertz Oder Die Vergnügte Majestät. Freuden-Spiel*, Breslau: In der Baumannischen Erben, 1669.
- Ders.: *Die unüberwindliche Adelheide*, Freuden-Spiel, 1684, gedruckt Breslau: Fellgiebel, 1684.
- Ders.: *Antiochus und Stratonica, Oder Merckwürdige Vater-Liebe / Trauer-Freuden-Spiel*, 1669, gedruckt Breslau: Fellgiebel, 1684.
- Anonymus, *Der witzige Freyer/ Oder/ der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel*, Weissenfels: Brühl, 1682.

Die kleine Auswahl, die Harsdörffer als den produktivsten Freudenspiel-Dichter vorläufig noch übergeht, zeigt auf den ersten Blick, dass Freudenspiele überaus unterschiedliche Genres bedienen und bei näherem Zusehen wird klar, dass sie jedwede Definition sofort durchlöchern. So ist beispielsweise Schottels *Neu erfundenes Freudenspiel genandt Friedens Sieg* (Abb. 2) der im deutschen Raum verbreiteten Textgruppe der Friedensspiele zuzuschlagen.

Dergleichen irenische Festspiele feiern nicht einfach nur den Frieden, sondern es führen die Figuren – das können mythologische oder historische Gestalten oder Personifikationen sein – dramatische Erörterungen des Für- und Wider, der Gründe und Folgen des Friedens durch, weshalb Thomas Rahn treffend feststellen konnte: „Ihre Konstellationen in den verschiedenen Dialogsituationen bzw.

Abb. 2. Schottel, Frontispiz zu *Friedens Sieg*

in der Abfolge der Dialoge entsprechen der Erörterungsstruktur des Traktats.¹² Schottel wirkte als Prinzenerzieher, sein Freudenpiel ist ein Stück für Knaben. Entsprechend betont er in seiner Vorrede, dass die „Poeten“ sowohl durch Trauer- als auch durch Freuden Spiele „beides ein ergetzendes und viel nützendes Mittel zur Bahn gebracht“ hätten, da sie die Wechselfälle des Lebens vor Augen stellen und „nicht ohne Ursach ein rechter Spiegel der Welt Sitten und Gewohnheit und ein Abbild der endlich folgenden Wahrheit“ genannt würden.¹³ Wenn bei Schottel dann Fortuna im ersten Akt auftritt und erklärt, „Krieg und Friede besteht in meiner Macht: Wolfart und Wohlstand/ Verderben und Untergang stehet alles schlechter Dinge bei mir“¹⁴ so verbleibt sie zunächst innerhalb der Konventionen barocker Fortuna-Auftritte,¹⁵ die dann jedoch durch eine heftige Anklage eines Deutschen gesprengt werden, der apokalyptische Bilder von bluttriefenden Schlachtfeldern ausmalt, in welchem Tiere Leichen fressen und die Hungersnot Menschen zu Kannibalen werden lässt, die ihre eigenen Kinder zerfleischen.¹⁶ Solche Schreckensbilder kommen also in einem Freudenpiel vor. Sich formal

12 Thomas Rahn, „Krieg als Störfall der Rhetorik“, in: *Rhetorik Jahrbuch* 22 (2003), S. 43–57, hier S. 43.

13 Justus Georg Schottel, *Neu Erfundenes Freuden Spiel Genandt Friedens Sieg*, Wolfenbüttel: Conrad Buno, 1648, Vorrede.

14 Ebd.

15 Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970.

16 Schottel (wie Anm. 13), S. 29 f. Vgl. dazu Rahn (wie Anm. 12), S. 49.

an die italienischen ‚Trionfi‘ anlehnend, orientiert sich Schottels Freudenspiel¹⁷ inhaltlich an Johann Rists wirkmächtigem Friedensspiel *Das Friedewünschende Teütschland*¹⁸ aus dem Jahr 1647. Die von Schottel auf dem Titelblatt behauptete neue Erfindung bedeutet somit lediglich, dass etwas Neues aus einer Vorlage gemacht wurde und – so viel sei hier festgehalten – nicht das Schaffen, sondern das Umschaffen und Neu-Kombinieren bildet den poetologischen Kern und somit erstes gemeinsames und zugleich variables Charakteristikum der Freudenspiele. Freudenspiele sind Hybride. Dass Freudenspiele häufig von Musik begleitet wurden, die im vorliegenden Falle von Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig-Lüneburg komponiert worden war, potenziert ihre Hybridität. Schottels Freudenspiel mischt oder kombiniert das Schäferspiel mit dem Singspiel



Abb. 3a und 3b. Das friedjauchzende Europa – Titelkupfer: Saturn schwingt die Sense der Zeit

- 17 Rahn (wie Anm. 12); Josef Jansen, *Patriotismus und Nationalethos in den Flugschriften und Friedensspielen des Dreißigjährigen Krieges*, Köln 1964; Gordon Herenz, „Der Friedensbegriff Johann Rists am Beispiel des Friedensspiels ‚Das Friedewünschende Teütschland‘ (1647). Irenische Komplexität“, in: *Daphnis* 43/2 (2016), S. 481–502; Eberhard Mannack, „Grimmelshausens Rist-Lektüre und die Folgen. Jupiterepisoden und Friedensspiele“, in: Martin Bircher, Jörg-Ulrich Fechner (Hgg.), *Barocker Lust-Spiegel. Studien zur Literatur des Barock. Festschrift für Blake Lee Spahr*, Amsterdam 1984, S. 279–294.
- 18 Johann Rist, *Das Friedewünschende Teütschland*, (ohne Ort) 1647, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Berlin 1972, S. 1–203; Vgl. auch ders.: *Irenomachia* (1630) und *Das Friedejauchzende Teütschland*, Nürnberg: Johann deß Jüngern und Johann Andreas Endtern, 1653.

sowie mit mythologischen und allegorischen Maskenzüge zu einem moralphilosophisch grundierten Sittenspiegel mit didaktischem Zweck.¹⁹

Freudenspiele, wie deutsche Komödien insgesamt, zielten daher häufig nicht auf eine komische, sondern moralisch-didaktische Wirkung ab. Das Lachen war – wie Stefanie Stockhorst gezeigt hat – also eher ein Nebeneffekt.²⁰ Bereits das Frontispiz (Abb. 3a, b) zu einem anonymen irenischen Freudenspiel zeigt – deutlicher als bei Schottel – dem Leser gleich von Anbeginn, was er im folgenden vieraktigen Prosadrama zu erwarten hat.

Im Zuge der mannigfachen Anstrengungen zu einer Sprachreform im 17. Jahrhundert sollte der Terminus Komödie eingedeutscht werden: Freudenspiel, Lustspiel Scherzspiel Schimpfspiel sollten fortan den Komödienbegriff ersetzen. Doch man sollte vorsichtig sein, die neuen Prägungen einfach als Varianten aufzufassen. Walter Benjamin hatte darauf hingewiesen, dass sich das ‚Trauerspiel‘ des 17. Jahrhunderts keineswegs aus der antiken Tragödie deduzieren lasse und der Ausdruck daher nicht als bloße Übersetzung von ‚Tragödie‘ zu verstehen sei – sondern eine nach dem Ende der Tragödie unter anderen geschichtsphilosophischen Vorzeichen des Märtyrerdramas und der Heiligen- und Tyrannentragödie entstandenes „Spiel vor Traurigen“²¹ bezeichne. Doch lässt sich das Freudenspiel nicht analog dazu als Spiel vor Freudigen ausbuchstabieren, im Gegenteil, auch ihm ist die Trauer über den Weltlauf eingeschrieben.

Um so mehr muss zwischen dem Freudenspiel und der antiken Komödie unterschieden werden, die überdies ihrerseits keiner verbindlichen poetischen Norm folgte, sondern heterogene Formen wie die aischrologische Komik des Aristophanes oder die Charakter- und Intrigenkomödien des Terenz hervorbrachte. Somit markierten die neuen Freuden- und Lustspiele durch ihre Namen jeweils anders akzentuierte, zuweilen jedoch genauer bestimmbare Differenzen zu der ihr mannigfach kontrastierenden antiken Komödie. Denn bei näherem Zusehen kommt man nicht umhin zu bemerken, dass einige Dichter eigens demonstrativ ihre Dramen nach Subgattungen unterschieden.

So nennt Gryphius in seiner Sammlung von Freuden- und Trauerspielen, Oden und Sonetten (Abb. 4) seine in der Gryphius-Forschung zur Oper²² gekürte *Majuma* auf deren Binnen-Titelblatt „Freudenspiel“, die *Seugam-*

19 Siehe dazu grundlegend: Thomas Rahn, „Höfische Inszenierung in Thüringen von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – am Beispiel von Freudenspielen und Maskeraden“, in: Konrad Scheurmann und Jördis Frank (Hgg.), *Neu entdeckt. Thüringen – Land der Residenzen. Essays*, Mainz 2004, S. 315–323.

20 Stockhorst 2008 (wie Anm. 4).

21 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Gesammelte Schriften, Bd. I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 292 und S. 297–299.

22 Vgl. Eberhard Mannack: *Andreas Gryphius*, Stuttgart 1968, S. 60.

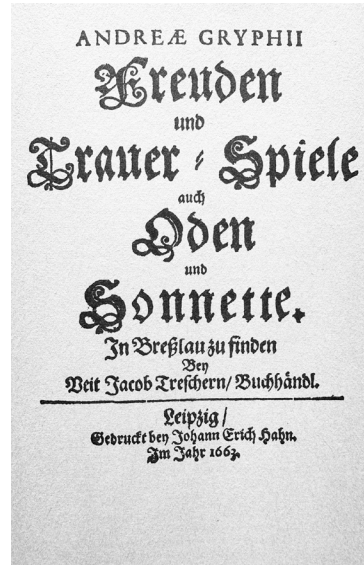


Abb. 4. David Tscherning (Kupferstecher), *A. GRYPHII Trauerspille Oden Sonnete*. Frontispiz für Gryphius Andreas, *Andreae Gryphii Deutscher Gedichte/ Erster Theil*, Breslau: Johann Lischke: 1658. Staatsbibliothek zu Berlin. Public Domain.

Abb. 5. Titelblatt, ebd.

me „Lustspiel“, den *Horribilicribrifax* „Scherzspiel“, *Herrn Peter Squenz* „Schimpfspiel“²³ – was bedeuten also diese Unterscheidungen? Ingleichen bei Hallmann, der in der Werkausgabe seiner Schauspiele zwischen *Trauer- Freuden- und Schäffer-Spielen*²⁴ und zudem noch explizit zwischen Freuden- und Lustspielen differenziert.

Bemerkenswerterweise entstand Hallmanns Lustspiel *Urania* als eine direkte Kontrafaktur zu Gryphius' Trauerspiel *Cardenio und Celinde* und verquickte zur Empörung der Zeitgenossen Erhabenes und Lächerliches. Hallmann versuchte ohnehin in seinen Spielen und Stücken verschiedene Gattungen zu mischen und

- 23 Vgl. auch DWDS: „Andr. Gryphii freuden und trauerspiele. Breslau 1663. die Majuma überschreibt er freudenspiel, die seugamme lustspiel, den Horribilicribrifax scherzspiel, den Squenz schimpfspiel. später drang für freudenspiel lustspiel durch, doch begegnet jenes hin und wieder: (die that) wird überall auf fürstenstülen/ im musenhain,/ in trauer und in freudenspielen zu sehen sein. (Art.: „freudenspiel“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, 02.12.2023, <https://www.dwds.de/wb/dwb/freudenspiel>.)
- 24 Johann Christian Hallmanns von Breslau, *Trauer- Freuden- und Schäffer-Spiele: Nebst Einer Beschreibung Aller Obristen Hertzoge über das gantze Land Schlesien*, Breslau: Fellgiebel, 1684.



Abb. 6. Anonymous, *Adelheide*. Kupferstich, Frontispiz für Johann Christian Hallmann: *Die Schaubühne des Glückes Oder Die Unüberwindliche Adelheide*. Aus dem *Italienischen von Johann Christian Hallmann Übersetztes und vermehrtes Freudenpiel* (Breslau: Esaias Fellgiebel, 1684). Staatsbibliothek zu Berlin. Public Domain.

versetzte seine Trauerspiele mit opernhafte Elementen. Seine *Catharina* erschien als „Musicalisches Trauerspiel“ und sein Drama *Antiochus und Stratonica* (1669) als „Trauer-Freuden-Spiel“, in welchem der liebeskranke Königssohn Antiochus von seinem Liebeskummer schließlich erlöst wird. Sing- und Trauerspielteile mit freudigem Ende verband Hallmann in *Die Sinn-reiche Liebe oder der glückselige Adonis und die vergnügte Rosinella* (1673) zum Pastorell. Gerade Hallmanns Wille zur exzessiven Mischung und radikalem Bühnenexperiment sowie sein Verzicht auf geschlossene Dramen-Formen hat ihm später bares Unverständnis und offen verleumderische Kritik eingetragen.²⁵ Die Entstehungsgeschichte von Hallmanns ‚tragikomischem‘ Freudenpiel *Adelheide* ist für die Leitfrage des vorliegenden

²⁵ Vgl. Erich Schmidts Artikel für die *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 10, Leipzig 1879, S. 444–447.

Bandes nach der Zirkulation von Dramen aufschlussreich: Es handelt sich dabei um eine deutsche Version des von Pietro Dolfin verfassten Librettos zur 1672 in Venedig im Teatro Vendramino uraufgeführten Oper Antonio Sartorios *L'Adelaide*. Ein Autograph von Sartorios Opernpartitur liegt in der Hofbibliothek Hannover, und es wurde angenommen, dass sie dorthin gelangte, weil die Oper 1668 zur Hochzeit des Herzogs Johann Friedrich in Hannover gespielt wurde.²⁶

Tina Hartmann²⁷ hat jedoch herausgefunden, dass Sartori von 1666–1675 in Hannover als Hofkomponist angestellt war und seine *Adelaide* dort geschrieben hat. Es war also – wie Hartmann bilanziert – „der Austausch zwischen Venedig und Deutschland alles andere als ein epigonales Verhältnis.“²⁸

Dolphin, der Librettist, war Johann Friedrichs Impresario in Venedig und adlige Mäzene aus Deutschland bestimmten über den Spielplan der Oper in Venedig. *Adelaide* ist also in Deutschland entstanden, wurde in Venedig aufgeführt und schließlich von Hallmann, einem schlesischen Dichter, ins Deutsche übersetzt und in ein Alexandriner-Drama überführt, in welchem die italienischen Arien dabei aber zu paargereimten strophischen Liedern mit 5 Hebungen pro Zeile umgewandelt werden, so dass sie sich wie ein deutsches Kirchenlied singen lassen.²⁹ Hallmanns Freudenspiel verdankt seine Entstehung also verschlungenen Zirkulationswegen, auf denen die Vorlage mehrere Verwandlungen und Anpassungen an den lokalen Erwartungshorizont erfuhr und so durchaus zu einer eigenständigen Form finden konnte.³⁰

Trug ein Stück die Bezeichnung ‚Trauer-Freudenspiel‘, so konnte dessen Vorlage als Tragi-Comedie publiziert worden sein, wie beispielsweise im Falle von D. E. Heidenreichs *Mirame Oder Die Unglück- und Glückseelig-verliebte Prinzessin aus Bythinien*³¹. Doch muss man sich hüten anhand des Titels

26 Reinmar Emans, „Die beiden Fassungen von Antonio Sartorios Oper *L'Adelaide* unter besonderer Berücksichtigung des in Hannover verwahrten Autographs“, in: Alberto Colzani (Hg.), *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, Como 1995, S. 57–79; Reinhard Strohm, „Agostino Steffani und die Oper in Deutschland“, in: Claudia Kaufold u. a. (Hg.), *Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit*, Göttingen 2017, S. 55–66, hier S. 57 f.

27 Tina Hartmann, *Grundlegung einer Librettologie: Musik- und Lesetext am Beispiel der ‚Alceste‘-Opern vom Barock bis zu C.M. Wieland*, Berlin/Boston 2017, S. 138.

28 Ebd.

29 Vgl. dazu Irmgard Scheitler, „Die Metamorphosen des *Heraclius*“, in: Dieter Martin und Karin Vorderstemann (Hgg.), *Die europäische Banise. Rezeption und Übersetzungen eines barocken Bestsellers. Kongressbericht*, Berlin u. a. 2013, S. 51–66.

30 Bernhard Jahn, „*L'Adelaide* und *L'Heraclio* in Venedig, Breslau und Hamburg. Transformationen zweier Bühnenwerke im Spannungsverhältnis zwischen Musik- und Sprechtheater“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 650–694.

31 J. D. E. Heidenreichs *Mirame Oder Die Unglück- und Glückseelig-verliebte Prinzessin aus*

darauf zu schließen, dass das übersetzte Werk inhaltlich und formal mit der Vorlage übereinstimmt, also eine Tragi-Komödie in französischer Manier wäre. Kaspar Stieler's „Singe- und Freudenspiel“ *Die Wittekinden*³² wiederum, es ist sein einziges Versdrama, behandelt die Gründungsgeschichte des Hauses Schwarzburg Rudolstadt, löst eine mit „amourösen Versatzstücken aus der italienischen Komödientradition“³³ durchsetzte Intrigenhandlung glücklich auf. Meid bescheinigt dem Singspiel eine Tendenz zur Oper.³⁴

Vollkommen anderen Charakters ist hingegen ein „Lust- oder Freudenspiel“ aus der Feder Johann Rists, welches die Initiationsriten eines Buchdruckergesellen unter dem Titel *Depositio Cornuti Typographici*, inszeniert. Dieses Stück wurde dann tatsächlich auch für die Gesellenweihe benutzt und erlebte bis ins Jahr 1743 acht Auflagen.³⁵ Es ist ein Handwerkerspiel, das mit Preisliedern auf die Buchdruckerkunst aufwartet und in dem grausame Späße mit einem behörnten Prüfling getrieben werden, der etliche peinliche Proben überstehen muss: „Es ist zwar nicht/ darauf gericht / Daß wir hie woll'n Comoedien spiel'n/“, erklärt anfangs ein Monsieur Sausewind, doch das Lust- und Freudenspiel nimmt gleich danach mit bösen Scherzen seinen Lauf. Es gab auch Freudenspiele, in denen das typische Personal der Schäferspiele auftrat, so etwa im anonym gedruckten Stück *Der witzige Freyer/ Oder/ der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel*.³⁶ Halten wir als vorläufige Zwischenbilanz ein unsystematisches und verworrenes Bild fest – Freudenspiele erscheinen als Friedensspiel, Handwerkerspiel, Festspiel, Maskenzug, Schäferspiel, Feldspiel, Singspiel, Sittenspiegel, mal in Versen, mal in Prosa, meist als Übersetzung höchst heterogener Prätexte und häufig in Verbindung mit Musik, also als Hybrid von Sprech- und Musiktheater. Etablierte

Bythinien. Trauer-Freuden-Spiel. Aus dem Frantzösischen, Leipzig: C. Michael für J. Cundisius in Görlitz, 1662, nach: Jean Desmarets de Saint-Sorlin: *Mirame, Tragi-Comedie*, Paris: Le Gras 1641.

- 32 Kaspar Stieler, *Die Wittekinden: Singe- und Freuden-Spiel von des hochlöblichen Gräffl. Schwartzburgischen Ubralten Hauses Auffnehmen, Fortwachsen und Christenthum [...] Auff dero Gräffl. Schlosse Heydeck vorgestellt den 2. Mertz*, Jena: Neuenhahn, 1666.
- 33 Volker Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740*, München 2009, S. 481.
- 34 Ebd.
- 35 Johann Rist, *Depositio Cornuti Typographici, Das ist: Lust- oder Freuden-Spiel: Welches bey Annehmung vnd Bestätigung eines Jungen Gesellen/ der die edle Kunst der Buchdruckerei redlich hat außgelernt [...]*, Frankfurt: Johann Georg Drullmann, 1677.
- 36 Anonymus, *Der witzige Freyer/ Oder/ der Rosabelle Schöfferey: Freuden-Spiel/ Auff den Schau-Platz auffgeführt/ Als Der [...] Frauen Johannen Magdalenen/ Gebührner und vermählter Hertzogin zu Sachsen [...] Jüngsthin am 5. des Oster-Monats dieses 1682sten Jahres Glückliche- und gesund-gehaltener Hoch-Fürstl. Vorgang Nach hingelegter Heiliger Zeit Ein erfreuliches Rück-Dencken erweckte Und deßwegen mit einigen Ergötzlichkeiten in der Oster-Wochen nachgefeyert wurde*, Weissenfels: Brühl, 1682.

Einteilungen greifen sie nicht. Es wird zwar gemeinhin von der Forschung zwischen Trauerspiel und Komödie unterschieden und letztere als Lustspiel, Freudenspiel, Scherzspiel, Schimpfspiel und Possenspiel bezeichnet, um dann als Mischung beider eine dritte Hauptgattung zu bilden, die Tragikomödie (auch unter Bezeichnungen wie „Tragi(co)comoedia, Komiko-Tragoedie, Drama comico-tragicum, Trauer- und Lustspiel, Trauer- Freudenspiel, Mischspiel und Schauspiel“³⁷ bekannt –, aufgefasset und ihnen auch das Schäferspiel zugeschlagen, „das im dt. Barock überwiegend aus Übersetzungen und Bearbeitungen fremdländischer Vorlagen besteht“³⁸. Doch genau diese Charakteristika der Mischspiele treffen bereits auf die Komödie und insbesondere auf das Freudenspiel zu, das insofern sich als mannigfaltiges Hybrid aus Hybriden erweist. Die hybriden Freuden Spiele wechseln proteushaft ihre Form, durchlaufen Metamorphosen, transformieren ihre Vorbilder, und sind gattungstheoretisch nur auf einen sehr vagen gemeinsamen Nenner zu bringen. Dies hat ihr Schicksal besiegelt: Fest zementiert ist in der Forschungslandschaft das Vorurteil, dass solche Mischformen als „Sammelbecken der dramatischen Regelverstöße“³⁹ aufzufassen seien. Dergleichen normativ geleitete Abwertungen speisen sich aus der ebenso engen wie antiquierten Vorstellung, dass ein Stück regelkonform zu sein habe, um als ästhetisch gelungen akzeptiert zu werden. Eine nur negative Bestimmung der Mischform blockiert jedwedes Verständnis der Eigenart dieser Stücke und der Ideale, nach denen sie ihr Gelungensein zu bemessen wäre, und zwar im Rahmen eines artistischen Experimentierfeldes, in welchem die Dichter mit der Lizenz zu großer spielerischer Freiheit im Formalen und Stofflichen agieren.

III.

Zu selbstbewusster Eigenständigkeit gelangt das Freudenspiel vor allem im Schaffen von Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), der sich mehr als jeder andere in Theorie und Praxis mit ihm befasst hat. Harsdörffer, in allen Künsten und Wissenschaften versierter, vielsprachiger Polyhistor, Dichter, Übersetzer, Emblematiker, einfallsreicher Wissenspopularisator und ingenieuser Erfolgsschriftsteller, hat fünf heute weitgehend unbekannte Freuden Spiele verfasst und in seiner Poetik das Freudenspiel zu bestimmen versucht – ohne dass sich dabei ein einheitliches Bild ergibt. Sammelt man jedoch die bei ihm vorkommenden

37 Alexander (wie Anm. 4), S. 71.

38 Ebd.

39 Robert Alexander (ebd.) zitiert zustimmend: Horst Günther, Art.: „Tragikomödie“, in: *Realexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 4, S. 523–530, hier S. 524, Berlin [u. a.] 1931.

unterschiedlichen Formen und Bestimmungen, so erhält man einen Überblick über ihren Möglichkeitsraum. Seine Freudenspiele sind:

1. *Japeta. Das ist Ein Heldengedicht: gesungen In dem Holsteinischen Parnasso Durch Die Musam Calliope*, Nürnberg: Wolfgang Endter, 1643
2. *Das geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genant Seelewig. Musik: Sigmund Theophil Staden*, UA Nürnberg 1644, abgedruckt im 4. Band der *Frauenzimmer Gesprächspiele*⁴⁰.
3. *Zugabe. Melisa, Oder Der Gleichnis Freudenspiel*, verfasst durch den Spielenden, abgedruckt im 3. Teil seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele*, Nürnberg: Endter 1644–57 (= FZG), Bd. 3, S. 371–431.
4. *Die Vernunftkunst* wird ebenfalls als „Freudenspiel“ deklariert (FZG V, S. 85–280). Dieses ist vermeintlich eine freie Übersetzung eines „englischen Freudenspiel“ Joseph Halls (1574-1656)
5. *Die Redkunst. Ein Freudenspiel* (aufgenommen im 5. Teil der *Frauenzimmer Gesprächspiele*) (FZG V, S. 326–458 [CCXVI–CCXIX]).

Darüber hinaus tritt in seinen Schriften das Freudenspiel als allegorische Figur in emblematischen Titelkupfern und als Vorrednerin auf. So stellt er in seiner Anthologie *Der Grosse SchauPlatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* Trauerspiel und Freudenspiel gegenüber, das Freudenspiel auf dem Titelbild (Abb. 7) als weibliche Figur mit Masken, Gitarre und Hund darstellend:

⁴⁰ Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele, so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften, mit nutzlicher Ergetzlichkeit, beliebt und geübet werden mögen: Aus Italiänischen, Frantzösischen und Spanischen Scribenten angewiesen, und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet, und mit einer neuen Zugabe gemehret*, Nürnberg: Endter, 1644–57, FZG IV, S. 489–622.



Abb. 7. Frontispitz zu *Der grosse Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte*

Ist nun des Menschen Leben ein Trauer- und Freudenspiel / das nach und nach mit veränderten Personen fortgesetzt wird, bis der Tod einem nach dem andern die Kleider auszieht,

erklärt Harsdörffer in der „Zuschrift“, und das Titelbild wird bereits eigens in einem ihm vorangestellten Gedicht aufgeschlüsselt, das in den verschiedenen Auflagen variiert wird und in der 6. Auflage am deutlichsten den Zweck des Freudenspiels verrät:

Erklärung deß Tittel-Bildes.

Das Freudenspiel stehet auf hiesiger Schwelle
und weiset die Larven an sothaner Stelle;
bekränzt mit Blumen von buntlichen Farben
die sonsten der Schnitter vermengen mit Garben.
Das Freudenspiel trägt die krumme Chytarren
und machet die Augen und Ohren erstarren.
Nun kommet ihr Frommen mit guten Vertrauen
die Ungelückslaster verstelltet zu schauen:
erforschet und folget der Tugenden Grunde
wie spühren und flüren die Emsigen Hunde:
Hier werdet ihr manche Begebenheit sehen
die würdig zu lesen unlängsten geschehen.⁴¹

Es sollen also die Schilderungen der Freudenspiele des Lebens dazu verhelfen, die Laster zu durchschauen und die Tugendgründe zu erkennen. Danach tritt das Freudenspiel selbst auf, um zu bestätigen, dass sein Ziel es sei, die Jugend moralisch zu belehren. All das geschieht scheinbar in der Tradition von Schottels Fortuna-regiertem Freudenspiel, doch der Staunenerregende Schau- und Unterhaltungswert der mitgeteilten Schicksale übertrifft spielend den vermeintlichen Zweck des Aufspürens von versteckten Lastern und wahrer Tugend.

In *Der grosse Schauplatz lust- und lehrreicher Geschichte* wurde das ‚Freudenspiel‘ von Harsdörffer also nicht als literarische Gattung aufgefasst, diese

41 Georg Philipp Harsdörffer, *Der grosse Schauplatz lust- und lehrreicher Geschichten. Das erste (und das zweite) Hundert. Mit vielen merckwürdigen Erzehlungen, klugen Sprüchen, scharfsinnigen Hofreden, neuen Fabeln, verborgenen Räthseln, artigen Schertzfragen und darauf wolgefügeten Antworten ec ausgezieret und eröffnet Durch ein Mitglied der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft. Zum sechstenmal gedruckt.* 2, Tle. in 1 Bd. Frankfurt und Hamburg, J. Naumann und Georg Wolff, 1672–73. Vgl. die anderen Ausgaben mit unterschiedlichen Stichen und Gedichten: Georg Philipp Harsdörffer, *Der grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte*, 2 Bde., Nürnberg: Pillnhofer, 1648; Frankfurt a. M.: Caspar Rötelin, 1653; Hamburg: Creutzberger, 1664.

hatte er indes in seiner Poetik, dem *Poetischen Trichter* (1647–53) vorher bestimmt.

IV.

Dort geht er ausführlicher als jeder andere seiner Zeitgenossen auf die Freuden Spiele ein, und grenzt sie von den Hirtenspielen, Schäferspielen und Tragikomödien ab.⁴² Im Unterschied zu Opitz, der für Komödien ein Ständeklausel vorsah, die hochgestellte Persönlichkeiten vor Spott schützt, ist es für Harsdörffer zuweilen möglich, dass in ihnen auch Könige auftreten,⁴³ und er selbst wird es so in seiner *Japeta* handhaben. Bedingung sei jedoch, dass das Stück gut ausgeht, denn der gute Ausgang sei Signum des Freudenspiels:

Diese Spiele werden Freuden Spiele genennet/ weil ihr Inhalt und Ende frölich und lustig ist. Nach der Verwirrung folgt eine merkliche Veränderung/ da. der Unglückselige glücklich/ oder der Glückselige unglücklich wird. Solche Veränderung rühret vielmals her aus Erkenntniß der Personen/ so zuvor unerkant.⁴⁴

Die Handlungsführung sei im Freudenspiel im Gegensatz zur Tragödie grundsätzlich ‚zweischichtig‘, da eine gerechte Bestrafung von Lastern und die Belohnung von Tugenden erfolge: „Diese beede Arten die Freuden Spiele zu entschliessen/ sind zugleich gebräuchlich in zweyschichtigem Inhalt/ und bewegen der Zuschauer Gemüter vorbesagter massen.“⁴⁵ Daneben macht er Angaben zur Anlage und Personal der Freuden Spiele, so solle als „erste Person deß Freudenspiels“ ein Vorredner auftreten, der aus der Emblematis stamme und eine Leit-Allegorie etabliert. Danach habe sich diese Figur ganz aus dem Stück zu verabschieden. Das weitere Personal entlehne man aus dem Arsenal der bekannten Figurentypen, wie alter Geizhals, oder unverschämter Fremdling etc.⁴⁶ Interessant ist nun auch, dass Harsdörffer zwischen Freuden Spielen mit oder ohne Musik unterscheidet, wobei jene mit Musik ihrerseits nochmals unterteilt werden, insofern ein Prosa-Drama von Liedern begleitet werden könne, während bei einem Versdrama die bloße Musik genüge.

Die Handlungen werden in den Freuden Spielen mit der Music ohn Gesang unterschieden, Wann aber die gantze Verfassung in ungebundener Rede/ so könnte man

42 Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, Nürnberg: Endter, 1648–1653, II, S. 93–112.

43 „Selten betreten Könige den Schauplatz/ doch werden sie von den Freuden Spielen nicht ausgeschlossen/ wann die Geschichte fröliche Händel betreffen.“

44 Ebd., S. 94.

45 Ebd., S. 95.

46 Ebd., Teil 2 (1648), S. 96.

wol darzu gewidmete Lieder singen lassen: sonsten aber/ wann es durch und durch Verse und keine Lehren beygebracht/ so ist die Music allein gnung/ jedoch/ daß sie nach Beschaffenheit des Jnhalts bald traurig/ bald frölich sey.⁴⁷

Zudem gebe es Mischformen zwischen Trauerspielen und Freudenspielen sowie zwischen Freuden- und Hirtenspielen – im letzten Fall würden aus der emblematischen Ikonologie allegorische Personen eingeführt, wofür sein eigenes Freudenpiel *Japeta* ein Beispiel sei, das man ohne eine Anleitung zum Dechiffrieren nicht verstehen könne.

Wie nun des Menschen Leben vielen Betrübniß und Ergötzlichkeiten ergeben/ als ist daher entstanden eine Mittelart/ so theils den Trauer- theils den Freuden- spielen gleichet/ oder auch einen frölichen Anfang hat/ und traurig endet: Oder auch eine traurige Geschichte mit lustigen Schalhandlungen unterbricht. Gleicher gestalt ist auch eine Mittelart zwischen den Freuden und Hirtenspielen/ wann aus der Bildkunst die Personen eingeführet und darunter Königreiche/ Länder/ und Herrschaften verstanden werden. Ein Exempel ist die Japeta aus dem Frantzösischen übersetzt/ und kan man solche Freudenspiele/ sonder dem darzugehörigen Schlüssel nicht völlig verstehen.⁴⁸

V.

Harsdörffers Freudenspiele speisen sich aus französischen, spanischen, italienischen und englischen Quellen; sie sind Teil-Übersetzungen und Adaptionen, zugleich aber auch Neu-Schöpfungen, die Anspruch auf Eigenständigkeit und Originalität im Vergleich mit den europäischen Vorlagen erheben. Wenn wir uns nun Harsdörffers fünf Freudenspiele in gebotener Kürze anschauen, so entsprechen eigentlich nur zwei seinen Bestimmungen, die drei anderen folgen davon zu unterscheidenden poetischen Prinzipien. Am nächsten kommt *Japeta*, auf die er ja auch selbst im *Poetischen Trichter* verwiesen hatte.⁴⁹

Japeta ist eine freie Übersetzung einer Heldenkomödie, die Richelieu unter Mithilfe des Hofpoeten Desmaret de Sorlin kurz vor seinem Tode verfasst hatte. Richelieus Stück trägt den Titel *Europe*.⁵⁰ Als Harsdörffer der Nürnberger Fruchtbringenden Gesellschaft, der seinerzeit wichtigsten deutschen Dichter-

47 Ebd., S. 97.

48 Ebd., S. 97 f.

49 *Japeta. Das ist Ein Heldengedicht: gesungen In dem Holsteinischen Parnasso Durch Die Musam Calliope*, Nürnberg: Wolfgang Endter, 1643.

50 Sylvie Taussig (Hg.), *Europe Comédie héroïque, attribuée à Armand du Plessis, cardinal de Richelieu et Jean Desmarets sieur de Saint-Sorlin*, Paris 2006.

und Gelehrtenvereinigung, seine *Japeta* als „uebersetzung dieses frantzösischen Freudenspiels“ schickt, tut er dies unter ausdrücklicher Berufung auf seinen Gesellschaftsnamen „der Spielende“, erklärend, dass er Grund gehabt habe „die so gefährliche Warheit verübter Geschichte, durch fremde Deutungen, erdichte umstände und die gemeine Wortschreibung zu verstellen und zu verhüllen“⁵¹. Das Freudenspiel als Camouflage, das politisch brisante historische Wahrheiten nach Deutschland in chiffrierter Form einschmuggelt. Harsdörffer kann das *Freuden-Spiel* zum einen als Gattungsbezeichnung auf die Helden-Komödie der Vorlage beziehen, zum andern auf das spezifische Rätselspiel, das er mit ihm auf der Bühne des politischen Theaters spielt. Deutlich wird dies, wenn der im Prolog von *Japeta* auftretende personifizierte ‚Friede‘ erklärt, die poetische Lizenz zur Lüge und Täuschung sei exklusiv auf die Gattung des „Freudenspiels“ einzuschränken: „Ich leide keinen Trug/ als in den Frewden-Spielen/ In Scherzen und Gespräch/ wo Mummer Völklein danzt“.

Im scherzhaften Spiel mit der historischen Wahrheit, das der Dichter mit seinen Lesern treibt, sei es erlaubt, zu täuschen, doch in der Politik und in der ernsten Kunst keineswegs. Nicht hat daher Harsdörffer mit seiner Übersetzung die Komödie ins ernste Fach des ‚heroischen Gedichts‘ transponiert, sondern seine irreführende Gattungsbezeichnung „Heldengedicht“ ist bereits ein Zug in seinem Rätselspiel. Es ist hier nicht der Ort, um detailliert auf Harsdörffers Umwandlungen der Vorlage einzugehen,⁵² es gilt lediglich die Verfahren zu benennen. So setzen die zahlreichen historischen Anspielungen zwar kundige Leser voraus, die um den Kampf zwischen Frankreich und Spanien in den Jahren 1626–1642 um die Vormacht in Europa und der Welt sowie um den mantuanischen Erbfolgestreit und den Kriegsverlauf Bescheid wissen, zugleich aber werden allzu deutliche Hinweise und direkte Bezüge vermieden. Eine einfache Strategie der Verschleierung bestand darin, den Schlüssel wegzulassen, den die französische Vorlage zur Enträtselung der historischen Anspielungen an die Hand gegeben hatte. Das Maskenspiel beginnt daher bereits im Personenverzeichnis von *Ja-*

51 Gottlieb Krause (Hg.), *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein. Briefe, Devisen und anderweitige Schriftstücke. Urkundliche Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprachgesellschaften im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1855 (ND Hildesheim, New York 1973), S. 307–401, hier: S. 319. Harsdörffers Brief vom 20. September 1643. Sylvie Taussig und Claus Zittel (Hg.), *Georg Philipp Harsdörffer: Japeta*. Französisch-deutsche kommentierte Parallel-Edition, Brepols 2009.

52 Vgl. dazu: Claus Zittel, „die so gefährliche Warheit verübter Geschichte“. Übersetzungskunst und Rätselspiel bei Harsdörffer“, in: Michael Thimann und Claus Zittel (Hgg.), *Harsdörffers ‚Kunstverständige Discourse‘. Beiträge zu Kunst, Literatur und Philosophie der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2010, S. 295–324; Nicolas Detering, *Krise und Kontinent: Die Entstehung der deutschen Europa-Literatur in der Frühen Neuzeit*, Köln, Wien und Weimar 2017, S. 265–288.

peta, das den die Länder Europas personifizierende Namen weitere allegorische Bedeutungen zuordnet (Liliwert = *Virtus*, Italmund = *Intellectus*, Austerwig = *Voluntas* etc.), die auf falsche Fährten führen. Eine ähnliche Funktion haben die vielen lateinischen Randnoten aus Schriften Gruters, Senecas, Sallusts oder Ciceros sowie die die Handlung moralisch ausdeutenden Eingangs- und Schlusssonette. Allein das schon zeigt, dass Harsdörffers Übersetzung nicht nach größtmöglicher Nähe zum Original strebt, sondern vielmehr danach, aus diesem etwas Neues und Anderes zu machen. Beim Übersetzen soll, und das hat die Forschung auch immer wieder herausgearbeitet, die Vorlage für das deutsche protestantische Zielpublikum passend gemacht werden.⁵³ Wie der Maler, so erläutert Harsdörffer selbstbewusst, der in einem *disegno* die Grundlinien entwirft, nach denen dann verschiedene Gemälde ausgeführt werden könnten, so solle auch der Übersetzer zunächst den Geist des Originals erfassen und dann daraus etwas Neues gestalten. Das „Dolmetschen“ gleiche so dem „durchzeichnen, wann ich nemlich das vorgeschriebene in eine andre Sprache und gleichsam auf eine andre Tafel überbringe“. Es gilt also in der eigenen Sprache mit eigenen Worten den Sinn des Originals wiederzugeben, es dabei so neu „zu malen“, dass man nicht mehr bemerkt, dass es eine Übersetzung ist, sondern die Nachahmung, wie beim „listigen Stehlen“, als „eine eigene Erfindung scheint“.⁵⁴ Harsdörffer streicht die Handlung der Vorlage moderat zusammen, stellt ganze Redepartien um und verändert die Dramaturgie. Er ergänzt zudem Sonette und lateinische Randnoten, die durchgehend die Handlung kommentieren. Verändert werden die Titelpuffer und das Personal. Nirgendwo wird kenntlich gemacht, dass es sich um eine Übersetzung handelt, entsprechend fehlen die Namen Richelieu und Desmarets le Sorlin. Die eigentliche Leistung Harsdörffers bestand somit darin, ausgehend von einem oder mehreren Prätexten eine ganz neue eigenständige Dramenform zu erfinden, die es so in Frankreich nicht gab. Er verschmilzt, vermischt, verfremdet, variiert, rekombiniert und ergänzt das Material aus der

53 Vgl. Jean-Daniel Krebs, „Georg Philipp Harsdörffer liest die französischen Dichter“, in: John Roger Paas (Hg.), *Der Franken Rom: Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995, S. 224–242. Italo Michele Battafarano, „Übersetzen und Vermitteln im Barock im Zeichen der kulturellen Angleichung und Irenik: Opitz, Harsdörffer, Hoffmannswaldau, Knorr von Rosenroth“, in: *Morgen-Glantz* 8 (1998), S. 13–61; Italo Michele Battafarano, „Von Sodomiten und Sirenen in Neapel. Barocke Erzählkunst bei Martin Zeiller und Georg Philipp Harsdörffer“, in: *Simpliciana* 21 (1999), S. 125–139; Peter Hess, „Nachäffin der Natur‘ oder ‚aller Völker Sprachen? Zur Rolle visueller Bildlichkeit in Poetik und Rhetorik der Barockzeit“, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Bd. 2, Wiesbaden 2000, S. 1047–1062; ders.: „Imitatio-Begriff und Übersetzungstheorie bei Georg Philipp Harsdörffer“, in: *Daphnis* 21 (1992), S. 9–26.

54 Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, (wie Anm. 42) 3. Teil, *Von der Nachahmung*, S. 41.

Vorlage spielerisch zu einem neuen Hybrid. Die Hybridisierung dient ihm als ein Innovationsmotor.

Im Unterschied zu *Japeta* integrierte Harsdörffer seine vier anderen Freudenspiele in den Rahmen seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele*, wo sie zudem als Spiel im Spiel inszeniert werden. In den Gesprächspielen unterhalten sich mehrere Personen und kommentieren auch die eingestreuten Freudenspiele Akt für Akt, wobei jede Figur eine bestimmte Aufgabe bei der Auslegung zugewiesen bekommt, das ist ihr Part, ihre Rollenidentität im Spiel. Was in *Japeta* die Randglossen mitteilten, wird in den Gesprächspielen kunstvoll als Figurenrede entfaltet, und die sprachlichen und literarischen Formen, die sonst dazu dienen, bestimmte Inhalte zu vermitteln, werden selbst zum Gegenstand der Unterhaltung gemacht.

Außerdem werden die Möglichkeiten der Deutung spielerisch erweitert, insofern die Dichtung als Gemälde, das Gemälde als Musik und die Musik als Dichtung erscheint und der Zusammenhang aller Künste synästhetisch mit Hilfe von Noten und Kupferstichen vorgeführt wird. Sinnfällig wird dies anhand des Singspiels *Seelewig*⁵⁵ (Abb. 8) das Harsdörffer in den 4. Band seiner *Frauenzimmer Gesprächspiele* aufnimmt und zu dem Theophil von Staden die Musik komponierte.

Ihr voraus stellt Harsdörffer sogar eigens „Des Spielenden Spielrede“⁵⁶, und diese ist ein langes Plädoyer dafür, das sonst in der Kunst gering geschätzte oder gar verachtete Spiel als ästhetisches Mittel in allen Künsten zu adeln und unter Verweis auf die *ludi naturae*⁵⁷ naturphilosophisch zu begründen.

Ausgelöst durch den Gesang einer Hirtin, den eine Bootsgesellschaft erlauscht, werden einführend innerhalb eines Gesprächspiels inszenierten Waldgedichtes die Anfechtungen der Seele durch teuflische Laster gleichnishaft inszeniert und mit einem geistlichen Pastorell kontrastiert.⁵⁸ Der von allegorischen Figuren vorgetragene Text wird fortlaufend durch deutende Passagen, Belehrungen und Exkurse unterbrochen. Dieses Freudenspiel gilt als die „älteste vollständig erhaltene Oper deutscher Sprache“⁵⁹, in deren Kommentaren zudem die erste deutsche Operntheorie stecke.⁶⁰

55 Harsdörffer, *Das geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genant Seelewig. Musik: Sigmund Theophil Staden*. UA Nürnberg: Endter, 1644.

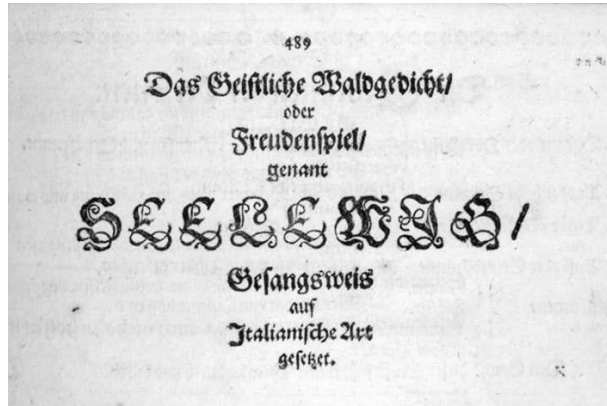
56 FZG IV (wie Anm. 40), S. 458–482.

57 Ebd., S. 468 f.

58 FZG IV (wie Anm. 40), S. 1–155 [CL–CLXIV].

59 Robert Schütze, „Auf Teufel komm raus. Wie Harsdörffers *Seelewig* ihren Prätext zerstört“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 84 (2010), S. 448–477, hier: S. 448.

60 Vgl. Susanne Bauer-Roesch, „Gesangspiel und Gesprächspiel. Georg Philipp Harsdörffers

Abb. 8. *Seelewig*

Doch ist bereits diese Gattungszuweisung durchaus strittig⁶¹ und bei Harsdörffer textlich nicht belegbar. Ambig ist auch der Name „Seelewig“ der zugleich die ewige Seele oder deren Verlust („Seele weg“) bedeuten kann. Entsprechend zweideutig entspinnt sich das Spiel mit der Gattungsbezeichnung, die zugleich ein weltliches und/oder geistliches Gedicht ankündigt. Ausdrücklich wird sogar gefordert, „daß die Weltliche Freudenspiele in Geistliche Gedichte sollen verwechselt werden“.⁶² Die Prätexte werden hierfür erklärtermaßen radikal zu einem Hybrid umgeformt.⁶³ Das Lied der Schäferin sei, „fast aus M. Cervantes Saavedra fünften Lehrreichen Mären (novela exemplare), ‚El celoso extremeño‘ übersetzt“.⁶⁴

Die Vorlage für *Seelewig* ist eine deutsche Prosaübersetzung einer katholischen Glaubensapologie, Nicolo Negris *L'anima felice. Favola boscareccia e spirituale*⁶⁵,

„Seelewig‘ als erste Operntheorie in deutscher Sprache“, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2000, Bd. 1, S. 645–664.

61 Siehe: Danielle Brugière-Zeiß, *Seelewig de G. Ph. Harsdörffer et S. Th. Staden (1644). Un opera? Un projet pastoral original entre musique et littérature*, Bern 2003; Irmgard Scheitler, „Harsdörffer und die Musik“, in: Stefan Keppler-Tasaki und Ursula Kocher (Hgg.), *Georg Philipp Harsdörffers Universalität: Beiträge zu einem uomo universale des Barock*, Berlin, New York 2011, S. 213–236.

62 FZG IV (wie Anm. 40), S. 44.

63 Zu den zahlreichen Irritationen, die den häufig einsinnigen Deutungen in der Forschung den Boden entziehen, siehe Schütze (wie Anm. 58).

64 Auf den Cervantes-Prätext und seine Relevanz für die Deutung geht nur Schütze (wie Anm. 58) ein.

65 Nicolo Negri, *L'anima felice. Favola boscareccia e spirituale*, Vinegia: de Vecchi, 1609. Die deutsche Prosa-Übersetzung stammt nicht von Harsdörffer: *Ein gar Schön Geistliches Waldgedichte: Die Glückselige Seele, Ausz Zihrllichem Welnsch in gemeines Deutsch gebracht*. Breslau:

die nicht als Oper, sondern als Sprechtext verfasst wurde. Zum „Freudenspiel“ wird der Text erst bei Harsdörffer. *Seelewig*⁶⁶ wird von der Forschung häufig dem Schäferdrama zugewiesen oder als Hirtenspiel mit Freudenspielelementen charakterisiert, obgleich doch Harsdörffer, wie wir gesehen haben, das Freudenspiel vom Hirten- und Schäferspiel klar abgrenzt. Offenbar sollen hier sehr verschiedene Elemente des weltlichen und geistlichen Singspiels, Schäferspiels und Hirtenspiels zu einem ganz neuen Hybrid kombiniert werden, das zudem Oper und Sprechtheater amalgamiert.

Die Vorlagen werden dabei nicht, wie Schütze in seinem grundlegenden Aufsatz⁶⁷ meint, zerstört, denn darauf kommt es gar nicht an, sondern konsequent als Material zu einer Neuschöpfung begriffen, „in Erachtung, daß ich niemals dergleichen gesehen oder gelesen, und daher glauben will, es sey fast unsere Sprache nicht fähig, ein Wald=Trauer= oder Freuden=Gedicht [...] in gebundener Rede vorzustellen“⁶⁸.

Es ist daher nur konsequent, wenn Harsdörffer die Kombinatorik selbst zum metapoetologischen Thema seiner anderen Freudenspiele erwählt und das Spiel mit Worten und Figuren zum Gleichnis der Welt erhoben wird. So im der als „Zugabe“ zum 3. Teil seiner Frauenzimmer Gesprächspiele (Nürnberg 1644–57) aufgenommenen „*Melisa, Oder Der Gleichnis Freudenspiel*“⁶⁹ (Abb. 9) verfasst durch den Spielenden“, in welchem Melisa, die ‚Wohlredenheit‘ von Personifikationen der europäischen Sprachen umworben wird.

David Müller, 1637; Vgl. dazu: Mara R. Wade, „Seelewig. The earliest extant german opera and its antecedent“, in: *Daphnis* 14 (1985), S. 559–578; Christiane Caemmerer, „Das Geistliche Waldgerichte: Die Glückseelige Seele von 1637 und seine Quelle“, in: *Daphnis* 16 (1987), S. 665–678.

66 Peter Keller, *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer*, Bern 1977; Judith P. Aikin, „Narcissus and Echo. A Mythological Subtext in Harsdörffer’s Operatic Allegory ‚Seelewig‘ (1644)“, in: *Music & Letters* 72 (1991), S. 359–371; Nicola Kaminski, „ut pictura poesis: Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers ‚Seelewig‘“, in: Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt, Thomasz Jablecki (Hgg.), *Frühneuzeitliche Stereotype: Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas Gryphius Gesellschaft Wrocław 8. bis 11. Oktober 2008*, Bern 2010, S. 367–397.

67 Schütze (wie Anm. 58).

68 FZG IV (wie Anm. 40), S. 29.

69 FZG III (wie Anm. 40), S. 351–431.



Abb. 9. Melisa (FZG III, S. 351 ff.)

Die wichtigsten Vorlagen sind Lope de Vegas *Escolastica Zelosa* und Guez de Balzacs *Comédie des Comédie* worüber Harsdörffer selbst informiert und das Freudenspiel als Spiel mit Prätexten ausweist:

Die seltene und seltsame Einfälle/ samt etlichen Erfindungen sind von fremden Scribenten entlehnet. Die erste Handlung ist fast aus des Balzacs Sendschreiben (so in seinem Büchlein *La Comedie des Comedies* genannt), das andere ist aus deß *Lope de Vega Escolastica Zelosa*; auß deß *Cocodrillo Angelica*, auß *Aretino*, *Cieco d'Hadria*, *Fastidito*, *Capponi* &c. und etlich andern / theils auch auß eigenen Gutdunken bey und angebracht worden: dan man eben deßwegen viel und unterschiedliche Bücher liest / sich derselben nach Gelegenheit zu bedienen⁷⁰

Im 5. Teil wird, nachdem innerhalb der Gesprächspiele die Dichtkunst und die Sprachkunst verhandelt worden waren, dann die „Die Vernunftkunst“ (Abb. 10) ebenfalls wieder als metapoetisches ‚Freudenspiel‘ inszeniert.

Die Hauptfigur Reymund erklärt, er habe ein „englisches Freudenspiel“⁷¹ mit dem Titel *Der Sophist* mit Hilfe eines Freundes übersetzt. Vorlage war Richard Zouchs (1590–1661) akademische Komödie *The Sophister*, die 1639 in London erschienen und von Harsdörffer bereits 1647 in einer lateinischen Übersetzung herausgebracht worden war. Im Unterschied zur lateinischen Fassung, die eine akademische Leserschaft in ihren Mußestunden unterhalten und belehren sollte, ist die *Vernunftkunst* mit Emblemen und Kupfern illustriert. Vor allem aber ist dieses Freudenspiel wieder Teil eines allgemeineren Gesprächspiels und dadurch mit vielen weiteren Kommentaren und Erläuterungen durch die teilnehmenden Protagonisten ausgestattet. Das Freudenspiel zielt zwar unter dem emblematischen Motto „witzig und spitzig“ offensichtlich wieder auf ein gebildetes Publi-

⁷⁰ FZG III (wie Anm. 40), S. 363.

⁷¹ FZG V (wie Anm. 40), S. 85–280, hier: S. 88.

kum, doch der Adressatenkreis beschränkt sich nun nicht mehr auf lateinkundige Universitätsgelehrte, sondern bezieht all jene ein, die ihren Spaß am Spiel mit logischen Schlussformen haben. Harsdörffer lässt wie bei Zouch die Personifikationen der logischen Dialektik (*Inventio, Fallacia, Ambiguitas* ...) auftreten, doch verdoppelt er die Figuren, da er zugleich ihnen noch sinnbildhafte deutsche Namen (Fallacia z. B. heisst sprechend Trügewicht, Intellectus ‚Sinnewalt‘ etc.) verleiht. Da diese Rollen dann wieder von den Teilnehmern des Gesprächspiels gespielt werden, fungieren sie also wie deren ‚Avatare‘.

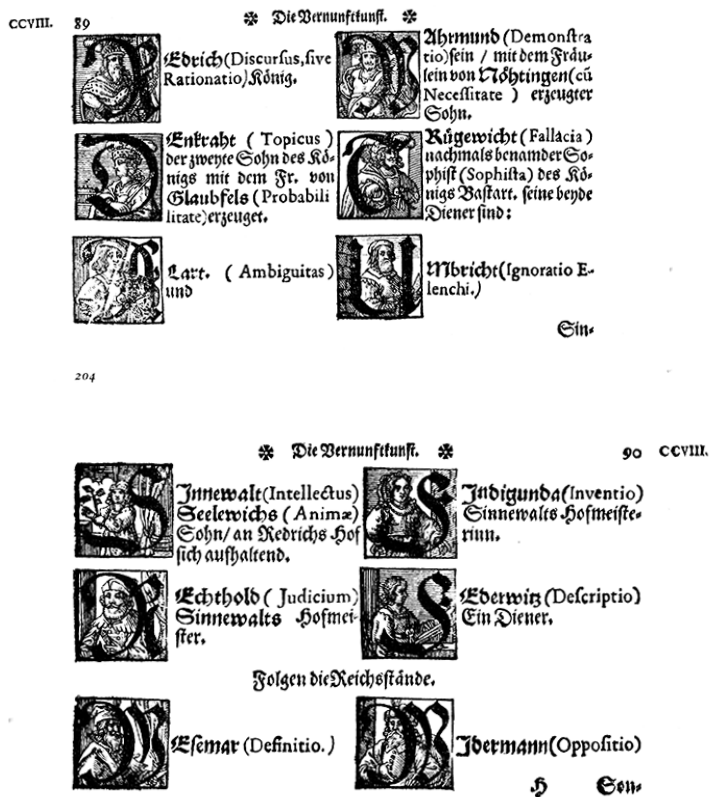


Abb. 10. und 11. Personenverzeichnis:
Die Vernunftkunst, FZG V., S. 89 f.

Der Ort des Freudenspiels ist wie bei Zouch passenderweise in Oxford. Discourse träumt davon, mit Gänsefedern zu fliegen, ist aber zu Beginn von seinem Kind Fallacy vergiftet worden und leidet seither an Wahnvorstellungen. Es entspinnt sich eine wahre Spiegelfechtere rhetorischer und argumentativer Figuren, die nun

noch ausführlicherer Erläuterungen bedarf. Entsprechend werden die Aufgaben auf alle Mitspieler verteilt, Julia soll das Wichtigste des Inhalts wiederholen, Angelika seltene Wörter beobachten, Degenwert Korrigier- und Erinnerungswürdiges beisteuern, Cassandra Assoziationen zur Deutung liefern...Harsdörffer ist sich wiederum der Originalität sowohl seiner Vorlage als auch seiner eigenen janusköpfigen Schöpfung bewusst, wenn er bekennt, er könne

mit Wahrheit sagen/ daß ich viel hundert/ ja tausent Freudenspiele in allerley Sprachen gelesen/ dergleichen aber ist mir noch nie zu Handen kommen/ das so witzig erfunden/ und so spitzig alle Wort gesetzt, daß man wol sagen möchte/ der Verfasser habe sie mit einem Cirkel geschrieben/ dessen Knopf beyderseits Augen gehabt: Dieses bedeutet die kunstsinnige Erfindung; jenes die abgemessene Wort⁷².

Mit *Die Redkunst. Ein Freudenspiel* wird schließlich im 5. Teil der Frauenzimmer Gesprächspiele eine freie Bearbeitung von Lope de Vegas *La fuerza lastimosa* („Der bekläglich Zwang“) und Francisco de Quevedos Traktat *Libro de todas las cosas y otras muchas más*⁷³ abgedruckt. („Diese Künste sind aus des Quevedo Buch de todas las cosas del mundo y aun mas [sic!] übersetzt“⁷⁴). Hier nun streiten die Personifikationen rhetorischer Figuren miteinander um die Gleichniskunst, also über sich selbst und ihr Spiel, das sie zugleich inszenieren und interpretieren. Worzu dienet aber dieses alles?“ fragt zu Beginn Angelica, und Reymund antwortet: „Zu mehrerem Verstand des gantzen Spiels, dann solche, und noch viele andere denselben zugehörige Stücke in dem Freudenspiel ausgebildet werden müssen.“⁷⁵ – es ist also Muster und Anleitung zugleich für die Erfindung von Freudenspielen. Doch wie genau ist diese Verfahrensweise zu bestimmen? Blicken wir hierfür auf zwei aufschlussgebende Titelkupfer Harsdörffers: Das Frontispiz zum Sprichwortspiel wird aus Büchern, jenes zum Gleichnispiel *Melisa* aus Schachspielen zusammengesetzt, es sind Metaspiele, von einem Spielenden für gleichnisliebende Leser wie Spieler verfasst und mit einem spielständigen Titelbild versehen. Das das Titelkupfer erklärende Gedicht verspricht dem Leser, die Schrift böte ihm „ein Mummenschanz, gar wunderlich verhüllet: /Ja, nie kein Freudenspiel so seltsam hat gespielet / als diese Gleichnissen, dir vielleicht unbekant.“⁷⁶ Geistreiche ingenüose Kombinatorik⁷⁷ und Montage bei höchst kunstfertiger Ausfertigung.

72 FZG V (wie Anm. 40), S. 87 [CCVIII].

73 Online abrufbar unter: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-todas-las-cosas-y-otras-muchas-mas--o/html/ffc59364-82br-11df-acc7-002185ce6064.html>.

74 FZG V (wie Anm. 40), S. 359..

75 FZG V (wie Anm. 40), S. 328 [CCXV].

76 FZG III (wie Anm. 40), S. 374.

77 Zur Kombinatorik bei Harsdörffer siehe: Peter-André Alt, „Literarische Imagination als

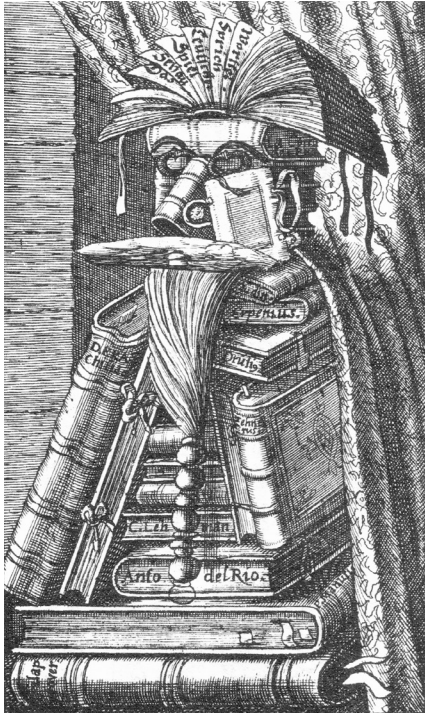


Abb. 12. Frontispiz zu „Das Schauspiel teutscher Sprichwörter. Aus dem Französischen mit zulässiger Freyheit übersetzt Durch Den Spielenden.“ (FZG II, S. 311) und
 Abb. 13. Frontispiz zu *Melissa: Ein Freudenspiel*. (FZG III, S. 351)

Das Frontispiz demonstriert es für alle sichtbar gleich zu Beginn: Es ist das *Arcimboldo-Prinzip*⁷⁸ das Harsdörffers Freudenspiele als ihr poetisches Kalkül regiert! Es verwandelt Worte, Erzählungen und Beschreibungen in lebendige Bilder oder gar wie beim Freudenspiel in lebendige Szenen. Harsdörffers *Vespasian* enthüllt es im Gespräch über die „Deutkunst“ als das rhetorische Verfahren der Hypotypose, des vor-Augen-Stellens: „Die Poeterey ist im Werke nicht anders als das Wortgemähl, welches alle Umstände und Geberden auf das artlichste ausdrucket, und gleichsam gegenwärtig vor Augen stellen.“⁷⁹

Spiel. Zum Verhältnis von Bildpoetik, Fiktion und Epistemologie bei Harsdörffer“, in: Kepler-Tasaki u. Kocher (Hgg.): *Georg Philipp Harsdörffers Universalität* (wie Anm. 52), S. 23–38.

78 Zu Harsdörffers Arcimboldo-Rezeption siehe: Christoph E. Schweitzer, „Harsdörffer, Quevedo, Espinosa und Arcimboldo“, in: John Roger Paas (Hg.), *„Der Franken Rom“. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1995, S. 213–223. Zu Arcimboldos Wirkung auf die Literatur siehe: Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbek 1959.

79 FZG IV (wie Anm. 40), S. 272 f. Vgl. dazu: Elmar Locher, „Hypotypose und memoria in der



Abb. 14. Giuseppe Arcimboldo: Der Bibliothekar, Stockholm, Schloss Skokloster (public domain)

Auch auf Harsdörffer trifft zu, was Roland Barthes Arcimboldo bescheinigte: Seine „Phantasie ist zutiefst poetisch: sie erschafft die Zeichen nicht, sie kombiniert sie, vertauscht sie, leitet sie fehl – genau das tut der Spracharbeiter.“⁸⁰ Harsdörffers Poetik ist die der unermüdlichen Spracharbeit. Die Leser wiederum sollen nicht nur lesen, sondern erraten, finden, begreifen – also mitspielen und weiterdichten. Während jedoch bei Arcimboldo irgendwelche Bücher den Bibliothekar bilden, kann man bei Harsdörffer deren Titel lesen. Sein Material ist kenntlich, und erst wenn man die Quellen kennt, wird erkennbar, wie geistreich und

Ästhetik Harsdörffers“, in: Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber (Hgg.), *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*. Wien, Köln und Weimar 2000, S. 67–88, hier S. 75.

80 Roland Barthes, „Arcimboldo oder Rhétoriqueur und Magier“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 136–154, hier S. 137.

sinnstiftend hier der Spielwitz sie zu einem originellen Kompositum verbindet. Harsdörffers Freudenspiele speisen sich ostentativ aus französischen, spanischen, italienischen und englischen Quellen; sie sind Teil-Übersetzungen und Adaptationen, zugleich aber auch Neu-Schöpfungen, die Anspruch auf Eigenständigkeit und Originalität im Vergleich mit den europäischen Vorlagen erheben.

Niemand käme auf die Idee, Arcimboldos vieldeutige Bilderrätsel als Kunst gering zu schätzen, nur weil er mit vertrauten Formen spielt, sie neu zusammensetzt und dabei substituiert. Harsdörffer, der Spielende, imitiert nicht seine Vorbilder, sondern er setzt Spiele auf spielerische Weise zu einer ganz neuen Art von Schau-Spiel zusammen, zu einem hybriden Meta-Spiel, das seinen kombinatorischen Spielcharakter ausstellt – seine Freudenspiele sind zudem Metaspiele, da sie Spiele in Spielen und über Spiele sind, und dabei gleichnishaft die Spiele der Natur weiterspielen. Nur vordergründig folgen sie der Maxime, das Zusammenspiel von Musik, Sprache und Bildkünste intermedial komponiert und fordern die synästhetische Kunsterfahrung. Vor allem aber zelebrieren sie die Lust an der Verwandlung und sind so genuin theatralisch.

Kein Freudenspiel ist selbständig, alle sind auf der Grundlage fremder Vorlagen entstanden, doch sind sie deswegen keineswegs epigonal. Das Vorurteil, die deutsche ‚Barock‘-Komödie sei erstens durch den Zwang normierender Regelpoetiken und zweitens durch ihre Abhängigkeit von ausländischen Vorbildern wenig originell, sollte man endlich verabschieden. Das Gegenteil ist wahr und der Zwang kommt erst mit der die Barockzeit schmähenden Poetik der Aufklärung in die Welt. Schaut man auf die poetische Praxis des 17. Jahrhunderts, so scheren sich die Autoren weder um Regeln noch um getreue Adaption, sie folgen keiner normativen, sondern einer spekulativen Gattungspoetik, mit der sie sich selbstbewusst von den Normen und Mustern der antiken Poetik emanzipieren. Kontinuierlich ist der Eifer, mit dem hybride Formen erfunden werden. Dass ein solcher Wildwuchs vorherrscht, ist kein Zeichen von beständiger Regelverletzung und ästhetischer Inferiorität, zumal es ja keine verbindlichen Regeln gab, sondern zeugt von einer Lust zum spielerischen Experiment mit den Künsten, dessen Lizenz erst mit von den Tugendwächtern der Aufklärung wieder einkassiert wird. Die Entwicklung der Komödie als Gattung wurde im deutschsprachigen Raum maßgeblich von Werken befeuert, die von den durch sie ausgelösten Transformationsprozessen verzehrt wurden. Man muss sie der Vergessenheit entreissen.

Imelda Rohrbacher

Vom *stultus* zum Berater – Wandlungen der Markolph-Figur in Früher Neuzeit und Aufklärung

Die Figur des Marcolfus kommt tief aus der mittelalterlichen Tradition und ist in dieser und in ihrer frühneuzeitlichen Überlieferung alles andere als eine unbekannte Figur. Marcolfus/Markolph(us)/Markolff/Morolf ist fest verankert im umfangreichen Figureszenario, das zu den Erzählungen rund um den biblischen Salomo¹ gehört, sticht aber durch seine eigenständige Entwicklung heraus. Die Rezeption ist vielfältig, in einer von zwei Hauptlinien ist Marcolfus dabei in der Tradition der Narrenfiguren überliefert. In diesem Sinn nennt ihn etwa Luther neben Eulenspiegel und nimmt positiv auf die komischen Geschichten um Markolf Bezug, verspottet aber auch die Artikel der ‚Theologen‘² als „fein Marcolfisch“ im Sinn sündhafter Unchristlichkeit und Abgötterei. – Den Weg zum Eingang in die Sprichwörtlichkeit hat die neuere Forschung bestens dokumentiert, sodass besonders mit den Darlegungen von Michael Curschmann³ und des von Sabine Griese⁴ bewusst als „Komplex“ bezeichneten Überlieferungszusammenhangs Studien vorliegen, die mit der Vielfalt der Stoffadaption die Verästelungen der Figurengeschichte im Spätmittelalter und 16. Jahrhundert zeigen; ebenso belegen dies die Arbeiten zu den einzelnen Werken der Stoffgeschichte.⁵

- 1 Aus dieser Perspektive ist mein Zugang zur Figur entstanden, vgl. dazu u. a. Imelda Rohrbacher, „Salomo-Figuren der Frühen Neuzeit und Aufklärung“, in: *Die Bibel in der Kunst* 3 (2019), S. 1–34, https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibelkunst/BiKu_2019_10_Rohrbacher_Salomo.pdf [20.3.2022] und die Datenbank des FWF-Forschungsprojekts „Rezeptionen Salomos“ der Katholischen Privat-Universität Linz (ohne Registrierung zugänglich), https://ku-linz.at/theologie/institute/bibelwissenschaft/forschung/aktuelle_forschungsprojekte/rezeptionen_salomos/datenbank_salomo [20.3.2023].
- 2 Ähnlich wie „Papist“ ein abwertender Ausdruck für die (katholischen) Gegner, denen Luther Unwissenheit in der Lehre vorwirft; s. „theologist“ im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch: „Person, die in inkompetenter, laienhafter Weise über die Inhalte der christlichen Lehre spricht oder schreibt“ (<https://fwb-online.de/lemma/theologist.s.0m> [20.3.2023]).
- 3 Michael Curschmann, „Marcolfus deutsch“, in: Walter Haug u. Burghart Wachinger (Hgg.), *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1993, S. 151–255. Den älteren Forschungsstand repräsentieren jeweils die ausführlichen Einträge zu ‚Salomon und Markolf‘ und ‚Salman und Morolf‘ in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*.
- 4 Sabine Griese, *Salomon und Markolf. Ein literarischer Komplex im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Studien zu Überlieferung und Interpretation*, Tübingen 1999.
- 5 Auf die hier nur verwiesen werden kann; da es Bearbeitungen u. a. von Marx Ayrer,

Dies alles betont den ‚Werdegang‘ der Figur hin zur Eigenständigkeit; vor allem Curschmanns und Grieses Ordnungen des großen Konglomerats an Bearbeitungen zeigen, wie schnell sich die unterschiedlichen Kontexte die Figur aneignen und sie dabei um viele Facetten erweitern. Griese listet dazu neben den von ihr im Detail behandelten Bearbeitungen weitere „Literarische Zeugnisse zu ‚Markolf‘“ mit Schwerpunkt im 16. Jahrhundert, explizit, „um das fortbestehende Interesse an den ‚Salomon- und Markolf‘-Texten zu demonstrieren“⁷. Diesem Interesse, das auch die Salomo-Datenbank belegt, geht der folgende Beitrag nach.

Gezeigt werden sollen Flexibilität und Karriere der Figur, deren Weiterleben im 17. und 18. Jahrhundert noch wenig bearbeitet worden ist. Mit der Transkription etwa von Christian Weises *Comoedie vom König Salomo*, die auch Griese nennt, ist im Übrigen ein Stück dieser Weiterentwicklung inzwischen im Druck zugänglich gemacht.⁸

Die Vielgesichtigkeit ist der Figur des Markolf von Anfang an eingeschrieben, auf ein Schlagwort verkürzt, zeigt er immer wieder den närrischen wie den weisen Narren. Hier steht aber nicht so sehr eine solche Rubrizierung im Mittelpunkt als vielmehr die Tatsache, dass sich die Figur immer wieder neues Terrain erobert und weiter differenziert ausgestaltet wird. Markolph bleibt also im literarischen Transformationsprozess nicht nur bis in die Moderne der Aufklärung erhalten, sondern erfährt eine stete Bereicherung durch die jeweiligen Anpassungen an die Epoche.

Die Vorgeschichte

Innerhalb des Salomo- und Markolf-Konglomerats haben sich besonders zwei große inhaltliche Stränge ausgebildet: Im Kern der Überlieferungsgeschichte steht mit dem lateinischen *Dialogus Salomonis et Marcolphi* aus dem 12. Jahrhundert⁹ der Streit zwischen dem biblischen König und Marcolfus, der in der Lage ist,

Gregor Hayden, Hans Folz, Zacharias Bletz und Hans Sachs gibt, sei stellvertretend genannt: Heidi Greco-Altmann, *Vor rechten lütten ist guot schimpfen. Der Luzerner Marcolfus und das Schweizer Fastnachtspiel des 16. Jahrhunderts*, Bern 1994. Zum Neudruck einer *Frag und Antwort König Salomonis und Marcolphi* von 1569 vgl. auch Joseph Görres, *Die deutschen Volksbücher*, Heidelberg 1807, S. 188 ff.: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goerres_volksbuecher_1807/?hl=Marcolphus&p=206 [10.12.2022].

6 Griese (wie Anm. 4), S. 298–343.

7 Vgl. ebd., S. 299.

8 Imelda Rohrbacher und Michaela Neidl (Hgg.), Christian Weise, *Comoedie vom König Salomo (1685)*. Kritische Erst-Edition, hrsg., kommentiert und eingeleitet von Imelda Rohrbacher und Michaela Neidl, Frankfurt/ M. 2019.

9 Der Verfasser ist unbekannt, die Entstehung wird im nordfranzösisch/anglonormannischen Raum angenommen, vgl. Griese (wie Anm. 4), S. 3.

Macht und Rhetorik zu trotzen und sich durch Gegen-Rhetorik, Gewitztheit und angewandte Bauernschläue Salomos Strafen zu entziehen.

Das anonym überlieferte „lat. Unterhaltungsbuch in Prosa“ [Curschmann, I.R.] ist unter verschiedenen Titeln in 27 Handschriften und 49 Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts erhalten. Es bietet eine Konfrontation des weisen und mächtigen Salomon mit einem *follos* Marcolfus, der sich durch Häßlichkeit und Beredsamkeit auszeichnet (*Salomon vidit quendam hominem [...] valde turpissime et deformem, sed eloquentissimum*. [...]) Zusammen mit seiner nicht minder häßlichen Frau Politana erscheint er am Hof des Königs in Jerusalem, der ihn gegen Belohnung zu einer *altercatio* [...] auffordert. Marcolfus soll auf sämtliche von Salomon vorgegebene Sätze antworten, dann werde er reich beschenkt. Diese Einleitung fungiert [...] als Erzählrahmen für das folgende Streitgespräch, das wegen seiner additiven Bauform (auf Salomons Vorgabe folgt eine Antwort des Marcolfus; die Themen wechseln) offen für Überlieferungsschwankungen und demnach in unterschiedlichem Umfang erhalten ist: Die Zahl der Spruchpaare schwankt zwischen 9 und ca. 140.¹⁰

Griese verweist auf die mittelalterliche Bedeutung Salomos „als Inbegriff des weisen und gerechten Herrschers“¹¹; über die diversen Zuschreibungen als Verfasser der *Sprüche*, von Weisheitslehren und vor allem des Hohelieds firmiert er als Vignette von Bildung und etablierter Macht. In Bezug auf Markolf sind die Attribute wichtig, die dessen Häßlichkeit bezeichnen:

Hierbei weisen seine igelartigen Borstenhaare [...], die an den Hahnenkamm des Narren erinnern, auf (seine) *superbia* und *Obszönität* (eventuell auch auf seine *Geilheit*). Seine behaarten, langen Ohren [...] könnten diejenigen eines Esels sein und symbolisierten damit geistige Trägheit (*acedia*). Dieser Bedeutung, auf die Marcolfi Äußeres weist, stehen seine Redegewandtheit und Schlauheit entgegen.¹²

Zentral ist also der Kontrast in der Figur des Marcolfus, der in den Bearbeitungen, die auf dem *Dialogus* beruhen, als Bauer und Schelm, auf den Salomo zufällig trifft, als Narr oder auch Hofnarr, als bis zur völligen Ungestalt verwachsene, ungehobelt-grobianische, derbe Gegenfigur des weisen Königs auftreten kann.¹³ Ungeachtet dessen geht er aber mit Salomo in den Clinch, indem er z. B. seine bäurischen Ahnen auflistet: Salomo führt die Genealogie seiner biblischen Vorfahren bis herauf zu Saul und David an, Marcolfus kontert mit einer Liste

¹⁰ Griese (wie Anm. 4), S. 23 f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹² Ebd. Curschmann beleuchtet auch die Bildgeschichte zu Marcolfus, vgl. ders. (wie Anm. 3).

¹³ Zu den Gaben, die Salomo von Gott erhält, weil dieser bescheiden nur um die Weisheit zum rechten Regieren gebeten hat, zählen neben dieser Reichtum und körperliche Schönheit/ Stärke.

einander ähnelnder Namen, deren Lautlichkeit und Abfolge die Parodie auf die vornehme Herkunft des Königs schon klanglich deutlich machen. Hans Folz läßt dies in einer Fastnachtspiel-Fassung so klingen:

Salomo *dicit* / Ge her, paur, und schweig ein weil! / Von den zwelff sun Juda sein wir. / Judas gepar Fares in tzir, / Fares Efraym, Efraym Aram, / Aram Aminadas mit nam, / Aminadas gepar Nason, / Und Nason gepar Salomon, / Salomon Boas, Boas Obeth, / Obeth Jesse gepeeren tet / Und Jesse Davit in der zir, / Und Davits son Salomon sei wir.

Marcolffus *dicit* / So bin ich von zwelff geslechten der pauren, / Die mit iren namen haissen die Knauren. / Paur Trol gepar Knoll, Knoll gepar Lappen, / Lapp gepar Dremel, Dremel Appetappen, / Appatapp gepar Seutum, Seutum Ginloffel, / Ginloffel gepar Knebel, Knebel Genßloffel, / Genßloffel gepar Lutzappff, Lutzappff Starckolff, / Starckolff gepar mich; ich heylß Marckolff. / Ich bin von zwelff geslechten der pauren hie. / Sich, konick, dar umb ich dir nicht uber sie. / Du pist ein mensch als wol als ich.¹⁴

Der Spruchwettstreit und seine späteren Varianten bilden naturgemäß einen eigenen Forschungskomplex, Salomo verwendet vor allem biblisches Überlieferungsgut, Sprichwörter, Sentenzen etc. Griese betont indes, dass die Quellen für Marcolffus' Antworten deutlich schwieriger zu eruieren seien; sie verweist auf das Resümee der Forschung, dass die Sprichwörter „Markolffschen Typs“ nicht in der Tradition der mittelalterlichen Gelehrsamkeit stünden¹⁵ und hebt die Bedeutung des sprachlichen Kontrasts an sich heraus:

Das Spiel, das hier vorgeführt wird, ist auf Schnelligkeit und Sprachbeherrschung angelegt; sehr häufig greift Marcolffus in seiner Erwiderung Satzteile und Satzkonstruktionen Salomons auf, die er durch Austausch der Sinnträger entstellt. Jedoch ist ihm, der immer eigensinnig Widerworte formt, keine bestimmte „Philosophie“ zuzuordnen, zu sehr wandeln sich die Themen der Auseinandersetzung. Marcolffus ist aufgefordert zu antworten, was er gekonnt vorführt; die darüber hinausgehende Leistung und Deutung wird dem Hörer und Leser überlassen.¹⁶

14 Hans Folz, „Von dem kunig Salomon / Und Marckolffo/und einem narrn/ein hübsch Faßnacht spil new gemacht“, siehe „Ein spil von konig Salomon und Markolffo“, in: Dieter Wuttke (Hg.), *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, S. 36–81, hier S. 60 f.

15 Vgl. Griese (wie Anm. 4), S. 25, mit Bezug auf Werner Lenk.

16 Ebd., S. 26. Auch Michael Curschmann betont das Moment des sprachlichen Spiels und des Kontrasts: „Im Grunde ist der unflätige *folius* in rustikaler Gestalt und Gewandung eine Ausgeburt höherer Blödelei. [...] entscheidend ist, dass Marcolffus eine völlig andere Sprache spricht.“ Curschmann (wie Anm. 3), S. 158.

Das Moment des sprachlichen Parodierens, das Griese zu Markolf herausstreicht, scheint mir besonders bedeutend in Hinblick auf die Möglichkeit der Übernahme der Figur in andere Kontexte, leicht lässt sich imaginieren, wie vergnüglich sie gestaltet und adaptiert werden konnte. Eine Facette, die die eingesehene Forschung so nicht betont, fügt den Tier-Merkmalen diese hinzu: Zedler verweist unter ‚Marcolfus‘ auf den *Holtzschreyer*, der Eichelhäher, Rabe oder Dohle bezeichnen konnte. Der Häher galt als schwatzhaft und als Vogel, der Sprache imitieren bzw. sogar lernen konnte, ja gelang es ihm nicht, so der Volksglaube, schwierige Wörter auszusprechen, konnte er bis zum Tod cholerisch werden.¹⁷ – Zentral für die Etablierung des Marcolfus ist jedenfalls, dass im *Dialogus* dem Redewettstreit ein Handlungspart folgt:

Einige der Handschriften des „Dialogus Salomonis et Marcolfi“ überliefern lediglich den Wortstreit. In den meisten jedoch folgt noch ein zweiter Teil mit einer Schwankreihe, wobei sich die Anzahl der Schwänke als variabel erweist, in der [...] Marcolfus seine in der Rede bewiesene *versucia* in Aktion demonstriert. Er folgt den von Salomon formulierten Regeln wörtlich und kennzeichnet ihn so als den Dummen. Mehrmals erregt er dadurch den Zorn des Königs und wird letztlich sogar zum Tode verurteilt, kann aber auch hier durch Anwendung seiner List dem Galgen entkommen. Die Handlungsebene führt Marcolfus als den Sieger vor.¹⁸

Die Episoden, die der Schalk mit dem König ausficht, finden sich häufig in den Bearbeitungen wieder oder haben Eingang in andere Kontexte gefunden. Zum Kern der Aufgaben, die Salomo Marcolfus zu lösen gibt, gehören folgende:

Zusammen sollen sie [Salomo und Marcolfus, I.R.] die Nacht durchwachen. Prompt schläft Marcolfus ein und beginnt zu schnarchen (S. 26, Z. 12), wird jedoch von Salomon geweckt mit der Frage: *Dormis, Marcolfe?* (Z.13), worauf dieser antwortet: *Non dormio, sed penso* (Z.13 f.). Fünffmal wiederholt sich dies bis zum Morgen, fünf Behauptungen stellt Marcolfus auf, die er unter Androhung der Todesstrafe zu beweisen habe: 1. Ein Hase habe genauso viele Wirbel im Schwanz wie im Rückgrat (Z. 14 f.); 2. eine Elster habe genauso viele schwarze wie weiße Federn (Z. 19 f.); 3. nichts sei weißer als der Tag; der Tag sei weißer als Milch (Z. 24 f.); 4. einer Frau könne man nicht glauben (S. 27, Z. 4) und 5. Natur wiege mehr als Erziehung (Z. 9). – [...] Zuerst bereitet Marcolfus die Behauptung Nr. 4 vor, indem er seiner Schwester vorlügt, den König töten zu wollen, da er dessen Beschimpfungen nicht mehr ertrage. Deswegen führe er ein Messer bei sich, was sie jedoch niemandem verrate dürfe; dies schwört Fusada, die Schwester, bei ihrem Leben (Kap. 5). Dann schließt sich die Beweisführung von Nr. 1, 2 und 3 an (Kap. 6). Ein Hase wird zerlegt, und seine Wirbel werden gezählt, es sind gleich viel im Schwanz wie

17 Vgl. Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, Halle und Leipzig 1732–1754, Bd. 13, Sp. 708–710.

18 Griese (wie Anm. 4), S. 28.

im Rückgrat (S. 28, Z. 4 f.). Dann wird die Zahl der schwarzen und weißen Federn einer Elster bestimmt (Z. 6 f.). Und schließlich stellt Marcolfus ein volles Milchgefäß zwischen die Türpfosten des königlichen Schlafgemachs, verdunkelt das Zimmer und ruft den König, der prompt in das Gefäß tritt und beinahe gefallen wäre. Mit Zorn reagiert Salomon auf die Antwort, daß eben nichts heller als der Tag sei; sonst hätte er die Milch nämlich bemerkt. [...] Noch steht die Beweisführung Nr. 5, Natur sei stärker als Erziehung, aus. Man setzt sich zu Tisch (Kap. 8), Marcolfus hat in seinem Ärmel drei Mäuse versteckt (Z. 20 f.). Salomon hat eine Katze so erzogen, daß sie bei Tisch eine Kerze hält. Als Marcolfus nun eine Maus nach der anderen aus dem Ärmel läßt, hört die Katze anfänglich auf die Ermahnungen des Königs, bei der dritten Maus jedoch ist sie nicht mehr zu halten, läßt die Kerze fallen und läuft hinter dem Tier her, die Katze kann das Mäusen, das zu ihrer Natur (Wesen) gehört, nicht sein lassen – trotz der Erziehung, die Kerze zu halten.¹⁹

Dass nicht nur der Spruchteil in seiner Offenheit für Veränderungen, die Griese konstatiert, sondern auch der Schwankteil des *Dialogus* in den Erzählschatz eingegangen sind, verwundert angesichts der Möglichkeiten, die sich hier auf tun, nicht, auch nicht die Nennung des Marcolfus als Vorgänger des Eulenspiegel, „nur in einer noch tiefern Potenz“, wie Joseph Görres im 19. Jahrhundert (zweideutig?) zu einer Bearbeitung der deutschen Fassung der *Frag und Antwort König Salomonis und Marcolphi*²⁰ formulierte. Zu einer solchen Dialog- und Episodenvorlage sind sowohl die Herkunft aus unterschiedlichen Erzählkontexten und Kulturkreisen als auch eine sich knotenhaft manifestierende Überlieferung in Variationen mit Erweiterungen und Fortdichtungen sowie das Wandern der Figur zwischen den Literaturen äußerst einleuchtend.

So gelten als eine Vorlage des *Dialogus* die altenglischen *Solomon and Saturn*-Gespräche und Marcolfus als gewandelter Äsop²¹; eindeutig ist die Parallele zu Giulio Cesare Croce's *Bertoldo* von 1606, dem listigen Bauern (*rustico*), der bei Hof Karriere macht und ebenfalls als „italienischer Aesopus“ bezeichnet wird; Übersetzungen des *Bertoldo* kursieren nach und nach in ganz Europa.²² Diese für das 17./18. Jahrhundert vielleicht wichtigste Verschwisterung (sie wirkt auf die deutsche Literatur zurück) benennt auch Görres, dessen weitere Hinweise

19 Ebd., S. 17 f.

20 Neudruck der *Frag und Antwort*, den Görres um 1569 ansetzt, vgl. ders. (wie Anm. 5), S. 188 ff.: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goerres_volksbuecher_1807/?hl=Marcolphus&p=206 [10.12.2022] Auch hier ist die Beschreibung von Marcolphus' Äußerem zu bewundern, er erscheint, so Görres, als ein „garstiger, unflätiger Lumpenhund“, ausführlich zitiert wird die Schilderung des Unschönen bis hin zu den zerrissenen Kleidern und zum hirschartigen Geweih, das er auf dem Kopf trägt, vgl. ebd., S. 189.

21 Vgl. Curschmann (wie Anm. 3), S. 168 f.

22 Vgl. dazu u. a. Alexandra Chiriac, „Der siebenbürgische ‚Bertoldo‘ am Ende des 18. Jahrhunderts“, in: *Germanistische Beiträge* 3 (2016), S. 124–145, hier S. 129.

ebenfalls den Kreislauf der aus der Antike kommenden Wurzeln ansprechen. So führt er einen Dialogteil der *Frag und Antwort* an, der sich nach Görres auffallend ähnlich „in dem indischen Calilah und Dimnah“²³ abspielt, was direkt in die orientalische Weisheits- und Formen der Fürstenspiegelliteratur führt, denn die Erzählsammlungen des arabischen *Kalīla wa Dimna* resp. des altindischen *Panchatantra* dienten der Prinzenziehung. Hier schließt sich auch ein Kreis der Salomo-Überlieferung, da Salomo häufig als Figur der arabischen Märchentradition, in der Erzählungen zu Erziehungszwecken eingesetzt werden, erscheint; im deutschen Fürstenspiegel sind Salomo-Bezüge häufig, da sich freilich das Beispiel des von Gott auserwählten Herrschers, der im Jugendalter diese Herrschaft antritt, für diese Gattung eignet.

Die Wirkungsgeschichte des *Dialogus* ist daher sowohl unter dem Aspekt der Markolf- wie der Figur Salomos lebendig, und es liegt nahe, dies auf die Vielfalt des hier nur angedeuteten Herkunftsgeflechts und die Möglichkeit zurückzuführen, dass in eine episodische Erzählstruktur ohne Umstellung des Ganzen leichter eingegriffen werden kann.

Auffallend ist nämlich, dass die zweite Überlieferungslinie der Verbindung der beiden Figuren, die sich im ‚Brautwerbungsepos‘ *Salman und Morolf* manifestiert, weniger Nachfahren zu haben scheint, und dies, obwohl hier die Markolf-Figur eine deutlich aktivere Rolle hat und klarer Handlungsträger ist. In dieser – in Bezug auf die Rollenkonstellation deutlich veränderten – Erzählung ist Salomo als König Salman überliefert und Markolf erscheint als sein Bruder Morolf, der Salmans entführte Gattin Salme aus Ägypten zurückholt. Morolf wird hier zur Hauptfigur, da er auf Reisen geht und zahlreiche Abenteuer erlebt, die er aufgrund seiner Listigkeit – dieser Aspekt bleibt gleich – auch überlebt; als Stellvertreter seines Bruders bestraft Morolf Salme in grausamer Weise für ihre Untreue und sorgt zugleich dafür, dass Salman die Schwester des Königs Fore von Wendelsee, der Salme entführt hat, als zweite Gattin erhält. Salman hat im Gegensatz dazu die viel blässere Rolle, obwohl er König ist; er wartet zuhause auf die Erledigung seiner Agenden durch Morolf, tritt im Verhältnis zu ihm seltener auf und bestimmt nur wenige Handlungsteile. Wie betont, gibt es in der Überlieferung natürlich Überschneidungen zwischen den Nachfolgern der Spruch- und Schwankerzählung und der *Salman und Morolf*-Linie, also den beiden Strängen, die hier verkürzt dargestellt sind. Dennoch fällt auf, dass sich die Markolf-Figur in späterer Übernahme in ihrer Qualität als Schelm, Narr oder diskutierender/parodierender Gegenspieler stärker durchgesetzt zu haben scheint denn als aktiver Held einer in sich geschlossenen Abenteuererzählung.

23 Vgl. Görres (wie Anm. 5), S. 190 f. Görres Hinweise auf die orientalische Antike scheinen in späterer Betrachtung wenig berücksichtigt; ihnen muß freilich mit Umsicht nachgegangen werden.

Dies ist vor allem für die theatrale Überlieferung der Fall, in der das Gegenüber Salomo-Narr eindeutig zum Ausbau eingeladen hat. Dieser ist bedeutend und muss mit langer Wirkungsgeschichte angesetzt werden, da Markolf sich vor allem als Komödienfigur von Salomo emanzipiert und als Parallelfigur zum *rusticus* Hanswurst entwickelt; als solche wird er also zu einer Vorgängerfigur der Volksstücke des 18./19. Jahrhunderts. Dies zeigt ein skizzenartiger Vergleich seiner Auftritte bei Hans Sachs 1550 und Wolfhart Spangenberg 1615, Ernst Müller 1668 und Christian Weise 1685; Ludvig Holbergs Parodie *Ulysses von Ithac(i)a* von 1723 und August Schumanns Roman *Salomo der Weise, und sein Narr Markolph* von 1797 zeigen schließlich sowohl Wandelbarkeit als auch die Inventarisierung der Figur im 18. Jahrhundert.

16. Jahrhundert

Hans Sachs bezieht in seiner Darstellung des Salomonischen Urteils, der „Comedi“ *Juditium Salomonis* von 1550²⁴, deutlich die Markolf-Figur des Spruch- und Schwankwettstreits ein, verändert aber zugleich die Rolle des im Personenverzeichnis als „Bauern“ bezeichneten Marcolphus in einer für Sachs typischen Ökonomie. Das Spiel hat fünf kurze Akte und ist auf acht Figuren beschränkt; Sachs' Thema und Leitmotiv ist das gerechte Regieren eines höfischen Fürsten. Dazu lässt er Salomon mit dem Propheten Nathan und dem Rat Ahitophel auftreten, die Frauen, die um das Kind streiten, heißen Tamar und Cleopatra und werden beide als „gemein Weib“ bezeichnet. Ein zweiter Rat mit kurzem Auftritt heisst Mathan, „Marcolphus ein Bawr“ bestimmt dagegen den „Actus iiii.“, der sich ebenfalls vor den Räten abspielt.

Die konzise komponierten Szenen des Spiels zielen alle auf eine klare Botschaft: Sie demonstrieren das Agieren eines gottesfürchtigen Herrschers, der nicht auf eigenes Vergnügen (Jagd, Frauen, Turniere etc.) und eigenen Nutzen (Bereicherung, Finanzierung eines Hoflebens in Pomp und Prachtentfaltung) aus ist, sondern sich als Regierungsverantwortlicher verhält und in den Dienst des Volkes stellt, auch wenn das mühselige Arbeit bedeutet. Dazu wird Salomos biblische Berufung durch Gott und die Erteilung der göttlichen Gabe der Weisheit teils von Salomo selbst, teils vom Propheten Nathan als Vorgeschichte im ersten *Actus* erzählt; dem folgt als zweiter Akt ein Gespräch zwischen Nathan und dem Rat Ahitophel, in dem diese sich „undter der Rosen“, also geheim,

24 Hans Sachs, *Juditium Salomonis* (1550), in: Sehr herrliche, schöne, und warhaffte Gedicht. 2: Das ander buch [...], Nürnberg 1560, XXIII–XXX. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00084757?q=%28Sachs,+Hans+Sehr+sch%3%B6ne+ander+buch%29&page=66,67> [4.10.2022].

besprechen und diskutieren, ob denn Salomos Gottesfurcht vernünftig sei oder nicht vielmehr Weltfremdheit bedeute, die die zwar korrupten, aber hergebrachten Abläufe der Staatsverwaltung störe. Dieser aktuellen und politischen Frage widmet Sachs also einen ganzen *Actus*, wobei er „Finantzer“ und Räte als die korrupten Akteure des Hofes benennt.

Szenisch dargestellt wird schließlich im dritten Akt die Verhandlung sowie die ‚angewandte‘ Weisheit des Königs, der im Fall der übel beleumdeten Frauen (biblisch als „Dirnen“/„Huren“ (Luther) überliefert), die um ein Kind streiten, weil die eine das ihre im Schlaf erdrückt und sich das Kind der anderen genommen hat, Recht sprechen muss. Der Fall ist verzwickelt, es gibt keine Zeugen, allein auf Grundlage der Aussage der Frauen muss Salomo urteilen. Explizit zeigt Sachs dabei, dass die angeklagten Frauen die Barrieren der Hofbedienten überwinden müssen, um ihren Fall vorzutragen. Auch befragt Salomo die Räte, von denen prompt der erste eine Bestechungsgabe der schlechten Mutter annimmt und daraufhin vorbringt, der Augenschein spreche für sie. Den Beweis durch Augenschein im wörtlichen Sinn führt demgegenüber Salomo herbei, indem er die Zweiteilung des Kindes befiehlt. Genau beobachtet er das Verhalten der Mütter und begründet mit der Verzweiflung sowie dem körperlichen Zusammenbruch der guten Mutter das Urteil, ihr das Kind zuzusprechen. Damit wird der Akt unmittelbar beschlossen und geht wieder in das Bild der Räte über. Diesmal wird Marcolphus vom König gefragt, was denn des „gtschreis im Land“²⁵ sei. „Jederman sagt von deiner schand / Wie du heut zweyen Weibern eben / Hast ein schlecht thöricht urtheil geben / Zwischen eim tod und lebentig Kindt“ entgegnet Marcolphus, dessen Gespräch mit dem König den vierten Akt darstellt. Salomo wiederholt darauf die „Acta“ im Sinn des Beweises, dass die Tränen und „ziten/angst und schmerz“ das Recht der leiblichen Mutter enthüllt hätten – „O König wie einfeltig bist du / [...] Ein Weib kann Wein/seufftzen und achen / Und kann doch in irem hertzen lachen / Grundtloß so ist der Frawen list.“²⁶ setzt wieder Marcolphus dagegen.

Dieser Akt verlässt damit erneut – wie bereits das Gespräch der Räte – die biblische Überlieferung und geht über zur *Dialogus*- bzw. Salomo-und-Marcolf-Erzählung, wählt aber aus ihr deutlich aus. Zwei Merkmale der Erzählung werden hier zusammengezogen bzw. von Sachs ineinander gearbeitet.

Wie gezeigt, besteht ein Teil des Wettstreits zwischen König und *rusticus* in der Verleumdung der Frauen; an seiner Schwester Fusada, der er Lügen erzählt und die er als Dirne denunziert, demonstriert Marcolfus, dass man Frauen nicht glauben könne. Dieses häufig überlieferte Frauenschelte-Motiv aus dem Schwankteil des *Dialogus* übernimmt Sachs und gestaltet es im vierten Akt seiner

25 Vgl. ebd., S. XXVII.

26 Vgl. ebd.

Comedi als Streitgespräch, das aber ganz in der *Form* des Spruchwettstreit-Teils gehalten ist. In kurzen Sätzen geht es zwischen Marcolphus und Salomo hin und her: „Salomon spricht. Du leugst ein Fraw ist trew und gütig / Marcolphus spricht. Ja gleich unsted und wanckelmütig. [...]“²⁷, bis Salomo zur Rede eines großen Frauenlobs ausholt.

Sachs nützt also die bekannte Rede-Gegenrede-Struktur des Beginns der *Dialogus*-Erzählung, um aus ihr die Dramaturgie für die Ausgestaltung des Frauenschelte/Frauenlob-Motivs zu gewinnen, und verwebt außerdem in diese eine ebenfalls beliebte Episode, nämlich jene, in der Marcolf/phus die Frauen der Stadt mit der Behauptung provoziert, ein neuer Erlass des Königs gestatte ab sofort jedem Mann sieben Ehefrauen. Sachs lässt (in die Überlieferung eingreifend) auch gleich die Mütter Thamar und Cleopatra den folgenden Aufstand anführen, der im fünften Akt dargestellt und vom weisen König erfolgreich beigelegt wird, nachdem er die Intrige durchschaut.

Auch Marcolphus' Kommentar zu Salomos Verteidigung der Frauen bildet bei Sachs eine Art Zusammenziehung: weil der König „versuncken / In ir lieb gantzlich ertruncken“²⁸ sei, lobe er so sehr die Frauen. Salomos biblische Verehrung der Frauen, die ihn zum Götzendienst, also zum Abfall von Gott führt, wird von Sachs, der explizit einen moralisch überlegenen und für das Gemeinwohl eintretenden Salomo zeigt, nicht ausgeführt, in dieser Wendung aber dennoch angesprochen, gleichsam *in nuce* wird der biblisch wichtige Topos eingeflochten. Auch spätere Bearbeitungen ordnen Erotisches und Anspielungen darauf gerne der Markolf-Rolle zu und beziehen daraus dramaturgisches Potential. – Sachs' Einflechtung weist aber auf das Bemerkenswerte seines Marcolphus, der trotz der Tatsache, dass er den Motivkreis der *Dialogus-I-Frag und Antwort*-Überlieferung nicht verlässt, zu einer neu ausgestalteten Figur wird. Sachs vermischt in seiner Darstellung Bibel und Markolf-Komplex mit Schwerpunkt auf Letzterem. Deutlich sollen die Volkserzählungen sein Anliegen stützen, zu zeigen, was den gerechten protestantischen Fürsten ausmacht; zugleich hebt aber die eklektizistische Kürze, die das Stück insgesamt bestimmt, die Rollen stark heraus. Auch wenn also das Motiv von Marcolphus als Aufwiegler der Frauen überliefert ist, und er auch hier so auftritt, erscheint er doch als aktiver Part einer *Juditium*-Bearbeitung, die nur wenige Rollen umfasst und in der er als Sprechrolle mit Überlegungen wie der zu Salomos Frauenlob ausgearbeitet ist. Mit deutlicher Lust an der Ausschmückung versieht Sachs auch Marcolphus' Schilderung der Folgen des angeblichen *ukaz* der sieben Frauen pro Mann mit sprechenden Details:

27 Vgl. ebd.

28 Ebd., S. XXVIII.

Marcolphus spricht.

Ja solchs alles wer noch zu leyden / Ich weiß noch vil ein bösern possen / Rechten hat der König endlich beschlossen / Mit seinen Rätthen in dem Ratt / Dass ein jeder Mann in der Statt / Hie soll sieben Weiber han / Ir lieben Weiber euch geht das an / Die Buert euch auff dem Rucken leit / Unter kompt irs nit bey der zeit / So geht das Mandat auff morgen auß / Dann wirdt fried sein in keinem Hauß / Ein Weib dem Mañ wirdt lieb und wert / Die andern sechs sitzen umb den Hert / Gleich wie die Haußmagd in dem Aschen / Kochen/Spüeln/keren und waschen / Und in der Ehe all sechs gemein / Sam verlassen Witfrawen sein / Wie wirt ein zanckn/schlagen und raufen / Darumb ir Weiber thut bald lauffen / Verkünden den Weibern in der Statt / Wenn heint der König geht zu Rat / Diß gebot publicirn will/ So oberfalt in schweigt nit still / Und wider redt im diß Mandat²⁹

Marcolphus gewinnt also bei Sachs individuelle Züge, die die zeitgenössische politische Aussage des Stückes mittransportieren; und er wird weiter als Gegenspieler Salomos tradiert. Dass die *Comedi* mit und neben der Unterhaltung eine durchaus ernsthafte Botschaft verfolgt und Marcolphus Intrigant im Kontext so weniger Rollen ist, verleiht der Figur einiges Gewicht. Reiner Spaßmacher ist Marcolphus bei Sachs auf diese Weise nicht, sondern ist den ebenfalls aktiven Frauenrollen und den (teils korrupten) Beratern beigeordnet. Wie sie kann Marcolphus bei Sachs durchaus als gemischter Charakter gesehen werden, bedeutend scheint mir, dass er in seiner Konzeption jedenfalls Teil des Hoflebens und damit Teil des Gesellschaftsentwurfs ist, den Sachs skizziert.

17. Jahrhundert

Einen klaren Gesellschaftsentwurf und eindeutige Didaxe zeigt auch Wolfhart Spangenberg's *Das Gericht Salomonis* von 1615³⁰, das in Ausrichtung und Figurenkonstellation auffallende Parallelen zu Sachs' *Juditium* aufweist. Auch Spangenberg zeigt mit wenigen Figuren um Salomo und den beiden Frauen eine höfische Gesellschaft. An der Stelle des Marcolphus begegnet uns hier ein als „Narr“ bezeichneter Bewohner des Hofes, der den Namen Nabal trägt, der biblisch in nicht eindeutig zu klärender Bedeutung überliefert ist³¹ (Nabal ist der

29 Ebd., XXVIII f.

30 Als Digitalisat der Herzogin Anna Amalia-Bibliothek Weimar verfügbar: <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/xb-3678&pointer=0> [28.4.2022]. Hier zitiert nach der Ausgabe *Sämtliche Werke* Bd. 2, hg. v. András Vizkelety, *Salomon* bearb. v. Martin Bircher, Berlin New York 1975.

31 Vgl. Annett Giercke-Ungermann, „Nabal“, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (WiBiLex), Februar 2012, <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/nabal/ch/fe363feb782a5bfbbaea206cff24233a6/> [4.5.2022].

Gatte Abigails, spätere Frau Davids). Der hebräische Name trägt die semantische Wurzel „verächtlich handeln / töricht sein“ und bedeutet damit „Tor“ oder „Narr“, arabische Wurzeln könnten jedoch gegenteilige Bedeutungsfacetten begründen. Spangenberg macht aus der Erzählung eine Parabel. Wie bei Sachs dient die Narrenfigur zur Herausarbeitung der Lehre, steht im Gegensatz zu Sachs aber bei Spangenberg in deutlich stärkerem Kontrast zu allen vernünftig handelnden Figuren (die Mehrheit). Auf das komödiantische Potential, das Sachs nützt, verzichtet Spangenberg weitgehend, wählt aber ebenfalls die Bezeichnung *Comoedia* für seine Bearbeitung des *Juditium*. ‚Verachtung‘ ließe sich tatsächlich als Beschreibung lesen, die Charakterzeichnung wie Handlungsweise der Markolf-Figur bei Spangenberg umreißt; ob dies der Grund für die Namenswahl ist, kann nur vermutet werden, liegt aber freilich nahe.

Programmatisch zu deuten ist jedenfalls, dass Salomo hier mit den biblisch überlieferten Figuren des Priesters Zadock, des „Cantzler“ Josaphat und des „Feldhauptman“ Benaja umgeben ist. Außerdem treten der „Fürst“ Asarja, „Sarcha, ein Trabant“, „Gammad, der Zwerg“ sowie Nabal und die beiden Frauen Merob und Mirma auf. Hofpersonal gibt es also auch hier, aber auch eine bedeutende Hinzufügung: So umrahmt Spangenberg sein *Juditium* mit Auftritten der personifizierten Weisheit, die als „Prologus/die Weißheit“ das Stück eröffnet und auch den *Epilogus* des langen Fünfaktors spricht. Ausführlich legt Spangenberg nicht nur Herrschertugend dar, sondern auch, was Klugheit im Sinn einer aktiven ethischen Entscheidung im Handeln des Einzelnen bedeutet; insofern führt er gewissermaßen das bei Sachs angelegte Spiel im Großen aus. Der Auftritt der personifizierten Weisheit, die sich selbst vorstellt und als das wahre „Gold“, die „Gottsfurcht“ und den „rechte[n] Quell / Deß lebendigen wassers hell“³² bezeichnet, adressiert den Zuschauer explizit mit „O frommer Christ“³³ und verweist auf die Allgemeingültigkeit des glaubensgemäßen Lebens – wer so klug ist, so zu leben, lebt im Sozialen:

Bistu weise / so bistu dir
 Weise und Klug / das glaub du mir.
 Bistu ein Spötter in dein Tagen
 So wirstu es alleine tragen.
 Und treib nur immerhin dein Spott
 Dich wird doch endlich straffen Gott.
 Wolan! Ich will gehen also
 Hinein / zum König Salomo [...] ³⁴

32 Vgl. Spangenberg (wie Anm. 30), S. 7.

33 Vgl. ebd.

34 Ebd., S. 7 f.

Dem folgt unmittelbar der Auftritt von „NABAL / DER NARR“:

Botz alle Welt! Kuck / Lug und schaw!
 Lieber was hat gesagt die Fraw?
 Vom lebendigen Wasser hie?
 Nun hab ich doch mein lebtag nie
 Gehört / daß ein Wasser eben
 Solt Krafft und langes leben geben:
 Das Wasser das ich sauff das hat
 Ein schlechte Krafft. Es macht mich matt.
 So bald ichs trinck / so heng ichs Maul:
 Und werd alsbald so leyden faul /
 Daß ich für faulheit nider sitz.
 Aber der Wein der gibt mir witz:
 Wann ich den trinck / so werd ich do
 Weyser als König Salomo:
 Und auch stärker als Simson war.
 Doch möchte ich auch haben zwar
 Deß Lebendigen Wassers frey:
 Damit ich doch seh / was es sey
 Dann solts eim langes Leben geben
 So wolt ich mir deß wünschen eben /
 Viel Fuder: Nit daß ichs wolt sauffen:
 Sondern ich wolts allsam verkauffen:
 Und darauß lösen so viel Gelt
 Daß ich der Reichst würd in der Welt.³⁵

Als klarer Spötter wird also Nabal hier eingeführt, der der allegorisierten Weisheit widerspricht; diese Antithetik legt Spangenberg insgesamt seinem *Gericht Salomonis* zugrunde und zieht daraus großen Effekt. Sprachlich wird Nabal zwar, wie die Stelle zeigt, durchaus als komische Figur eingeführt, ein deutlicher Gegenton zur Weisheit im Sinn einer negativen Parodie ist aber in der augenfälligen Umdrehung der von ihr verwendeten Begriffe und Bilder, auch in Wendungen wie „Das Wasser das ich sauff“ und „so heng ichs Maul“ im ersten Auftritt angelegt. Da sie der Definition des (unchristlichen) Spottens durch die Weisheit direkt folgen, gehen diese Wendungen über ein ‚bloß‘ grobianisches Sprechen hinaus und gewinnen selbst an Aussagekraft in der Zeichnung der Figur. Spangenberg legt ihr also diese Form der negativen Parodie zugrunde und führt im Weiteren mit jedem Auftritt Nabals Gottlosigkeit den Zuschauern noch deutlicher vor Augen.

35 Ebd., S. 8 f. „Fuder“ ist im Sinn der Mengenangabe gebraucht (vgl. „viel Fuder Weins“).

Dazu gehört auch, dass Nabal, dies parallel zur sprechenden Weisheit, die eigene Lesart angibt. Nicht zufällig beschreibt er auch gleich in diesem ersten Auftritt, welche Wirkung das angesprochene Wasser, also der Alkohol, auf ihn hat.

Dieser Einführung entsprechen die weiteren Auftritte: Am Beginn des zweiten Akts erklärt Nabal, dass er den Opferzug des Salomo nach Gibeon versäumt hat, deswegen müsse er nun zu Fuß laufen, dazu aber eine Pause machen. Den mitgebrachten Wein trinkt er freilich fast aus, nicht ohne die Flaschen am Weg stehen zu lassen³⁶. Nach der Opferung ist klar, dass er diese ganz versäumt hat³⁷, und so fort. Spangenberg's Didaxe verbleibt aber nicht dabei, Nabal zum Narren zu machen, dessen Trinklust immer wieder in Zwischenauftritten die Handlung unterbricht, sondern er wird in deren Verlauf zur klaren Un-Figur, deren Lust als Sucht gezeigt wird. Diese bereitet nicht nur den eigenen Untergang. So findet die erste der beiden Mütter, die auftreten, die Flaschen, die Nabal liegen ließ, auf ihrem Weg nach Hause vor³⁸ – ein zweiter, noch ausführlicherer, Trink-Monolog entspinnt sich, der den Zuschauern nun freilich sofort erkennbar macht, welche der beiden Mütter hier auftritt. Mirma trinkt nicht nur die Flaschen aus, sondern schildert auch ihre Gewohnheiten. So hat sie „die Woch fast alle Nacht / Ein Rausch mit mir ins Bett gebracht“³⁹, auch weil ihre Gevatterin mit ihr getrunken hat. Dass ihr Sohn, wenn sie ihn betrunken stillt, ihr „das Hertz schier auß dem Leib“⁴⁰ saugen will, woraus sie folgert, dass der Wein dem Kind bekommt, macht Mirma zugleich zum Inbegriff der schlechten Mutter und zu jenem der Folgen des Lasters. Sie ist so ein Parallelcharakter Nabals, der zu Beginn ausführt, dass das Trinken das Denken schwäche. Dass hier die eine Verfehlung immer eine weitere bedingt, ist im Sinn des Wortes bei Spangenberg Leitmotiv, augenfällig kettenartig sind daher Nabal und Mirma als Träger des Verfehlungsmotivs verbunden. Auch Mirmas Auftritt kann in den ersten Zeilen noch als komischer gelesen werden; das Trinken als Laster zeigt sich aber bei ihr nicht nur in der Verrückung der Wahrnehmung, sondern schnell auch in der Vernachlässigung des Kindes, sodass der tote Säugling klar am Ende dieser Verknüpfung steht.

Die Reihenform und Verquickung der Auftritte ergibt daher eine eigene Art der Figurenzeichnung: Nabal bestreitet zwar auch eine kanonische Funktion als lustige Figur, die als Herold die Gerichtsszene einleitet und den König ankündigt, dennoch zeigt er im Duo mit Mirma unrettbar schlechte Anlagen, deren Dimension sich nach und nach enthüllt. Zum Trinken gehören die Fixierung auf das Essen und jene auf Sexuelles, wobei auch hier Nabal nicht so sehr als

36 Vgl. ebd., S. 17.

37 Vgl. ebd., S. 24 f.

38 Vgl. ebd., S. 18 f.

39 Vgl. ebd., S. 19.

40 Vgl. ebd.

selbst aktiv Agierender, sondern vor allem als Verführer zum Laster gezeigt wird. Gegen die Regeln am Hof lockt er Sarcha und Gammad ins Wirtshaus⁴¹ und unterstellt allen, mit denen er zu tun hat, stets die niedrigsten Beweggründe. Er wird als rohe und empathielose Figur gezeigt, so macht er sich über den Zwerg Gammad bis zum Raufhandel lustig, was für die Zuschauer als bewusste Provokation einsichtig ist,⁴² bezichtigt den Hofdiener Sarcha, es auf die Frauen als Lustobjekte abgesehen zu haben und zeigt am Ende genau diese Absicht selbst, indem er klar macht, dass die verurteilte Mutter ja genauso gut in seiner Kammer eingesperrt werden könne wie im Gefängnis.⁴³ Auch Spangenberg zeigt in der Urteilsszene die Rührung der guten Mutter, die von Salomo ihr Kind wieder zugesprochen bekommt. Völlig ungerührt ist Nabal hingegen wegen des toten Kindes und rät der Mutter, sie solle eben neue bekommen, das Kind wäre ohnehin im Waisenhaus gelandet.

Spangenberg entwickelt also die Figuren als solche mit gutem oder schlechtem Charakter; auch im *Gericht Salomonis* befragt Salomo seine Ratgeber, was zum Urteil zu bedenken sei, diese antworten gemäß ihrer jeweiligen Funktion, also als Feldherr, als Regierungsvertreter, als Priester. Diese Urteile fallen keineswegs alle milde aus; an Nabal und Mirma werden aber alle Züge moralischer Verkommenheit gezeigt, die die Handlung zu zeigen erlaubt, d. h. sie sind Figuren der Gottesferne und stehen dadurch im Kontrast zu allen anderen Figuren. Wie bei Sachs wird der Markolf des Spruchwettstreits deutlich verändert, doch kommt ihm auch bei Spangenberg eine zentrale Funktion zu, indem Nabal zum Inbegriff des Gegenentwurfs christlicher Gesellschaftstugend überhaupt wird. Auch dies ist freilich Beleg einer lebendigen Überlieferungsgeschichte der Figur.

Mit der Angabe „Summa—52. Personen“ versieht Ernst Müller das Personenverzeichnis seiner dramatisierten Fassung der Geschichte des biblischen Salomo von 1668. Der volle Titellaut verweist explizit auf die Absicht des Autors, alle kanonischen Teile der Erzählung gemäß der Überlieferung zu präsentieren. Der Untertitel zu *Schau-Platz der Eitelkeit* kündigt den „geehrt=gelährt=beth ört=beschwert= und bekehrt[en] Salomo Auß heiliger Schrift“⁴⁴ an. In Form von Randglossen, die das ganze Stück durchziehen, belegt Müller, auf welche Bibelstelle sich die jeweilige Szene bezieht, um die Authentizität seiner Bearbeitung zu betonen. In Bezug auf die Tradition der Bibelüberlieferung mag der

41 Vgl. ebd., S. 29–31.

42 Vgl. Ruth Bernuth, „Über Zwerge, rachitische Ungeheuer und Blödsinn lacht man nicht. Zu Karl Friedrich Flögels ‚Geschichte der Hofnarren‘ von 1789“, in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte* 3 (2006), S. 61–72.

43 Vgl. Spangenberg (wie Anm. 30), S. 75.

44 Erschienen in Giessen: Anton Utz, 1668, als Digitalisat verfügbar: http://digital.bib-bvb.de/view/bvb_mets/viewer.o.6.5.jsp?folder_id=0&dvs=1693049012172-552&pid=5961906&locale=de_DE&usePid1=true&usePid2=true [23.3.2022].

theologisch-philologische Ansatz nicht überraschen (Müller war Theologe und Militärggeistlicher), interessant ist aber, dass Müller ‚Werktreue‘ auch in Bezug auf die Nebenüberlieferung übt. In der Vorrede verweist er explizit auf den lateinischen *Salomonis & Marcolphi dialogus*⁴⁵, in dem sich Salomo auf ein Gespräch mit einem „possirlichen Menschen/Namens Marcolphus“⁴⁶ einlasse.

Müller setzt die Vorlage so um, dass er Salomo im Moment der Inthronisierung zeigt, ebendort – auf dem Thron sitzend – beginnt er auch das Gespräch mit Marcolphus, der bei Müller eine um vieles erweiterte Rolle hat. Im Personenverzeichnis als „kurtzweiliger Hof-Raht“ geführt – der Pickelhering in Gryphius’ *Absurda Comica* von 1657 trägt die Bezeichnung „des Königes lustiger Rat“ – ist der Markolf des *Schau-Platz* als lustige Figur konzipiert, die klar in den Reigen der Sprechrollen integriert ist und sich gleichberechtigt unter ihnen bewegt. Deutlich sichtbar ist an der Figur bei Müller, dass Marcolphus, auf dessen literarische Herkunft der Autor *explicite* hinweist, nun schon in der Epoche konkurrierender resp. parallel sich entwickelnder Bühnen-Narren und komischer Rollen steht, die sich vor allem auch rhetorisch Terrain erobern und über die Stärke der Sprachkomik etablieren.

Mit Sicherheit hat diese ererbte Qualität der Markolf-Figur den Transfer in die Neuzeit erheblich erleichtert. Müller verweist etwa auch solcherart auf deren Geschichte, dass er in der Vorrede, die zugleich Inhaltsangabe ist, den Scherz anbringt, Marcolphus wundere sich „daß ihn Salomo nicht gekennet / da doch keiner / der ihn nicht mit / in seinem Geschlecht=Register / habe“⁴⁷.

Marcolphus zeigt also bei Müller gleichsam literarisches Selbstbewusstsein, ist auf jeden Fall eingeführte Figur; seine Ausarbeitung muss zudem unbedingt unter dem größeren Aspekt gesehen werden, dem Müller als zentralem Punkt die Vorrede widmet: Bei der Ausarbeitung der komischen Teile der Handlung ist die Qualität der Gestaltung der Figur ausschlaggebend für die (religiös-)sittliche Qualität der Komödie – diese Positionierung lässt erkennen, dass die Verteidigung der Komödie im Kontext der konfessionellen Darstellungsethik, wie sie der Pietismus zu fordern beginnt, im Gange ist. Müllers Vorrede beginnt mit dem Verweis auf die Notwendigkeit, lehrreiche Werke ohne „ärgerliches Wesen und Possen-Werck“⁴⁸ zu verfassen, denn „schandbare Worte“ und „Narren=Theitinge [„narrentheiding“=nährische Possen, Zoten, I.R.] / Schertz / welche den Christen nicht ziemen [...] verderben gute Sitten“ und verleiten als „Wercke der reizenden Lust unschuldige Hertzen“⁴⁹. Auch Müller konstatiert also einen stattgehabten

45 Vgl. ebd., S. 10.

46 Vgl. ebd.

47 Vgl. ebd., S. 11.

48 Vgl. ebd., S. 2.

49 Vgl. ebd., S. 3.

bzw. sich ereignenden Verfall des (Derb-)Komischen auf der Bühne und schreibt mit seiner *Comoedia* dagegen an. *De facto* besprechen daher diese Hinweise die komische Figur (zuma! jene, die im biblischen Überlieferungskontext auftritt), und Müller verweist so darauf, dass diese strengen Kriterien unterliegt. Sie muss sich dementsprechend als qualitativ hochwertig erweisen, um die Berechtigung zum Erscheinen auf der Bühne überhaupt zu haben. Vor diesem Hintergrund ist der Verweis auf den *Dialogus* (vor „mehr als 150. Jahren“ erschienen⁵⁰) bei Müller keineswegs zufällig, sondern verbürgt parallel zu den minutiösen Glossen der Bibelstellen die kirchlich-literarische Zulässigkeit des Stoffs, Marcolphus kann gleichsam als sanktionierter Spaßmacher eingearbeitet werden. Vor allem die verstärkte Rhetorisierung ist dabei für Müller der Schlüssel zur erwünschten Qualität, was die Figur durchgehend zeigt. Marcolphus erscheint als ausgearbeiteter Lustspiel-Charakter, nimmt aber zudem noch eine klar kommentierende Rolle ein; vor allem in dieser letzteren Qualität gewinnt die Figur bei Müller deutlich an psychologischer Vielschichtigkeit. Marcolphus hat bei Müller die Aufgabe, sowohl die Handlung als auch andere Figuren zu bewerten, zu erklären oder auf bestimmte Inhalte ihrer Reden einzugehen. Über Formen der Ankündigung oder Verknüpfung der Szenen/Akte oder die Spielleiter-Funktion geht dies mithin weit hinaus. Aufgrund der demonstrativen Überlieferungstreue bei gleichzeitig intensiver Ausschmückung ist der *Schau-Platz* insgesamt eine komplexe Darlegung des Salomo-Stoffs, die sich nicht zuletzt in genauen Bühnenanweisungen, auch musikalischen, spiegelt, zu denen Müller zwar betont, dass sie nicht notwendigerweise umzusetzen sind, die aber dennoch ausführlich vorgeschlagen werden.

Es fällt daher auf, dass Müller Marcolphus nicht nur rhetorisch Freiheit gestattet, sondern auch, dass dieser, obwohl als lustige Figur eingesetzt, nun sogar als Verwandter des Königs firmiert, mithin in deutlicher Annäherung zu diesem und als Mitglied des Hofes. Marcolphus darf nun das Verhalten der (herrschenden) Personen am Hof kommentieren und nimmt dadurch eine besondere Stellung ein, sowohl in der Reihe aller auftretenden Figuren als auch als eine Art Schatten des Königs. In äußerst intrikater Verbildlichung vermerkt Müller als Regieanweisung für das Gespräch zwischen Salomo und Marcolphus, dass Letzterer, nachdem Salomo zu seinem sterbenden Vater David gerufen wird, allein im Thronsaal zurückbleibt und „sich mit und in sonderbarer Gravität auf den Königlichen Stuel setzen mag“⁵¹.

Szenen dieser Art sind mit Vorsicht zu deuten; dass sie zu deuten sind, scheint mir für Müller sehr wichtig. Jedenfalls sehen wir hier einen Marcolphus, der die Reden des Königs deutet und ausführliche Worte zum Machtwechsel am Hof in Jerusalem findet, nachdem Salomo mit dem „possirlichen“ Hofrat in sehr

50 Vgl. ebd., S. 10.

51 Vgl. ebd., S. 11.

verknappter, gerade angerissener Version des Spruchwettstreits das erste Mal gesprochen hat. Allein auf dem Thron räsoniert Marcolphus:

Ey das war mir ja auch frey ein tolles fragen von meinem jungen Herrn Könige Salomo. Er meynet gewiss / ich seye von einer Banck ab/ oder gar wol vom Galgen gefallen. Nein beym Schlapperbänck/ ich kañ mein Geschlecht=Register auf einem Nägelchen daher erzehlen/ bis auf Adam hinaus / der unser Aelter-Vater ist / und darum kommen wir/ in demselben Grad/ alle zu sammen / und ist keiner / der nicht meines Geblüts in seinem Geschlecht=Register/ ja wol bey sich selbst/ mit hat. Nam mich deswegen Wunder über Wunder/ daß der junge Herr König/ Salomo/ mich/ seinen Herrn Vetter / Markolphum Follum / noch nicht kante / der sich bißhero / durch seine Weisheit und Geschickligkeit / aller Welt hat kund gemacht. Allein sehet! so gehets / weñ man die junge Herrn nur hinter dem Ofen/ erziehet / lasset sie nicht ein wenig unter die Leute kommen / und mit meines gleichē gelährten / verschmitzten Köpfen umgehen/ daß sie die Leute kennen/ sich ein wenig in die *humores* und *vapores* derselben / uñ der Welt=Lauff/schicken lernen. Kommen sie daß auf einmal zur Regirung / so gehets ihnen wie einer Katz / die aus dem Karniel gelassen wird. Und wenn sie einen erblicken/ der ein wenig nährisch aus=sihet/ so meynen sie alsobald / der müsse ein Narr seyn. Ja / sie verwundern sich / daß es auch solche possirliche Thiercher in der Welt giebt: Bilden sich ein/ als ob sie alleine weise seyen/ und wenn man ihnen ein wenig anderst antwortet/ als sie von ihren Schulmeistern gehöret und gelernet haben/ so sind ihnen solches wunderliche Sachen/ und wissen nicht/ obs gehauen oder gestochen seye. Ja mein lieber/guter/ junger Herr König Salomo / es gehöret gar viel darzu / ein recht schaffener Kärll zu seyn. Wir wollen noch ein wenig anderst mit einander schwätzen. Du must noch mit mir in die Narrn=Schul gehen / und das *studium morias* an Hand nehmen / da bin ich *Doctor* und *Professor* in. Da wil ich dich noch ein und andre *Secreta* lehren/ daß du alsdann besser solt wissen/ wer Markolphus Follus ist. Die andre kennen mich wol / und hätten darum gerne gehabt / daß ich mit zur Salbung gegangen were; aber / die Nasenweise Brüder/ Nathan und Zadock/ woltens nicht haben. Sie hattē gewiß sorg / ich mögte mit meiner Wurm=Büchse und Hasen=Schmaltz=Salbe herfür wischen/ und auch etzlichen die letzte Oelung geben. Allein/ wenn sie klug weren/ so dächten sie/ daß

Phantasey und Narren=Possen
Wohnen in der ganzen Welt.
Wer sich für den klügsten hält/
Jst am meisten mit geschossen
Und nicht recht im Hirn verwahrt.

Besonders aber stehet es mir treflich wol an/ und hätten unsre Vorfahren besser nichts begehren können/ als einen König. Vor diesem/ bey den Richtern/wie ich gehöret/da ist es allerdings nicht vor mich und meine Kameratschaft gewesen: Denn die hatten keine grosse Hofhaltungen. Nun aber/da der Gebrauch mit den Königen auff kommen/da gehets praf her. Da findet sich allerhand/ so wol nützlich= als unnützlich= Lumpen=Gesindchen. Zu denen/(zu den ersten/zu verstehn) ich und meine Brüder mitgehören.

Doch hat mirs auch bei meinem alten Herrn/ dem Könige David/ eine weil her / allerdings nicht mehr schmäcken wollen. Zwar / wie er noch jung war / da thorete er auch zuweilen mit/ja/stellte sich einst gar närrisch; Allein/ jetzt eine Weile her/ da er gerathen ist ins Alter/ da macht er nun Psalter. Meines theils und hochmögenden Orts / hätte ich wol leiden mögen / daß sein Sohn Adonia/mein prafer/ wackerer Vetter/ were König worden. Allein/ die Pfaffen haben ein Getriebsch und Geläuff beym Könige David gehalten/daß des Adoniä Vorschlag zu Wasser worden ist. Ach/mich däuchte als wenn sie doch fein ihres Dinges warteten / und liessen uns Welt=Leute um solche Reichs=Händel bekümmert seyn/ und sie nach unsren außgeeckten Köpfen an=stellen/was gilts es sollte wol besser in der Welt stehen. (In der Versamlungs=Kammer wird geruffen: Ach König David / Ach König David! Fahre wol höchst=seeligster David! Fahre wol höchst=seeligster David / Markolphus erschrickt und spricht)

Hischt! Was bedeutet das? Ich habe dieser Tage gehöret / daß König David hat sterben wollen: Ich wil ja hoffen / er werde nicht wieder wendig worden seyn. Es wird wol niemand so sehr um ihn trauren / als sein Sohn Adonia / uñ ich u. meine Trinck= (ich wolt sagen) Sing=Gesellen. Doch / es stehet Gefahr dabey/ ob wir einen besseren König kriegen. Wir wissen was wir an dem Alten gehabt haben / wer weis aber ob und wie der junge gerathen wird. (Die Verthonungs=Kammer gehet auff/ da sitzt / als ein Klag=Weib [...] eine Person [...] Markolphus sihet dahin und spricht) Beym Schlapperbänck der König ist gestorben! Der König ist tod! ja ich glaube/ mauß tod! Da kommen schon die Klag=Weiber. Ich muß gehen und ihme die Augen zudrücken.⁵²

Deutlich verändert sich also hier der Respektabstand zum Buch der Könige, indem der Schalksnarr für das Publikum die Sitten der Prinzenerziehung oder die (ebenfalls biblisch überlieferten) Berater des Königs, Zadock und Nathan, als „Naseweise[n] Brüder“ ins Lächerliche ziehen darf. Der entscheidende Ausbau liegt dabei m. E. genau in dieser Qualität des Zuschauerbezugs, die bei Sachs etwa durch die zitierte Ausschmückung der Frauenschelte angelegt ist. Ähnlich wie Sachs nützt also Müller die rhetorische Grundanlage der Figur und lässt Markolf weiter am Hof Karriere machen; Spangenberg's Polterer Nabal ist zwar moralisch abgewertet, aber durch die eindeutige Didaktisierung der Figur ebenso mit verstärktem Zuschauerbezug eingesetzt. Demgegenüber wieder zeigt Müller nun einen Marcolphus der Verbrüderung resp. eine Figur, die Identifikationspotential hat. Wie anhand der *Dialogus*-Quellen gezeigt, basiert die Rolle des Markolf seit je auf einer Kombination von Sprachspiel und Gewitztheit des sozial Unterlegenen. Dass er sich daher als barocker Bramarbasierer wiederfindet, scheint einerseits nicht verwunderlich, auch Müller stattet Marcolphus mit Formeln des Großsprecherischen aus, wie wir sehen. Er zeigt ihn auch durchaus

⁵² Ebd., S. 49–51.

als Narren, in einer langen Szene des zweiten Akts⁵³ etwa lässt er ihn über und über mit Zetteln behängt auftreten, es sind die *supplicationes* der Bauern, denen Marcolphus weisgemacht hat, er könne sie beim König vertreten.

Zugleich gewinnt er aber gerade inmitten der Rolle als Narr bemerkenswert autonome Facetten, die das Publikum miteinbeziehen. So erklärt er dem tatsächlichen Hofschreiber Seja, der sich über die Klügelei der Mächtigen am Hof beschwert, nicht nur, wie er die Bauern angeführt hat, sondern auch ähnlich ausführlich wie in seinem Entree, wie er sich am Hof „in die höhe practiciret“⁵⁴, und zwar über Schönrednerei gegenüber Vorgesetzten und das Ausnützen von Beziehungen; deutlich ist Marcolphus' Schilderung der real-satirische Charakter zu entnehmen. Indem also Marcolphus alles kommentieren darf, verkörpert er gleichsam das Prinzip des *ad spectatores*-Sprechens und erobert sich den Status einer Figur, die innerhalb wie außerhalb des Spiels agieren kann; Müller zeigt hier eine komplexe Strategie, die letztlich der Sympathie lenkung dient, da sie die Achse Figur-Zuschauer stärkt. So darf Marcolphus seine Gedanken in zeitgemäß ausgeschmückter und ungenierter Rede vortragen, deren Unterhaltungsfunktion in Formulierungen und Seitenhieben klar erkennbar ist. Da dies aber betont ausführlich (wie z. B. in der Steigerung „Beym Schlapperbänck der König ist gestorben! [...] ist tod! [...] mauß tod!“) und in ebenso explizit inszenierter Publikumsausrichtung geschieht, erhöht sich in Marcolphus' Rede im linguistischen Sinn der Appellcharakter. Es ist damit an den Zuschauern zu entscheiden, wie die Aussagen aufzufassen sind, wie Marcolphus' Sinnieren zu bewerten ist. Die Figur, die (im dramaturgisch wörtlichen Sinn) so frei sprechen darf, entzieht sich der Einordnung und ist nicht mehr eindeutig festgelegt, die Zuschauer sind daher zur Interpretation aufgerufen und bewerten selbst, was am Gesagten den Status einer Übertreibung hat und was der Erfahrungsrealität entspricht.

Um 1700

Auch Christian Weise lässt 1685 in seiner *Comoedie vom König Salomo*⁵⁵ Marcolphus auftreten, als letzte von 56 Rollen, und versieht diese mit der Bezeichnung „Salomos lustiger Diener“. Die Angabe lässt den wieder veränderten Hintergrund erkennen, Herr-Diener-Konstellationen sind in den französisch-italienischen und italienischen Lustspielen des 17. Jahrhunderts häufig und wandern in den deutschsprachigen Raum. Dienerfiguren gehören auch zu den Vorgängern und Figuren der (Wiener) Volkskomödie und der Lustspiele des 18. und 19. Jahrhun-

53 Vgl. ebd., S. 81–89.

54 Vgl. ebd., S. 86.

55 Rohrbacher u. Neidl (wie Anm. 8).

derts. Hier reicht die Weitergabe bis zu den Subalternen bei Nestroy. Tatsächlich sind im rasonierenden Marcolphus bei Müller schon deutliche Anklänge an die Rhetorik Nestroyscher Figuren zu erkennen; dies verstärkt sich noch bei Christian Weise, bei dem auch eine andere Konzeption Müllers erheblich ausgeweitet wird. Wie Müller vereint er problemlos Zeitkritik mit Bibeltreue, und auch sein Markolf hat zum einen die närrischen Anteile der literarischen Überlieferung, Weise gewichtet aber deutlich anders innerhalb des Salomo-Stoffs und macht aus der Geschichte des Königs, der seinen Harem beständig erweitert, eine Parabel über Fürstenwillkür, Religionskrieg und Hofintrigen in Form eines Handlungsstücks, bei dem die eine Ursache – die Schwäche des Herrschers für die schönen Frauen – viele Konsequenzen zeitigt. Diese Folgen werden nun alle *en detail* dargelegt. Wie angeführt, zeigte Müller noch alle wichtigen biblischen Stationen der Salomo-Erzählung, Weise wählt aus.

Diese Fokussierung (das Prinzip des Auswählens bleibt zentrales Merkmal der modernen Stoffbehandlung) bedeutet, dass die Protagonisten noch deutlicher als psychologisch stimmige Charaktere gearbeitet werden, damit sie in die Handlung passen; das verändert auch die Markolf-Figur. Der Spaßmacher darf zwar weiter für Klamauk sorgen, etwa, indem er den beiden Kindsmüttern weismacht, er sei der Vertreter des Königs, und das Protokoll ihrer Aussagen in seinen Hut schreibt⁵⁶; die Szene ist von ausführlicher Situationskomik und endet in Handgreiflichkeiten. Ähnlich geht es später mit den Repräsentanten der Königin von Saba (die allerdings allesamt den israelitischen Bürgern überlegen sind). Weise zeigt Marcolphus aber auch im Kontext der ernstesten Handlungsteile, indem er ihn etwa zum Urheber eines folgenreichen Gerüchts macht, das dazu führt, dass die Ältesten der Stadt einen unbescholtenen Bürger der Verschwörung mit den verfeindeten Ägyptern verdächtigen. Die Szene demonstriert, wie Unruhen aus den Keimzellen gesellschaftlicher Spaltung im Kleinen entstehen. Marcolphus ist hier zur Darstellung dieser Motivkette eingesetzt, und zwar so, dass er weniger schalksnärrischer Hofbewohner als vielmehr ignoranter Mitbürger ist, der das überlegene Wissen eines Mitmenschen denunziert. Das ist keine geringe Veränderung, denn es bedeutet weitere Integration in den Reigen handlungstragender Figuren.

Am weitesten baut Weise Marcolphus aber insofern in der Funktion eines Beobachters aus, als er ihn beständig die Handlungsweise der anderen Figuren kommentieren lässt. In mehreren Szenen ist Marcolphus als versteckter Zuhörer auf der Bühne präsent, in leitmotivisch wiederholtem Beiseitesprechen souffliert er aus dieser Art der Zuschauerposition dem Publikum sein jeweiliges Resümee der Intrigen, die sich abspielen. Dabei geht es nicht darum, dass Marcolphus die Handlung erklärt, damit das Publikum sie versteht, sondern es geht explizit um

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 254.

seine Aussagen zu ihr. Weise konzipiert Marcolphus also bildlich-dramaturgisch als Teil der Zuschauerschaft wie der Besetzung; da er die Realsatire außerdem noch gesteigerter verabreicht als Müller, wird auch Marcolphus deutlicher Sprachrohr. Seine Kommentare sind nun vermehrt solche zur (politischen) Situation am Hof, zur Moral der anderen Figuren und generell zu menschlicher Handlungsweise. Als die Konkurrentinnen der Gattin Salomos versuchen, ihre Stellung am Hof zu verbessern, indem sie miteinander Allianzen bilden und gleichzeitig die Königin umgarnen, um sich jeweils Vorteile in der Reihenfolge der Gemahlinnen zu erkämpfen,⁵⁷ lässt Marcolphus aus einem Versteck die Zuschauer wissen, wenn er jemals auf Brautschau gehe, so würde er diese ehrlichen Leute um ihren Beistand bitten;⁵⁸ auch die Repräsentanten der Königin schließen mit jenen der neuen Gemahlinnen einen Pakt gegen Salomo und seine Hofbeamten und begießen diesen Pakt mit Wein aus Palästina – „es wird bey der *Collation* nichts fehlen als Treu + Redligk.[eit]“ tönt Marcolphus *ad spectatores*⁵⁹ und führt aus, dass es in der rauflustigen Gesindeküche ehrlicher zugehe als bei der schönrednerischen Schwestern- und Bruderschaft, die zum „Schelmsdeckel“ der „Lumperey“⁶⁰ diene und an deren Tisch er nicht mitsaufen wolle. Salomo möge es zwar nicht in seine berühmten Sprüche setzen, würde man aber erst die Sprüche des Marcolphus „zusammen schreiben lassen“, so laute deren erster: „Weñ die Welt am ärgsten gleißt; so ist die Bescheißerey am größten.“ – Am „garstigen Worte“ möge sich dabei das Publikum nicht stören, denn es sei „gar *natürl.*[ich] geredt“ und „mit Menschl. Augen“ gesehen.⁶¹

Nicht nur die Figur des Markolf holt Weise solcherart noch weiter als seine Vorgänger auf den Boden weltlicher Tatsachen, auch Salomo selbst wird, trotz aller Gebote des religiösen *aptums*, durch die detailreich ausgearbeitete *inventio*, was denn die Vielweiberei im Kontext eines zeitgenössischen Staats bedeute, stark ironisiert. Die Angleichung der Figuren im Sinn einer Einebnung ihrer Standesunterschiede – hie biblischer Held, hie bäurischer Volkssproß – ist bei Weise auch expliziter Ansatz seiner Lehrstücke. In den Vordergrund rückt eine allgemein menschliche Sichtweise, die einmal mehr ethisches Handeln thematisiert. Noch deutlicher wird allerdings akzentuiert, dass die Verantwortung des Einzelnen für das Gemeinwesen auch wirklich alle Mitglieder einer Gemeinschaft betrifft. Durch die so offensichtlich gemachten närrischen Anteile im Charakter Salomos verändert sich aber auch die Bewertung der als närrisch überlieferten Figuren, sodass die Zwitterstellung des Marcolphus zwischen Torheit und Klugheit an

57 Vgl. ebd., S. 276–280.

58 Vgl. ebd., S. 280.

59 Vgl. ebd., S. 283.

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. ebd., S. 284.

Ausschließlichkeit verliert und seine unterschiedlichen Erscheinungsweisen als verschiedene Seiten einer Person gelesen werden können. Parallel zu anderen Figuren, vor allem zu Salomo, zeigt Marcolphus zunehmend Qualitäten eines gemischten Charakters. Nicht nur der (biblisch erwählte, also von allen anderen Menschen abgesetzte) König wird durch sein (am Ende göttlich berichtiges) Irren menschlicher, auch der Narr kann solcherart Sympathieträger werden und für die Zuschauer „mit menschlichen Augen sehen“.

18. Jahrhundert

Deutlich hilft dazu die nunmehrige Bekanntheit der Figur(en). Das für den Stoff lange zentrale Element des Salomonischen Urteils zeigt Weise fast nur noch als Parodie. Deutlich ist zu erkennen, dass die Kenntnis auch der *Juditium*-Partien der Volksbücher diese Fassung ermöglicht; auch, dass es dadurch vor allem um den Spaß an der Darstellung der ausgeschmückten Rollen geht. – Die Lust am bewusst eklektizistischen Verfahren, an der Transponierung der Figuren in andere Kontexte und zugleich das immer schnellere Voranschreiten der Literarisierung von Erzählstoffen zeigen schließlich in Bezug auf unsere Figur zwei Werke des 18. Jahrhunderts, die beide, das eine implizit, das andere explizit, die Traditionsbildung zum Salomo-und-Markolf-Stoff thematisieren bzw. aufs Korn nehmen. Beide zeigen daher wieder veränderte Markolf-Figuren.

Ludvig Holbergs Antiken-Parodie *Ulysses von Ithaca* von 1723⁶² und August Schumanns Roman *Salomo der Weise, und sein Narr Markolph* von 1797 beziehen sich auf ausgewählte Teile der Volksbuch-Tradition und verwenden dabei in freiem Verfahren sowohl Versatzstücke des Spruchwettstreits wie solche des ‚Brutwerbungsepos‘ *Salman und Morolf*. Holbergs Vorgehen ist dabei intensiv parodierend, indem er in einer Zusammenschau von *Ilias* und *Odyssee*-Motiven auf eine ganze Anzahl von Vorlagen der zeitgenössischen Bühne und Stücken nach dem Vorbild des französischen und italienischen Theaters reagiert. Seine Satire gilt vor allem der deutschen Bühne und den Formen der Übertreibung in Heldendramen mit ausufernder Handlung, in Hanswurst-Stücken oder Possen und steht im Kontext des Kampfs für die Etablierung des dänischen Theaters.

Holberg lässt daher Ulysses als aufgeblasenen Krieger und dessen Diener als eigentlichen Handlungsträger auftreten, der für seinen Herren die Kriegsgeschäfte führen muss; Paris ist der Richter, der wegen seiner Schönheit wie seiner weisen

62 Siehe Bd. 4 der *Dänischen Schaubühne*, Copenhagen und Leipzig: Gabriel Christian Rothe, 1756, S. 251–342; als Digitalisat des MDZ München verfügbar: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10037190?q=%28Holberg+D%C3%A4nische+schaub%C3%BChne%29&page=2,3> [3.1.2023].

Urteile berühmt ist,⁶³ weswegen er nun zwischen Juno, Pallas Athene und Venus das Schönheitsurteil fällen muss. – Genau die Qualitäten, die die Überlieferung seit je Salomo als Richter zuschreibt (durchdringender Verstand, Unparteilichkeit und Unbeeinflussbarkeit durch andere) reklamiert dabei Paris im Monolog für sich, nachdem er das Bestechungsgeld der Dienerin der Juno angenommen hat. Sein Urteil fällt er nach der objektiven Tatsache, dass Venus sich zur Vorname desselben im Gegensatz zu Pallas und Juno auszuziehen bereit ist und freilich nach der von ihr gebotenen Belohnung: „das schönste Frauenzimmer in der Welt [...] ist der Magnet, der mich zieht“⁶⁴, außerdem verlangt Paris Bearbeitungsgebühren für die Erstellung des Rechtsspruchs. Dem Urteil folgt der Auftritt seines Dieners Marcolfus, der vor allem mit ihm reist, um „die schöne Helene“⁶⁵ zu entführen, die Paris freilich nicht zur Gattin, sondern nur zur Mätresse haben will; tatkräftig erfüllt Marcolfus die Befehle seines Herrn. Ulysses, im Besitz eines „Diamant-harten“ Helms⁶⁶, den ihm die Königin von Saba auf das „ritterliche Haupt satzte“, tritt an, die Entführte zurückzuholen; am Ende sind es die beiden Diener, die stellvertretend für ihre Herren einen Zweikampf führen müssen und schon aufgrund dieser Konstellation zu den Sympathieträgern der Parodie werden, die das Großsprechen nunmehr ganz den einstigen Helden der Barocktragödie zuweist und in der die Untergebenen Realitäts- wie Vernunftprinzip vertreten.

Einen ebenso programmatischen Aufklärer, wenn auch keinen im Holberg-schen Sinn satirischen, macht schließlich Schumann⁶⁷ aus dem „Narren“, der zum Vertrauten des jungen Salomo wird. Auch Schumann vermengt die Stränge der Volksbuch-Erzählungen und integriert seinen Markolph in die Fülle eines Entwicklungsromans, in dem Salomo zum einen die Geschichte seines Herzens kennenlernen und zum anderen *primus inter pares* einer vom schädlichen Wirken der Religion befreiten Gesellschaft werden soll. Ausführlich thematisiert Schumann dabei in einer Vorrede die Wahl der Vorlage, zumal weil in ihr der Narr dem König der Weisheitsliebe entgegensteht. Gerade dies ist ihm aber Anlass zur Wiederaufnahme des Stoffs, denn die Umkehrung der Überlieferung ist das Ziel. An Markolph demonstriert Schumann keinen Widersacher, sondern die Biographie eines erfolgreichen Bildungswegs. Die Narrheit des Markolphus wird daher zwar bewusst in den Titel gesetzt, explizit geht es aber darum, aus dem

63 Vgl. ebd., S. 254.

64 Vgl. ebd., S. 259.

65 Vgl. ebd., S. 260.

66 Vgl. ebd., S. 266.

67 August Schumann, *Salomo der Weise, und sein Narr Markolph*. Nach einer altdeutschen Handschrift, Jerusalem [i. e. Ronneburg] 1797; als Digitalisat der SUB Göttingen verfügbar: <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN656670843> [2.1.2023].

‚niederer‘ Narren der Schwanküberlieferung den weisen Narren⁶⁸ des gemeinsamen Philosophierens zwischen gleichberechtigtem Untertan und Herrscher zu machen.

Schumann stattet daher Markolph mit einer Vorgeschichte aus, die der körperlich ungestalte Held dem jungen König erzählt: Von niedrigster Kaste und als ‚Wechselbalg‘ in Ägypten geboren⁶⁹, wird der Halbweise aus Mitleid von Priestern aufgenommen, die ihn erziehen und ausbilden. Von der Eigennützigkeit, Arroganz und Korruption der Priesterkaste aber dennoch abgestoßen, sucht Markolph seinen Lebensweg zuerst als Soldat. Die Sinnlosigkeit des Kriegswesens enttäuscht ihn aber ebenso, weshalb er sich einem Räuberhauptmann anschließt. Die Liebe zur schönen Hirtin Myris bringt ihn davon ab, sie wird zwar nicht erwidert, weil Markolph hässlich ist, er hat dadurch aber die Erfahrung gemacht, die Salomo trotz Fülle des Herrscherlebens noch fehlt, eben diejenige der Verliebtheit und Gefühlskenntnis. Seine Staatsdiener sind Salomo ferne Beamte, er braucht daher einen Vertrauten. Da er zugleich freilich als aufgeklärter Herrscher keine Vorurteile gegenüber dem niedriger Gestellten und Hässlichen hat, erwählt er sich Markolph zum Berater in Herzensangelegenheiten und zum Freund, der ihm von nun an zur Seite steht. In langen Gesprächen tauschen sie sich aus. – Markolph ist mithin bei Schumann der soziale Aufstieg geglückt: Erworbenes Wissen und Herzensbildung lassen ihn dem Privilegierten ebenbürtig werden.

Es sind daher sowohl die Strategien der Parodisierung wie der Umarbeitung zum *round character*, die die endgültige Transformation des ‚Anti-Helden‘ Markolf bewirken, und dessen Wurzel der rhetorischen Anpassung sich als tragfähigste Eigenschaft über die Epochen beweist.

68 Vgl. ebd., Vorrede, S. XII u. XIII.

69 Vgl. ebd., S. 20.

Christiane Schneider und Dominik Wabersich

Komische Konstellationen in William Mountfords *The Life and Death of Doctor Faustus. Made into a Farce*

1. Einleitung

„*Mephistophilis speaks under Ground. [Thunders.*

MEPH. Faustus, I attend thy will.

FAUST. Where art thou?

MEPH. Here [*a Flash of light*

SCAR. *within.* Oh, oh, oh.

FAUST. What noise is that? Hast thou any companions with thee?

MEPH. No.

FAUST. It comes this way?

SCAR. Oh, oh, O - *Enter Scaramouche.*

FAUST. What ailst' thou?

SCAR. O', o', o'

Faust. Speak, Follow, what's the Matter?

SCAR. O poor Scaramouche!

FAUST. Speak, I conjure thee; or Acherontis Dii Demogorgon. –

SCAR: O I beseech you Conjure no more, for I am frighted into a Diabetes already.

FAUST. Frighted at what?

SCAR. I have seen, Oh, oh –

FAUST. What?

SCAR. The Devil“¹

William Mountford reiht sich durch die vorliegende Passage, welche die Beschwörung von Mephistopheles durch Faustus darstellt, in die literarische Fausttradition ein, wie sie durch Christopher Marlowes *The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus* auf der englischen Bühne des 17. Jahrhunderts geprägt ist.² Der starke Einfluss Marlowes ist dabei auf die politische Situation zurück-

1 William Mountford, *The Life and Death of Doctor Faustus, Made into a Farce. With the Humours of Harlequin and Scaramouche* [...], mit Einleitung u. Anmerkungen, hg. v. Otto Francke, Heilbronn 1886, S. 4.

2 Vgl. Dieter Martin, „Theater“, in: Carsten Rohde, Thorsten Valk u. Mathias Mayer (Hgg.), *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*, Stuttgart 2018, S. 72–79, hier: S. 72 u. S. 75.

zuführen. So sind seine Dramen besonders nach den Wirren des Bürgerkriegs in der Regierungszeit von King Charles II. als Rückgriff auf die elisabethanische Zeit relativ unproblematisch, wie Lucy Munro 2009 in *Marlowe on the Caroline Stage* für *The Jews of Malta*, *Doctor Faustus* und *Tambourlaine* aufgezeigt hat.³ Für die Regierungszeit von King James II., in deren Rahmen auch Mountfords Drama entstand, ist festzuhalten, dass auch dort die von Marlowe beeinflusste Produktion von Faustdramen weitergeführt wird.⁴ Desweiteren markiert diese Passage die Innovation Mountfords innerhalb dieser Tradition, da die aus der Commedia dell'arte stammende Figur Scaramouche erstmals neben Mephistopheles und Faustus (auf)tritt.⁵ Auch wenn seit elisabethanischer Zeit Commedia dell'arte-Truppen aus Italien und Frankreich regelmäßig in England gastiert hatten, wurde die Form im Zeitraum Mountfords noch nicht „widely practiced by English playwrights“⁶. Dementsprechend muss die Commedia dell'arte eher als eine „foreign art form“⁷ aufgefasst werden, die vor allem im Kontext des Stuart-Hofes auftritt, dessen König, James II., im französischen Exil aufgewachsen und zum Katholizismus konvertiert war. Mountfords *Farce* verbindet die Traditionen des Fauststoffes und der Commedia dell'arte und kann dadurch in ihrer Hybridität als Katalysator für die Entwicklung angesehen werden, welche das englische Theater in den darauffolgenden Jahren durchlaufen wird.⁸ Die Kombination der beiden Traditionen wird bereits im Titel des Dramas angekündigt: „The Life and Death of Doctor Faustus. Made into a FARCE. By Mr. Mountford. With the Humours of Harlequin and Scaramouche, as they were several times Acted by Mr. Lee and Mr. Jevon, At the Queens Theatre in Dorset Garden. Newly Revied at the Theatre in Lincolns Inn Fields, with Songs and Dances between the Acts.“⁹ Dementsprechend verspricht der Text durch den Titel, eine Transformation des marloweschen Dramas zur Farce, eine mediale Anreicherung durch „Songs and Dances“¹⁰ und eine Anbindung an den „Humour[]“¹¹ der Commedia dell'arte zu sein.

3 Vgl. Lucy Munro, „Marlowe on the Caroline Stage“, in: *Shakespeare Bulletin* 27.1 (2009), S. 39–50, hier S. 40.

4 Vgl. Judy A. Hayden, „Harlequin, the Whigs, and William Mountford's Doctor Faustus“, in: *SEL* 49 (2009), S. 573–593, hier S. 586.

5 Vgl. Roland Lillie, *Der Faust auf der Tanzbühne. Das Faustthema in Pantomime und Ballett*, München 1968, S. 15.

6 Judy A. Hayden, „Of Windmills and Bubbles: Harlequin Faustus on the Eighteenth-Century Stage“, in: *Huntington Library Quarterly* 77 (2014), S. 1–16, hier S. 2 f., Fn 5.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 1.; vgl. ferner: Lillie (wie Anm. 5), S. 14; Hayden (wie Anm. 4), S. 585.

9 Mountford (wie Anm.1), S. 1.

10 Ebd.

11 Ebd.

Wir vertreten die These, dass die *Farce* gerade nicht einfach das Endprodukt einer rein quantitativen Anreicherung des komischen Stranges ist und sich damit die Innovation Mountfords auf den Import der Figuren Scaramouche und Harlequin beschränke, sondern sich auf die Gestaltung des Gesamttextes durch komische Konstellationen erstreckt. Die im Titel verwendete Bezeichnung *Farce* ist demgemäß vielmehr als Zusammenwirken des weiterhin tragischen Hauptstranges um Faustus und der komischen Nebenhandlung um Scaramouche und Harlequin aufzufassen. Bereits der anfangs zitierte Auftritt von Scaramouche bei der Beschwörung Mephistos, welche zweifellos dem tragischen Strang angehört, führt zu einer komischen Konstellation, welche Faustus in seinem Sprachgebrauch beeinflusst. Diese Beeinflussung wird besonders evident durch die Diskrepanz zwischen der starken wörtlichen Übernahme des marloweschen Textes in seinem Anfangsmonolog, („FAUST. Settle thy Study, Faustus, and begin/ To sound the Depth of that thou wilt profess;“¹²) und dem niederen Sprachstil, welcher durch die plumpe Frage „What?“¹³ im angeführten Dialog mit Scaramouche zum Ausdruck kommt. Die beiden Stränge bestehen dementsprechend nicht additiv nebeneinander, sondern begründen in ihrem Zusammenspiel die *Farce* Mountfords, welche nicht dem idealtypischen Merkmalskatalog entspricht, jedoch durch komische Konstellationen ein Beispiel für die hybride Ausformung des Genres darstellt. Der Titel von Mountfords Text verweist selbst auf einige Punkte des Merkmalskatalogs und reflektiert damit die Schwierigkeit für den Text, eine typische *Farce* zu sein. Wir beziehen uns hierbei einerseits auf die *Farce*-Definitionen, die Wim Hüsken und Konrad Schoell in ihrer Einleitung zu dem von ihnen 2002 herausgegebenen Sammelband *Farce and Farcical Elements* geben, andererseits sind unsere Überlegungen in Relation zum Merkmalskatalog zu setzen, den Dirk Quaschnowitz 1991 vorgelegt hat. Die *Farce* stammt aus Frankreich und zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie keine moralischen oder didaktischen Ansprüche an die Rezeption stellt;¹⁴ ihr Hauptziel ist das Lachen des Publikums.¹⁵ Während der Unterhaltungseffekt der französische *Farce* nach Hüsken und Schoell auf der Sprache beruht,¹⁶ ist die englische *Farce* nach Quaschnowitz vor allem an der Handlung interessiert.¹⁷ Die Komik in der *Farce*

12 Ebd., S. 3; vgl. ferner: Christopher Marlowe, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, hg. v. David Scott Kastan. New York/London 2005, S. 56: „Settle thy studies, Faustus, and begin/ To sound the depth of that thou wilt profess.“

13 Ebd., S. 4.

14 Vgl. Wim Hüsken u. Konrad Schoell, „Introduction“, in: ders. (Hgg.), *Farce and Farcical Elements*, Amsterdam/New York 2002, S. 7–28, hier S. 10.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. ebd., S. 12.

17 Vgl. Dirk Quaschnowitz, *Die englische Farce im frühen 20. Jahrhundert*. Münster/Hamburg 1991, S. 19 f.

entsteht typischerweise visuell in Form von Handlungskomik.¹⁸ Damit gehen einerseits die Verkleidungs- und Verwechslungskomik einher, andererseits aber auch reine Handlungskomik, indem Gegenstände ein Eigenleben erhalten.¹⁹ Allerdings ist auch die Sprachkomik fester Bestandteil der Farce.²⁰ Inhaltlich speisen sich die Handlungen meist aus alltäglichen Konflikten.²¹ Die behandelten Themen sind vor allem durch ihre Leichtigkeit und Alltäglichkeit geprägt und im Familien- und/oder Gesellschaftsleben zu verorten. Dem geringen Anspruch des Inhalts entsprechend umfasst die Handlung typischerweise eine relativ geringe Spielzeit von 15–60 Minuten, eine hohe Geschwindigkeit und findet am Ende eine glückliche Auflösung.²² Dementsprechend wird die Bezeichnung *Farce* im englischen Theater ab ca. 1661 auch wahllos für alle komischen Einlagen verwendet.²³ Die glückliche Auflösung folgt hierbei dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit; das heißt, dass die Farce typischerweise keinen moralischen Anspruch an das Publikum stellt, allerdings an die eigenen Figuren.²⁴ Diese sind hierbei vor allem flach, typisiert und statisch. Sie werden meist durch ihren sozialen Status und/oder ihren Beruf bestimmt.²⁵

Durch die Wahl des Fauststoffes reiht sich Montford in eine Tradition ein, die den typischen Merkmalen einer Farce auf den ersten Blick geradezu diametral entgegensteht: Faustus bietet als eine komplexe Figur, die für 24 Jahre einen Pakt mit dem Teufel eingeht und ein tragisches Ende findet, wenig Anknüpfungspunkte für das Genre. Allerdings sind die komischen Konstellationen, wie noch aufzuzeigen sein wird, entweder schon im Fauststoff angelegt und werden durch die Bearbeitung Mountfords in den Vordergrund gerückt,²⁶ oder entstehen durch die *Commedia dell'arte*-Anteile dieser Dramenform entsprechend. Die Verbindung von *Commedia dell'arte* und Faustus in der *Farce* ist zudem, wie bereits Judy Hayden attestiert, als ein dramatisches Programm aufzufassen, mit dem Mountford politische Statements über das Verhältnis von England und die Stuart-Dynastie zwischen 1684–1688 setzen konnte beziehungsweise ihm nachfolgende englische Autoren wie John Thurmond und Joch Rich setzen werden.²⁷ Die komischen Konstellationen tragen demnach die Ambiguität der *Farce* im Sinne einer

18 Vgl. ebd., S. 27.

19 Vgl. ebd., S. 25.

20 Vgl. ebd., S. 20.

21 Vgl. Hüsken/Schoell (wie Anm. 14), S. 12.

22 Vgl. Quaschnowitz (wie Anm. 17), S. 18.

23 Vgl. ebd., S. 15.

24 Vgl. ebd., S. 19 f.

25 Vgl. ebd., S. 22.

26 Vgl. Lillie (wie Anm. 5), S. 15.

27 Vgl. Hayden (wie Anm. 6), S. 1.

politischen Doppelbödigkeit. Die hybride Verbindung der Traditionen lässt sich aus diesem Grund als ein toryaffines Statement Mountfords gegen die Hysterie bezüglich der Rekatholisierung der Stuart-Dynastie und eine damit verbundene Hinwendung zu den Vereinten Niederlanden kurz vor dem Beginn der *glorious revolution* einordnen.²⁸

Hayden ist bereits 2009 auf die politische Doppelbödigkeit von Mountfords Drama eingegangen. Wir wollen unser Augenmerk aber nicht auf die pragmatische Funktion der *Farce* richten, sondern auf den Titel im Sinne eines poetologischen Kommentars. Dementsprechend richtet sich der Fokus des vorliegenden Aufsatzes auf das Zusammenspiel der beiden Traditionen und den damit verbundenen komischen Konstellationen, welche – der vertretenen These folgend – die *Farce* in ihrer hybriden Ausformung begründen und die Ambiguität des Dramas ästhetisch tragen. Die drei Aspekte dieser These seien im Folgenden ihren Ausführungen vorangestellt: (1) Für die Makrostruktur des Textes ist festzuhalten, dass der Fauststrang weiterhin die Haupthandlung darstellt. Er überwiegt zwar nicht quantitativ,²⁹ allerdings gibt er sich und der Nebenhandlung die Zeitgestaltung und den Rahmen vor (vgl. 2. *Übernahme von Marlowes Text und Import der Commedia dell'arte*). Der komische Strang ist in Form einer zweiten Vereinbarung zwischen Faustus und Scaramouche eingefügt. Der Strang unterbricht die tragische Handlung und motiviert wiederum durch seine Fülle eine Raffung der Haupthandlung am Ende. Das Ausmaß der Nebenhandlung zeigt sich vor allem im zweiten Akt, da der komische Strang um Scaramouche und Harlequin weitgehend unabhängig das Bühnengeschehen im Sinne der *Commedia dell'arte* übernimmt (vgl. 3. *Relation der beiden Handlungsstränge*). Drittens findet durch Kürzungen der tragischen Fausthandlung eine Konzentration auf komische Elemente statt, die bereits in Marlowes Drama vorhanden sind. Die Komik, die sich aus der Faust-Tradition speist, nimmt Charakteristika der Scaramouche-Figur auf (vgl. 4. *Komische Konstellationen in Haupt- und Nebenhandlung*), ehe das tragische Ende von Faustus eine ironische Brechung erfährt (vgl. 5. *Ironische Brechung des tragischen Endes*).

²⁸ Vgl. Hayden (wie Anm. 4), S. 574.

²⁹ Vgl. Lillie (wie Anm. 5), S. 19.

2. Übernahme von Marlowes Text und Import der Commedia dell'arte

Die Nähe zu Marlowes Text ist bereits zu Beginn von Mountfords Drama offensichtlich:

„ACT I. SCENE I.

Dr. Faustus seated in his Chair and reading in his Study.

Good and bad Angel ready.

FAUST. Settle thy Study, Fautus, and begin

To sound the Depth of that thou wilt profess;

These Metaphysicks of Magicians,

Ant Negromantick Books, are heav'nly

Lines, Circles, Letters, Characters,

Ay, these are those that Faustus most desires;

An sound magician is a Demi-God,

Here tire my Brains to get a Deity.

*Mephistopholis under the Stage. A good and bad Angel fly down.*³⁰

Für das Publikum sollten im Kontext der zu Beginn skizzierten Theaterkultur die ersten Verse von Marlowes *Doctor Faustus* auch im Wortlaut bekannt sein („Settle thy studies, Faustus, and begin/ To sound the depth of that thou wilt profess.“³¹). Auch die folgenden Verse Mountfords geben das Drama Marlowes im Wortlaut wieder: „These metaphysics of magicians/ And necromantic books are heavenly/ lines, circles, letters, characters – / Ay, these are those that Faustus most desires./ [...] A sound magician is a demigod,/ Here tire my brains to get a deity.“³² Hervorzuheben sind allerdings nicht nur die starken Übernahmen.³³ Es ist ebenfalls auf die vorgenommenen Kürzungen einzugehen. So hat Mountford die Besprechung von Büchern und Werken herausgekürzt, die Faustus als Renaissancegelehrten zeichnen. Darüber hinaus ist auffällig, dass die Machtbestrebungen, wie sie bei Marlowe zum Ausdruck kommen („O, what a world of profit and delight,/ Of power, of honor and omnipotence,“³⁴), gestrichen wurden. Die *Farce* ist zudem stärker auf die Beschwörung Mephistos ausgerichtet. Während diese bei Marlowe erst in der dritten Szene des ersten Aktes erfolgt, benötigt die *Farce* lediglich 28 Verse:³⁵

„FAUST. How am I glutted with conceit of this?

30 Mountford (wie Anm. 1), S. 4.

31 Marlowe (wie Anm. 12), S. 56.

32 Ebd., S. 58.

33 Vgl. Martin (wie Anm. 2), S. 75.

34 Marlowe (wie Anm. 12), S. 56.

35 Vgl. Martin (wie Anm. 2), S. 75.

Shall I make Spritis fetch me what I please?
 I'll have 'em fly to India for gold,
 Ransack the Ocean for Orient Pearl.
 [...]

 'Tis now the Dead high Noon of Night,
 And Lucifer his Spirits freedom gives;
 I'll try if in this Circle I can Raise
 A Deamon to inform me what I long for.
 Sint mihi Dii Acherontis propitii, Orientis
 Princeps, Beelzebub, German. Demogorgon. [*Thunders.*
 Mephostopholis, Mephostopholis, surgat Spiritus.
*Mephistophilis speaks under Ground. [Thunders.*³⁶

Die Beschwörung verläuft in der *Farce* wieder wörtlich an Marlowes *Doctor Faustus* angelehnt, weist allerdings Abweichungen auf:

„FAUSTUS
 How am I gluttet with conceit of this!
 Shall I make spirits fetch me what I please,
 Resolve me of all ambiguities,
 Perform what desperate enterprise I will?
 I'll have them fly to India for gold,
 Ransack the ocean for orient pearl,³⁷

„Then fear not, Faustus, to be resolute
 And try the utmost magic can perform *Thunder.*
*Sint mihi dei Acherontis propitii! Valeat numen triplex Jehovae! Ignei, aerii, aquatici, spiritus, salvete! Orientis princeps Beelzebub, inferni ardentis monarcha, et Demogorgon, propitiamus vos, ut appareat et surgat Mephistopheles! Quid tu moraris? Per Jehovam, Gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra, ipse nunc surgat nobis dicatus Mephistopheles!*³⁸

In Mountfords *Farce* werden das Streben nach Wissen („Resolve me of all ambiguities³⁹) und die Furcht von Faustus, den Schritt zur Beschwörung Mephistos zu wagen, nicht übernommen („Then fear not, Faustus, to be resolute/ And try the utmost magic can perform⁴⁰). Dies entspricht nicht nur – wie bei

36 Mountford (wie Anm. 1), S. 3 f.

37 Marlowe (wie Anm. 12), S. 59.

38 Ebd., S. 63.

39 Ebd., S. 59..

40 Ebd., S. 63.

der Beschwörungsformel – einer Kürzung und Beschleunigung der Handlung, sondern einer Simplifizierung des Charakters von Faustus.

Die größte von Mountford vorgenommene Veränderung ist, wie bereits zu Beginn angesprochen, der Auftritt von Scaramouche. Der Dialog zwischen Faustus und Scaramouche ist dem Gespräch zwischen Mephisto und Faustus vorangestellt, welches wieder im Wortlaut dem Drama Marlowes entspricht, und unterbricht beziehungsweise stört den tragischen Handlungsstrang.

„SCAR. within. Oh, oh, oh.
 FAUST. What noise is that? Hast thou any companions with thee?
 MEPH. No.
 FAUST. It comes this way?
 SCAR. Oh, oh, O - *Enter Scaramouche.*
 FAUST. What ailst' thou?
 SCAR. O', o', o'
 Faust. Speak, Follow, what's the Matter?
 SCAR. O poor Scaramouche!
 FAUST. Speak, I conjure thee; or Acherontis Dii Demogorgon. –
 SCAR: O I beseech you Conjure no more, for I am frighted into a Diabetes already.
 FAUST. Frighted at what?
 SCAR. I have seen, Oh, oh –
 FAUST. What?
 SCAR. The Devil.
 [...]
 FAUST. But why art thou afraid of the Devil?
 SCAR. Why, I never said my Prayers in all my Life, but once; and that [3] was when my damn'd Wife was sick, that she might dye [...].
 [...]
 FAUST. Fear nothing, I command the Devil. If thou wilt leave thy Chimny-sweeping Trade, and live with me, thou shalt have Meat and Drink in Plenty; and 40 Crowns a Year shall by thy Wages; I'll make thee Learned in the black Art.
 SCAR. I am a Student in that already: but let me consider, Good Meat and Drink, and 40 Crowns a Year. Then I'll change my black Art for yours.
 FAUST. There's Earnest, thou art now my Servant; [...]
 SCAR. Happy Scaramouche, now may'st thou Swear, Lye, Steal, Drink and Whore; for thy Master is the Devil's Master, and thou in time may'st master 'em both.“⁴¹

Das Zusammenspiel von Neben- und Haupthandlungsstrang erhält hierbei seine Grundlage, da ein zweiter Pakt zwischen Faustus und Scaramouche während einer Unterbrechung der Haupthandlung geschlossen wird. Desweiteren erfährt die *Farce* hierbei ihre idealtypische Zeitgestaltung durch das Zusammenspiel,

41 Mountford (wie Anm. 1), S. 4 ff.

das heißt: Raffung und Beschleunigung, in dem Moment, in dem die Haupthandlung pausieren muss. Die hybride Verbindung der Handlungsstränge ist hierbei insofern gegeben, als dass Scaramouche die tragische Haupthandlung nicht einfach unterbricht, sondern sich auf diese gleichsam im Rahmen seines figurentypischen Verwirrungsaspektes sowie auf die Sprachgestaltung auswirkt. So entsteht Sprachkomik im Dialog durch Wortspiele wie um die Schwarzkunst und das Schornsteinfegerhandwerk („Then I’ll change my black Art for yours.“⁴²) und das Gebet für den Tod der Frau („I never sad my Prayers in all my Life, but once; and that [3] was when my damn’d Wife was sick, that she might dye“⁴³). Der letzte Satz Scaramouches verweist darauf, dass er weiterhin eine Dienerfigur ist („for thy Master is the Devil’s Master, and thou in time may’st master ,em both.“⁴⁴), die – allerdings für das späte 17. Jahrhundert untypisch für Scaramouche – nicht im höfischen Kontext agiert. Das „and thou in time may’st master ,em both.“⁴⁵ verweist auf die höfischen Intrigen, die hier – im Gegensatz zu den höfischen Spielen wie sie am Stuart-Hof und in der Commedia dell’arte vorkommen⁴⁶ – nicht greifen können.

In anderen höfischen Texten wie beispielweise in Caspar Stielers *Bellimperie*⁴⁷ aus dem Jahr 1680 kann sich Skaramutza nach den tödlichen Intrigen auf der Bühne als Herr inszenieren, bei Mountford hingegen lediglich durch die Heirat einer Witwe in Akt III. Stielers *Bellimperie* ist hierbei ein weiteres Exempel dafür, wie Dramen aus elisabethanischer Zeit, hier: Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, durch Autoren des späten 17. Jahrhunderts auch in Kontinentaleuropa aufgegriffen und mit der Tradition der Commedia dell’arte verbunden werden. Diese Verknüpfung von elisabethanischer Vorlage und Commedia dell’arte ist sowohl bei Stielers als auch bei Mountford einerseits durch die Beibehaltung des weiterhin tragischen Hauptstranges und andererseits durch die Commedia dell’arte-Anteile geprägt, wobei das Zusammenwirken der Traditionen neue Impulse setzt und neue Facetten komischer Konstellationen eröffnet. Diese entstehen in beiden Texten durch verschiedene Verwirrungs- und Sprachmodi der Scaramouche-Figur, womit Stielers und Mountford einen deutlichen Bezug zur Commedia dell’arte-Tradition herstellen, in welcher Scaramouche üblicherweise diese beiden Modi eingeschrieben werden. Sie führt wiederum figurentypisch dazu, dass die Dialogpartner ihren Sprachgebrauch ändern. Bei Faustus fällt dies vor allem, wie bereits zu Beginn aufgezeigt, durch die starke

42 Ebd., S. 6.

43 Ebd., S. 5.

44 Ebd., S. 6.

45 Ebd.

46 Vgl. John O’Brien, *Harlequin Britain. Pantomime and Entertainment. 1690–1760*. Baltimore, London 2004, S. 41; vgl. ferner: Hayden (wie Anm. 4), S. 580.

47 Caspar Stielers: *Bellimperie. Trauerspiel Des Spaten*. Jena: Johann Nisio, 1680.

Abweichung von Marlowes Text und die Diskrepanz seines Sprachstils im Dialog mit Scaramouche auf. Gerade der niedere Sprachstil der Figuren, läuft dem tragischen Hauptstrang, der eigentlich einen hohen Sprachstil erfordert, zuwider.

3. Relation der beiden Handlungsstränge

Der komische Strang wird nicht allein durch Scaramouche bestritten, sondern im Zusammenspiel dieser Commedia dell'arte-Figur mit Harlequin. Das erste Zusammentreffen der beiden komischen Figuren erfolgt am Ende des ersten Aktes innerhalb der Studierstube von Faustus und ist von Verwechslungs-, Sprach- und Handlungskomik begleitet. Scaramouche liest in einem Buch und verwechselt den unbeachtet eingetretenen Harlequin mit dem Teufel. Harlequin ist wiederum durch die Reaktion Scaramouches davon überzeugt, dass der Teufel im Zimmer sei, woraufhin er sich totstellt („O the Devil! Now will I lye as if i were dead, and let the Devil go hunt for my Soul“⁴⁸). Am Ende des ersten Aktes wird zumindest die Verwechslung von Seiten Scaramouches aufgelöst. Er bietet Harlequin seine schwarzen Dienste an. Dieser hält ihn jedoch weiterhin für den Doktor („O, brave Mr. Doctor! O dainty Mr. Devil!“⁴⁹). Scaramouche zeichnet sich auch in dieser Szene wieder durch seine vordergründige Gelehrtheit aus, die sich in falsch verwendetem Italienisch gegenüber Harlequin („Seigniora.“⁵⁰) und seiner Einschätzung eines „Child's primer“⁵¹ manifestiert, das er aufgrund der vermeintlich schweren Worte für ein Zauberbuch hält („This must be a conjuring book by the hard Words AB, EB, IB, OB, UB. BA, BO, BU, BI.“⁵²).

Scaramouche und Harlequin führen hierbei die Struktur von Marlowes *Docotor Faustus* fort, indem durch den dritten säkularisierten Pakt zwischen den komischen Figuren auch bei Mountford die „Spiegelung der ernsthaften Handlung auf niederer Ebene etabliert wird“⁵³. Hierbei kommt Scaramouche nicht nur der Spiegelungsfunktion in der Fausttradition nach, sondern seiner eigenen figurentypischen Anlage innerhalb der Commedia dell'arte.

48 Ebd., S. 11.

49 Ebd., S. 12.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 11.

52 Ebd.

53 Karin Vorderstemann, „Komik“, in: Carsten Rohde, Thorsten Valk u. Mathias Mayer (Hgg.), *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*, Stuttgart 2018, S.137–144, hier S. 138; vgl. ferner: Martin (wie Anm. 2), S. 74; Robert Ornstein, „The Comic Synthesis in Doctor Faustus“ (1955), in: John Jump (Hg.), *Marlowe. Doctor Faustus. A Casbook*, London 1969, S. 165–172, hier S. 167; Katherine Walker, „Clowns and Demonic Learning in Doctor Faustus“, in: *ELH* 87 (2020), S. 405–431, hier S. 406.

Im zweiten Akt geht Faustus nach einer Revue der Sieben Todsünden auf eine Fahrt in die Hölle („O might I see Hell once, and return safe.“⁵⁴). Scaramouche betritt gemeinsam mit Harlequin die Bühne. Faustus kommt seiner mit Scaramouche geschlossenen Vereinbarung nicht nach („If thou wilt leave thy Chimney-sweeping Trade, and live with me, thou shalt have Meat and Drink in Plenty; and 40 Crowns a Year shall by thy Wages“⁵⁵), weshalb Scaramouche Mephisto selbst beschwört, um zu erfahren, wann mit der Rückkehr von Faustus und den versprochenen Speisen zu rechnen sei. Obwohl die Szene hier relativ unabhängig vom Hauptstrang einen großen Anteil des Textes einnimmt, gibt Faustus der Handlung einen Rahmen und der Komik eine Kontrastfolie vor. Hier nimmt Mountford im Vergleich zu Marlowe eine Umstrukturierung vor. Bei Marlowe ist dieser Szene ein Bankett des Papstes vorangestellt.⁵⁶ Die anschließende Clownsszene parodiert diese und verdeutlicht unter anderem, dass sich Faustus als anfänglich tragischer Protagonist den Clowns und ihrer Komik annähert.⁵⁷ Bei Mountford fehlt die Papstepisode, weshalb hier nicht die Rüpelszene den tragischen Strang spiegelt, sondern umgekehrt Faustus ohne die Annäherung, wie sie bei Marlowe vorliegt, der Komik als Kontrastfolie dient. Obwohl der komische Nebenstrang dadurch im Vergleich zu Marlowe quantitativ mehr Raum einnimmt, bleibt qualitativ die komische Relativierung des Hauptstranges und damit der tragischen Elemente aus.

Die fehlende Papstszene führt in diesem Sinne zur Hybridisierung der Farce. Durch diese Funktion für die Genese des Genres erhält das Ausbleiben der Szene nebst der von Mountford verwendeten Textgrundlage und dem politischen Kontext eine weitere Begründung. Mountford bediente sich der Version B von 1616 von Marlowes Drama, die in der Auflage von 1663 ebenfalls keine Papstszene aufweist.⁵⁸ Sie wurde dort durch eine Szene ersetzt, die teilweise aus Marlowes *The Jew of Malta* stammt und den Besuch von Faustus und Mephisto am osmanischen Hof Suleimans zeigt. Fraglich bleibt, ob bei Mountford sowohl das Fehlen der Papstszene als auch der Besuch des osmanischen Hofes in der *Farce* von 1684–1688 dem politischen Kontext geschuldet ist. Durch die Szenen wären Referenzen auf den sogenannten Türkenkrieg in den 1680er Jahren einerseits und die Rekatholisierung der Stuart-Dynastie möglich gewesen. Immerhin war 1687 die zweite katholische Gemahlin von König James II., Maria Beatrix von Modena, schwanger. Aus der ersten Ehe mit Anne Hyde waren zu diesem

54 Mountford (wie Anm. 1), S. 16.

55 Ebd., S. 6.

56 Vgl. Vorderstemann (wie Anm. 54), S. 139.

57 Vgl. Ornstein (wie Anm. 54), S. 170; vgl. ferner: Vorderstemann (wie Anm. 54), S. 138; Jakob Ladegaard, „The comedy of terrors. Ideology and comedy in Marlowe’s Doctor Faustus“, in: *Textual practice* 31 (2017), S. 175–195, hier S. 191.

58 Vgl. Hayden (wie Anm. 4), S. 581; vgl. ferner: Hayden (wie Anm. 6), S. 2.

Zeitpunkt nur noch die zwei protestantischen Prinzessinnen und später – nach der *glorious revolution* – Königinnen Mary II. und Anne Stuart am Leben. Die Geburt eines möglichen katholischen Thronfolgers löste 1687/88 in England religiöse und politische Kontroversen aus, die Mountford durch das Auslassen der Papstszene umgehen konnte.⁵⁹

Auch bei Mountford wird eine Spiegelung ermöglicht, die *in nuce* darin zu suchen ist, dass Faustus weder an den Himmel denken, noch von ihm sprechen soll („Talk not of Paradise, but mind the Show“⁶⁰). Während Faustus sich daran hält und die Revue der Sieben Todsünden nicht gestört wird, entfaltet sich die Komik um das Festmahl, das Mephisto Scaramouche und Harlequin bieten soll, dadurch, dass Harlequin unwissentlich in seiner Sprache immer wieder auf den Himmel verweist:

SCAR. Sallad mal adjuste; here's neither Fat nor Lean.
 HARL. O Mr. Doctor, neighter Fat nor Lean in a Sallad.
 SCAR. Neither Oyl, nor Vinegar.
 HARL. Oh! I'll fetch you that presently.
Harlequin fetches a Chamber-pot of Piss, and a Lamp of Oyl, and pours on the Sallad.
 SCAR. O thy Sallad is nothing but Thistles and Netles;
 and thy Oyl stinks worse than Arsefetio.
 HAR. Bread and Wine be our Fare. Ha! the Bread's
 alive. *[Bread stirs.*
 SCAR. Or the Devil's in't. Hey again.
[Bread sinks.
 HAR. My Belly's as empty as a Beggar's Purse.
 SCAR. And mine as full of Wind as a Trumpeter's
 Cheeks. *[Table sinks, and flash of Lightning.*
 But since we can't Eat, let's Drink: Come here's Doctor Faustus's Health.
 HAR. Ay come; God bless Dr. Faustus.
[Bottles fly up, and the Table sinks⁶¹

Mountford übernimmt hierbei zwei zentrale Momente von Marlowe: Das erste besteht darin, dass Scaramouche wie auch Wagner den Teufel beschwören kann und von ihm ohne eine Gegenleistung in Form der Seele seine Dienste empfängt.⁶² Zweitens schließt die Komik bei Mountford, welche auf der Danksagung an Gott während eines teuflischen Festbanketts beruht, an Traditionen an, die bereits bei

59 Vgl. Hayden (wie Anm. 4), S. 581.

60 Mountford (wie Anm. 1), S. 14.

61 Ebd., S. 20.

62 Vgl. Walker (wie Anm. 54), S. 405.

Marlowe angelegt sind.⁶³ Die Danksagung enthält hierbei nicht nur die religiöse, sondern durch Scaramouche, Harlequin und den Giganten beim Festmahl auch eine sozial-politische Dimension.⁶⁴ Gleichzeitig führt das Zusammenspiel von Danksagung und teuflischem Festmahl dazu, dass die beschworenen Dinge, der Tisch, die Speisen und die Getränke dem Genre der Farce entsprechend lebendig werden und sich im Raum bewegen beziehungsweise verschwinden. Der Höhepunkt der Derbheit ist hierbei dadurch erreicht, dass Harlequin als Dressing für den Salat Lampenöl und Urin verwendet („*Harlequin fetches a Chamber-pot of Piss, and a Lamp of Oyl, and pours on the Sallad.*“⁶⁵)

4. Komische Konstellationen in Haupt- und Nebenhandlung

Die Fausthandlung übernimmt zu Beginn des dritten Aktes das Bühnengeschehen. Faustus macht deutlich, dass nun 12 der 24 Jahre vorüber seien („How have I been delighted by thy Art; and in Twelve Years have seen the utmost Limitis of the spacious World“⁶⁶). Die Zeitgestaltung ist an dieser Stelle an Faustus gebunden und wird sich am Ende des Dramas durch die Darstellung einer beschleunigten Zeit konkretisieren. Dementsprechend vergeht seine letzte Stunde während er 13 Verse spricht.⁶⁷

Es findet im dritten Akt eine Aufnahme der Komik in den tragischen Strang durch den Schlaf von Faustus statt: „FAUST. What art thou, Faustus, but a man condemn'd. Thy Lease of Years expire apace; and, Faustus, then thou must be Lucifers: Here rest my Soul, and in my Sleep my future State be burried.“⁶⁸ Während des Schlafes wirken die Figuren Good Angel und Bad Angel auf ihn ein („Faustus, sweet Faustus, yet remeber Heav'n/ [...] Illusions, Fancies, Faustus, think of Earth.“⁶⁹). Der Schlaf ist somit Teil einer moralischen Reflexion der Fausthandlung und ein Verweis auf den Tod. Gleichzeitig bietet der Schlaf die Anschlussmöglichkeit für Komik aus der Fausttradition heraus. Das bedeutet, dass die *Farce* in ihrer Hybridität auch durch die Hybridität der traditionellen Fausthandlung bedingt ist. Der Titel von Mountfords Drama sei demnach nicht so verstanden, dass ein rein tragischer Stoff in eine Farce umgewandelt wurde. Die primäre Zuordnung des Fauststoffes zur Tragik trägt lediglich durch die

63 Vgl. Laura Seymour, „The feasting table as the gateway to hell on the early modern stage and page“, in: *Renaissance Studies* 34 (2019), S. 392–411, hier S. 393 u. S. 395.

64 Vgl. ebd., S. 401f. u. S. 407.

65 Mountford (wie Anm. 1), S. 21.

66 Ebd., S. 22.

67 Vgl. ebd., S. 32f.

68 Ebd., S. 22.

69 Vgl. ebd.

Vermittlung des späten 18. Jahrhunderts. Bereits in der *Faust-Historia* von 1587 sind komische Elemente enthalten, die sich zwar auch im 17. und 18. Jahrhundert schlecht mit der aristotelisch-klassizistischen Dramaturgie in Einklang bringen lassen, allerdings für das elisabethanische Drama, welches in Form von Marlowes *Doctor Faustus* das Faustbild, wie bereits erwähnt, bis in das späte 17. Jahrhundert in England prägt, kein dramaturgisches Problem darstellen.⁷⁰ Die Konterkarierung des Tragischen mit komischen Elementen in William Shakespeares *Romeo and Juliet*, *Hamlet* und *Macbeth* bietet weitere Belege für die Unabhängigkeit des elisabethanischen Theaters von klassizistischen Regeln, wie sie von Sidney's *Defence of Poesie* zum Ausdruck gebracht wird.⁷¹ Mounford kann sich demnach durch den Rückgriff auf Marlowes *Doctor Faustus* der Verbindung von Tragik und Komik auch in der Haupthandlung bedienen. Die Komik entsteht hierbei auf verschiedene Arten, wie etwa durch die Integration komischer Konstellationen, die bereits vereinzelt in Episoden der Fausttradition angelegt sind.

Den Anfang macht in der *Farce* der Horse-courser, der von Faustus sein Geld zurückfordert und diesem beim Versuch, ihn zu wecken, ein Bein ausreißt. Nach dieser Handlungskomik erwacht Faustus und verlässt anschließend die Bühne. Zum Horse-courser treten der Carter und die Hostess hinzu, die ebenfalls Forderungen an Faustus haben und traditionell „primär lächerliche Opfer von Fausts Zauberkünsten“⁷² sind. Das Bühnengeschehen wird in Gänze den drei Figuren überlassen, die sich gegenseitig von den Episoden erzählen. Durch die Narrativität werden die Episoden ineinander integriert und für die zeitliche Ökonomie der *Farce* nicht unerheblich die Handlung gerafft. Die Raffung findet ihren Höhepunkt in der Fluchtirade der Hostess, deren Sprachkomik nur noch durch Derbheit und Vulgarität geprägt ist („[...] Stinking, mangry, Runagate, Ill-begotten, Ill-contrived, Wry-mo'th'd, Spatrifying, Dunghill-ranking, Costive, Snorting, Sweaty, Farting, whan-drover Dogs.“⁷³).

Faustus kehrt nach einer weiteren Ellipse von acht Jahren direkt nach der Fluchtirade auf die leere Bühne zurück („My Time draws near, and 20 Years are past: I have but Four poor Twelve Months for my Life, and then I am damn'd for ever.“⁷⁴). Es findet wie in der Tragödie Marlowes ein Gespräch zwischen Faustus und der Figur Old Man statt, auf dessen Seele Mephisto keinen Einfluss haben kann („MEPH. His Faith is great, I cannot touch his Soul; but what I can afflict

70 Vgl. Martin (wie Anm. 2), S. 73.

71 Vgl. Ornstein (wie Anm. 54), S. 166; Noam Reisner, „The Paradox of Mimesis in Sidney's *Defence of Poesie* and Marlowe's *Doctor Faustus*“, in: *The Cambridge Quarterly* 39 (2010), S.331–349, hier S. 332.

72 Vorderstemann (wie Anm. 54), S. 137.

73 Mounford (wie Anm. 1), S. 24.

74 Ebd.

his Body with I will“⁷⁵). Mountford verbindet hierbei thematisch durch die (Un-)versehrtheit der Seele beziehungsweise des Körpers den tragischen Aspekt der Fausthandlung mit den Episoden um die Handlungskomik des Beinausreißen. Dementsprechend treten der Horse-courser und der Carter direkt nach diesem Kommentar Mephistos auf, um auf das Holzbein von Faustus zu trinken. Die Szene ist daraufhin durch Sprach- und Verwechslungskomik geprägt. Während sich die Verwechslungskomik auf den Status des Traumes und des Beines bezieht, wird die Sprachkomik durch das Stottern der Figuren in jene charakteristische Sprachgestaltung überführt, durch welche sich Scaramouche auszeichnet. Dieser tritt am Ende der Szene selbst auf, wodurch der Bezug zur Figur der Commedia dell'arte noch betont wird. Gesteigert wird dies, indem die Figuren, wenn Faustus und Mephisto die Szene verlassen, dieses typische „O, o, o, o“⁷⁶ gemeinsam artikulieren („*Exeunt Faustus and Mephistopholis. They all stare at one another, and so go off, crying O, o, o, o – to the Emporor's Pallace.*“⁷⁷), welches Scaramouche, wie bereits zu Beginn aufgezeigt, unmittelbar vor seinem ersten Auftritt vernehmen ließ („SCAR. *within.* Oh, oh, oh.“⁷⁸).

Dieser Rückgriff auf die Commedia dell'arte sowie die Aufnahme der hier charakteristischen Sprache sind ein Beleg dafür, dass die Spiegelung der ersten Haupthandlung durch eine niedere Stufe der Nebenhandlung, wie sie für Marlowe attestiert werden kann, abgelöst wird durch eine gegenseitige Spiegelung der Handlungsstränge. In England wird diese gegenseitige Spiegelung 1723 von John Thurmond in *Harlequin Doctor Faustus: With the Masque of the Deities* und von John Rich in *The Necromancer or Harlequin, Doctor Faustus* gesteigert, indem sie Harlequin und Faustus zu einer Hauptfigur verschmelzen lassen.⁷⁹ Da die Wanderbühnen und Puppenspiele im deutschsprachigen Raum nicht schriftlich tradiert wurden, lässt sich nur eingeschränkt rekonstruieren, welche komischen Konstellationen darin ausgestaltet wurden. Allerdings kann *en gros* festgehalten werden, dass die Schauspielgruppen an bestehende Traditionen der Possenbühne anknüpften und neben die Dienerfiguren Fausts zusätzliche Narrenfiguren aus diesen Traditionen treten ließen.⁸⁰

75 Ebd., S. 25.

76 Ebd., S. 26.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 4.

79 Vgl. John Thurmond, *Harlequin Doctor Faustus: With the Masque of the Deities* [...], London: W. Chetwood, 1727; vgl. ferner: John Rich, *A Dramatick Entertainment, call'd the Necromancer; or Harlequin, Doctor Faustus* [...], London: Pressick Rider, and Thomas Harbin, 1724; Vorderstemann (wie Anm. 54), S. 139; vgl. Ferner: Hayden (wie Anm. 4), S. 576; Hayden (wie Anm. 6), S. 6.

80 Vgl. Vorderstemann (wie Anm. 54), S. 140.

Obwohl für 1597 in Straßburg die erste Faustaufführung belegt ist, stammt der erste erhaltene Theaterzettel aus dem Jahr 1688.⁸¹ Für unsere Betrachtung ist dieser Theaterzettel nicht nur als Beleg für eine gleichzeitige deutschsprachige Produktion zu der Mountfords interessant. Darüber hinaus scheinen beide Titel dem gleichen Muster zu folgen. Auch die Bremer Theateraufführung wirbt mit der eingedeutschten Version von Marlowes Drama und der Erweiterung durch die Lustigkeit einer importierten Figur („Mit Vortrefflicher Pickelhärings Lustigkeit von Anfang bis zum Ende“⁸²). Während Mountford mit den „Humours of Scaramouche and Harlequin“⁸³ – der Schreibweise nach wohl durch französische Vermittlung – wirbt,⁸⁴ entstammt die komische Figur der Bremer Produktion der englischen Wanderbühne. Die Zunahme an komischen Elementen und die Offenheit für komische Figuren verschiedenster Traditionen kann demgemäß nur als Niedergang des Fauststoffes interpretiert werden, wenn man vom Primat der Tragik und der Erfüllung einer eindeutigen Gattungserwartung des Klassizismus ausgeht, welche allerdings, wie bereits erwähnt, nicht durch die literarischen Texte selbst, sondern die Retrospektive des 18. Jahrhunderts begründet sind.

Das Drama setzt sich der Prägung der Commedia dell'arte entsprechend nach der Aufnahme des figurentypischen Sprachgebrauchs fort. Die anschließende Szene spielt nach einer weiteren Ellipse zwischen Scaramouche, einer Ansammlung an armen Bürgern und Harlequin. Das Ende der Szene ist gleichzeitig das Ausscheiden der beiden Figuren aus der Handlung in Manier der Commedia dell'arte. Harlequin und Scaramouche streiten sich ihrem Charakter entsprechend um Geld. Der Abgang erfolgt hierbei durch eine List Harlequins: Dieser täuscht einen Suizid durch den Strang vor und hält ein Blatt Papier in der Hand. Während sich Scaramouche ihm nähert und laut vorliest, was auf diesem steht, legt Harlequin ihm die Schlinge um den Hals und rennt davon. Die Ansammlung an Armen verwechselt die laute Lektüre Scaramouches mit einer Rede. Die Verwechslungskomik wird in eine Handlungskomik überführt, indem das Volk den vermeintlichen Selbstmörder Scaramouche nun dem Gesetz entsprechend hängen möchte und dieser von der Bühne flieht.

81 Ebd.

82 Theaterzettel einer Faust-Theateraufführung in Deutschland, Bremen 1688. Abbildung aus Heinrich Bulthaupt, „Die Bremischen Theaterzettel von 1688.“, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 2 (1898/1899). Sammlung Theaterzettel der SuUB Bremen; vgl. ferner: Vorderstemann (wie Anm. 54), S. 140.

83 Montford (wie Anm. 1), S. 1.

84 Vgl. Martin (wie Anm. 2), S. 75.

5. Ironische Brechung des tragischen Endes

Das Drama endet der Fausttradition entsprechend mit der Verdammung von Faustus. Während dieser zunehmend verzweifelter wird, kommentiert Mephisto die Verdammung, indem er wortwörtlich Marlowes Drama aufgreift: „Fools that will Laugh on Earth, must Weep in Hell“⁸⁵. Der mehrfache Bezug dieses Kommentars ist hierbei exemplarisch für die Verzahnung der Hybridität und der Ambiguität von Mountfords *Farce*. Aufgrund der Rezitation von Marlowes Drama lässt sich die Aussage Mephistos auf Faustus beziehen. Durch den Aufgriff der Commedia dell'arte verweist der Kommentar andererseits auf die komischen Figuren der Nebenhandlung. Zusätzlich kann das lachende Publikum als direkter Adressat der Aussage angesehen werden. Im Zuge dieser letzten Lesart ist der *Farce*, obwohl oder gerade weil sie genrespezifisch das Lachen des Publikums anstrebt, gleichsam ein didaktischer, düsterer Gestus immanent. Für die letzte Lesart spricht vor allem die Tatsache, dass das Publikum am Ende des Stücks durch den Old Man im Sinne einer Moral angesprochen wird:

OLD. M. May this a fair Example be to all,
To avoid such Ways which brought poor Faustus's fall.
And whatsoever Pleasure does invite,
Sell not your Souls to purchase vain Delight. *Exeunt.*
Scene changes to Hell.
*Faustus Limbs come together. A Dance, and Song.*⁸⁶

Allerdings findet direkt daran anschließend eine ironische Brechung dieses düsteren und moralisierenden Tones statt, indem die Gliedmaßen von Faustus in der Hölle zusammenkommen und ein Tanz und ein Lied das Drama abschließen. Die Öffnung, die das Drama zum Musiktheater hin bietet, wird bereits im Titel beworben: „with Songs and Dances between the Acts“⁸⁷. Neben diese Tänze und Songs treten andere performative Anteile von Bühneneffekten wie die körperliche Akrobatik im Sinne der Commedia dell'arte, Effekte um das Festmahl und die sich bewegenden Gegenstände als auch um Faustus' Körper, der sich für den Tanz am Ende des Stückes wieder zusammensetzt.⁸⁸

85 Mountford (wie Anm. 1), S. 32; vgl. ferner: Marlowe (wie Anm. 12), S. 118.

86 Ebd., S. 33.

87 Mountford (wie Anm. 1), S. 1; vgl. ferner: Martin (wie Anm. 2), S. 75.

88 Vgl. Vorderstermann (wie Anm. 54), S. 139; vgl. ferner: Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*. Frankfurt/M. u.a. 1990, S. 24; Martin (wie Anm. 2), S. 75.

Zwei Dinge bleiben allerdings für die theatralische Umsetzung der Tanz- und Musikeinlagen offen. Erstens konnten Recherchen bei der British Library nicht ermitteln, wie diese gestaltet waren. In diesem Zusammenhang bleibt ungeklärt, wie sich das Verhältnis von Gesamthandlung einerseits und Tanz- und Musikeinlagen andererseits verhält.⁸⁹

Zweitens bleibt die Frage nach der theatralen Umsetzung unbeantwortet. Die im Titel angegebenen Theater: *Queens Theater in Dorset Park* und *the Theater in Lincolns Inn Fields* sind in den 1680er Jahren auf dem Stand der damaligen Bühnentechnik, weshalb beispielsweise die Bewegung des Tisches für das Festmahl durchaus im Rahmen der Möglichkeiten war. Schwieriger verhält es sich mit den Körperteilen von Faustus, die am Ende des Dramas zusammenkommen. Es kann dementsprechend nur vermutet werden, dass die Körperteile an dieser Stelle die Teile einer Puppe sind, die dann mit einer Öffnung des Dramas zum Puppentheater hin zusammengezogen wurden; das heißt, dass die Hybridisierung der Farce als Genre auch mit der medialen Hybridisierung einhergeht.

6. Schlußbetrachtung

Das Drama weist, wie die Analysen des Textes gezeigt haben, nicht die idealtypischen Bestandteile des Merkmalskatalogs auf, sondern stellt ein Beispiel für eine hybride Ausformung des Genres Farce dar. Diese entsteht als Endprodukt im Sinne des „made into a Farce“⁹⁰, so unsere These, durch das Zusammenspiel des tragischen Haupt- und des komischen Nebenstranges.

Dementsprechend führt nicht etwa eine additive Relation zur Farce, sondern die gegenseitige Hybridisierung der beiden Stränge durch komische Konstellationen, welche sich im Drama folgendermaßen lokalisieren lassen: (1) Für den Faust- beziehungsweise Hauptstrang, welcher in Großteilen wortwörtlich Marlowes Drama folgt, entsteht die Hybridität auf den Ebenen des Sprachgebrauchs und des Stils komplementär zu einer Konzentration auf die komischen Episoden, die bereits in der Tradition angelegt sind. Vor allem das Herausstellen der traditionsimmanenten komischen Konstellationen in der *Farce* macht deutlich, dass die Anreicherung komischer Elemente innerhalb der Fausttradition nur als Niedergang des Fauststoffes unter dem Primat der Tragödie interpretieren werden kann, welches allerdings nicht auf den literarischen Texten, sondern auf der Retrospektive des 18. Jahrhunderts beruht. (2) Darüber hinaus wird einerseits am tragischen Ende festgehalten, dieses aber wiederum ironisch gebrochen. Die inhaltliche Hybridität wird demgemäß durch eine mediale aufgegriffen. (3) Die

89 Vgl. Martin (wie Anm. 2), S. 75.

90 Mountford (wie Anm. 1), S. 1.

Hybridisierung des Commedia dell'arte-Strangs findet im Text weniger vordergründig statt. Die Nebenhandlung beinhaltet hier Sprach-, Handlungs- und Verwechslungskomik, die typisch für komische Konstellationen sind, welche die Figuren innerhalb dieser Dramentradition bilden. Allerdings führen die politischen Statements, die in diesen Strang eingearbeitet sind, zusammen mit dem Rahmen, den die Fausthandlung vorgibt, dazu, dass durch die Kontexte hinter der Komik auf der Bühne eine Ernsthaftigkeit steckt. Mephistos mehrfachadressierter Kommentar „Fools that will Laugh on Earth, must Weep in Hell“⁹¹ ist hierbei für jene Ambiguität exemplarisch, welche durch die tragisch-komische Hybridität der Farce getragen wird.

91 Mountford (wie Anm. 1), S. 32; vgl. ferner: Marlowe (wie Anm. 12), S. 118.

Rostislav Tumanov

Hybride Figuren und proteische Bedeutungen.*

Das *Divertimento per li Regazzi* von Giovanni Domenico Tiepolo im Lichte zeitgenössischer Bildsatiren



Abb. 1. Giovanni Domenico Tiepolo, Frontispiz des *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Kansas City, Nelson Gallery, Atkins Museum, 32–193/9 – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 27.

Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804), ältester Sohn des berühmten venezianischen Freskenmalers Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), war bis zum Tod seines Vaters als Mitarbeiter in dessen Werkstatt tätig und führte diese im Anschluss noch bis ca. 1785 weiter.¹ In den letzten zwei Dekaden seines Lebens zog er sich jedoch weitestgehend als Auftragskünstler zurück und schuf ein umfangreiches zeichnerisches Spätwerk, welches sich in mehrere Konvolute gliedert.²

* Die dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsarbeit wurde durch meinen Aufenthalt als Stipendiat am Deutschen Studienzentrum in Venedig ermöglicht.

¹ Vgl. George Knox, „La storia del materiale“, in: Adelheid M. Gealt u. George Knox (Hgg.), *Giandomenico Tiepolo. Scene di vita quotidiana a Venezia e nella terraferma*, Venedig 2005, S. 17.

² Das heute bekannte zeichnerische Œuvre von Domenico Tiepolo umfasst ca. 1900 Blätter. Neben zahlreichen Kompositionsstudien und Vorarbeiten für Gemälde enthält es auch ca. 500 großformatige lavierte Federzeichnungen, die sich weitestgehend in drei Zyklen gliedern

Da es, mit einigen wenigen Ausnahmen,³ keine Hinweise darauf gibt, dass diese Blätter als Vorlagen für Druckgraphiken dienen oder an Käufer veräußert werden sollten, ist anzunehmen, dass er diese für sich selbst anfertigte.

Einem dieser späten Zeichnungskorpora, welches vermutlich in den letzten sieben Jahren seines Lebens entstand, gab Tiepolo den Titel *Divertimento per li Regazzi*.⁴ Die Titelworte sind einem Steinquader auf dem Frontispiz eingeschrieben, auf dem außerdem die Anzahl der enthaltenen Blätter auf 104 beziffert wird (Abb. 1).⁵ Vor dem Monument steht, mit dem Rücken zum Betrachter, Pulcinella, eine Maske der *Commedia dell'Arte*,⁶ die ihren Ursprung im Neapel des frühen

lassen. Neben dem *Divertimento per li Regazzi*, welchem der folgende Artikel gewidmet wird, handelt es sich um eine ca. 300 Blätter umfassende Serie zum Neuen Testament sowie ein heterogenes Korpus von 82 Blättern, das von James Byam Shaw, welcher einen Katalog der Zeichnungen Domenico Tiepolos zusammenstellte, den Titel *the contemporary life* erhielt. Vgl. dazu Knox (wie Anm. 1), S. 17 f. und George Knox, „The history of the material“, in: Adelheid M. Gealt u. George Knox (Hgg.), *Domenico Tiepolo. A New Testament*, Bloomington 2006, S. 1–7.

- 3 Die Rede ist von sieben karikaturenhaft überzeichnete Szenen, die die venezianische Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts satirisieren. Vgl. Gealt u. Knox (siehe Anm. 1), S. 187–192.
- 4 Eine Übersicht über die Provenienz und die Zerstreung des Zyklus auf diverse Sammlungen sowie Abbildungen aller 104 Blätter des *Divertimento* finden sich bei Adelheid M. Gealt, *Domenico Tiepolo. The Punchinello Drawings*, New York 1986.
- 5 In dieser Darstellung rekurriert Tiepolo kompositionell auf das Frontispiz seines 1749 publizierten Radierungszyklus zum Kreuzweg Christi. Diese basiert wiederum auf einer Serie von Gemälden, die der Künstler zuvor für die Kirche San Polo in Venedig angefertigt hatte. Zu dem Gemäldezyklus vgl. Andrea Gott dang, „Aufgeklärte Andacht? Giandomenico Tiepolos *Via Crucis*“, in: Helen Geyer u. Birgit Johanna Wertenson (Hgg.), *Psalmen. Kirchenmusik zwischen Tradition, Dramatik und Experiment*, Köln u. a. 2014, S. 75–94 sowie William L. Barcham, „Giandomenico Tiepolo's ‚Via Crucis‘ in San Polo. Its devotional foundations and artistic preparation“, in: Gabriele Martino u. a. (Hgg.), *La chiesa e la parrocchia di San Polo. Spazio religioso e spazio pubblico*, Rom 2020, S. 285–299. Für eine Deutung des Frontispitzes des *Divertimento* im Hinblick auf sein früheres Gegenstück vgl. Rostislav Tumanov, „Groteskes Korpus. Theatrale, narrative und referenzielle Aspekte des *Divertimento per li Regazzi* von Giovanni Domenico Tiepolo“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 80 (2019), S. 229–232.
- 6 Forschungspositionen, die das komplexe Phänomen der *Commedia dell'Arte* jenseits populärer und romantisierender Misskonzeptionen beleuchten, finden sich u. a. bei Richard Andrews, *Scripts and Scenarios. The performance of comedy in Renaissance Italy*, Cambridge 1993; Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002; Robert Henke, „Meeting at the Sign of the Queen: The *Commedia dell'Arte*, Cheap Print, and Piazza Performance“, in: *Italian Studies* 71/2 (2016), S. 171–183; Heike Klees, *Das Spiel in der Comédie-Italienne (1662–1729). Strukturen und Funktionen im Wandel*, Würzburg 2011; Siro Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Turin 2014; Siro Ferrone, „La *Commedia dell'Arte*. Un fenomeno europeo“, in: *Drammaturgia* XV (2018), S. 25–37; Peter Jordan, *The Venetian Origins of the Commedia*

17. Jahrhunderts hat,⁷ die jedoch im Umfeld der mobilen italienischen Theatertruppen innerhalb weniger Dekaden in ganz Europa populär wurde. Pulcinella ist eine groteske Gestalt mit Schmerbauch und Buckel, langer, phallischer Vogelnase und hoher, schriller Stimme. In seinem Körper mischen sich auf hybride Weise menschliche mit tierischen sowie männliche mit weiblichen Aspekten. Oftmals tritt er als ein hermaphroditisches Wesen von geradezu wundersamer Fruchtbarkeit in Erscheinung, das seine Nachkommen parthenogenetisch aus seinem Buckel, Bauch oder dem Verdauungsapparat gebiert.⁸ Zudem verfügt Pulcinella über einen proteischen Charakter. Im Vergleich zu den meisten anderen Figurentypen der *Commedia dell'Arte* ist seine Persönlichkeit und soziale Stellung deutlich flexibler und er kann auf der Bühne trotz einiger beständiger Charaktermerkmale in ganz unterschiedliche Rollen schlüpfen.⁹

In Venedig war Pulcinella zu Tiepolos Lebzeiten als beliebtes Karnevals-kostüm, in Gestalt von maskierten Straßenunterhaltern und Scharlatansgehilfen, vor allem aber als Protagonist der zahlreichen Handpuppentheater präsent, die auf den Plätzen und Straßen der Stadt ihre Aufführungen zeigten. Somit changierte er fließend zwischen unterschiedlichen Sphären: der alltäglichen Realität, dem karnevalesken Treiben und der (Puppen-)Theaterbühne.

Wie seine prominente Platzierung auf dem Frontispiz andeutet, ist Pulcinella die Hauptfigur des *Divertimento*, dessen Blätter nahezu immer eine Gruppe von Pulcinelli in verschiedenen Kontexten zeigen. Neben Kindheits- und Familienszenen finden sich ländliche Partien und Feste sowie Begegnungen mit exotischen Tieren und Fabelwesen. Auch können Betrachtende Pulcinelli bei der Ausübung unterschiedlicher Berufe beobachten: Dabei schlüpfen die grotesken, buckligen

dell'Arte, London 2014 sowie Christopher Balme u. a. (Hgg.), *Commedia dell'Arte in context*, Cambridge u. a. 2018.

- 7 Der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Neapel tätige Schauspieler und Dramatiker Silvio Fiorillo gilt gemeinhin als Erfinder Pulcinellas. Vgl. dazu Frank Fata, „Understanding Pulcinella“, in: *Italian Culture* 8 (1990), S. 92. Die Annahme basiert auf Pier Maria Checchini, *Frutti delle moderne comédie, et auisi a chi le recita*, Padua: Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628, S. 35. Die vereinzelt bis heute geführte, in ihren Ursprüngen bis ins Settecento zurückreichende Diskussion, ob Pulcinellas Wurzeln im antiken römischen Mimus bzw. in volkstümlichen mittelalterlichen Bräuchen und Karnevalstraditionen liegen, kann an dieser Stelle vollständigheitshalber nur erwähnt, nicht aber näher ausgeführt werden. Vgl. dazu Marcia Vetrocq, „Domenico Tiepolo and the Figure of Punchinello“, in: Marcia Vetrocq u. Adelheid M. Gealt (Hgg.), *Domenico Tiepolo's Punchinello drawings*, Bloomington 1979, S. 31; Sophie Bostock, *The pictorial wit of Domenico Tiepolo*, Diss., 2 Bde., University of Warwick, Coventry 2009, Bd. 1, S. 87 ff. sowie Agnes Horvath, „Pulcinella, or the metaphysics of the nulla: in between politics and theatre“, *History of the Human Sciences*, 23 (2010), S. 50 ff.
- 8 Vgl. John McCormick, *The Italian Puppet Theater. A History*, Jefferson (NC) u. a. 2010, S. 85, 103.
- 9 Vgl. ebd., S. 84.

und vogelnasigen Figuren in die unterschiedlichsten Rollen, sei es nun Bauer oder Bischof, Seiltänzer oder Soldat. Auch ihr Alterungsprozess und Sterben wird thematisiert, zudem üben sie untereinander Gewalt aus, verprügeln sich etwa mit einem Stock oder richten einander hin.

Das *Divertimento* weist damit eine Reihe von Merkmalen einer biographischen Erzählung auf, die den Lebensweg eines oder vielleicht auch mehrerer Pulcinelli von der Wiege bis zur Bahre nachzeichnet. Doch lässt sich keine konzise und widerspruchsfreie narrative Sequenz eruieren, die alle oder auch nur annähernd alle 104 Blätter umfasst. Es ist weder eine stringente Reihenfolge der Blätter noch ein klar vom Künstler intendierter Erzählverlauf zu erkennen.¹⁰ Vielmehr bieten die Blätter ihrem Betrachter, so die These, die der Autor bereits an anderer Stelle formuliert hat, den Freiraum, selbst zum Erzähler verschiedener Pulcinella-Episoden zu werden, indem er aus dem Gesamtkonvolut eine Auswahl von Einzelblättern trifft und sie zu narrativen Sequenzen anordnet.¹¹ Dabei können, wie im Folgenden an einem Beispiel konkret gezeigt werden wird, die Darstellungen je nach ihrer Einordnung innerhalb einer Erzählsequenz unterschiedliche Bedeutungen annehmen. Das Proteische, Wandelhafte und Unbestimmte, das der Figur Pulcinellas als solcher bereits inhärent ist, wäre damit als strukturelles Prinzip auf die gesamte Bildfolge zu übertragen.

Das *Divertimento* wurde in der Forschung der letzten Jahrzehnte aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen heraus und mit diversen methodischen Ansätzen analysiert. Zudem diente es mehrfach als Ausgangspunkt für weiterführende philosophische oder anthropologische Betrachtungen.¹² Wiederholt wurde dabei

- 10 Offenbar ist zumindest ein Teil der Blätter des *Divertimento* nummeriert. Da diese Nummernfolge jedoch für den Zyklus nicht lückenlos dokumentiert ist, da zudem Angaben zu einzelnen Blättern teilweise widersprüchlich sind und es ebenfalls unklar ist, ob Tiepolo seine Zeichnungen selbst mit Nummern versah oder ob die Zahlen später hinzugefügt wurden, lassen sich diese jedoch nicht sinnvoll zur Bestimmung einer auktorial intendierten Reihenfolge der Zeichnungen heranziehen. Zu einem Überblick über die unterschiedlichen Positionen zu Ursprung und Funktion der Nummerierung findet sich bei Andrea Gott dang, „Das Spiel vom Leben und Sterben des Punchinello: Giandomenico Tiepolos *Divertimento per li Regazzi*“, in: Robert Fajen (Hg.), *Amüsement und Risiko. Dimensionen des Spiels in der spanischen und italienischen Aufklärung*, Halle (Saale) 2015, S. 60–101, hier: S. 65.
- 11 Erste Ansätze für eine solche Betrachtung des *Divertimento* finden sich bei Adelheid Gealt, „Introduction“, in: Gealt (wie Anm. 4), S. 16 sowie bei Gott dang (wie Anm. 10), S. 81–86. Eine ausführliche Untersuchung, die die modulare Erzählstruktur des Zyklus in den Kontext der Spielpraxis der Commedia dell'Arte bzw. des Puppentheaters des 18. Jh. stellt, erfolgt in Tumanov (wie Anm. 5), S. 205–240.
- 12 Vgl. dazu etwa Philipp P. Fehl, „Farewell to Jokes: The Last ‚Capricci‘ of Giovanni Domenico Tiepolo and the Tradition of Irony in Venetian Painting“, in: *Critical Inquiry*, 5 (1979), S. 761–791; Marcia Vetrocq, „Domenico Tiepolo and the Figure of Punchinello“, in: Marcia Vetrocq u. Adelheid M. Gealt (Hgg.), *Domenico Tiepolo's Punchinello drawings*,

der Versuch unternommen, die Blätter in ihren soziohistorischen und politischen Entstehungsrahmen zu verorten.¹³ Als Domenico Tiepolo das *Divertimento* schuf, war die Republik Venedig erst 1797 von französischen Truppen erobert und besetzt worden und kam schließlich 1798 im Zuge des Friedens von Campo Formio unter österreichische Herrschaft. Da sich die Pulcinella-Szenen meist offensichtlich in Venedig oder auf der Terraferma abspielen, werden sie oftmals als eine Art nostalgischer Rückblick und ironischer Abgesang des alternden Künstlers auf die vergangene Epoche und die letzten Jahre des venezianischen Staates gedeutet. Einzelne Darstellungen, so beispielsweise die Erschießungsszene (Abb. 2), in der uniformierte Pulcinelli ihre Artgenossen hinrichten, werden zudem als Anklage gegen die napoleonischen Besatzungstruppen sowie als Verballhornung der französischen Revolutionsideale von Liberté, Égalité und Fraternité gedeutet: Durch die Nivellierung der althergebrachten sozialen Hierarchien seien die Menschen allesamt zu lächerlichen, äußerlich nicht voneinander unterscheidbaren Pulcinelli geworden und in dieser wenig schönen neuen Welt sei der Pulcinella des Pulcinella Wolf.¹⁴

Bloomington 1979, S. 19–33; Marcia Vetrocq, *The Divertimento per li Regazzi of Domenico Tiepolo*, Ann Arbor/London 1979; George Knox, „Domenico Tiepolo’s Punchinello Drawings: Satire, or Labor of Love?“, in: J. D. Browning (Hg.), *Satire in the 18th Century*, New York/London 1983, S. 124–146; Adelheid M. Gealt, „Introduction“, in: Gealt (wie Anm. 4), S. 13–21; Adelheid M. Gealt, „Divertimento per li ragazzi“, in: Adriano Mariuz u. Giuseppe Pavanello (Hgg.), *Tiepolo. Ironia e comico*, Venedig 2004, S. 55–65; Adriano Mariuz, „I disegni di Pulcinella di Giandomenico Tiepolo“, ebd. S. 205–221; Piermario Vescovo, „Giacinto e Pulcinella. nel ‚repertorio‘ di Gianbattista e Giandomenico Tiepolo“, in: Heidi Marek, Anne Neuschäfer und Susanne Tichy (Hgg.), *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 2002, S. 205–221; Piermario Vescovo, „Millesettecentonovantuno (e dintorni)“, in: Gealt u. Knox (siehe Anm. 1), S. 49–67; Piermario Vescovo, „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; Bostock (wie Anm. 7); Horvath (wie Anm. 7), S. 47–67; James H. Johnson, *Venice incognito. Masks in the Serene Republic*, Berkeley 2011, hier v. a. S. 218–236; Katherine McHale, „Child’s play? Giandomenico Tiepolo’s Punchinello drawings and the fall of Venice“, in: *Master Drawings* 50 (2012), S. 95–114; Gott dang (wie Anm. 10) S. 60–101; Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li Regazzi*, Rom 2016; Tumanov (wie Anm. 5) sowie Gabriel Viehhauser, Rostislav Tumanov, Alina Feldmann u. Barbara Koller, „Graph-Based Paths through a Narrative Corpus of Images: A Digital Edition of Giovanni Domenico Tiepolo’s *Divertimento per li ragazzi* Based on the CIDOC CRM“, in: Tara Andrews, u.a. (Hgg.), *Graph Technologies in the Humanities – Proceedings 2020*, online publiziert auf <http://ceur-ws.org>.

13 Dieser Aspekt spielt in nahezu allen in der vorhergehenden Fußnote genannten Beiträgen eine Rolle. In besonderem Maße fokussiert wird er u.a. bei Vescovo 2002 (wie Anm. 12), Vescovo 2018 (wie Anm. 12), Johnson (wie Anm. 12) und McHale (wie Anm. 12).

14 Vgl. beispielsweise McHale (wie Anm. 12), S. 101 sowie Marc Föcking, „Pierrot und Pulcinella in der Malerei des 18. Jahrhunderts“, in: Sandra Pisot (Hg.), *Goya, Fragonard, Tiepolo. Die Freiheit der Malerei*, München 2019, S. 143.

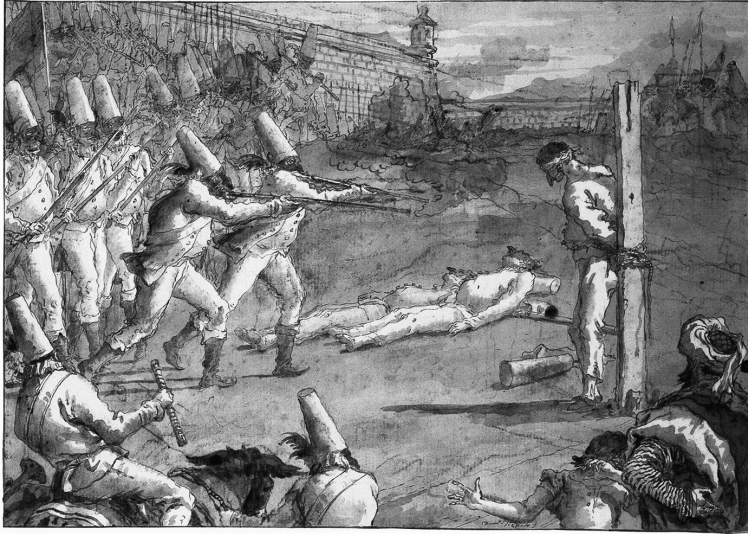


Abb. 2. Giovanni Domenico Tiepolo, Erschießung Pulcinellas, aus: *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Privatbesitz – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 167.



Abb. 3. Giovanni Domenico Tiepolo, Pulcinelli fällen einen Baum oder richten ihn auf, aus: *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection G 922 – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 113.

Diese Annahme eines kritischen, anklagenden Impetus, zumindest für einzelne Blätter des *Divertimento*, ist in den bisherigen historischen Kontextualisierungsbemühungen weitestgehend als selbstevident erachtet worden, obgleich sich Tiepolos Pulcinelli jedoch keinesfalls als eine einfache Allusion auf eine bestimmte soziale Gruppe oder ideologische Position lesen lassen. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Bildern, die explizit die historische Situation des napoleonischen Eroberungsfeldzuges thematisieren, wurde dabei nicht oder nur in oberflächlicher Weise unternommen.¹⁵ Das produktive Potential einer solchen vergleichenden Betrachtung wird im Folgenden anhand eines Beispiels konkretisiert: Es handelt sich dabei um eine Zeichnung aus dem *Divertimento*, die zeigt, wie einige Pulcinelli sich an einem Baum zu schaffen machen und diesen entweder schütteln, oder aber ihn aufzustellen beziehungsweise zu Boden zu bringen versuchen (Abb. 3). Dieses Blatt wurde, trotzdem die dargestellte Bildhandlung nicht eindeutig geklärt werden konnte, aufgrund einiger Bildelemente, auf die in der Folge genauer eingegangen wird, wiederholt mit der Aufrichtung eines Freiheitsbaumes, eines zentralen Symbols des französischen Revolutionsregimes, in Verbindung gebracht.¹⁶

Die feierliche Aufstellung oder Pflanzung solcher Monumente in den eroberten italienischen Gebieten sollte ein Ende der überkommenen alten Ordnung und den Beginn des neuen demokratischen Zeitalters nach französischem Vorbild markieren. Bei den dazugehörigen Festakten, die die Besatzer meist in Kollaboration mit den lokalen Revolutionsbefürwortern organisierten, wurde vermehrt auf das Vokabular von Karnevalsfeierlichkeiten sowie anderer traditioneller Festivitäten der jeweiligen Region zurückgegriffen. Zum einen sollte durch diese Bezugnahme auf Bekanntes der radikale politische Systemwechsel der Bevölkerung besser vermittelt und dessen Akzeptanz gesteigert werden. Zum anderen war angedacht, dass derartige ‚republikanische‘ Festakte nicht nur den traditionellen Karneval, dessen Zelebration unter französischer Besatzung ausgesetzt wurde, sondern auf längere Sicht auch den gesamten katholischen Festkalender ersetzen sollten.¹⁷ Die feierliche Pflanzung eines Freiheitsbaums

15 So benennt Piermario Vescovo eine solche ausgehend von einzelnen Bildbeispielen als Desiderat, unternimmt jedoch selbst keine tiefergehenden Bemühungen in diese Richtung. Vgl. Vescovo 2005 (wie Anm. 12), S. 56 f. und Vescovo 2018 (wie Anm. 12), S. 166 f.

16 Vgl. Gealt (wie Anm. 4), S. 112 sowie McHale (wie Anm. 12), S. 103.

17 Eine ausführliche Betrachtung dieses Phänomens am Beispiel Bergamo findet sich bei Giosuè Bonetti, „La rivoluzione delle immagini“, in: Giulio O. Bravi (Hg.), *Dalla Repubblica di San Marco alla Repubblica Cisalpina. Idee e immagini della rivoluzione*, Bergamo 1989, S. 67–145. Zu bildlichen Darstellungen derartiger Festakte und ihren Funktionen vgl. Christian-Marc Bosséno, „Iconographie des fêtes révolutionnaires italiennes (1796–1799)“, in: Michel Vovelle (Hg.), *Les images de la Révolution Française (Actes du Colloque des 25–27 oct. 1985 tenu en Sorbonne)*, Paris 1988, S. 157–163.

fand in Venedig am vierten Juni 1797 auf dem Markusplatz statt und wurde in mehreren Bildern, sowohl Drucken als auch Gemälden, kommemoriert. Die Annahme, Tiepolos Blatt würde dieses Ereignis explizit oder zumindest allgemein die Praxis der republikanischen Feste, die auch außerhalb der großen urbanen Zentren zelebriert wurden, referenzieren, wird auf den folgenden Seiten durch den Einbezug anderer visueller Zeugen auf ihre Plausibilität hin befragt und differenziert ausgearbeitet. Als Vergleichsmaterial werden dabei satirische Drucke dienen, die in den Jahren 1797–1799 entstanden und die aktuelle politische Situation aus unterschiedlichen Perspektiven, sowohl pro- als auch kontrarevolutionär, polemisch thematisieren. Die Nähe zu Tiepolos *Divertimento* ergibt sich dabei daraus, dass in diesen Darstellungen Masken¹⁸ der *Commedia dell'Arte*, unter ihnen auch Pulcinella, als Protagonisten auftreten.¹⁹

In den Jahren 1789–1799 war das gedruckte Bild, zum Teil begleitet von entsprechenden Textpassagen, eines der Hauptmedien, in denen sowohl pro- als auch antirevolutionäre Positionen verbreitet wurden und welches so als ein bedeutendes Instrument des erbitterten Meinungskampfes zwischen Anhängern des ‚Ancien Regime‘ und denen der neuen republikanischen Ordnung Frankreichs fungierte.²⁰ Eine zentrale Rolle spielten dabei politische Karikaturen sowie andere Formen satirischer Bilder,²¹ die die aktuelle Lage in überzeichneter und verzerrter Weise darstellten. Anders als in Frankreich oder England, wo diese Bildgattungen bereits eine längere Tradition hatten, begann, einige wenige frühe Beispiele ausgenommen, die breitere Produktion politischer Karikaturen und Satiren auf der italienischen Halbinsel erst mit dem Einmarsch der napoleonischen Truppen im Jahre 1796.²²

18 Unter dem Begriff Maske werden im Folgenden die festen, dem damaligen Publikum wohlvertrauten Charaktertypen der *Commedia dell'Arte* wie beispielsweise Arlecchino, Pantalone oder Brighella verstanden.

19 Alle im Folgenden beispielhaft herangezogenen Drucke mit Ausnahme des in Abb. 14 gezeigten Blattes finden sich in den Sammlungen des graphischen Kabinetts der Musei Civici di Venezia.

20 Vgl. Christian-Marc Bosséno, „La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789–1799“, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 102/2 (1990), S. 369 f.

21 Diese beiden Bildgattungen sollen insofern unterschieden werden, als dass eine Karikatur sich typischerweise durch eine Übersteigerung und Verzerrung von Gesichtszügen und Körperformen der dargestellten Figuren und/oder deren Angleichung an Tierphysiognomien auszeichnet. Bei Darstellungen, in denen diese Verfahren nicht zu beobachten sind, wie das beispielsweise in den frühen politischen Satiren der italienischen Halbinsel nahezu durchgehend der Fall ist, wird im Folgenden von satirischen Bildern gesprochen.

22 Vgl. Christophe Dhoyen, „La caricature contre-révolutionnaire italienne“, in: Vovelle (wie Anm. 17), S. 193.

Die Produktions- und Rezeptionskontexte jener Bilder sind nur schwer zu rekonstruieren, nicht zuletzt deshalb, weil anzunehmen ist, dass diese im Zuge der politischen Schwankungen der Jahre von der jeweiligen Gegenpartei gezielt zerstört wurden.²³ Zudem wurden, das gilt in besonderem Maße für die anti-revolutionären Darstellungen der Jahre 1798–1799, zahlreiche Karikaturen und Satiren anonym publiziert, was einen Nachvollzug ihrer Provenienz ungemein erschwert. Es ist jedoch anzunehmen, dass Venedig als eines der bedeutendsten italienischen Zentren der Produktion von und des Handels mit Drucken auch ein Ort war, an dem eine Vielzahl Blätter dieser Art publiziert, vertrieben und rezipiert wurden. Welche Präsenz derartige Darstellungen im Stadtraum hatten, lässt sich zumindest erahnen, wenn man zwei Berichte zu Rate zieht, die von französischen Beamten verfasst wurden, die sich im Februar beziehungsweise August 1796 auf Durchreise in Venedig aufhielten. Beide monieren gleichermaßen, dass die Auslagen der venezianischen Druckhändler mit antifranzösischen Bildern und Pamphleten bedeckt seien.²⁴

Zwar orientierten sich die in Italien gedruckten politischen Karikaturen und satirischen Darstellungen zumindest anfangs nach der zeitgenössischen französischen Bilderproduktion, doch weisen sie formell wie inhaltlich auch genuine Eigenheiten auf. Von Interesse im Zusammenhang mit dem Thema dieses Artikels ist dabei vor allem der häufige Rückgriff auf die italienische Karnevalskultur und die damit einhergehenden Vorstellungen, wie beispielsweise die kopfstehende Weltordnung (*il mondo alla rovescia*) oder das Schlaraffenland (*paese della cuccagna*). Auch typisch karnevaleske Figuren wie Scharlatane, Schausteller oder eben auch die Maskentypen der *Commedia dell'Arte*, die auch jenseits von Bühnenkontexten als Karnevalskostüme populär waren, fanden immer wieder Eingang in satirische Darstellungen, die zwischen 1796 und 1799 gedruckt wurden.²⁵ Bemerkenswert ist, dass sowohl die Befürworter des französischen Revolutionsregimes als auch dessen entschiedene Gegner sich ein und derselben Figuren bedienten, um ihre einander häufig exakt entgegengesetzten Positionen

23 Bosséno unterscheidet insgesamt vier Phasen der Bildproduktion, die jeweils mit einer Änderung der Machtverhältnisse einhergehen und eine Suppression der vorhergehenden, politisch inopportunen Bilder mit sich bringen. Vgl. Bosséno (wie Anm. 20), S. 373.

24 Guy Dumas, *La fin de la République de Venise: aspects et reflets littéraires*, Paris 1964, S. 172: „Aillard écrit [...] en février 1796: J'ai la douleur de voir chaque jour l'extérieur des boutiques des marchands d'estampes tapissé de tableaux représentant des troupes françaises fuyant devant leur ennemi et mille autres estampes de cette espèce, toutes injurieuses à la nation française.“ [...] le 14 fructidor an IV (21 août 1796), le citoyen Fourcade [...]: „... Cependant toutes les boutiques sont couvertes de gravures injurieuses aux Français. [...] [T]outes ces estampes qui rappellent les événements d'une manière calomnieuse, les caricatures, les pamphlets reparaisant depuis quelques jours avec profusion.“

25 Vgl. Bosséno (wie Anm. 20), S. 388 sowie Dhoyen (wie Anm. 22), S. 197.

zu vermitteln. Die Masken der Commedia dell'Arte erweisen sich als besonders geeignet für eine derartige Indienstnahme. Sie waren dem italienischen Publikum allgemein bekannt und markierten allein durch ihre Präsenz einen humoristischen Kontext. Zudem waren ihnen mehr oder weniger klar umrissene Persönlichkeiten, Charaktereigenschaften sowie soziale und regionale Zugehörigkeiten eingeschrieben. So konnten sie, wie im Folgenden zu sehen sein wird, effektiv als Personifikationen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen fungieren. Als Figuren, die in Stegreifkomödien immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen und Szenarien eingesetzt worden waren, waren die Masken ebenfalls in der Lage, als inhaltliche ‚Leerstellen‘ zu fungieren, die je nach Intention der Bildproduzenten mit variablen Bedeutungskontexten gefüllt werden konnten.



Abb. 4. Gaetano Zancon: De-part du Serenissime de Venise, ca. 1797, Radierung, Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., P.D. 8118 – © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

So zeigt ein wahrscheinlich 1797 publizierter, von Gaetano Zancon²⁶ gestochener Bildtondo (Abb. 4)²⁷ eine aufgrund der druckbedingten Seitenumkehrung spiegelverkehrte Darstellung der Piazzetta San Marco. Am rechten Bildrand erhebt

26 Zancon (1774–1822) begann seine Karriere in der bedeutenden Druckerei Remondini in Bassano del Grappa und war schließlich vor allem in Verona und Mailand tätig. Neben dem hier besprochenen Blatt schuf er um das Jahr 1797 eine Reihe weiterer antiaristokratischer und profranzösischer Drucke. Vgl. Maurizio Fenzo u. Stefania Moronato (Hgg.), *Il ruggito del leone. 150 stampe satiriche 1797–1860*, Venedig 1982, S. 11 f.

27 Vgl. Fenzo u. Moronato (wie Anm. 26), S. 12.

sich die Fassade des Dogenpalastes und im Hintergrund sind die beiden großen Säulen der Piazzetta zu erkennen. Den Bildvordergrund nimmt ein aus drei Personen bestehender Figurenzug ein, der sich von rechts nach links bewegt und so vom Dogenpalast entfernt. Angeführt wird die kleine Prozession von einem Mann, der einen Hut mit vorne spitz zulaufender Krempe trägt und auf einer Mandola musiziert. Seine Gewandung, das Musikspiel, der tänzelnde Schritt und die am Gurt hängende Narrenpritsche, ein flacher Schlagstock und typisches Requisit Arlecchinos, lassen in ihm eine Art Gaukler oder Straßenunterhalter erkennen. Ein Esel folgt ihm auf den Schritt. Auf seinem Rücken trägt er eine Figur im Ornat des venezianischen Dogen. Diese sitzt verkehrt herum auf dem Tier, hebt mit einer Hand den Schweif des Esels an und hält in der anderen einen Taktstock, mit dem sie offenbar der dritten Gestalt, die den Abschluss der Gruppe bildet, Anweisungen gibt. Jene ähnelt in Gewand und tänzelndem Habitus der voranschreitenden Figur und bläst mit einem Blasebalg Luft in den durch den angehobenen Schweif freigelegten Anus des voranschreitenden Esels, vermutlich, um diesen dadurch anzutreiben.

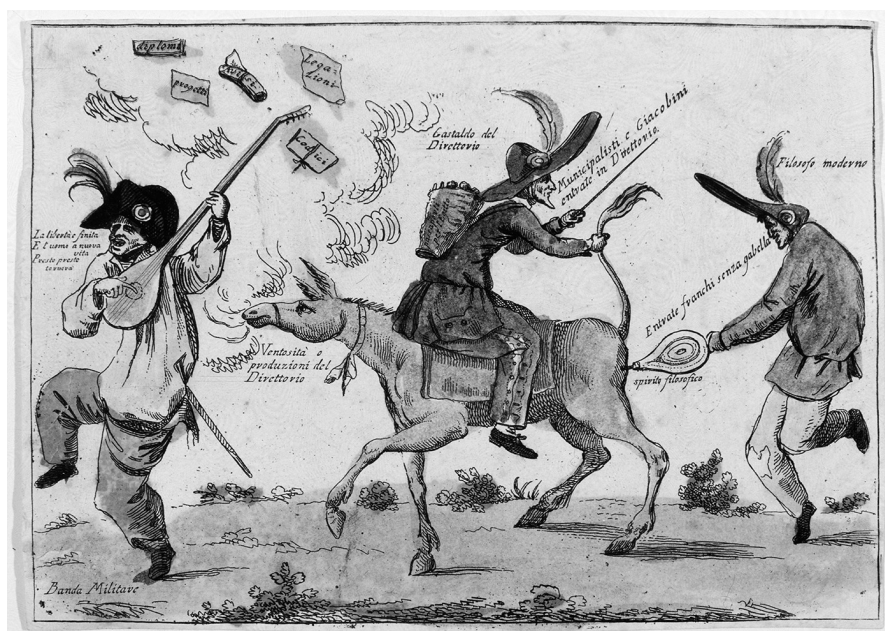


Abb. 5. Satire auf das französische Direktorium, kolorierte Lithographie, Venedig Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., Correr 947 –
© Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

Die inhärente Botschaft der Darstellung wird durch eine französische Bildunterschrift noch einmal hervorgehoben: „De-part [sic] du Serenissime de Venise“. Der Figurenzug symbolisiert demnach den schmachvollen, lächerlichen Abgang der vormaligen aristokratischen Regierung Venedigs.

Ein anderes, um 1799 publiziertes Blatt (Abb. 5)²⁸ stellt mit einer Variante dieser Komposition ebenfalls einen anstehenden politischen Systemwechsel dar, nur dass es diesmal das französische Direktorium ist, welches von dannen zieht. Der Eselsreiter trägt anstelle der Dogenrobe ein einfaches blaues Gewand und einen breitkrepfigen Hut. Alle drei Figuren haben sich zudem blau-weiß-rote Kokarden und Federn an die Hüte gesteckt und sind so deutlich als Vertreter des Revolutionsregimes zu erkennen, welches in den zahlreichen Bildinschriften neben den Figuren zusätzlich verhöhnt wird.

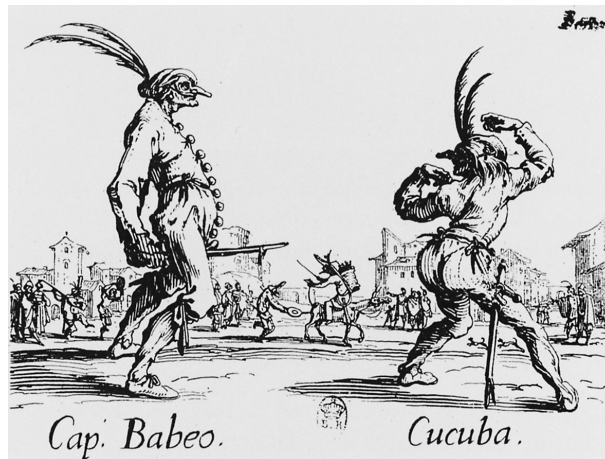


Abb. 6. Jacques Callot, Capitano Babeo und Cucuba, aus: *Balli di Sfessania*, ca. 1621–1622, Kupferstich – Gemeinfrei auf Wikimedia zugänglich unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Callot,_Balli_di_Sfessania,_Cap._Babeo_and_Cucuba.jpg

Die oben beschriebene Prozessionsgruppe ist jedoch keine Erfindung von Zancon bzw. des Zeichners, der die Vorlage für den Tondo entworfen hat, sondern vielmehr einem Blatt aus der ca. 1622 publizierten Serie *Balli di Sfessania* von Jacques Callot entnommen (Abb. 6). Obgleich es in der heutigen Forschung umstritten ist, in welchem Maße diese Blätter tatsächlich die Theaterpraxis ihrer Entstehungszeit widerspiegeln, waren sie weit verbreitet und wurden bis in das 19. Jahrhundert hinein häufig kopiert, adaptiert und anderweitig rezipiert. Auf

²⁸ Vgl., ebd., S. 19.

diese Weise prägten sie die bildlichen Darstellungskonventionen karnevalesker Spektakel im Allgemeinen sowie der Commedia dell'Arte und ihrer Figurentypen im Besonderen entscheidend.²⁹ Die Prozession auf den beiden oben beschriebenen Darstellungen setzt sich aus Staffagefiguren zusammen, die auf dem Druck Callots im Bildhintergrund zu erkennen sind. Anders als im Original wurde der musizierende Gaukler direkt vor den Esel und die Person mit dem Blasebalg gesetzt, um die oben beschriebene Gruppe zu bilden. Da diese Verschiebung in beiden Blättern auf identische Weise vorliegt, kann man annehmen, dass das spätere antirevolutionäre Blatt die frühere Darstellung von Zancon referenziert und deren Botschaft bewusst verkehrt. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass sich beide Blätter auf ein drittes, dem Autor unbekanntes Bild beziehen. Festzuhalten ist jedoch, dass die satirischen Darstellungen sich der Bildsprache eines weithin bekannten präexistenten Druckes bedienen. Dadurch wird, obgleich keine konkret erkennbaren Masken dargestellt werden, für den zeitgenössischen Betrachter ein karnevalesker, der Commedia dell'Arte naher Kontext evoziert, um jeweils den schmachvollen Untergang eines verhöhnten politischen Systems zu satirisieren.



Abb. 7. Arlecchino als Scharlatan, ca. 1799, kolorierte Lithographie, Venedig Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., Cicogna 869 – © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

29 Vgl. Franco Carmelo Greco (Hg.), *Pulcinella, maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Neapel 1990, S. 109–128; Natalia Gozzano, „Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'arte. Il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento“, in: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), *Salvator Rosa e il suo tempo. 1615–1673*, Rom 2010, S. 103–122, hier: S. 108 sowie Fabio Sottili, „Ferretti, regista del buonumore: arlecchinate, caricature e affini“, in: Ders. (Hg.), *I colori di Arlecchino. La Commedia dell'Arte nelle opere di Giovanni Domenico Ferretti*, Florenz 2020, S. 47 und 51–53, hier: S. 16.

Eine direkte Figurenübernahme aus dem Maskenrepertoire der Commedia lässt sich dagegen im folgenden Beispiel beobachten: Der Scharlatan auf einer vermutlich 1799 publizierten, undatierten Lithographie (Abb. 7)³⁰, die auf Napoleons gescheiterten Ägyptenfeldzug anspielt, ist dank seiner dunklen Gesichtsmaske und seines buntgescheckten Gewandes eindeutig als Arlecchino ausgewiesen. Sein breitrempiger Hut mit blau-weiß-rottem Federschmuck und die blaue Uniformjacke markieren darüber hinaus seine Affiliation mit Frankreich. In der linken Hand hält er eine Flasche, das darin befindliche ‚Wundermittel‘ wird durch ein Plakat in seiner rechten Hand mit den Worten „Balsamo/ simpatico/ che attrae/ l’oro e l’argento“ angepriesen. Neben Arlecchino stehen auf einer niedrigen Plattform ein Mann in französischer Offiziersuniform, vermutlich Napoleon, und eine Frau mit auffallend weit ausgeschnittenem Dekolleté. Sie trägt eine phrygische Kappe, stützt sich mit der linken Hand auf ein Faszienbündel, aus dem eine Axtklinge ragt, und ist dadurch als Marianne, Personifikation der französischen Revolution und ihrer Ideale, zu erkennen. In einer Beischrift zu ihren Füßen wird sie abwertend als „La maestra e prottetrice de/ libertini, viziosi,/ e disperati“ beschrieben. Hinter den drei Figuren steht ein Tisch mit einer kleinen Truhe, auf der ein Affe sitzt, und die wohl die Flaschen mit dem feilgebotenen Balsam enthält. Zudem befinden sich zwei potenzielle Käufer vor dem Stand, welche durch ihre Kleidung im weitesten Sinne als ‚Orientalen‘ ausgewiesen werden. Sie blicken auf den Verkäufer des Wundermittels, winken aber bereits ab. „Il tuo balsamo è/ troppo caro“ lautet die Beischrift der rechten Figur.

Ähnlich wie in den oben diskutierten Blättern dient auch in diesem Fall der Einsatz einer Commedia dell’Arte Maske als Mittel expliziter politischer Satire. Der Status von Arlecchino als komische und närrische Figur soll die Seriosität und Glaubwürdigkeit des revolutionären französischen Machtregimes unterminieren. Die Gleichsetzung des kritisierten politischen Systems mit der Truppe eines Scharlatans, die oftmals tatsächlich Gaukler und Commedia dell’Arte- oder Puppentheateraufführungen nutzten, um Publikum anzuziehen, zielt auf den gleichen Effekt. Die soziale und regionale Identität Arlecchinos, spielt in der Darstellung dagegen keine Rolle.

Eine andere, ebenfalls antirevolutionäre Satire, die ebenfalls 1799 und wahrscheinlich in Venedig publiziert wurde (Abb. 8)³¹, zeigt eine analoge Szene, jedoch mit weitestgehend vertauschten Rollen. Diesmal sind es die Masken der Commedia dell’Arte, die herbeiströmen, um den Versprechungen Napoleons zu lauschen, der in der Rolle des Scharlatans seine Waren anpreist.³²

30 Vgl. Fenzo u. Moronato (wie Anm. 26), S. 19.

31 Vgl. ebd., S. 18.

32 Auf der Säule hinter ihm ist folgender Text zu erkennen, der als Figurenrede zu verstehen ist: „Io dispenso l’Elesir/ Che rishiarà [sic] ogni cervello/ Che fa goder il bordello/ Della cara libertá/ Or venite in frette oh genti/ Sodisfate il bel desire/ D’ugaglianza, e di virtù.“



Abb. 8. Napoleon als Scharlatan, 1799, kolorierter Kupferstich, Venedig Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., Cicogna 219 – © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

Das Gefäß in seiner Hand trägt den Titel „balsamo/ mortifero“ und auch die Beischriften der zu seinen Füßen stehenden Behältnisse verheißen Unheil.³³ Die versammelten Masken – zu erkennen sind Arlecchino, Pantalone, Pulcinella, der Dottore und vermutlich Brighella – scheinen jedoch nichts Böses zu ahnen und wenden sich mit den folgenden Worten an Napoleon: „Che contento gaveremo/ Semo quà sior bonaparte [sic]/ Tutti a lui s’affidemo/ Perché certi del suo amor.“ Während der blinde Bettler, der sich unter sie gemischt hat, wohl die Arglosigkeit der Masken verdeutlichen soll, erkennt einzig der österreichische Offizier, der mit gezücktem Schwert hinter dem französischen Feldherrn steht, die Gefahr und stößt eine Warnung aus, die jedoch ungehört bleibt: „Come mai popoli amici vi lasciate corbelar/ Non vedete che il furfant cerca tutti di spogliar.“

Anders als im vorherigen Fall, kommt in diesem Blatt die konventionelle Assoziation der Masken mit unterschiedlichen geographischen Regionen zum Tragen und sie stehen für diejenigen Bewohner der italienischen Halbinsel ein, die sich von den falschen Versprechungen Napoleons hätten täuschen lassen.

Bemerkenswert ist demnach, dass Maskentypen der Commedia in zwei mehr oder weniger gleichzeitig publizierten kontrarevolutionären Satiren mit

33 Sie lauten von links nach rechts: „Sangue degli/ Innocenti“, „birbograzia“, „egualianza/ di far tutti/ poveri, „libertà di rubar/ di calpestr [sic] la re/ligione ec.“

nahezu identischen Motiven ganz unterschiedliche Rollen einnehmen. Mal sind sie Sinnbild des satirisierten politischen Systems und dessen betrügerischer Propaganda, mal sind sie dessen ahnungslose Opfer.

Doch nicht nur die Assoziation einzelner Masken mit bestimmten Regionen, sondern auch ihre konventionellen Beziehungen zueinander werden im Rahmen satirischer Bilder nutzbar gemacht. Dies zeigt sich beispielhaft an zwei Blättern, die beide, einmal aus pro- und einmal aus antifranzösischer Perspektive, die Eroberung und Zerschlagung der Markusrepublik durch die napoleonischen Truppen zum Thema haben. In beiden Fällen wird die Situation über das Figurenpaar Pantalone-Arlecchino verhandelt, was naheliegend ist, wenn man die Charakterisierungen der beiden Masken bedenkt. Pantalone ist ein alter venezianischer Kaufmann, der im Kontext der *Commedia dell'Arte* meist als habgierig, starrsinnig und zugleich wollüstig präsentiert wurde. Auf den Bühnen der Venezianischen Theater konnte er, nicht zuletzt in den Komödien, die Carlo Goldoni in den 1760er Jahren schuf, jedoch auch als eine Personifikation traditioneller venezianischer Werte und als eine positive Identifikationsfigur für die Bevölkerung Venedigs auftreten.³⁴ Arlecchinos Rolle dagegen ist oftmals die des Dieners Pantaleones. Sein konventioneller Geburtsort ist Bergamo, eine Stadt die bis 1797 teil des venezianischen Staates war und anschließend im Rahmen des Friedens von Campo Formio der Cisalpinischen Republik zugesprochen wurde. Er ist im Kontext der *Commedia dell'Arte* eine Schelmenfigur, die sich die Misshandlungen seines Herrn nicht gefallen lässt, nach Möglichkeit dessen Pläne vereitelt und zudem meist auf ihr eigenes Interesse bedacht ist.

Der 1797 publizierte, kolorierte Kupferstich mit dem Titel *Il disordine, e la confusione de' Pantaloni in Venezia* (Abb. 9)³⁵ zeigt Arlecchino, der ein mit den Worten „Trattato/ dei dirit/ti dell' Uomo“ betiteltes Schriftstück in der Hand hält. Mit diesem Dokument, der 1789 von der Französischen Nationalversammlung verabschiedeten Deklaration der Menschenrechte, erklärt er sich von seinem ehemaligen Herrn unabhängig, wie man dem unter dem Bild platzierten, im bergamasker Dialekt verfassten Text deutlich entnehmen kann: „Senti caro Pantalon, pianzè, sbragè quanto volè, no ghe più caso, la xe finia, per passà avè ridesto adosso a mi, adesso/ tocca a mi rider de vù.“ Der Angesprochene steht direkt zu Arlecchinos rechter Seite, beugt sich nach vorne, um das Dokument genauer zu betrachten, und zeigt ungläubig mit dem Finger auf sich selbst. Zu Arlecchinos Linken sind zudem drei weinende venezianische Senatoren, gekleidet in ihre charakteristischen *toge* und langen Perücken, zu erkennen. Sie sind ebenfalls als *Pantaloni* zu verstehen, deren *disordine e confusione* das Blatt darstellt.

34 Vgl. Robert Fajen, *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*, München 2013, S. 65–67.

35 Vgl. Fenzo u. Moronato (wie Anm. 26), S. 12 f.

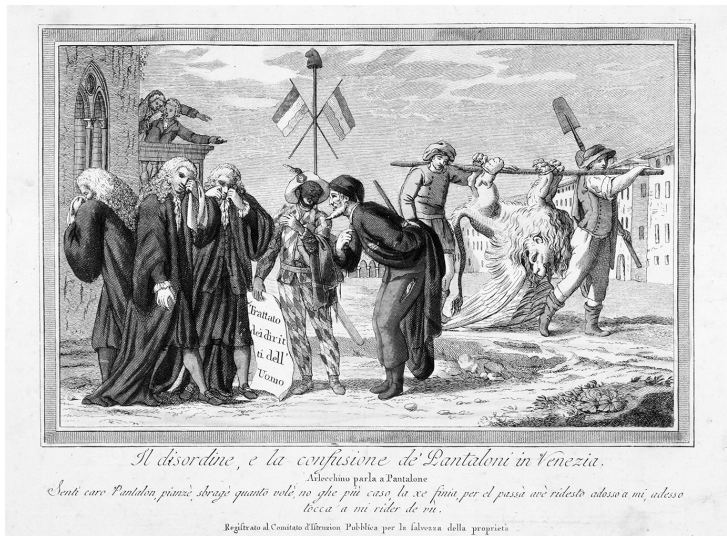


Abb. 9. *Il disordine, e la confusione de' Pantaloni in Venezia*, 1797, kolorierter Kupferstich, Venedig Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., Correr 937 – © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.



Abb. 10. *Il faut danser*, ca. 1799, Lithographie, Venedig Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., P.D. 8125 – © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

Die Szene spielt sich an einem ungepflasterten von Gebäudezeilen eingerahmten Platz.³⁶ Direkt hinter Arlecchino, wohl auch um dessen Verbindung zum neuen, demokratischen Regime zu verdeutlichen, erhebt sich ein Freiheitsbaum, ein mit zwei Tricoloren geschmückter und von einer phrygischen Kappe bekrönter Pfahl. Rechts im Mittelgrund tragen indes zwei Handwerker den toten, mit den Pfoten an einen Stab gebundenen Markuslöwen, dessen Flügel über die Erde schleifen, aus dem Bild. Die Schaufeln in den Händen der beiden deuten darauf hin, dass sie ihn offenbar zu begraben gedenken.

Das Handeln Arlecchinos, der in diesem Blatt metonymisch für die Bevölkerung seiner Heimatstadt oder gar für die gesamte ehemals venezianische Terraferma einsteht, wird hier als ein positiv konnotierter Befreiungsakt, als berechtigtes Aufbegehren eines Unterdrückten ins Bild gesetzt. Arlecchinos ehemalige Herren hingegen sind dazu gezwungen, ihren bereits geschehenen Verlust mit Trauer und Bestürzung hinzunehmen und offenbaren so gleichermaßen ihre politische Inkompetenz wie Machtlosigkeit.

Auf gänzlich andere Weise, wenngleich unter Verwendung zahlreicher analoger Bildelemente, wird dieselbe Situation auf einer wahrscheinlich 1799 in Venedig gedruckten Lithographie ins Bild gesetzt (Abb. 10).³⁷ Diese trägt den lakonischen Titel *Il faut dancier* und stellt eine makabre Mischung aus revolutionärem Festakt und Erschießungskommando dar. Am linken Rand der Darstellung sind mehrere französische Soldaten, ihre Waffen im Anschlag haltend, sowie zwei Offiziere zu erkennen, die mit der Hand nach rechts ins Bild weisen. Ihren Gesten sowie den Gewehrläufen der Soldaten folgend, erblickt der Betrachter zwei Freiheitsbäume, die als mit Girlanden und anderen Elementen geschmückte, von phrygischen Kappen bekrönte Pfähle gegeben sind. Ein Segment des linken Freiheitsbaumes ist zudem in Form eines Faszienbündels gestaltet. An seinem Fuße ist ein Reigen zu erkennen, der von vier Masken der Commedia dell'Arte gebildet wird. Neben Pantalone und Arlecchino handelt es sich dabei um Brighella, ebenfalls eine konventionell in Bergamo beheimatete Dienerfigur, sowie den Dottore, einen pedantischen und ahnungslosen Pseudogelehrten, der zumeist mit der Universitätsstadt Bologna assoziiert wird. Hinter den Masken ist ein auf dem Rücken liegender, toter Markuslöwe dargestellt, der offenbar dem Gewehrfeuer der französischen Soldaten zum Opfer gefallen ist. Wenig überraschend angesichts dieser tristen Darstellung ist, dass sich der Maskenreigen bei genauerem Hinsehen als ein verzweifelter Kampf entpuppt. Pantalone versucht aus der Gruppe

36 Da diese Kulisse nicht auf den ersten Blick als venezianisch erkennbar ist, vermutet der Autor des dazugehörigen Katalogtextes in Enzo u. Moronato, dass diese Darstellung womöglich auf die Proklamation der *Municipalità Provvisoria* in Bergamo oder Brescia Bezug nimmt.

37 Vgl. Enzo u. Moronato (wie Anm. 26), S. 17.

auszubrechen, um mit gezücktem Dolch auf die Franzosen loszustürmen. Seine widerständige Haltung den übermächtigen Eroberern gegenüber äußert sich zudem darin, dass er als einzige der vier Masken keine Kokarde an seinem Hut trägt. Brighella und Arlecchino halten ihn jedoch an seinem Bart und seiner Kleidung fest und verhindern so sein Aufbegehren. Einzig der Dottore, in dem man womöglich eine Anspielung auf die ebenfalls bis 1797 zur Markusrepublik gehörende Universitätsstadt Padua vermuten kann, hat von diesem Geschehen offenbar keine Kenntnis genommen und tanzt unbeschwert weiter.

Anders als die von Trauer übermannten und handlungsunfähigen *Pantoloni* der zuvor betrachteten Darstellung, leistet der venezianische Kaufmann in diesem Fall verzweifelten, angesichts der feindlichen Übermacht vergeblichen Widerstand. Konkret scheitert dieser jedoch nicht an den französischen Waffen, sondern am Verrat seiner beiden ehemaligen Diener, welche als willige Kollaborateure der brutalen französischen Eroberer auftreten.

Löst man seinen Blick von diesem Teil des Bildes und wendet sich dem rechten Freiheitsbaum und den Figuren zu, die sich um diesen versammelt haben, so erblickt man eine weitere Maske der Commedia dell'Arte. Unter die französischen Offiziere, die hier einen Reigen tanzen, hat sich nämlich, ebenfalls tanzend, Pulcinella gemischt. In explizitem Gegensatz zu den anderen Maskenfiguren hat er wohl nicht aufgrund seiner geographischen Provenienz Einzug ins Bild erhalten.



Abb. 11. Satire auf das französische Direktorium, 1799, kolorierter Kupferstich, Venedig Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. st., Cicogna 858 –
© Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

Ein Verweis auf Pulcinellas neapolitanische Heimat, von der er sich auch konventionell in stärkerem Maße löst als die anderen Masken der Commedia, würde an dieser Stelle kaum Sinn ergeben. Vielmehr soll er, gleich dem Arlecchino-Scharlatan, als närrische und groteske Gestalt zu einer negativen Wahrnehmung seiner Tanzpartner und der mit ihnen sympathisierenden Revolutionsbefürworter beitragen.

Ein analoger Einsatz Pulcinellas findet sich auf einer weiteren antifranzösischen Darstellung, deren Betrachtung diesen Exkurs zur Rolle der Commedia-Masken im Kontext italienischer satirischer Bilder aus den Jahren 1796–1799 abschließen und uns zum *Divertimento per li Regazzi* Domenico Tiepolos zurückführen wird. Das Blatt ist auf den September 1799 datiert, der Erscheinungsort ist als Roveredo angegeben (Abb. 11).³⁸ Es ist damit als Teil einer zwölf Drucke umfassenden Serie antifranzösischer Darstellungen zu identifizieren, die dort zwischen Mai und September publiziert worden sein sollen. Die Provenienz der Graphiken kann jedoch weder in den im Schweizer Kanton Graubünden noch den im Friaul gelegenen Ort dieses Namens zurückverfolgt werden. Auch eine Verbindung zu der in der Nähe Trients gelegenen, häufig ebenfalls unter Roveredo firmierenden Stadt Rovereto, ist dem Autor nicht bekannt. Aus diesem Grund, sowie wegen der Qualität und Komplexität der Darstellungen und Beischriften besteht in der Forschung die bisher nicht weiter approfundierte Vermutung, dass diese stattdessen unter Angabe eines falschen Druckortes und ohne Erwähnung in den zeitgenössischen Katalogen zu finden in der bedeutenden Druckerei Remondini in Bassano del Grappa, also in unmittelbarer geographischer Nähe Venedigs, entstanden sind.³⁹

Das Bild eröffnet den Blick in einen Innenraum, dessen rechte Seite zum Teil durch eine Balustrade abgeschrankt wird. In diesem separierten Bereich steht ein langer Tisch, an dem fünf Personen in offizieller Tracht Platz genommen haben. An ihren Hüten tragen sie einen Federschmuck in den Farben der französischen Tricolore. Ihnen gegenüber am linken Bildrand steht ein Mann, der sich mit einem Arm auf ein Pult stützt und mit dem anderen auf ein an der Rückwand befestigtes Bild weist (Abb. 12). Auf diesem sind fünf Pulcinelli, ein Baum mit einer phrygischen Kappe in der Krone sowie auf der Erde liegend ein Fasziensymbol mit Axtklingen zu erkennen.

38 Vgl. ebd., S. 27. Dieses Blatt wurde erstmals von Piermario Vescovo in den Kontext des *Divertimento* gestellt. Dieses verzichtet in seinem Text explizit auf eine nähere Auseinandersetzung damit und mahnt diese als Desiderat an. Die folgenden Ausführungen sind eine Bestrebung, diese Lücke zu schließen. Vgl. Vescovo 2018 (wie Anm. 12), S. 166 f.

39 Vgl. beispielsweise Maria Pia Critelli, „Napoletana o Partenopea? Note storiche in margine a una denominazione“, in: *Rassegna storica del Risorgimento* 79 (1992), S. 33.



Abb. 12. Detailausschnitt aus Abb. 11.

Neben den genannten Personen wird der Saal von vier Frauen unterschiedlichen Alters, drei Männern in Offiziersuniform sowie einem in orientalischem Gewand bevölkert. Bereits auf den ersten Blick lässt sich in der Darstellung ein Gerichtssaal bei laufender Verhandlung erkennen. Die Personen am Tisch nehmen die konventionelle Position von Richtern, der Mann am Pult die des Anklägers ein. Die Bedeutung des Dargestellten ändert sich jedoch radikal, wenn man die Rotoli, die die einzelnen Personen in den Händen tragen, und die zwölf Verse umfassende Bildunterschrift⁴⁰ hinzunimmt. Es handelt sich in der Tat um eine Gerichtsszene, doch das Besondere ist, dass die fünf Männer am Tisch, die das revolutionäre Direktorium Frankreichs darstellen, in diesem Fall nicht die Richter, sondern die Angeklagten sind. Ihr Sitz wird in der Glosse als „il trono fatal dei cinque Regi“ bezeichnet. Die sie umgebenden Personen beklagen ihre Misswirtschaft und die von ihnen begangenen Verbrechen und treten so gewissermaßen als Zeugen der Anklage auf. Die geflügelte Personifikation an der Wand ist nur auf den ersten Blick eine Fama und wird durch eine Beischrift als „Morte“ identifiziert, die auf den unmittelbaren Niedergang dieses Gremiums hindeutet. Die Rolle der fünf Pulcinelli, die sich auf dem Bild im Bild zu Füßen eines Freiheitsbaumes und um ein Faszienbündel versammelt haben, erweist sich in diesem Zusammenhang als besonders bemerkenswert.

40 „Ecco il trono fatal die cinque Regi/ Che di sangue, e d'orror le rive han sparse,/ Dell'ampia Senna del Rubicone ed arse/ Altrettante Città fra l'onte, e i sfregi./ Il Direttorio egli e che de' tiranni/ La barbarie e 'l furor esecra e aborre;/ Ma i Verre ed i Neron egli preccore/ E la Francia dirallo per molt'anni./ Tanti delitti alfin su capo altero/ Trarran dal [unlesbar] Ciel castigo orrendo./ Grida vendetta comun, e disciogliendo/ A gran passi sen va l'infame Impero.“

Der Zweck dieser auf den ersten Blick enigmatischen Darstellung ergibt sich aus dem Text, der als Figurenrede des auf sie weisenden Anklägers auf dessen Pult gedruckt ist: „Dal sonno suo già la/ Nazion s'è desta/ Ella di voi s'en/ ride e si smascela/ Perché appun/to così qual/ pulcinella/ Cantate invan/ con la ferita/ in testa.“ Analog zu *Il faut dancier* dient die Darstellung der fünf von Symbolen der französischen Revolution flankierten Pulcinelli dazu, die fünf Mitglieder des Direktoriums durch eine Parallelsetzung als Narren zu verhöhnen.

Es ist unmöglich mit Sicherheit zu sagen, ob Domenico Tiepolo dieses Blatt tatsächlich kannte. Es fällt jedoch auf, dass zwei Zeichnungen des *Divertimento* bemerkenswerte Parallelen zu diesem aufweisen. Dies würde insofern dafür sprechen, als dass das Aufgreifen und Adaptieren bestehenden Bildmaterials ein für Domenico Tiepolo typisches Verfahren ist und sich in seinen späten Zeichnungskonvoluten besonders häufig beobachten lässt. Neben eigenen Arbeiten und denen seines Vaters rezipiert er dabei immer wieder auch Werke anderer Künstler sowie ‚nicht-künstlerische‘ aber hochaktuelle Quellen wie beispielsweise zeitgenössische Modepublikationen.⁴¹ Die Rezeption eines zeitgenössischen satirischen Druckes scheint auch insofern nicht unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass die letzten druckgraphisch publizierten Arbeiten Tiepolos karikaturenhaft überzeichnete Darstellungen sind, die die venezianische Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts satirisieren.⁴²

Das erste der beiden *Divertimento*-Blätter, welches bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu dem eben besprochenen satirischen Druck aufweist, zeigt ebenfalls eine Gerichtsverhandlung (Abb. 13). Es gibt Einblick in einen Verhandlungssaal, an dessen Wand eine lange Tafel steht, die mit einem ornamental gestalteten Stoff bedeckt ist und an der drei Personen Platz genommen haben, die als Richter oder andere Magistrate zu deuten sind. Ein vierter Mann, der offenbar ebenfalls zu dieser Gruppe gehört, ist aufgestanden und verliest gerade ein Dokument. Da die Zeichnung nur einen Raumausschnitt darstellt und die Tafel womöglich an der rechten Seite des Bildes weitergeht, ist unklar, ob nicht noch weitere Personen an dem Tisch sitzen könnten. Um die Tafel hat sich eine Gruppe teilweise karnevalesk maskierter Menschen versammelt.

- 41 Der von Adelheid Gealt herausgegebene Katalog zum *Divertimento* erwähnt in den einzelnen Einträgen zahlreiche Vorbilder, die Tiepolo in seinen Blättern jeweils verarbeitet. Vgl. Gealt (wie Anm. 4). Zur Vorbildrolle von Modepublikationen für die Zeichnungen von Domenico Tiepolo vgl. Vescovo 2005 (wie Anm. 12), S. 59 und 62 sowie Filippo Pedrocchi, „Le illustrazioni della «Donna galante ed erudita», in: Gioseffa Cornoldi Caminer (Hg.), „La Donna galante ed erudita“. *Giornale dedicato al bel sesso*, hrsg. von Cesare de Michelis et al., Venedig 1983, S. 340–344.
- 42 Gealt u. Knox (siehe Anm. 1), S. 187–192. Es ist zu vermuten, dass die Drucke, die auf Tiepolos Zeichnungen basieren, in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts herausgegeben wurden. Eine genaue Datierung ließ sich bisher jedoch nicht eruieren.

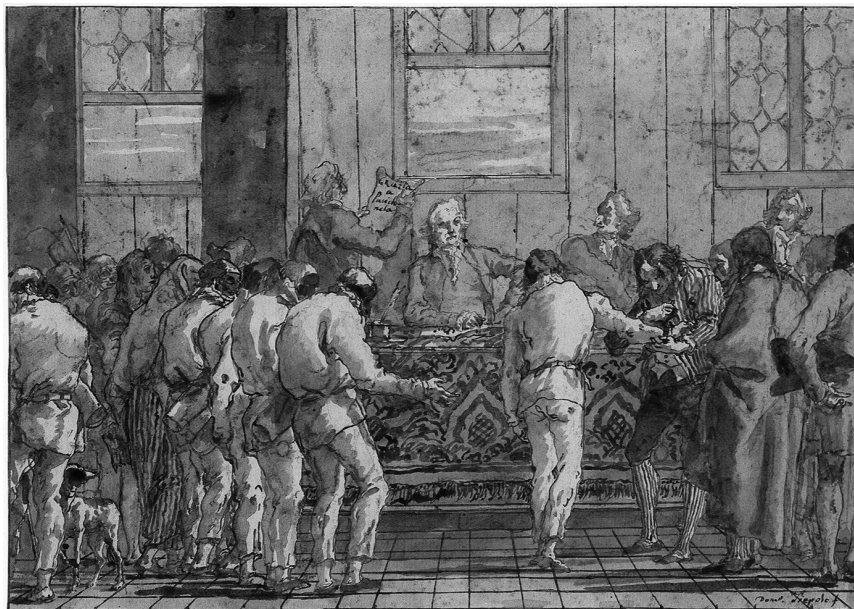


Abb. 13. Giovanni Domenico Tiepolo, Pulcinella wird begnadigt, aus: *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Purchase from the J.H. Wade Fund 37.569 – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 103.

Darunter befinden sich mindestens sechs Pulcinelli, erkennbar an ihren Buckeln und ihren hohen, flach abschließenden Hüten, die sie allesamt ausgezogen haben und unter dem Arm tragen. Ein einzelner Pulcinella steht rechts etwas abseits seiner dicht zusammengedrängten Artgenossen mit dem Rücken zum Betrachter und hat sich den Beamten hinter der langen Tafel zugewandt. Ein Mann in gestreiftem Jackett und ebenso gestreiften Strümpfen ist dabei, die Fesseln zu lösen, die noch an seinem rechten Handgelenk befestigt sind. Den Grund für dieses Geschehen liefert das oben erwähnte Schriftstück, welches die Worte „Grazia a Purichinela“ trägt. Was in diesem Moment gerade verlesen wird, ist also die Begnadigung des Angeklagten, welche mit seiner Freilassung einhergeht.

In dieser Zeichnung alludiert Domenico Tiepolo auf eine Komposition, die er 1791 schuf.⁴³ Auch hier wird ein Tribunal dargestellt, welches aus fünf Beamten besteht, die auf einer erhöhten Plattform Platz genommen haben. Aufgrund ihrer dunklen *toge* und ihrer langen Perücken sind sie eindeutig als veneziani-

43 Für eine Abbildung dieses Blattes vgl., ebd. (wie Anm. 1), S. 156. Der dazugehörige Katalogtext findet sich auf S. 155.

sche Patrizier zu erkennen. Vor ihnen hat sich ebenfalls eine größere Gruppe teils karikaturenhaft überzeichneter Charaktere versammelt. Karnevalskostüme oder andere Masken sucht man hier dagegen vergeblich. Welche Angelegenheit in dieser Darstellung gerade zur Verhandlung kommt, kann mangels eines sprechenden Schriftstückes oder anderer deutlicher Hinweise nicht in Erfahrung gebracht werden.

Doch obgleich Tiepolo bei der Gestaltung des *Divertimento*-Blattes auf eine frühere Zeichnung zurückgreift, ist die neue Darstellung keinesfalls eine bloße Reelaboration einer bestehenden Bildfindungsidee, bei der ein Teil des Personals in Pulcinelli verwandelt wurde. Vielmehr sind diverse Elemente auszumachen, die sich nicht aus der früheren Zeichnung ergeben, sich wohl aber auf das eben diskutierte satirische Blatt zurückführen lassen. Zu nennen wäre hier die lange Tafel, an der die Richter Platz genommen haben, deren ‚bürgerliche‘ Gewandung⁴⁴ sowie die Tatsache, dass die Szene, anders als das Patriziertribunal, offensichtlich ebenfalls einen Moment aus einem laufenden Strafprozess darstellt, an dem eine Gruppe von Pulcinelli beteiligt ist. Die Parallelen lassen sich auf inhaltlicher Ebene fortsetzen, wenn man die antirevolutionäre Satire betrachtet, ohne die Schriftbänder zu lesen, welche die paradoxe Figurenkonstellation erläutern, in der diejenigen, die auf den ersten Blick als Richter erscheinen, tatsächlich die Angeklagten sind. Eine solche Bildlektüre erlaubt es anzunehmen, dass der Ankläger gerade die Missetaten der am Baum versammelten Pulcinelli aufzählt, während die an der Tafel Sitzenden als Richter darüber zu urteilen haben. Domenico Tiepoulos Szene ließe sich damit als eine auf diesen Moment folgende Verlesung des Urteils begreifen, welches für die Angeklagten bekanntermaßen glimpflich ausfällt. Schließlich tut sich noch eine strukturelle Analogie zwischen den Darstellungen auf, denn in beiden Fällen sind im Bildraum Schriftstücke platziert, deren Lektüre es den Betrachtern erlaubt, den ansonsten nicht eindeutigen Inhalt der Darstellung zu konkretisieren. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass es sich um das einzige Blatt des Zyklus handelt, in dem Tiepolo auf eine erläuternde Inschrift zurückgreift. Mit Ausnahme dieser Zeichnung sowie des Frontispizes der Serie, das deren Titel trägt, beschränken sich die lesbaren Texte im *Divertimento* ansonsten auf Signaturen des Künstlers.

Die andere *Divertimento*-Zeichnung, die bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu dem oben besprochenen antifranzösischen Druck, beziehungsweise dem darin enthaltenen Bild im Bild, aufweist, ist die eingangs erwähnte Darstellung, in der eine Gruppe von Pulcinelli sich an einem Baum zu schaffen macht. Mindestens

44 Da die Magistrate auf der *Divertimento*-Zeichnung im Gegensatz zu ihren ‚Vorläufern‘ explizit in bürgerliche Tracht gekleidet sind und zudem einfache, kurze Perücken tragen, geht Piernario Vescovo davon aus, dass es sich in diesem Fall um einen „tribunale di ‚cittadini‘“ handele. Vgl. Vescovo 2005 (wie Anm. 12), S. 57 sowie Vescovo 2018, (wie Anm. 12), S. 164.

vier der Figuren, im Handgemenge ist die genaue Anzahl der Beteiligten nur schwer auszumachen, hantieren am Stamm. Auffällig ist, dass sich weder aus ihren Haltungen und Gesten noch aus der Stellung des Baums mit Sicherheit ablesen lässt, ob sie diesen gerade einfach nur schütteln, oder aber ob sie dabei sind, ihn entweder aufzurichten oder aber zu Boden zu zerren.⁴⁵ Ebenso unklar bleibt, ob die Pulcinelli allesamt an einem Strang ziehen, oder aber unterschiedliche Vorstellungen davon haben, was mit dem Baum geschehen soll. Beobachtet wird diese Szene von einem dichtgedrängten Publikum, das den rechten Bildhintergrund ausfüllt und aus Pulcinelli sowie nicht maskierten Frauen und Männern besteht. Während einige dieser Beobachter mit offenstehenden Mündern und gen Himmel gereckten Händen dargestellt sind, lassen andere, zum Teil vom Geschehen abgewandte Gesichter keine Regung erkennen. Einzelne Kohlestriche, mit denen Tiepolo die Komposition vorskizziert hat, deuten darauf hin, dass diese Zuschauermenge wohl ursprünglich auch Tücher oder Fahnen schwenken sollte, was den Eindruck von Jubel oder Akklamation verstärkt hätte. Diese Elemente wurden jedoch schlussendlich nicht umgesetzt. Wie die Stimmung des Publikums genau zu deuten ist, wie dieses sich also zum Schütteln, Aufrichten oder Fällen des Baumes verhält, bleibt damit ambig. Ein Applaudieren ist an dieser Stelle ebenso denkbar wie eine ablehnende oder von Person zu Person unterschiedlich ausfallende Haltung. Im linken Bildvordergrund sind zwei weitere Beobachter des Geschehens um den Baum zu erkennen: Ein Pulcinella in einem langen braunen Mantel mit Kapuze, der in mehreren Blättern des *Divertimento* als Blickfigur anzutreffen ist, sowie ein zweiter Pulcinella, der in seiner Rechten den Schaft einer Axt hält, die auf seiner Schulter aufliegt. Seinen rechten Fuß hat er auf ein Bündel auffällig gerader und säuberlich zusammengebundener Ruten gestellt. Man könnte vermuten, dass er den Baum, an dem seine Artgenossen gerade hantieren, entweder bereits gefällt hat, oder aber darauf wartet, dass sie von ihm ablassen, um ihn dann zu fällen. Diese Kombination von Axt und Rutenbündel hat in den bisherigen Auseinandersetzungen mit diesem Blatt zu der naheliegenden Assoziation mit dem Faszienbündel geführt, dem Symbol antiker römischer Likatoren, welches vom französischen Revolutionsregime aufgegriffen und zu einem seiner zentralen visuellen Zeichen aufstieg. Zusammen mit dem Baum, den Pulcinelli, die sich mit ihm befassen und dem Publikum, welches sie dabei womöglich aufgebracht beobachtet, wurde hier die Aufrichtung (oder das Fällen?) eines Freiheitsbaumes erkannt. Die im rechten Bildvordergrund auf einem gestreiften Tuch liegende Trommel hat, als typisches Instrument einer

45 Beispielhaft für diese Uneindeutigkeit sind die Titel, die diesem Blatt gegeben wurden. Im von Adelheid Gealt herausgegebenen Katalog firmiert es als „Punchinellos fell (?) a tree“, während es an anderer Stelle als „Punchinellos Felling or Planting a Tree“ or ‚The Liberty Tree‘ bezeichnet wird. Vgl. Gealt (wie Anm. 4), S. 112 sowie McHale (wie Anm. 12), S. 103.

Militärkapelle, ebenfalls zu diesem Eindruck beigetragen. Diese Deutung blieb jedoch vage, denn das Blatt selbst liefert, wie erwähnt, eben weder eindeutige Anhaltspunkte dazu, was eigentlich gerade geschieht, noch dazu, wie der Künstler zu diesem Geschehen steht. So vermutet McHale ausgehend von den lächerlichen, und damit wohl nicht als positiv zu deutenden Haltungen der sich um den Baum versammelten Figuren, dass ihr Verhalten wohl nicht positiv zu deuten sei. Der Pulcinella mit der Axt, die er vermutlich bereithält, um den Baum zu fällen, sei dagegen als Sinnbild einer patriotisch venezianischen Reaktion auf das Revolutionssymbol zu verstehen.⁴⁶ Piermario Vescovo schlägt dagegen vor, dass die Deutung des Blattes von seiner Entstehungszeit abhängig zu machen, der Frage also, ob es vor oder nach dem Frieden von Campo Formio und dem Abzug der französischen Besatzer geschaffen wurde.⁴⁷ Die Analogien zwischen Tiepolos Zeichnung und dem Bild im Bild der antifranzösischen Satire sind unschwer zu erkennen, wenngleich letzteres, durch seine Größe und sein Medium bedingt, deutlich einfacher und detailärmer ausfällt. In beiden Fällen sind ländliche Szenerien dargestellt, in denen sich jeweils eine Gruppe von Pulcinelli um einen Baum versammelt hat und ein Rutenbündel auf dem Boden liegt, welches sich, wenngleich in unterschiedlicher Weise, in unmittelbarer Nähe einer Axt befindet. Anders als das *Divertimento*-Blatt zeigt die satirische Darstellung, was im Gesamtzusammenhang des Blattes wenig überraschend ist, augenfällige Bezüge auf die politische Ikonographie der französischen Revolution, die in Tiepolos Komposition fehlen: An einem der Äste des Baums hängt eine phrygische Kappe, und auch die Axt ragt unmissverständlich aus dem Faszienbündel heraus. Diese Eindeutigkeit in der Darstellung der zentralen Symbole der Französischen Revolution ist mit der auf Eindeutigkeit ausgelegten politischen Botschaft des satirischen Blattes schnell erklärt und ist in ausnahmslos allen, dem Autor bekannten satirischen Bildern der Zeit gegeben. Vor diesem Hintergrund tritt die Ambivalenz in Tiepolos Zeichnung umso stärker hervor. Denn es ist nicht nur völlig unklar, was mit dem Baum gerade geschieht und wie das innerbildliche Publikum darauf reagiert, sondern eben auch, ob dieser Baum als Freiheitsbaum zu lesen ist oder nicht. Auch die Tatsache, dass die Szene von Masken der *Commedia dell'Arte* bevölkert wird, wirft kein Licht ins Dunkel, denn wie die oben diskutierten Beispiele gezeigt haben, wurden diese Figuren in politischen Satiren von beiden ideologischen Parteien gleichsam in Dienst genommen. Zwar wurde Pulcinella auf den beiden zuletzt besprochenen satirischen Blättern als Negativfigur eingesetzt, um das Revolutionsregime abwertend zu charakterisieren, doch ist eine solche Konnotation bei Tiepolo nicht per se zu vermuten. Denn seine Pulcinelli nehmen, dem proteischen Charakter der Figur entsprechend, je nach

46 Vgl. ebd., S. 104.

47 Vgl. Vescovo 2005 (wie Anm. 12), S. 57 f.

Blatt gänzlich unterschiedliche Rollen ein und entziehen sich so einer eindeutigen Bestimmung als positive oder negative Figuren oder auch einer klaren sozialen beziehungsweise ideologischen Einordnung. Zudem entstanden in Italien im Laufe des 18. Jahrhunderts auch zahlreiche Darstellungen, die unterschiedliche Masken der Commedia dell'Arte, und ganz prominent Pulcinella, in genrehaften und karnevalesken, sprich: klar apolitischen Kontexten zeigen.⁴⁸ Zugleich wäre es Tiepolo, wenn der Wunsch bestanden hätte, ein Leichtes gewesen, diese Ambiguitäten auf unterschiedliche Weise auszuräumen oder zumindest zu minimieren. Eine andere Ausrichtung des Stamms oder der daran hantierenden Figuren, die Einfügung klar lesbarer Symbole der einen oder anderen ideologischen Partei, oder aber im Gegenteil der bewusste Verzicht auf Elemente, die so gedeutet werden könnten, hätten allesamt eine eindeutiger Interpretation des Blattes möglich gemacht. Eine solch klare Lösung zeigt beispielsweise ein Druck, der die Errichtung eines Freiheitsbaumes vor dem Palazzo del Podestà von Bergamo und die Zerstörung des Markuslöwen an dessen Fassade zum Thema hat (Abb. 14). Nicht nur die Aufrichtung des Revolutionssymbols ist eindeutig als solche zu erkennen, die phrygische Kappe an der Spitze des Pfahls identifiziert ihn zudem eindeutig als solches. Im Bildvordergrund ist zudem Arlecchino dargestellt, wie er, die Narrenpritsche zum Schlag erhoben, Pantalone in den Hintern tritt und so die im Festakt symbolisierte Vertreibung der venezianischen Kolonialherren aus seiner Heimatstadt anschaulich verbildlicht.

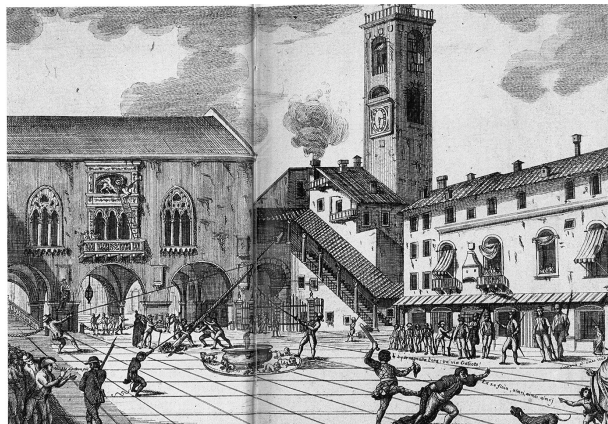


Abb. 14. Aufrichtung des Freiheitsbaums vor dem *Palazzo del Podestà* in Bergamo, 1797, Kupferstich, Mailand, Civica Raccolta Delle Stampe Achille Bertarelli – Christian-Marc Bosséno, Christophe Dhoyen, Michel Vovelle, *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione 1789–99*, Rom 1988, S. 134f.

48 Vgl. Franco Carmelo Greco (Hg.), *Pulcinella, maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Neapel 1990.

Der Verzicht auf solche eindeutigen Festlegungen in Tiepolos Zeichnung lässt dagegen, auch angesichts der Tatsache, dass diverse andere Blätter des *Divertimento* ebenfalls unterschiedliche Lesarten zulassen, eine bewusst ambige Gestaltung der Komposition vermuten.

In besonderem Maße zeigt sich diese an dem Pulcinella mit Axt und dem zu seinen Füßen liegenden Rutenbündel. Die in der Forschung immer wieder vorgebrachte Lesart, darin eine Anspielung auf die Fasces, welche in nahezu allen dem Autor bekannten Bildern der Zeit als Rutenbündel mit klar erkennbaren Axtklingen gegeben ist, zu erkennen, sind nachvollziehbar.

Bemerkenswert ist jedoch, dass diese Deutung eine aktive Kombinationsleistung des Betrachters erfordert. Dieser muss die Axt auf der Schulter des Pulcinella und Bündel unter seinem Fuß, einem Rebus gleich, zu einem Ganzen zusammendenken, eine Entscheidung, die durchaus begründbar, aber keinesfalls zwingend ist. Angesichts mehrerer Blätter des *Divertimento*, die Pulcinelli bei Holzarbeiten zeigen (vgl. bspw. Abb. 15), bietet sich nämlich ebenso gut auch eine Interpretation dieser Figur als einfachem Holzfäller an, der das Rutenbündel als Produkt seiner Arbeit auf dem Boden abgelegt hat, um das sich vor seinen Augen abspielende Geschehen zu betrachten.

Ebenso uneindeutig ist, ob der auf dem Boden liegenden Trommel eine konkrete symbolische Rolle zukommt. Der Blick auf eine Graphik, die die festliche Pflanzung des Freiheitsbaumes auf der Piazza San Marco am vierten Juni 1797 zeigt,⁴⁹ scheint eine solche Lesart auf den ersten Blick nahezulegen. Denn in der linken unteren Ecke des Bildfeldes ist hier ebenfalls eine Trommel neben einem Stoffbündel, das vermutlich das Marschgepäck eines Soldaten darstellt, zu erkennen. Das Thema dieser von der *Municipalità Provvisoria* Venedigs zur Kommemoriation des republikanischen Festaktes publizierten Darstellung ist jedoch eindeutig erkennbar und wird zudem durch die umfangreiche Beischrift erläutert sowie politisch perspektiviert. Die dargestellte Zeremonie erfolgt unter den Augen zahlreicher versammelter Soldaten und Offiziere inmitten einer speziell dafür auf dem Markusplatz aufgebauten Kulisse. Im Gegensatz zu den diversen eindeutigen Revolutionssymbolen, die um den Baum gruppiert sind, ist es jedoch unwahrscheinlich, dass die abseits platzierte Trommel eine spezifische semantische Funktion erfüllt. Vielmehr darf man annehmen, dass sie als Requisit dient, welches angesichts des militärischen Personals, dass die Darstellung bevölkert, plausibel ist und schlicht die ansonsten leere Bildecke füllt.

In Tiepolos Blatt fehlt ein derartiger militärischer Kontext dagegen komplett, auch die Kulisse, vor der sich die Szene abspielt, ist unbestimmt gehalten und suggeriert höchstens ein im weitesten Sinne ländliches Setting. Darüber hinaus erscheint eine nahezu identische Kombination von Tuch und Trommel, auf der

49 Vgl. Bonetti (wie Anm. 17), S. 81 f.

diesmal ein Affe sitzt, in einer einzigen anderen Zeichnung des Zyklus. Diese stellt eine Gruppe von Pulcinelli dar, die einen Leoparden im Käfig betrachten. Eine politische Lesart lässt sich an dieses Blatt nicht anlegen, welches vielmehr in direkter Weise auf die zeitgenössische venezianische Spektakelkultur alludiert.⁵⁰ In der Erschießungsszene, die als einzige im *Divertimento* Pulcinella-Soldaten zeigt, ist dagegen keine Trommel zu erkennen.

Warum aber, so ließe sich angesichts der bisherigen Beobachtungen fragen, schafft Domenico Tiepolo ein Blatt von derartiger Uneindeutigkeit und welche Ergebnisse liefert die Betrachtung dieser Zeichnung vor dem Hintergrund politischer Satiren der Zeit? Eine mögliche Antwort auf diese Fragen bietet die offene Struktur des *Divertimento*, die, so die These des Autors, die Erstellung diverser narrativer Sequenzen erlaubt. Abhängig davon, welche Blätter dabei aus dem 104 Zeichnungen umfassenden Konvolut ausgewählt und wie sie miteinander verbunden werden, können gänzlich unterschiedliche Erzählstränge entstehen. Szenen, die mehrere derartige Verknüpfungen erlauben, beziehungsweise selbst je nach Kontext unterschiedliche Lektüren anbieten, erweisen sich im Rahmen einer derartigen Praxis als besonders vielseitig einsetzbar. Mit der oben besprochenen Darstellung liegt ein solcher Fall vor, denn sie lässt sich mit diversen anderen Zeichnungen zu schlüssigen Ereignisfolgen verbinden und erhält dabei je nach Kombination eine andere inhaltliche Deutung.

Eine Möglichkeit besteht beispielsweise darin, sie als Vorläufer der oben bereits erwähnten Zeichnung zu betrachten, in der eine Gruppe von Pulcinelli beim Hacken von Feuerholz gezeigt wird (Abb. 15). Die beiden Figuren am rechten Bildrand, die einen geschlagenen Stamm transportieren, fungieren dabei als visueller Anklang an die am Baum hantierenden Figuren des anderen Blattes, und konkretisieren das zuvor unklare Geschehen zu einem nachvollziehbaren Arbeitsvorgang. Eine alternative Lesart bietet sich dagegen an, wenn man stattdessen eine Zeichnung hinzunimmt, auf der eine Gruppe von Pulcinelli dabei ist, Früchte von einem Baum zu pflücken, während eine Schar ihrer Artgenossen sich um einen am Boden liegenden Korb mit Äpfeln streitet und dabei handgreiflich wird (Abb. 16). Das Hantieren am Baumstamm in der eingangs betrachteten Darstellung wäre damit weder ein Aufrichten noch ein Fällen, sondern vielmehr ein Schütteln oder Zanken, das auf diese Episode folgt.

Eine politische Lektüre des Blattes ergibt sich hingegen, falls man die Zeichnung in den Kontext der oben beschriebenen Begnadigung Pulcinellas stellt (Abb. 13).

⁵⁰ Zur Rolle derartiger Motive in den Werken Domenico Tiepolos vgl. Rostislav Tumanov, "Wir sehen was, was Du nicht siehst. Betrachterblick und Bildskepsis in Werken Giovanni Domenico Tiepolos", in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 84 (2023), S. 99-126.

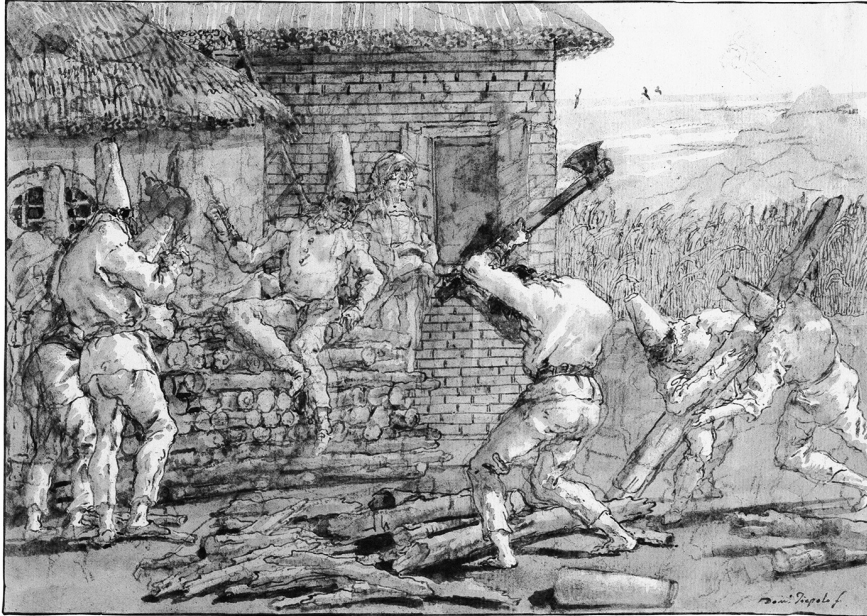


Abb. 15. Giovanni Domenico Tiepolo, Pulcinelli hacken Holz, aus: *Divertimento per li Ragazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Chicago, The Art Institute 57.309 – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 111.

Die im *Divertimento* enthaltene Verhaftungsdarstellung, bei der ein Pulcinella von nicht maskierten Männern in Ketten abgeführt wird, kann dabei als Zwischenschritt eingebaut werden, der das Geschehen am Baum in den Gerichtssaal überführt. Das zum Teil karnevalesk gekleidete Publikum der Verhandlung gemahnt an die Zuschauer, die das Hantieren der Pulcinelli zuvor beobachtet hatten. Doch einmal mehr tut sich hier eine Ambivalenz auf. Werden die Pulcinelli vor Gericht gestellt, weil sie einen Freiheitsbaum aufgestellt, oder weil sie ihn gefällt haben? Eine mögliche, wenn auch nicht zwingende, Konkretisierung erhält diese Sequenz, wenn man an die Begnadigung eine Darstellung anschließt, die in den bisherigen Deutungen einhellig als Entlassung eines Pulcinellas aus dem Gefängnis gelesen wird (Abb. 17). Der Befreite wird hier von einer Gruppe seiner Artgenossen ausgelassen gefeiert, die zum Teil brennende Rutenbündel in den Händen halten.⁵¹

⁵¹ Wie Vescovo bemerkt, folgt dieses Blatt in der auf den Zeichnungen notierten Nummerierung direkt auf die Gerichtsszene. Vgl. Vescovo 2005 (wie Anm. 12), S. 58. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass die Nummerierung der Blätter für die Etablierung semantischer Zusammenhänge nur von zweifelhaftem Nutzen ist. Vgl. Gott dang (wie Anm. 10), S. 65.

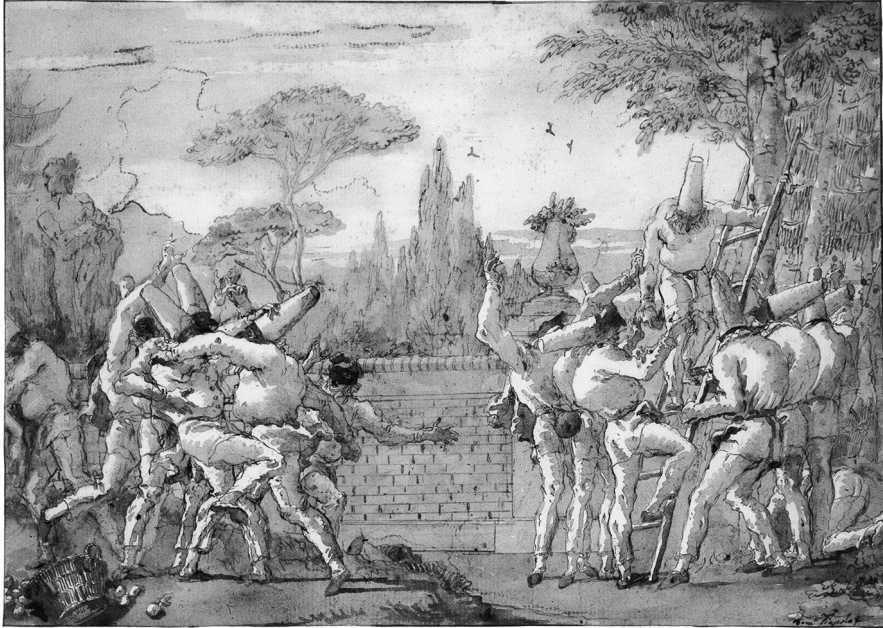


Abb. 16. Giovanni Domenico Tiepolo, Pulcinelli pflücken Obst und zanken sich, aus: *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Privatbesitz – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 93.

Liest man diese als Revolutionssymbole, kann man eine antifranzösische Einstellung des Freigelassenen annehmen und so in der ersten Zeichnung den Abriss eines Freiheitsbaumes erkennen. Derartige Manifestationen provenezianischer Gesinnung seitens der Landbevölkerung der Markusrepublik sind historisch tatsächlich belegbar. Von besonderem Interesse im Kontext dieser Ausführungen ist dabei ein Fall, in dem die Aufständischen einen revolutionären Freiheitsbaum zerstörten und an dessen Stelle wiederum einen Baum aufrichteten, der mit Symbolen der Markusrepublik geschmückt war.⁵² Vor diesem Hintergrund ließe sich demnach sogar eine weitere Spielart der politischen Deutung für das hier diskutierte Blatt eröffnen.

Möchte der Betrachter hingegen eine analoge Sequenz mit politischen Implikationen erzählen, dieser aber ein weniger glimpfliches Ende verleihen, so enthält das *Divertimento* neben der Begnadigung vor Gericht auch zwei Hinrichtungsszenen sowie die Darstellung einer Prügelstrafe.

⁵² Bonetti (wie Anm. 17), S. 81–83.

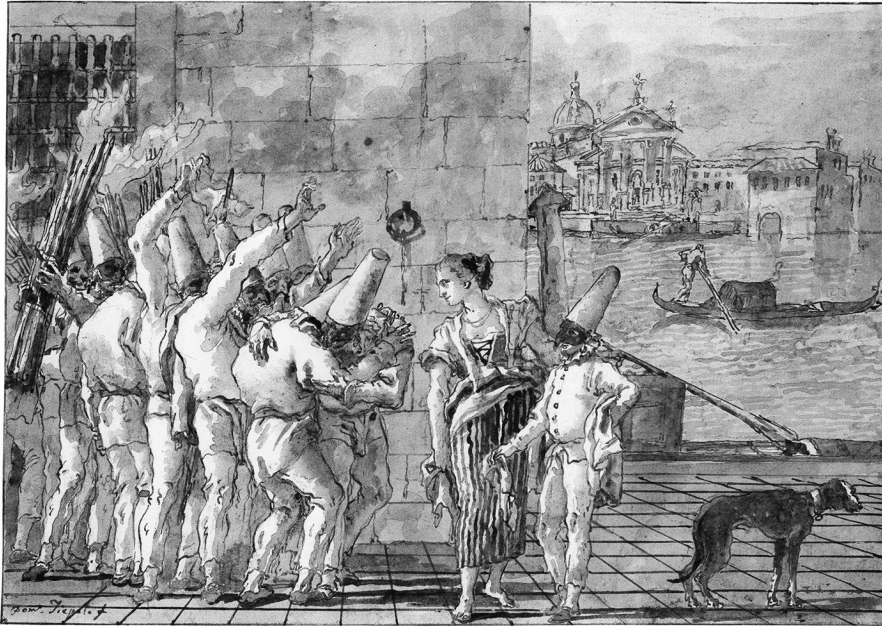


Abb. 17. Giovanni Domenico Tiepolo, Pulcinella wird aus dem Gefängnis entlassen, aus: *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Washington D.C., National Gallery of Art – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 105.

Bedenkt man die eingangs erwähnte, bewusste Angleichung ‚republikanischer‘ Festakte und ihrer symbolischen Elemente an lokale Karnevalsfeierlichkeiten und sonstige Manifestationen populärer Festkultur, bietet sich eine weitere, einmal mehr apolitische Lesart für die vorliegende Zeichnung an, und zwar als Beginn einer ländlichen Feier. Der Baum, der hier im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, wäre in diesem Fall als eine Art Maibaum zu lesen, der hier vor versammeltem Publikum aufgerichtet wird. Zwar enthält das *Divertimento* keine Darstellung eines Tanzes um einen Maibaum, doch finden sich unter den Zeichnungen mehrere ländliche Feste mit Musik und Tanz. Eines dieser Blätter zeigt zudem ein zwischen einer Baumkrone und einer Scheune gespanntes Seil, an dem ein Lampion und Schmuckgirlanden befestigt sind und darunter einen Reigentanz, an dem ein Pulcinella beteiligt ist (Abb. 18).

Bemerkenswert ist zudem, dass die Ambivalenz, ob ein bestimmter geschmückter Baum nun als Freiheits- oder Maibaum zu lesen ist, kein für dieses Blatt des *Divertimento* spezifisches Einzelphänomen ist. Ein analoger Fall wurde im Rahmen eines Prozesses verhandelt, der sich wenige Jahre vor dem Einmarsch der napoleonischen Truppen auf venezianischem Territorium abspielte: 1794 stand in Bergamo eine Gruppe von Männern zwielichtiger Reputation vor Gericht.



Abb. 18. Giovanni Domenico Tiepolo, Ländliche Tanzpartie mit Pulcinelli, aus: *Divertimento per li Regazzi*, ca. 1797–1804, lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 57.239 – Gealt 1986 (wie Anm. 4), S. 73.

Zu den Straftaten, derer sie angeklagt waren, gehörte die Aufstellung eines Freiheitsbaumes in dem kleinen Dorf Bàrsi.⁵³ Diesen Tatbestand werteten die venezianischen Inquisitoren, die die Verhandlung leiteten, als einen staatsfeindlichen Akt⁵⁴ und veranlassten eine öffentliche Zerstörung des Monuments. Die Angeklagten suchten sich damit zu verteidigen, dass es sich bei fraglichem Baum gar nicht um ein Symbol der Revolution, sondern lediglich um einen *mazo* gehandelt habe, eine Art Maibaum, der in der Region im Rahmen von Verlobungsfeiern errichtet wurde. In Zweifel gezogen wurde ihre Behauptung jedoch von einem Zeugen, der zuvor einige Zeit in Frankreich verbracht, und dort die Zeichen des revolutionären Regimes mit eigenen Augen gesehen hatte. Er sagte aus, dass es sich bei dem fraglichen Objekt tatsächlich um einen Freiheitsbaum nach fran-

53 Der Bürgermeister des Ortes beschrieb diesen als „un albero adornato con una benda rossa e con foglie verdi [...]“. Bonetti (wie Anm. 17), S. 73.

54 Die Inquisitoren sahen darin einen „atto a promuovere la seduzione nei tempi presenti di generale sconvolgimento de' buoni ordini, nei quali si predica l'insubordinazione e la licenza“, ebd.

zösischem Vorbild, oder zumindest etwas Ähnliches, gehandelt habe („in piccolo lo era, ed era simile“). Zudem sei, so das Ergebnis weiterer Befragungen, just am Festtag des heiligen Markus, des Stadtpatrons Venedigs, eine phrygische Kappe in der Krone des Baums aufgetaucht. Erschwerend kam schließlich hinzu, dass den Angeklagten zudem die Verbreitung profranzösischer Propaganda angelastet wurde. So hätten sie eine baldige Abschaffung der Kirche, der traditionellen gesellschaftlichen Hierarchien und des Privateigentums zugunsten eines neuen Kollektivismus vorausgesagt.⁵⁵ Angesichts dieser erdrückenden Beweislast konnte die Verteidigungsstrategie, den Baum zu einem *mazo* zu erklären, nicht aufrecht erhalten werden. Es bleibt jedoch erstaunlich, dass sie überhaupt versucht wurde und dass es mehrerer Zeugenaussagen und zusätzlicher belastender Indizien bedurfte, um einen Freiheitsbaum tatsächlich als solchen zu identifizieren und von einem *mazo* zu unterscheiden. Diese Begebenheit, ein erstes Auftreten revolutionärer Symbolik auf dem Gebiet der Markusrepublik, erwies sich für die lokale Justiz zudem als derartig bemerkenswert, dass die Spitze des fraglichen Baumes abgetrennt und zur Ansicht nach Venedig geschickt wurde.⁵⁶ Ob Tiepolo von diesem Prozess wusste oder nicht, lässt sich nicht eruieren, festzuhalten bleibt, dass die visuelle Uneindeutigkeit, die für seine Zeichnung charakteristisch ist, tatsächlich in diesem eine reale Entsprechung kannte.

Blickt man abschließend auf die hier unternommenen Vergleiche und Kontextualisierungen zurück, so bleibt Tiepolos Zeichnung in ihrer Bedeutung explizit ambig. Diese Ambiguität erscheint jedoch weniger als ein ‚lösbares Rätsel‘, das zu einem eindeutigen Ergebnis führen kann, sondern vielmehr als elementares Prinzip, welches diesem Blatt zugrunde liegt und die offene, proteische Struktur des *Divertimento* als Zyklus wiederspiegelt. Der Blick auf zeitgenössische satirische Drucke, die sich der Masken der Commedia bedienen, um politische Aussagen zu vermitteln, zeigt zwar, dass nicht nur die Figuren als solche, sondern auch einzelne Konstellationen und Motive, die sie involvieren, je nach Kontext völlig unterschiedliche, zum Teil gegensätzliche Aussagen transportieren können. Da diese Bilder für einen konkreten propagandistischen Zweck konzipiert wurden, sind sie in ihrer Lesart jedoch schließlich immer eindeutig. Mögliche Unklarheiten in der visuellen Darstellung werden beispielsweise durch Beischriften ausgeräumt.

55 Eine derartige Nivellierung jeglicher sozialer Hierarchien harmoniert auf den ersten Blick mit der in der Forschung immer wieder geäußerten These, die vielen äußerlich ununterscheidbaren Pulcinelli des *Divertimento* seien als eine Verballhornung der Revolutionsideale von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit zu verstehen. Dem ist jedoch zu entgegen, dass Tiepolos Blätter durchaus eine der vorrevolutionären Markusrepublik gemäße gesellschaftliche Stratifizierung abbilden, wobei Pulcinella jedoch, seinem proteischen Charakter gemäß, auf allen Stufen der sozialen Leiter angetroffen werden kann.

56 Vgl. ebd., S. 73 f.

Tiepolos Zeichnung, die jedoch offenbar nicht zur Publikation oder Veräußerung bestimmt war, ist nicht an ein derartiges Klarheitsgebot gebunden und kann vielmehr als ein Beispiel produktiver Mehrdeutigkeit verstanden werden, die den Betrachter des Blattes aktiv miteinbezieht und diesem die letztendliche Bedeutungskonstitution überlässt. Eine Positionierung des Künstlers zu den radikalen politischen Umwälzungen seiner Zeit, die die bisherige Forschung in diesem Blatt suchte, lässt sich darin hingegen nicht ausmachen. Dafür sind die Ambiguitäten in der Darstellung schlichtweg zu prononciert, die möglichen Deutungen zu divers. Es besteht zudem kein Grund zur Annahme, der Künstler habe, beispielsweise aus Angst vor Entdeckung oder sonstigen Gründen, seine ‚wahre‘ politische Einstellung verrätselt.

Ob Tiepolo die oben diskutierten satirischen Blätter, oder auch ähnliche Drucke tatsächlich gekannt hat, lässt sich zwar vermuten, jedoch nicht mit Sicherheit sagen. Die beachtenswerten Ähnlichkeiten zwischen einem antirevolutionären Druck und zwei Blättern des *Divertimento* lassen dies jedoch plausibel erscheinen. Nimmt man an, dass Tiepolo diese Bildsatire tatsächlich rezipierte, so erweist sich nicht nur sein Umgang mit dieser, die Übernahme visueller Elemente und kompositioneller Ideen bei weitestgehender inhaltlicher ‚Entkernung‘ des Dargestellten, sondern auch die konkrete Bildauswahl als bedeutsam. Denn diese Graphik, die bei genauer Betrachtung eine Art ‚Volkstribunal‘ über das französische Direktorium darstellt, eröffnet ihre eigentliche Bedeutung erst durch die Lektüre der umfangreichen, dem Bild beigegebenen Inschriften. Eine Betrachtung, die diese Texte ausblendet, kann dagegen zu einem anderen Ergebnis kommen und einen Prozess sehen, in dem eine Gruppe von Pulcinelli angeklagt wird. Dieses mehrdeutige Blatt diente Domenico Tiepolo womöglich als Ausgangspunkt für zwei Darstellungen, die, in Kombination oder einzeln, ebenfalls unterschiedliche Lektüren ermöglichen, politische wie apolitische gleichermaßen.

Andrea Fabiano

Evadere dalla maschera:
la ricerca di una possibile ibridazione tra maschere e caratteri
(Andreini, Marivaux, Delisle e Goldoni)

In una logica di progettualità, di lavori in corso e di confronto comune, più che di risultati acquisiti e già metabolizzati, vorrei evocare un mio progetto in fase di elaborazione e di discussione sulla risemantizzazione dei personaggi mascherati della commedia italiana, i primi e secondi zanni, con particolare attenzione naturalmente ad Arlecchino, ma anche i vecchi, in particolare Pantalone, e la di per sé ibrida posizione del Capitano.

Il percorso di studio riguarda l'analisi della soglia tra la maschera ed il carattere nel personaggio teatrale della commedia all'italiana tra Sei e Settecento; la soglia intesa come superamento della chiusura, come frizione tra due tipologie di personaggio e naturalmente come porosità e circolazione di tratti tra le due tipologie, come fluidità tra la maschera in quanto universalità e il carattere in quanto unicità.

L'obiettivo è quello di confermare la messa in discussione del passaggio inteso generalmente come passaggio evolutivo da una commedia delle maschere ad una commedia di carattere, in cui nella prima si stigmatizzi una fissità psicologica dei personaggi e nella seconda invece si apprezzi una fluidità di carattere in un quadro poetico regolato dalla verosimiglianza.

La definizione della nozione di carattere così come si configura nel corso della prima modernità, secondo un approccio aristotelico, pone l'accento sulla qualità morale dei personaggi che agiscono nel quadro della trama. Questa nozione si inserisce quindi in una doppia prospettiva: da un lato, il carattere è l'insieme delle condizioni psicologiche, emotive e morali individuali che fanno agire i personaggi; dall'altro, l'individualizzazione del carattere dei personaggi e la loro esposizione al pubblico si costruisce grazie agli eventi della trama che rendono visibili le alterazioni della condizione interiore dei personaggi¹.

La tipologia del personaggio può essere specificamente ancorata al milieu culturale e sociale di un'epoca, come nel caso del parassita e dello schiavo eunuco o del *petit-maître*, oppure può avere una dimensione atemporale che richiede

1 Lucie Comparini – Andrea Fabiano (dir.), *Dictionnaire Goldoni*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 40–43.

un costante aggiornamento socio-antropologico, come nel caso dei personaggi dell'avarò, del vanaglorioso o del geloso. Così la rappresentazione teatrale di un personaggio umano richiede un equilibrio tra marcatori psicologici e morali universali e atemporali, che vengono identificati attraverso l'azione dei personaggi, i loro discorsi e anche le loro posture fisiche (gli schemi topici aristotelici), i loro costumi e i loro oggetti scenici ricorrenti, e, dall'altro, le caratteristiche specifiche plausibili e vicine alla realtà, che legano il personaggio come soggetto, come individuo, al suo tempo e al suo ambiente storico e socio-culturale, arrivando talvolta ad assumere solo parzialmente ciò che la società si aspetta da lui in base alla sua condizione, assumendo quindi così la possibilità di una funzione polemica e propositiva di cambiamento societale (pensiamo solo a certi personaggi femminili del teatro goldoniano).

Nella tradizione classicista francese, l'idea dell'esemplificazione concreta di personaggi reali, utili per la riflessione morale, secondo il modello fornito dal padre gesuita Pierre Le Moyne con *Les Peintures morales*, ha portato, nel corso del XVII secolo, a un formato drammaturgico che mette in secondo piano la costruzione dell'intreccio e si concentra sulla rappresentazione delle alterazioni psicologiche, comportamentali e morali del singolo protagonista, spesso il personaggio eponimo, che emerge in modo netto come *exemplum* per il pubblico, rispetto agli altri personaggi secondari appena tratteggiati. Nella poetica francese classicista, la commedia di carattere si distingue così dalla commedia di intreccio all'italiana e dalla commedia di costume. Questo modello drammatico, che trova un formidabile supporto filosofico ne *Les Caractères* di Jean de La Bruyère (1688, ma l'ultima edizione ampliata è postuma, 1696), continua nel Settecento nella drammaturgia francese e diventa un modello di riferimento e di confronto/scontro per la drammaturgia comica italiana ed in generale europea.

In questa schematizzazione poetica propria dell'età moderna, si crea un'opposizione tra il personaggio senza maschera, capace di presentificare un carattere, ed il personaggio mascherato che sembra assumere la funzione di semplice tipo generico e soprattutto di stereotipo comportamentale invariabile. Il vecchio libidinoso, il servo furbo, il servo idiota non sono più ancorati a persone umane verosimili, ma diventano semplici funzioni drammaturgiche di un meccanismo teatrale rodato e ripetitivo; stereotipi conosciuti e riconosciuti dal pubblico i quali non hanno nessuna libertà individuale di cambiamento.

La possibilità d'identificazione emotiva dello spettatore si orienterebbe quindi solo verso i personaggi di carattere smascherati, mentre le maschere resterebbero limitate alla semplice artificialità, alla meccanica di funzionamento, ad una pura teatralità, senza alcuna identità con cui lo spettatore possa confrontarsi. Questo processo identificativo giustificerebbe quindi la scelta della commedia di carattere senza maschere come genere in grado di rendere in modo verosimile il vissuto degli spettatori.

Se, come suggerisce Benjamin, i personaggi della commedia hanno la possibilità di evolvere psicologicamente e di modificare la loro condizione, questa potenzialità di prendere in mano la propria vita – e di non essere succubi di un destino imposto – sarebbe propria solo dei personaggi di carattere smascherati². Le maschere, le quali invece hanno un destino tracciato dalla tradizione drammatica, a causa dell'immobilità dei loro tratti psicologici e antropologici, diventerebbero paradossalmente l'equivalente comico degli eroi della tragedia classicista, pure loro vincolati ad una fissità ed ad un'impossibilità di evoluzione dovuta ad un destino loro imposto dagli dei. Un paradosso che è forse proprio all'origine di quel sentimento del grottesco che sarà proprio della seconda modernità romantica (ma questo è un'altra storia).

Se modifichiamo il nostro punto di osservazione dal lato della sociologia dei personaggi, possiamo notare come quelli dotati di una potenzialità caratteriale appartengano al ceto medio, al ceto borghese, e a quello aristocratico. Le maschere, gli stereotipi, la fissità priva di soggettività delimitano invece i ceti subalterni, i servitori, o gli incolti o falsamente colti, come i Capitani ed i Dottori, o i marginali senili o moralmente corrotti come Magnifico/Pantalone, mercante la cui maschera sottolinea chiaramente dei tratti stereotipi semitici, il vecchio mercante avaro ebreo, il prototipo comico di Shylock³. La logica poetica classicista inchioderebbe così le maschere, i subalterni ed i marginali, alla loro condizione, alla loro funzione meccanica e di decoro rispetto al dispiegamento dei soggetti borghesi, in grado di assumere in maniera cosciente e volontaristica la costruzione del proprio percorso di vita.

Anche l'attraversamento della soglia compiuto dalla maschera di Pantalone, grazie soprattutto alle scelte drammatiche goldoniane, capace di diventare carattere simbolico della venezianità positiva, declinato in soggetti in grado di essere padri di famiglia, consiglieri e mercanti, comunque padroni, artefici del proprio destino; ecco, quest'attraversamento dalla maschera al carattere non fa che confermare la dicotomia tra dominanti e subalterni, che relega quest'ultimi alla stereotipia, poiché la maschera di Pantalone diventando carattere lascia dietro di sé la vecchia condizione marginale, l'ombra lunga degli Shylock.

Il caso di Pantalone ci rivela comunque che i personaggi tradizionali della commedia italiana non sono gioco forza confinati all'espressione di una tipologia fissa, di un identikit psicologico meccanico e stereotipato, ma possono essere investiti della rappresentazione di caratteri reali nella loro pienezza psico-morale. Ne è

2 Walter Benjamin, *Destino e carattere* [1921], in: *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 31–38.

3 Christophe Camard, “*Be acquainted with my two zanies here: l'influence du théâtre professionnel italien sur le théâtre élisabéthain*”, in: *Shakespeare en devenir* 8 (2014), <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=737> [24/11/2014].

esempio ormai maturo la naturalezza con cui Goldoni caratterizza verosimilmente un'umanità positiva nella maschera tradizionale di Pantalone nell'*Uomo prudente* (1748) o nel *Padre di famiglia* (1750). La memoria dello stereotipo secolare – ancora vivo peraltro nel repertorio coevo dei comici professionisti – non oppone quindi un ostacolo alla riconfigurazione psicologica della maschera, all'appropriazione di un dinamismo caratteriale.

Anche il primo zanni è a sua volta portatore di una porosità tra maschera e carattere, tra fissità di ruolo e mobilità della parte, anche in questo caso in una logica d'imborghesimento sociale che si traduce in una progressiva acquisizione di soggettività e di fluidità caratteriale. Così come la servetta, maschera senza maschera, assume una sensibilità e uno sguardo sull'altro indici di un carattere complesso e completo.

Questo percorso d'ibridazione maschera-carattere rimane all'interno del perimetro del teatro a differenza di un altro dispositivo, in atto ad inizio Seicento, che mi sembra piuttosto essere un tentativo di evasione dalla scena, una ricerca quindi di fratturare la gabbia topica della maschera coniugandola con una forma diegetica in grado di permettere una maggiore mobilità caratteriale. In questa logica ritengo che il movimento di evasione della maschera sia analogo a quello degli attori dell'arte che pubblicano i loro scenari, in modalità che di fatto sono ibridazioni della mimesi teatrale con la diegesi, nel tentativo di liberarsi dalla condizione del guitto per accedere all'ambito evolutivo e privilegiato dell'uomo di lettere. Il caso di Francesco Andreini è particolarmente esemplare di questo dispositivo della diegesi come superamento della fissità della maschera. *Le bravure del Capitano Spavento*, edite per la prima volta a Venezia nel 1607 e più volte ristampate, ampliate e tradotte, collocano la coppia fondatrice della commedia, il servo ed il padrone, in una struttura in cui la dimensione dialogico-mimetica viene ibridata con il modo diegetico. Il dialogo tra il Capitano Spavento ed il suo servo Trappola permettono una varietà di narrazioni e di riflessioni in grado di fratturare il topos della maschera del Capitano e di aprire ad una complessità caratteriale, simbolicamente enunciata con l'affermazione di Spavento del suo essere ermafrodito. Sentendo in utero la minaccia del padre di squartare la madre qualora avesse partorito una bambina, il feto del Capitano Spavento per opposizione nei confronti della violenza e dell'autorità paterna decide “[...] d'ingannarlo, e venute le doglie a mia madre, in cambio di nascer maschio, volli nascer femmina” per poi trasformarsi in maschio a sedici anni e “tutto fu opera della grande madre Natura per scherzar com'ella suole nel produrre hermafroditi, e altri mostri, come si vedono (e perché lei ed io siamo d'accordo; e quando bisognerà ne faremo di più belle)”⁴. Donna e uomo in un tempo, essere ermaf-

4 Francesco Andreini, *La seconda parte delle Bravure del Capitano Spavento*, Venezia: Vincenzo Somasco, 1618, ragionamento 7, pp. 13–15.

rodito che decide autonomamente la propria sessualità, circolante tra dramma e epopea, tra commedia e romanzo, il Capitano Spavento è un personaggio che vuole costruire il proprio destino, che vuole autodeterminarsi rispetto alla fissità supposta del proprio ruolo teatrale.

Due anni dopo la pubblicazione del *Don Chisciotte* (1605), in cui la celebre coppia padrone-servitore è al centro di una nuova narrazione epico-cavalleresca, Andreini racconta le avventure del suo Capitano Spavento in un'accumulazione frenetica fatta d'impresе deliranti e fantasmatiche, in cui il personaggio principale si nutre delle letture del "poema heroico del Tasso" e dei "romanzi dell'Ariosto e del Boiardo"⁵. Strana coincidenza? Se le influenze e le contiguità del *Don Chisciotte* con la drammaturgia della compagnia dei Gelosi, guidata da Francesco Andreini, sono state discusse⁶, rimane inesplorato, mi sembra, il possibile legame tra le *Bravure* ed il romanzo di Cervantes e la nuova letteratura di stampo epico-cavalleresco, parodica e non. Quello che c'interessa osservare in questa occasione non è tanto la possibile (reciproca) influenza, quanto la diversa dinamica narrativa che tradisce il punto di partenza diverso dei due autori; Cervantes opta per un narratore onnisciente extradiegetico tradizionale, malgrado il fatto che abbia delle forti proiezioni nel narrato, laddove invece Andreini costruisce la narrazione attraverso l'istanza di un narratore autodiegetico che schiaccia la struttura formalmente dialogico-mimetica in un flusso lungo di ricordi del personaggio principale.

Il successo editoriale internazionale delle *Bravure del Capitano Spavento* testimonia della possibilità della maschera di evadere dal proprio ruolo e dal proprio spazio, di muoversi liberamente oltre le griglie nelle quali noi ancor oggi abbiamo tendenza a costringerla in una logica di semplificazione.

Questa operazione di investimento psicologico rivela non solo la possibilità del teatro di farsi romanzo, letto silenziosamente o ad alta voce poco importa, ma anche la presenza nella prassi poetica teatrale e diegetica di un orizzonte di aspettative che accetta i personaggi mascherati come soggetti portatori di un patto tra una costante tipologica, uno schema, fornito dal loro percorso teatrale di ruoli, e la loro attualizzazione nella storia come parti individualizzate e plausibili. La maschera in sostanza diventa personaggio a tutto tondo capace di presentificare una psicologia complessa o, quanto meno, dinamica. Tra le molteplici sperimentazioni del repertorio teatrale della Comédie-Italienne di Parigi c'è anche quella appunto di liberare la maschera dalla sua stereotipia, lasciandole la possibilità di costruirsi un destino proprio al di là di quello impostole dalla convenzione

5 Ibidem, *Nuova aggiunta alle Bravure del Capitano Spavento*, Venezia: Vincenzo Somasco, 1615, ragionamento 8, p. 24v.

6 Cfr. Julio Vélez-Sainz, "El Recueil Fossard, la compañía de los Gelosi y la génesis de Don Quijote", in: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.2 (2000), pp. 31–52.

drammaturgica. È soprattutto in questo ambito produttivo e spettacolare che anche il secondo zanni, Arlecchino, diventa soggetto, individuo con una specifica profondità caratteriale nella scrittura drammatica di un Marivaux e di un Delisle, anticipatrice dello stile tardo del Carlo Goldoni francese⁷.

Non si tratta in questo caso di un processo di umanizzazione che procede parallelamente all'acquisizione di una condizione "borghese", anche se questo elemento può esser presente, non si tratta neppure di uno spostamento verso la diegesi epico-cavalleresca, come per il Capitano. La strategia di attraversamento della soglia, la strategia di ibridizzazione tra la maschera di Arlecchino e l'Arlecchino in quanto parte, espressione di un carattere, è soprattutto legata al dispositivo dello straniamento.

Lo straniamento inteso qui come la focalizzazione a partire dal punto di vista dello straniero, del periferico, del marginale, dell'estraneo rispetto ad una normatività sociale o comportamentale, permette al personaggio di Arlecchino di acquisire una profondità caratteriale restando allo stesso tempo la figura topica del secondo zanni con i suoi tratti comici e balordi⁸. Il vedere dal di fuori, pur entrando a far parte della comunità costruita dagli altri personaggi, valorizza appunto l'eccentricità di Arlecchino come dispositivo per annullare il "discorso di verità" di strutture relazionali normate che impongono scelte convenzionali interiorizzate e mai messe in discussione critica.

Nell'*Arlequin poli par l'amour*, dato nel 1720 alla Comédie-Italienne, Marivaux apre la commedia mettendo in avanti le caratteristiche stereotipate della maschera arlecchinesca⁹. Il personaggio è grezzo, brusco, esageratamente affamato, i movimenti del suo corpo animaleschi e privi di quell'autocontrollo, di quella *maîtrise de soi* propria alle persone di qualità: Arlecchino "s'éveille et vous salue du regard le plus imbécile que jamais nigaud ait porté; vous vous approchez, il baille deux ou trois fois de toutes ses forces, s'allonge, se retourne et se rendort" (*Arlequin poli*, I.1) esclama con disapprovazione Trivellino, secondo zanni ormai "normalizzato". I tratti comportamentali tradizionali sono inoltre sottolineati dagli ampi spazi pantomimici ed improvvisativi che Marivaux lascia alle grandi qualità di Tommaso Vicentini, Thomassin, l'Arlecchino della troupe di Luigi Riccoboni.

7 Sulla nozione di stile tardo del Goldoni rinvio a Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIIIe siècle*, Paris 2018.

8 Il dispositivo dello straniamento qui da me utilizzato fa riferimento a quella che Jean Starobinski definisce "la fonction traditionnellement démystifiante de l'homme du dehors" (Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris 1970, p. 155).

9 Pierre Carlet de Marivaux, *Arlequin poli par l'amour*, in: *Théâtre complet*, t. I, a cura di Frédéric Deloffre e Françoise Rubellin, Paris 1996.

Già nella scena seconda del primo atto “*Alors le maître à danser apprend à Arlequin à faire la révérence. Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet*” (*Arlequin poli*, I.2), e pure all’occasione dell’incontro con la pastorella Silvia lo spazio lasciato alla pantomima improvvisativa è fondamentale:

*Arlequin entre en jouant au volant; il vient de cette façon jusqu’aux pieds de Silvia; là, en jouant, il laisse tomber le volant, et, en se baissant pour le ramasser, il voit Silvia. Il demeure étonné et courbé; petit à petit et par secousses, il se redresse le corps. Quand il s’est entièrement redressé, il la regarde; elle, honteuse, feint de se retirer; dans son embarras, il l’arrête [...] Arlequin la salue en faisant des lazzi, et se retire aussi. (*Arlequin poli*, I.5)*

E nel momento stesso della sua vittoria nei confronti della fata Arlecchino esprime la propria gioia secondo i tratti tipici della maschera: “*Arlequin alors fait des sauts de joie; il rit, il danse, il siffle, et de temps en temps va autour de la fée, et lui montrant la baguette.*” (*Arlequin poli*, I.22)

Ma è precisamente a partire da questo zoccolo stereotipo che il drammaturgo apre alla trasformazione del personaggio, trasformazione che mette in scena proprio la sua nascita in quanto soggetto, in quanto individuo autonomo, dotato di sentimenti, dubbi, angosce e capacità di decisione per prendere in mano il proprio destino contro la dominazione della fata che lo tiene prigioniero. Arlecchino diventa “*homme d’esprit*” per poter affermare la propria volontà affettiva, per poter condividere con Silvia, la pastorella, una storia d’amore, ribaltando la posizione di dominato in dominante nei confronti della fata, che riesce ad imprigionare utilizzando la sua stessa magia. Arlecchino da schiavo sessuale della fata diventa ora il padrone, ma un padrone generoso e compassionevole, capace di perdonare (*Arlequin poli*, I.22).

In questa logica di rovesciamento Arlecchino rimane sempre Arlecchino, per parafrasare il titolo di un altro scenario della Comédie-Italienne, ma allo stesso tempo diventa nella sua eccentricità, intesa come marginalità, la dimostrazione di una possibile altra soggettività.

Delisle, nel suo *Arlequin sauvage*¹⁰, rappresentato alla Comédie-Italienne nel 1721, amplifica il dispositivo dello straniamento facendo di Arlecchino un Urone, un nativo quindi delle colonie francesi nordamericane, che sbarca per la prima volta in Francia, a Marsiglia. Lelio – naturalmente interpretato da Luigi Riccoboni – lo porta con lui in Francia non in quanto servo o ancor peggio schiavo, ma in quanto amico alla sua pari nonostante la diversità.

10 Louis-François Delisle de La Drevetière, *Arlequin sauvage*, Paris: Charles Estienne-Hochereau, 1722.

Lo scopo dichiarato è proprio quello di metterlo di fronte alla modernità ed eccellenza del mondo occidentale per vedere come il suo spirito brillante ma ingenuo possa reagire di fronte all'altro, all'Europeo:

La vivacité de son esprit qui brillait dans l'ingénuité de ses réponses, me firent naître le dessein de le mener en Europe avec son ignorance: je veux voir en lui la nature toute simple opposée parmi nous aux Lois, aux Arts et aux Sciences; le contraste sans doute sera singulier. (*Arlequin sauvage*, I.1)

Il dispositivo è analogo a quello utilizzato da Montesquieu nelle *Lettres persanes*; ma mentre Usbek è un raffinato nobile persiano, Arlecchino è un indigeno selvaggio ed incolto del Nuovo Mondo, malgrado il fatto che nella finzione della pièce riesca ad esprimersi in un francese di base. La questione della conoscenza del francese e del modo in cui il selvaggio Arlecchino si esprime nei dialoghi non è da prendere in considerazione sulla base della lingua del testo scritto pubblicato, naturalmente, ma piuttosto sulla consapevolezza che la pronuncia francese sulla scena dell'Arlecchino Tommaso Vicentini non doveva essere per nulla perfetta, anzi, piuttosto densa di errori di pronuncia e attraversata da un forte accento italiano. L'effettiva pronuncia del francese da parte di Vicentini diventava quindi un elemento aggiuntivo, una coloratura sonora che sottolineava l'estraneità del personaggio della commedia dalla società francese. Questi elementi permettono inoltre a Delisle di mantenere i tratti tipici della maschera arlecchinesca risemantizzandoli come elementi di una cultura "primitiva" e "non civilizzata", lasciando così al personaggio la possibilità di una diversa soggettività. L'estraneità di Arlecchino è l'occasione per creare diverse situazioni comiche dovute all'ignoranza dei costumi occidentali e delle regole di sociabilità; il corteggiamento di Violetta, il bisogno denaro, il funzionamento della giustizia sono situazioni che procurano la comicità dell'equivoco e del malinteso, mentre la scoperta della pittura e dello specchio costituiscono l'occasione per una comicità fondata sulla sorpresa *naïve*. Lo straniamento di Arlecchino e la sua diversità gli permettono anche di cogliere il paradosso di una società detta civilizzata dove pochi uomini comandano e si fanno servire dalla maggioranza: "Parce que j'y vois des sauvages insolents qui commandent aux autres, et s'en font servir, et que les autres, qui sont en plus grand nombre, sont des lâches, qui ont peur, et font le métier des bêtes: je ne veux point vivre avec de telles gens." (*Arlequin sauvage*, I.3)

Una società in cui il bisogno di leggi nasconde quindi un'assenza di etica naturale, introiettata, un'incapacità a fare il bene senza punizione, come sottolinea chiaramente Arlecchino: "Il n'est pas difficile de le deviner. Si vous avez besoin de lois pour être sages et honnêtes gens, vous êtes fous et coquins naturellement: cela est clair." (*Arlequin sauvage*, I.3)

La capacità di ragionamento del selvaggio Arlecchino, dietro il suo approccio ingenuo, rivela una coscienza, una capacità di analisi disincantata del reale che

scardina lo stereotipo della maschera: “Ce pays-ci est original: qui diable aurait jamais deviné qu’il y eut eu des hommes dans le monde qui eussent besoin de lois pour devenir bons?” (*Arlequin sauvage*, I.4) Attraverso il suo sguardo straniato, Arlecchino smaschera le contraddizioni della civiltà razionale occidentale: “Mais puisque vous avez de la raison, pourquoi avez-vous besoin de lois; car si la raison apprend à faire le bien et à fuir le mal, cela suffit; il n’en faut pas davantage.” (*Arlequin sauvage*, I.3)

Anche in questa commedia il punto di vista eccentrico di Arlecchino impone un rovesciamento di statuto sociale che permette di affermare la sua autonomia in quanto soggetto, poiché i due mercanti occidentali civilizzati, Lelio e Mario, che si stanno sbudellando per una donna, Flaminia, si piegano ai consigli del selvaggio: “Arlequin n’est qu’un sauvage; mais sa raison toute simple lui suggère un conseil digne de sortir de la bouches des plus sages.” (*Arlequin sauvage*, II.4)

L’analisi della società occidentale sviluppata, realizzata dal punto di osservazione decentrato di Arlecchino, rinvia gli Europei alla frattura dolorosa che hanno creato tra una condizione di natura positiva e un bisogno compulsivo di accumulazione e di consumismo. La condanna delle contraddizioni occidentali, che Arlecchino proferisce, è definitiva:

Vous êtes fous; car vous cherchez avec beaucoup de soins une infinité de choses inutiles: vous êtes pauvres, parce que vous bornez vos biens dans de l’argent, ou d’autres diableries, au lieu de jouir simplement de la nature comme nous, qui ne voulons rien avoir, afin de jouir plus librement de tout. Vous êtes esclaves de toutes vos possessions, que vous préférez à votre liberté et à vos frères, que vous feriez pendre, s’ils vous avaient pris la plus petite partie de ce qui vous est inutile. Enfin vous êtes ignorants, parce que vous faites consister votre sagesse à savoir les lois, tandis que vous ne connaissez pas la raison, qui vous apprendrait à vous passer de lois comme nous. (*Arlequin sauvage*, II.3)

È sicuramente *L’île des esclaves*¹¹, *L’isola degli schiavi*, che Marivaux allestisce nel 1725 alla Comédie-Italienne, a strutturare nel modo più avanzato questo dispositivo dello straniamento come conquista per Arlecchino del diritto ad avere un carattere, a costruirsi il proprio destino.

Nell’isola, in cui i padroni diventano schiavi e i servitori schiavizzati diventano padroni, Marivaux non mette in atto il dispositivo del mondo alla rovescia carnevalesco, in cui il rovesciamento di ruoli è occasione di comicità e di parodia. Certo le situazioni di satira del comportamento aristocratico e borghese sono ben presenti e servono appunto a mantenere viva la dimensione topica della maschera di Arlecchino, ma la vera centralità dell’assetto drammatico della commedia marivaudiana è altrove. Si trova proprio nel processo di costruzione di un’auto-

11 Marivaux, *L’île des esclaves* (vedi nota 9).

nomia di Arlecchino, un'autonomia innanzitutto giuridica, la liberazione dalla sua condizione subalterna, di servitore schiavo, e poi un'autonomia di soggetto in grado di costruire un nuovo mondo relazionale in cui la comprensione dell'altro sostituisce la violenza della dominazione.

IPHICRATE.- Méconnais-tu ton maître, et n'es-tu plus mon esclave?

ARLEQUIN, *se reculant d'un air sérieux*.- Je l'ai été, je le confesse à ta honte; mais va, je te le pardonne: les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort: eh bien, Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi; on va te faire esclave à ton tour; on te dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là; tu m'en diras ton sentiment, je t'attends là. Quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable; tu sauras mieux ce qu'il est de faire souffrir aux autres. Tout en irait mieux dans le monde, si ceux qui te ressemblent recevaient la même leçon que toi. Adieu, mon ami, je vais trouver mes camarades et tes maîtres.

Ma in fine lo sguardo decentrato della maschera, dello zanni, sui rapporti umani e sociali supera la logica di una rigida opposizione di classe, la dimensione di una rivalsa violenta nei confronti dei padroni, sostenuta dalla servetta Cléanthis, interpretata da Silvia, per costruire un destino umano fondato sul rispetto e sulla collaborazione interclassista.

ARLEQUIN, *riant à genoux*.- Ah, ah, ah, que cela va bien! Nous sommes aussi bouffons que nos patrons; mais nous sommes plus sages.

[E rivolto al suo vecchio padrone Iphicrate]

Tu veux que je partage ton affliction, et jamais tu n'as partagé la mienne. Eh bien va, je dois avoir le cœur meilleur que toi; car il y a plus longtemps que je souffre, et que je sais ce que c'est que de la peine; [...] Je parlerai en ta faveur à mes camarades, je les prierai de te renvoyer, et s'ils ne le veulent pas, je te garderai comme mon ami; car je ne te ressemble pas, moi, je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens.

In questa alterità ("je ne te ressemble pas, moi", io non ti assomiglio), Arlecchino costruisce la propria soggettività come superiore a quella del padrone, proprio perché capace di accogliere l'altro. La sua forza di servitore maschera spinge l'altro a cambiare il proprio carattere e mostra come costruire un altro destino:

CLÉANTHIS.- Il s'agit de vous pardonner; et pour avoir cette bonté-là, que faut-il être, s'il vous plaît? Riche? Non; noble? Non; grand seigneur? Point du tout. Vous étiez tout cela; en valiez-vous mieux? Et que faut-il être donc? Ah! Nous y voici. Il faut avoir le cœur bon, de la vertu et de la raison; voilà ce qu'il faut, voilà ce qui est estimable, ce qui distingue, ce qui fait qu'un homme est plus qu'un autre.

Entendez-vous, Messieurs les honnêtes gens du monde? Voilà avec quoi l'on donne les beaux exemples que vous demandez, et qui vous passent: Et à qui les demandez-vous? À de pauvres gens que vous avez toujours offensés, maltraités, accablés, tout riches que vous êtes, et qui ont aujourd'hui pitié de vous, tout pauvres qu'ils sont. Estimez-vous à cette heure, faites les superbes, vous aurez bonne grâce! Allez, vous devriez rougir de honte.

Ritengo che sia attraverso questo dispositivo drammaturgico dello straniamento della maschera, in particolare di Arlecchino, che si possa meglio cogliere il dialogo della scrittura drammatica del Goldoni francese con Marivaux. Non solo e non tanto quindi l'utilizzo del *marivaudage*, della scrittura dialogica fatta di fluidità e sincopi, di snodi ripetitivi¹², quanto piuttosto la risemantizzazione della maschera di Arlecchino.

Dato che l'analisi di un personaggio richiede una scrittura teatrale capace di evidenziare le molteplici alterazioni psicologiche attraverso la trama, i discorsi e le posture dei personaggi, la struttura drammaturgica a canovaccio, nonostante la preventiva concertazione tra gli attori, nonostante la loro conoscenza professionale, non avrebbe potuto garantire, secondo il Goldoni della maturità veneziana, la finezza e l'efficacia complessiva di un testo pienamente scritto ed equilibrato. Idealmente, quindi, una commedia che si fa carico della complessità di rappresentare personaggi finiti non poteva rischiare di lasciare spazio all'improvvisazione degli attori. Alla Comédie-Italienne di Parigi Goldoni invece compone commedie di carattere per attori le cui conoscenze artistiche avevano raggiunto un livello tale da poter sostenere personaggi complessi in una struttura drammatica parzialmente improvvisata: Carlo Bertinazzi e Giacomina (Camilla) Veronese che interpretano Arlecchino e Camilla nella "Trilogia di Arlecchino e Camilla" (1763), Bertinazzi e Antonia Zanerini che danno vita ad Arlecchino e Corallina nella *Bague magique* (1770) e ne *Les cinq âges d'Arlequin* (1771).

È soprattutto nel *Genio buono e nel genio cattivo* (1767) che Goldoni costruisce la parte di Arlecchino e di Corallina attraverso il dispositivo dello straniamento. Le due maschere infatti sono due semplici abitanti delle vallate bergamasche che grazie all'anello magico del Genio cattivo visitano luoghi dalla sociabilità complessa e radicalmente diversa come Parigi, Londra o Tripoli. Il loro atteggiamento *naïf* nella volontà d'integrarsi a quegli ambienti cittadini rivela l'ipocrisia delle regole del cosiddetto buon vivere in comune e, allo stesso tempo, permette di

12 Claudio Varese, *Scena, linguaggio, ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma 1985, pp. 169–180; Giovanna Gronda, "Goldoni, Marivaux e i teatri parigini", in: Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio (eds.), *Carlo Goldoni 1793–1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11–13 aprile 1994)*, Venezia, regione del Veneto 1995, pp. 205–220.

evidenziare una psicologia complessa in un percorso di formazione e di costruzione identitaria consapevole¹³.

Questo cambiamento drammaturgico testimonia come Goldoni faccia propria la tradizione recitativa italiana a Parigi mutata sulla base di questa linea drammatica ibridante francese, ed in particolare marivaudiana, capace di trasformare in personaggi con una profondità psicologica propria anche le maschere. Questo incontro con Marivaux, attraverso una nuova tradizione francese del ruolo del secondo zanni, offre a Goldoni una diversa possibilità di sperimentazione dell'improvvisazione e della concertazione con gli attori sulla scena, lasciando nascere una nuova ibridazione tra tradizione italiana e nuova sensibilità drammatica francese.

Con quella faccia di cuoio scuro l'Arlecchino francese di Marivaux e Delisle offre al Goldoni tardo uno sguardo diversamente estraniato sul reale.

13 Carlo Goldoni, *Il genio buono e il genio cattivo* [prima assoluta 1768], a cura di Andrea Fabiano Venezia 2006.

Zirkulationen und Verwandlungen, Orte und Bühnen



Christian Reidenbach

Arbeit am Stein

Verfahren sprachlicher Monumentalisierung
in Étienne Jodelles *Cléopâtre captive* (1553)

Les corps qui sont nez de terre
S'eternisent par la pierre
Mais les celestes espriz
S'eternizent par escrit.¹

Es scheint zum standardisierten Ausdrucksrepertoire der fürstlichen Souveränität zu gehören, Eroberungsfeldzüge zumindest in der Wortwahl zu bagatellisieren. Die Publizisten der Zeit sprechen lapidar von einem *Voyage d'Allemagne*, als sich unter der Regie des Connétable de Montmorency und mit dem jungen Heinrich II. vorneweg am 31. März 1552 in Frankreich 40.000 Mann gen Osten in Bewegung setzen. Es gilt, endlich die europäische Dominanz des Kaisers, Karls V., zu brechen. Dazu hat man im Januar mit den protestantischen Landesherren des deutschen Reiches den Vertrag von Chambord geschlossen, der im Gegenzug für eine militärische Unterstützung der rebellischen Fürsten die Ausweitung des französischen Staatsgebietes vorsieht. Deren erste Etappe verzeichnet Gebietszugewinne im Osten des Reichs, allen voran die Kommunen der drei Hochstifte Toul, Metz und Verdun. Die Städte fallen quasi kampflos innerhalb weniger Apriltage.² Demgegenüber kommt die Antwort der Kaiserlichen spät, erst Mitte Oktober, kurz vor Wintereinbruch. Doch ist sie noch einmal machtvoll: Mit einem Vielvölkerheer aus mehr als 60.000 Soldaten in vierzehn Regimentern legt Karl, „le plus grand Empereur qui fut iamais esleu en Allemagne, & auquel sa sagesse & la fortune auoient iusque a ceste heure maintenu le nom de victorieux“,³ mit seinem Heerführer Herzog Alba einen Ring um die

- 1 Théodore Agrippa d'Aubigné, „Envoi“, abgedruckt in: Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, hg. v. Enea Balmas, Bd. II, Paris 1968, S. 371: „Die Körper, die aus Staub geboren sind, / verewigen sich im Stein. / Aber die himmlischen Geister / Verewigen sich im geschriebenen Wort.“
- 2 Vgl. dazu Leopold von Ranke, *Französische Geschichte* [1861], Bd. I, hg. v. Willy Andreas, Essen 1996, S. 70 f.
- 3 Bertrand de Salignac de la Motte Fénelon, *Le Siège de Metz, en l'an M. D. LII.*, Paris 1553, fol. M.ii v.: „der größte jemals in Deutschland gewählte Kaiser, dessen Beiname eines Siegreichen durch eigene Klugheit und Glück bis dahin aufrechterhalten worden war[.]“

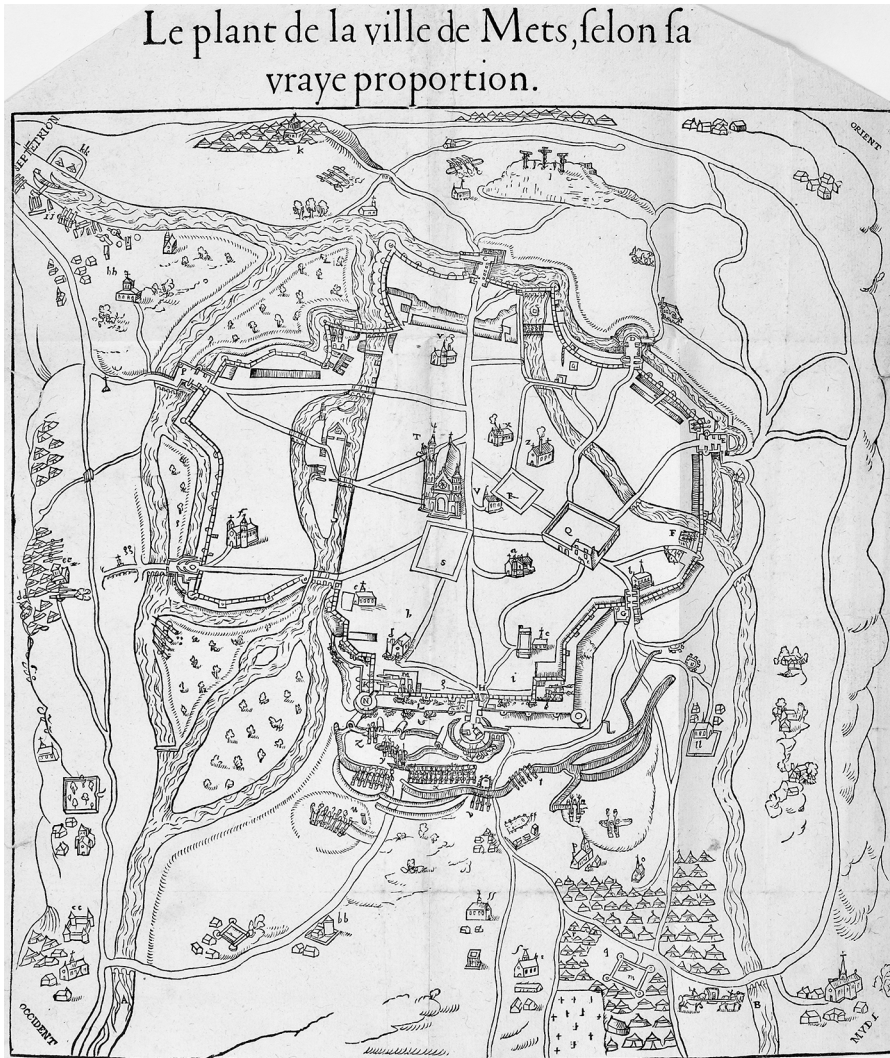


Abb. 1: Plan des belagerten Metz; mit den spanischen Truppen Karls im Süden (im Bild rechts unten), jenen des Markgrafen Albrecht von Brandenburg-Kulmbach im Westen, jenen Johanns von Ligne, des Grafen von Arenberg, und der Italiener im Norden. Abbildung aus Bertrand de Salignac: *Le Siège de Mets en l'an 1552*, Paris 1553 — © Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES-4-LB31-38.



Abb. 2: François Clouet: *Henri II, roi de France*, Schwarzstein- und Rötzelzeichnung, 1553 — gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Réserve boîte FOL-NA-22 (12).

Abb. 3: Anonym: *François, duc de Guise*, 16. Jahrhundert, Schwarzstein- und Rötzelzeichnung, o. J. — gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Réserve boîte FOL-NA-22 (11).

Abb. 4: Etienne Delaune oder Jean Rabel: *Portrait Étienne Jodelles*, Stich — Princeton University Art Museum.

entvölkerte Stadt, in der Heinrich zunächst nicht mehr als 3.400 Mann stationiert hat.⁴ Allerdings ist es bald die gesamte Hocharistokratie Frankreichs, die sich hier unter den Befehl François de Guises scharft.⁵ Und so blickt ganz Paris nach Osten. Metz wird zur Synekdoche der Nation. Eine Vielzahl von Scharmützeln, von Kämpfen um Brückenköpfe und Befestigungsmaßnahmen, von Blitzattacken zur Aufrechterhaltung von Lebensmittel- und Medikamentennachschub haben bis in den Dezember hinein noch keine wesentliche Änderung herbeigeführt. In den morastigen Lagern der Kaiserlichen aber fordert der Winter seinen Tribut: Die Temperaturen fallen, sechzig Zentimeter Neuschnee verschärfen die desolaten hygienischen Verhältnisse. Die Verteidiger, obwohl zahlenmäßig bei

4 Vgl. dazu den bei de Salignac abgedruckten Lageplan (Abb. 1).

5 Während de Salignacs Bericht noch im Druck ist, fällt seinem Pariser Verleger Charles Étienne ein Verzeichnis mit sämtlichen Aristokraten in die Hände, die sich in Metz mit ihren Truppen versammelt haben; er druckt es ebenfalls und heftet es ans Ende des Büchleins (folio Y.i–Y.iii v.). Charles Giraud fasst die Liste zusammen: Die Prinzen königlichen Bluts, die Condés, die Vendômes waren mit den Brüdern de Guise vorneweg, dann die Montmorencys, die Rohans, die Nemours, die Colignys, die La Rochefoucaulds, die Luxembourgs, die Cossé-Brissacs, die Birons, alle fest entschlossen, in Metz ihren Tod zu finden („La France et les princes allemands au XVI^e siècle. Le siège de Metz en 1552“, in: *Revue des Deux Mondes* 90 (1870), S. 240–271, hier S. 265).

Weitem unterlegen, zeichnen sich demgegenüber durch hohe Kampfmoral und unbedingten Siegeswillen aus.⁶

Allzugern hätte auch der zwanzigjährige Étienne Jodelle ihre Reihen verstärkt, doch weder seine schwächliche Konstitution noch seine finanziellen Mittel gestatten es ihm, Paris zu verlassen.⁷ Es sind wohl ebenjene Tage der Belagerung, während derer er sich an die Niederschrift seiner *Cléopâtre captive* macht. Die außenpolitische Lage erklärt die Stoffwahl des jungen Autors und seine sehr eigenwillige Aufbereitung für jenes Bühnenereignis, das als erste weltliche Tragödie in französischer Sprache Literaturgeschichte schreiben wird. Jodelles Drama spart nämlich sämtliche etwa von Plutarch überlieferten Episoden der Liebesbeziehung zwischen Mark Anton und Kleopatra – vom Kennenlernen im Kleinasien des Jahres 41 v. Chr. bis hin zum Selbstmord des Römers am 1. August des Jahres 30 – aus, um das Augenmerk ganz auf den Widerstandsakt der Ägypterin unmittelbar vor ihrem Freitod zu legen, einer Unbeugsamen, die, so die Synopsis des Prologs,

Ja se sentant captive,
Et qu'on vouloit la porter toute vive
En un triomphe avecques ses deux femmes,
S'occit.⁸

6 Gaston Zeller, *Le Siège de Metz par Charles-Quint (octobre-décembre 1552)*, Nancy 1943, S. 248–253.

7 Vgl. dazu Jodelles Selbstauskunft in: *Le Recueil des inscriptions* [1558], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II (wie Anm. 1), S. 217–256, hier S. 239.

8 Estienne Jodelle, *Cléopâtre captive* [1553], kritische Edition von Kathleen M. Hall, Exeter 1979 (im Unterschied zum Abdruck im zweiten Band der *Œuvres complètes* [wie Anm. 1, S. 91–147] hat diese Ausgabe den Vorzug, über Versangaben zu verfügen), V. 43–46: „[...] sich als Gefangene fühlte und, / Als man sie lebendig in einem Triumphzug / Vorführen wollte, mit ihren beiden Dienerinnen / Sich umbrachte.“ Zu den Episoden des Kleopatra-Stoffes sowie zur Geschichte seiner Rezeption vgl. Christoph Schäfer, *Kleopatra*, Darmstadt 2006. Jodelles Rehabilitation der Figur fußt auf der ambivalenten Schilderung, die ihr schon bei Plutarch („Antonius“, in: ders., *Große Griechen und Römer*, übers. von Konrat Ziegler, Zürich/Stuttgart 1960, Bd. V, S. 301–387) zuteil wird, indem er sie nicht nur auf die *femme fatale* und die Magierin reduziert. Der antike Autor betont, ihren Reiz habe sie weniger der unmittelbaren Wirkung ihrer Schönheit als der Grazie ihrer Umgangsformen und ihrer Konversationskultur verdankt; beide hätten in Antonius einen Stachel hinterlassen (ebd., § 27, S. 326). Zur Entdämonisierung der Figur trägt darüber hinaus Plutarchs Bemerkung bei, Antonius sei bereits seiner Gattin Fulvia gegenüber hörig gewesen, sodass Kleopatra eine ohnehin manifeste Charakterschwäche bloß ausgenutzt habe (ebd., § 10, S. 311; § 25, S. 324). Das positive Kleopatra-Bild wird in der Neuzeit durch Ortensio Landis *Lettere di molte valorose donne* (Venedig 1546) und vor allem Giulio Landis *La Vita di Cleopatra reina d'Egitto* (Venedig 1551) neubegründet. Landi ist Dichter am Hof der Marguerite de France; es ist naheliegend, dass seine Schrift von hier aus Verbreitung findet. Jacques Amyots Plutarch-Übersetzung *Les Vies des hommes illustres* erscheint demgegenüber erst 1559 und kann somit nicht Jodelles

Hier wie dort ein Belagerungszustand, hier wie dort ein Cäsar, der vor der Stadt lagert: Es liegt nahe, im Palastgefängnis (der „*estranged prison*“)⁹ der todesentschlossenen Königin die drückende Enge des *castrum* Metz und die Bunkermentalität der eingeschlossenen Hocharistokraten gegenüber der zahlenmäßigen Übermacht des kaiserlichen Heers wiederzuerkennen. Der enge Fokus der Stückhandlung zeugt also weniger vom Desinteresse für die Geschichte der Protagonistin, wie es Enea Balmas vermutet hat,¹⁰ sondern vielmehr vom Wunsch, in Kleopatra die Heldin im Widerstand gegen die römische Belagerung zu feiern und im Stoff dadurch eine historische Parallele aufzuzeigen, vor der der Sieg der Franzosen über den Kaiser nur umso prägnanter abstecken kann.¹¹

Drama zugrundeliegen. Vgl. dazu Rosanna Gorris Camos, „Préface. La panthère et le cobra“, in: dies. (Hg.), *Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance*, Tours 2021, S. 11–35, hier S. 12–14. Siehe auch weitere Aufsätze in diesem Sammelband, etwa Simonetta Adorni Braccesi, „La *Vita di Cleopatra* di Giulio Landi. Genesi e contesto“, ebd., S. 141–155; Emmanuel Buron, „Une *Cléopâtre* ‹ plus semblable à l'histoire ›. Représentation poétique et Histoire dans *Cléopâtre captive*“, ebd., S. 295–305, insbes. S. 295 f.

9 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1270 (das Adjektiv *estranged* hier in der Bedeutung von „entsetzlich“).

10 Vgl. dazu Balmas' Kommentar in Jodelle, *Œuvres complètes*, Bd. II (wie Anm. 1), S. 447.

11 In all ihrer Prägnanz fällt diese zeithistorische Filterung des Stoffes ins Auge, sobald man sie mit jenem Kleopatra-Emblem vergleicht, das derselbe Jodelle fünf Jahre später für das königliche Bankett im Hôtel de Ville anfertigen lässt und bei dem die Sympathie des Autors zu Octavian überwechselt: Dieser wird nun zum Sinnbild des siegreichen Heinrich II. Unter der *inscriptio* sieht der Betrachter eine Prachtgaleere Kleopatras und ein Kriegsschiff des Antonius auf der gemeinsamen Flucht vor Octavian, der sie bei der Schlacht von Actium geschlagen hat. Die Flucht steht im Zeichen der Schande: Beim ersten Schwenk des Schicksals zugunsten der Feinde habe Kleopatra die Flucht ergriffen und ihren Geliebten dadurch verunsichert, sodass er seine Truppen im Stich ließ, um mit ihr nach Alexandria zu flüchten, hier dem Wahn zu verfallen und sich umzubringen. So sei Octavian als einziger Herr über Rom übriggeblieben und habe sich schließlich als Weltherrscher *Augustus* nennen dürfen (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 237; die durch den Maler Baptiste Pellerin auf Bestellung Jodelles innerhalb eines Tages angefertigte Figurengruppe ist nicht überliefert). Die Sympathie Jodelles kann umso unbedenklicher auf den Kaiser Octavian übergehen, als Heinrich mittlerweile kein jugendlicher König mehr, dafür ein Regent mit einer stattlichen militärischen Bilanz ist. Antonius wird nun mit Philipp II. und Kleopatra mit dessen Gattin, der „Amazone“ Mary Tudor, der englischen Königin, verglichen, sodass der Valois, ähnlich wie Octavian, nach einem künftigen Niedergang jener beiden wie einst Augustus über die ganze Welt herrschen und ein zweites augusteisches Friedenszeitalter eröffnen würde (ebd., S. 238). Möglich, dass schon die Schlussverse der Tragödie selbst diesen absolutistischen Schwenk vollzogen, in denen sich Proculée, die rechte Hand Octaviens, an das Publikum wendet: „Mais tant y a qu'il nous faudra renger / Dessous les loix d'un vainqueur estrange, / Et désormais en nostre ville apprendre / De n'oser plus contre Cesar méprendre.“ (*Cléopâtre captive* [wie Anm. 8], V. 1611–1615: „Aber so viel steht fest: Wir müssen uns / Dem fremden Sieger unterwerfen / Und von nun an in unserer Stadt lernen, / Uns gegen Cäsar nicht mehr zu vergreifen.“) Meint der Respekt vor dem kaiserlichen Primat hier noch die Ver-

Denn in Metz ist François de Guise mit seinen Getreuen keineswegs dem Schicksal Kleopatras erlegen; hier hat sich die Geschichte stattdessen zugunsten Frankreichs gewendet. Die Befestigungsanlagen der Stadt halten stand. Als sich am 1. Januar 1553 Karl V. von Metz nach Thionville zurückzieht, markiert das den Anfang seines Endes. Der Typhus hat sein Heer um 30.000 Mann dezimiert; auch der gichtkranke Kaiser selbst ist angegriffen und überlässt die Amtsgeschäfte in den Folgemonaten mehr und mehr seinem Bruder Ferdinand, ehe er zwei Jahre später abdankt.

Jodelle präsentiert in der Handlung seines Dramas eine Hausmacht, die dem fremden Eroberer militärisch unterliegt, um moralisch zu triumphieren, und demnach einen – zumindest aus der Perspektive des Premierenabends – alternativen Geschichtsverlauf, der *ex negativo* zur Verherrlichung der französischen Krone beiträgt. Ausgehend von der bei Jodelle mehrfach anzutreffenden Metapher vom „Grenzstein“ Metz (1.) möchte ich im Folgenden zeigen, wie der Autor seine Tragödie für eine Unterweisung im Stil der Fürstenspiegel nutzt, die sich an den im Publikum anwesenden Heinrich II. richtet und im Wesentlichen eine Diätetik seiner Triumphalgesten umfasst. Dazu entwickelt Jodelle das Wortfeld des Steins weiter, indem er an Antoine, dem Geliebten, und Octavien, dem Belagerer, die Gefahren einer moralischen Korrosion heldischer Größe vorführt (2.), während er in Cléopâtre eine aus der Todesverachtung entspringende Souveränität hervorkehrt, mit der sie die eigene Stimme im steinernen Grabmonument des Geliebten verewigt (3.). Dieser Fokus auf das Steinmotiv macht im Dramentext ein poetologisches Programm sichtbar, das man im Sinne einer auktorialen Selbstverewigung bzw. einer überzeitlichen Wirkmacht der Schrift begreifen kann. Mit ihm will sich Jodelle seinem König als Dichter anempfehlen und das eigene Werk als literaturhistorischen Mark- und Meilenstein im wörtlichen Sinne aufrichten (4.).

beugung vor dem Habsburger Karl oder bereits jene vor der absolutistischen Dominanz im Zeichen der Lilie? Zu vermuten ist, dass Jodelle Plot und Geschichtsverlauf angesichts der sich überschlagenden Ereignisse nicht in Deckung halten konnte und daher in einem Willen zur allgefälligen Abrundung zumindest den Schluss den jüngsten Entwicklungen anpassen wollte. Dann hätte der Autor schon zu diesem Zeitpunkt erkannt, dass der wahre Kaiser Franzose ist. Mit dem Wort *César* verwies der Darsteller des Proculée somit auf den im Zuschauerraum sitzenden Heinrich II., sodass sich der Schlussapplaus zur Akklamation weitete. Die – im Verhältnis zum Entstehungszeitraum – radikal gewandelten politischen Umstände hätten Jodelle dann dazu veranlasst, seiner Protagonistin in letzter Konsequenz die Loyalität zu entziehen und mit dem Epilog im regierenden Valois den neuen Augustus zu begrüßen, anstatt zur bedingungslosen Identifikation mit dem Opfer Cléopâtre einzuladen. Ich möchte mich an dieser Stelle eines letzten Urteils enthalten und lediglich auf die Mehrdeutigkeit hinweisen, die Proculées Worte kennzeichnet.

I. Der Grenzstein Metz

Wenige Tage nur sind vergangen, seitdem die Helden von Metz mit ihrem Anführer, François de Guise, in Paris eingetroffen sind. Anfang Februar 1553 vergeht die Stadt in einem Freudentaumel. Die Ausgelassenheit der Karnevalstage mischt sich mit der Feier des Siegs und verlängert sich in die prächtigen Lustbarkeiten anlässlich der Hochzeit Orazio Farneses mit Diana d'Angoulême, einer unehelichen Tochter des Königs, hinein, deren präzises Datum mit dem 14. Februar überliefert ist. Gleich zweifach kommt Jodelles Trauerspiel in diesem zeitlichen Rahmen zur Aufführung. Die Premiere wird unter den Augen des Königs im Hôtel de Reims ausgerichtet, wo der mächtige Kardinal Charles de Guise, Bruder des Strategen von Metz, residiert. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich daher, wie Enea Balmas nachweist, bei *Cléopâtre captive* um ein Auftragswerk für ebenjene Guisen, die in ihrer Pariser Residenz schon zuvor Theateraufführungen für Heinrich II. und seine Entourage dargeboten haben und die nun, im Konzert der triumphalen Festivitäten, einen Akzent in Sachen Prachtentfaltung *à l'antique* setzen wollen.¹²

Die zweite Aufführung findet in unmittelbarem Zusammenhang mit den Hochzeitsfeierlichkeiten im Collège de Boncourt statt.¹³ Und zwischen den hier angebrachten üppigen Dekorationen aus Triumphkränzen und Lorbeerfestons beobachtet der Jurist und Literat Étienne Pasquier ein Detail, das für die zeitgeschichtliche Einbettung von Jodelles Tragödie ganz wesentlich ist: nämlich einen Schriftzug, der sich unmissverständlich auf die Imprese Karls V. mit den Säulen des Herkules und dem in ihrer Überschreitung bekundeten Willen zur beständigen Expansion bezieht:

12 Zur Aufführungsdatierung bzw. zu den Umständen der Uraufführung im Hôtel de Reims vgl. Balmas' Kommentar in den *Ceuvres complètes*, Bd. II (wie Anm. 1), S. 444–446, sowie ders., *Un Poeta del rinascimento francese: Étienne Jodelle. La sua vita – il suo tempo*, Florenz 1962, S. 294–298, S. 300.

13 Während Jodelle im Moment der Uraufführung noch nicht zu den Dichtern der Pléiade gezählt werden kann, so genießt er bei ihnen dennoch bereits hohes Ansehen: Schriftstellergrößen wie Rémy Belleau und Jean de la Péruse übernehmen die Hauptrollen, was einer öffentlichen Anerkennung gleichkommt. Den beiden Aufführungsorten im Hôtel de Reims und im Collège de Boncourt (Jodelles ehemaliger Ausbildungsstätte, an der er zuvor seinen *Eugène* uraufgeführt hat) entspricht ein jeweils ganz unterschiedlicher Zuschnitt des Publikums: hier der König und die Hocharistokratie, dort ein gelehrtes Publikum. Der Erfolg in beiden Lagern trägt nicht unwesentlich zum Ruhm der Tragödie und ihres Autors bei und schlägt sich in vielfachen Erwähnungen nieder.

Herculis optasti longas transire columnas,
Siste gradum Metis, hæc tibi meta datur.¹⁴

Pasquier kommentiert das Distichon, das im Festsaal wohl die Wände schmückte, folgendermaßen: „La rencontre se faisoit sur la devise de l’Empereur, qui estoit deux colonnes d’Hercule, entrelassées de ces deux mots, PLUS, OUTRE.“¹⁵ Die Metapher der *rencontre* zeugt von einer Sinnentfaltung durch semantische Konfrontation. Ersetzt wird dabei die im *plus ultra* formelhaft gefasste Grenzenlosigkeit eines Reichs, in dem die Sonne nicht untergeht, mit dem Grenzstein (*meta*) Metz (*Methis*), Sinnbild der französischen Nation und ihrer aristokratischen Eliten. In einem gleichermaßen als *rencontre* zu wertenden militärischen Kraftabgleich haben sie sich als die Überlegenen erwiesen, und das angesichts einer zehnfach höheren Gegnerzahl.

Gleich mehrere Hinweise legen nun den Rückschluss auf Jodelle als Autor des Zweizeilers oder mindestens als Mitgestaltender bei der Ausstattung der Festlichkeiten nahe: Da ist zum einen seine spätere Tätigkeit als Organisator und Arrangeur vergleichbarer höfischer Festlichkeiten für Heinrich II., wie er sie

14 „Du wünschtest, die entfernten Säulen des Herkules zu überschreiten; / Ende deinen Lauf in Metz; es ist als Grenzstein Dir gegeben.“ Für die Übersetzung der lateinischen Inschriften (siehe auch Anm. 17) danke ich Lydia Keilen (Luxemburg). Zu Entstehung und Rezeption der kaiserlichen Imprese vgl. Markus Neuwirth, „Plus ultra. Ursprung und Wirkung der Imprese Karls V.“, in: Stefan Bidner und Thomas Feuerstein (Hgg.), *Plus ultra. Jenseits der Moderne – Beyond Modernity*, Frankfurt/M. 2005, S. 255–304; zu den satirischen Wortspielen anlässlich der kaiserlichen Niederlage von Metz siehe ebd., S. 292 f.

15 Étienne Pasquier, „Lettre XI. A Monsieur de Fonsomme, Gentilhomme Vermandois“, in: ders., *Les Œuvres d’Estienne Pasquier*, Bd. II, Amsterdam 1723, Sp. 17–20; hier Sp. 19: „Das Wortspiel bezog sich auf die Devise des Kaisers, bestehend in zwei Säulen des Herkules, um die folgende Worte gewunden sind: ‚Plus ultra.‘ Gabriel Daniel schreibt rückblickend in seiner *Histoire de France*: „Il se fit aussi à cette occasion des médailles satyriques contre Charles V. dont la plus ingénieuse fut celle où l’on employa sa devise. On sçait que c’étoit les Colomnes d’Hercule avec ce mot Latin *ultra*, plus outre. [...] On ajoûta au corps de la devise un aigle enchainé & attaché aux Colomnes d’Hercules avec ces mots Latins, *non ultra Metas*. L’équivoque de ce mot *Metas*, qui signifie Metz, & en même temps les deux Colomnes qui étoient les bornes des conquêtes d’Hercule, étoit fort piquante, en marquant que l’Empereur n’avoit pû passer au-de-là de Metz.“ (*Histoire de France, depuis l’Établissement de la Monarchie françoise dans les Gaules*, Bd. III, Paris 1713, Sp. 507: „Es wurden bei dieser Gelegenheit auch satirische Medaillen gegen Karl V. angefertigt, von denen die raffinierteste diejenige war, bei der seine Imprese verwendet wurde: bekanntlich die Säulen des Herkules mit dem lateinischen Wort *plus ultra*. In der Mitte der Imprese fügte man einen Adler hinzu, der in Ketten gelegt und mit den lateinischen Worten *non ultra Metas* an die Säulen des Herkules genagelt war. Die Mehrdeutigkeit dieses Wortes *Metas*, das Metz bedeutet, in Verbindung mit den beiden Säulen, die die Grenzen der Eroberungen des Herkules darstellten, war sehr scharfsinnig; sie verdeutlichte, dass der Kaiser über Metz nicht hinauskam.“) Siehe dazu auch Abb. 5.



Abb. 5: Zeitgenössische Gedenkmedaille mit dem Porträt François de Guises anlässlich der Befreiung des belagerten Metz 1552 — © Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Enchères Champagne, Montréal.

im *Recueil des inscriptions* dokumentiert hat und die seinen ersten Herausgeber anerkennend bemerken lassen, er sei nicht nur Schriftsteller, sondern „grand Architecte, tresdocte en la Peinture, et Sculpture“ gewesen;¹⁶ zum anderen verfasst er zeitgleich einen Vierzeiler an den Kaiser, der in ganz ähnlicher Weise das Motiv des Grenzsteins Metz aufgreift.

¹⁶ Charles de la Mothe, „De la Poésie française et des œuvres d’Estienne Jodelle“, in: Étienne Jodelle, *Cœuvres complètes*, hg. v. Enea Balmas, Bd. I, Paris 1965, S. 67–74, hier S. 73: „ein großer Architekt, sehr bewandert in Malerei und Bildhauerei“. Der dichterisch frühreife Jodelle etabliert sich nicht zuletzt durch seine *Cléopâtre captive* als Spezialist im Ausrichten höfischer Feste. Alert bis zur Windigkeit, ist sein künstlerisches Temperament wie geschaffen für die hiermit verbundenen hochkomplexen Anforderungen; Jodelle beteuert nicht ohne gewissen Stolz, dass er sich auf beinahe alle Tätigkeitsfelder versteht (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 228). Während weniger professionelle Organisatoren – etwa solche, die dem gewöhnlichen Volk (*peuple*) entstammen – Üppigkeiten vermeiden wollen, weil diese als unchristlich gelten, setze er alles daran, das Denkwürdige („les affaires qui peuvent tirer quelque memoire apres soy“) mit dem nötigen Glanz zu versehen und so das Wunder der im Fest verherrlichten Siege augenfällig zu machen. Dazu habe Gott ihn mit einer Schnelligkeit in der Umsetzung ausgestattet, die es ihm erlaube, auf Zuruf selbst ganze Theaterstücke vor dem König zur Aufführung zu bringen. Für die Guisen und den Hof führt er Auftrag um Auftrag aus (ebd., S. 226 f.), übernimmt sich jedoch, als er im Februar 1558 anlässlich der Rückeroberung von Calais innerhalb von nur vier Tagen das Bankett für den König ausschmücken und mit einer Theateraufführung krönen soll. Die kaum geprobte Veranstaltung gerät zum Debakel; Jodelle fällt daraufhin in Ungnade. Zu Jodelles Tätigkeit als höfischer Festausstatter vgl. Balmas’ Kommentar ebd., S. 464–466; Adeline Lionetto, „Je me fis quasi de tous métiers. Étienne Jodelle et la promotion de la figure du poète panepistemon“, in: *Anamorfose* 4 (2018), S. 1–18.

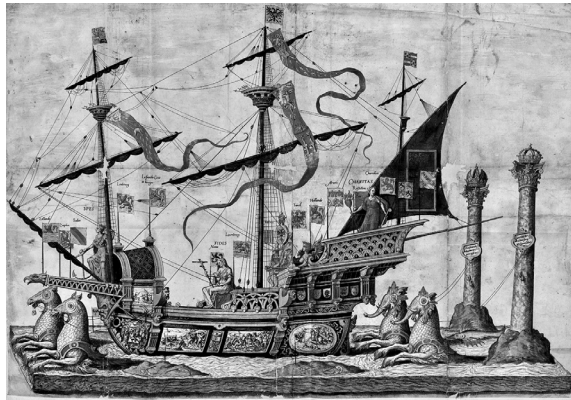


Abb. 6 und 7: Ein in Antwerpen anlässlich des Todes Karls V. 1559 herausgegebener Prachtband zeigt auf dem Titelkupfer das Wappen des Kaisers: den doppelköpfigen Reichsadler, umringt mit dem Orden vom goldenen Vlies, darüber die Reichskrone. Zu beiden Seiten die Säulen des Herkules mit der Devise des Kaisers. Allegorisches Zentrum des Begräbnisumzuges ist ein mit einem aufwändigen Bildprogramm ausgestatteter Wagen in Gestalt eines Siegeschiffs, das von Seepferden gezogen wird und die Säulen des Herkules im Schlepptau hat. — Hieronymus Cock, Jan und Lucas van Doetichum (Ill.), Christophe Plantin (Hg.): *La magnifique et svmtveuse Pompe funebre, faite en la ville de Bruxelles [...] aux obseques de l'Empereur Charles V. de tresdigne memoire*, Antwerpen 1559, Titelkupfer und Pl. 4, kolorierter Stich — Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 4 EST 252.

Herculeas Caesar titulis praeferre columnia
 Desine, et has preter speque animoque vehi.
 Hic rapidi statuunt tibi numina cursus
 Et Methas metam criminis esse iubent.¹⁷

Schließlich eröffnet der Dichter, und damit komme ich wieder auf *Cléopâtre captive* zurück, seinen Premierabend mit einem an den König adressierten Prolog, der seinerseits auf das Steinmotiv rekurriert und dadurch beide Aufführungen, jene erste im Hôtel de Reims und die im Collège Bourbon, von deren zusätzlichen Festdekorationen wir wissen, miteinander verklammert.

17 Étienne Jodelle, „AD CAROLUM QUINTUM IMPERATOREM“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 162: „Hör auf, Cäsar, die Säulen des Herkules als Vorwand vorzubringen; / Hör auf, sie stets weiter zu versetzen, ob mit Mut oder mit Hoffnung. / Hier haben für Dich die Götter Deines Laufschriffs Ende entschieden / Und bestimmt, dass Metz der Grenzstein deiner Vergehen sei.“ Vgl. dazu Abb. 6 und 7.

[L]a terre (ô Roy des Rois la crainte)
 Qui ne refuse estre à tes lois estreinte,
 De la grandeur de son saint nom s'estonne,
 Qu'elle a gravé dans sa double colonne[.]¹⁸

Die ganze Erde sei erstaunt, dass noch immer die kaiserliche Inschrift den Stein der herkulischen Säulen ziert, während sie doch längst ihn, Heinrich, als rechtmäßigen Herrn der Könige anerkenne. Die Legitimität der Tragödie und ineins jene ihres Dichters entspringen also aus der Notwendigkeit, die veralteten Inskriptionen zu erneuern. „Racle leur nom, efface leur memoire“,¹⁹ wird der raue Agrippe im Stück seinem Herrn Octavien raten und ihn darüber aufklären, inwiefern die Arbeit am historischen Gedächtnis beherzte Überschreibungen der Erinnerungstafeln meint. Und es scheint, als habe sich auch Jodelle der Macht anempfohlen, um all jene alten Inschriften zu erneuern, die – obschon von geringerer Qualität als die seinen – ihrer Autorität halber bei den Zeitgenossen noch immer im Umlauf sind.²⁰ Nicht nur die Tragödie wäre demnach als poetischer Akt qualifiziert, der dem historischen Gedächtnis neue Stichworte und Perspektiven liefert, auch die Inszenierung der königlichen Lustbarkeiten insgesamt ließe sich so als Instrument der Weltausdeutung wahrnehmen, mit dem vergleichbare Umwidmungen und Kontrafakturen vorgenommen werden.

Um es konkret zu machen: Als Heinrich II. 1558 von der Eroberung Calais' zurückkehrt und die Stadt Paris zu seinen Ehren ein Festbankett ausrichtet, versieht Jodelle die zwei dorischen Säulen am Portal des Pariser Hôtel de Ville mit einem anspielungsreichen Festschmuck: „[E]n chacune d'icelles colonnes estoient ces deus lettres d'or, HH et au meilleu des deus escrit en lettres d'argent HOC HERCULE DIGNAE.“²¹ Fünf Jahre nach der Premiere wird demzufolge in der

18 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1–4: „[D]ie Erde (oh König, Furcht der Könige!), / Die sich ohne Murren Deinen Gesetzen beugt, / Verwundert sich ob der Größe seines [d. h. Karls] heiligen Namens, / Der in ihre Doppelsäule eingepägt ist[.]“

19 Ebd., V. 547: „Kratz' ihren Namen weg, lösche ihr Gedächtnis!“

20 Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 249. Es ist bemerkenswert, dass der Autor hier auch hinsichtlich der Maskerade von *inscriptions* spricht. Das Flüchtige und das Beständige verschränken sich unter der Hand eines Dichters, der die königlichen Triumphalgesten statt in Stein und Marmor im *trompe-l'œil* von Pappmaché-Kulissen und im Wort auszudrücken genötigt ist (so Balmas' Kommentar ebd., S. 465).

21 Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 229 f.: „[I]n jede dieser Säulen waren die zwei goldenen Buchstaben HH eingelassen, und in der Mitte der beiden stand in silbernen Buchstaben DIESE SIND EINES HERKULES WÜRDIG.“ Zur Gepflogenheit, das Eingangportal des Pariser Hôtel de Ville anlassgebunden auszugestalten, siehe Abb. 8, 9 und 10. In der Einleitung zu ihrer prächtigen Neuausgabe des *Recueil* haben die Herausgeber Victor E. Graham und W. McAllister Johnson sämtliche Inschriften der Dekorationen vom Eingangsbereich über die Treppe bis hinein in den Bankettsaal in einem synoptischen Schema



Abb. 8. Das Pariser Hôtel de Ville in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Eingangsportal ist an den beiden weißen Säulen erkennbar. — Anonym: *Procession de la Ligue sur la place de Grève* (Ausschnitt), um 1590, Öl auf Leinwand, Musée Carnavalet, Paris (Creative Commons CC0 1.0).

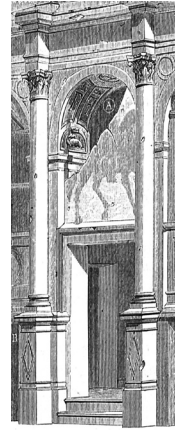
Abb. 9 und 10. Beim Ausbau des Pariser Hôtel de Ville ab 1533 wird der Gurtbogen über dem Eingangsportal mit Intrados versehen, in denen Franz I. dem Gebäude seine Signatur aufprägt:

Die Bogeninnenseiten zeigen jeweils ein gespiegeltes Doppel-F sowie am Fuß und am Scheitel den Salamander, das Symboltier des Königs. Diese Ornamente wird Jodelle mit seiner ephemeren Dekoration für die Festlichkeiten von 1558 verkleiden.

Ende des 16. Jahrhunderts lässt François Miron den Bogen mit einer Marmorplatte verschließen, die (als Hochrelief) eine Reiterstatue des nun regierenden Heinrich IV. zeigt, wie sie beispielhaft heute noch an der Westseite des Rathauses von Lyon zu sehen ist. Als die Partien nach dem Brand des Hôtel de Ville 1873 abgetragen werden, entdeckt man unter der Marmorplatte die auf Franz I. zurückgehenden Dekorationen. Deutlich wird, wie Intrados und Lünette über dem Eingang genutzt werden, um den jeweiligen

Herrscher zu repräsentieren bzw. zu verherrlichen. — Beide

Zeichnungen in: Jehan de la Cité: *L'Hôtel de Ville de Paris et la Grève à travers les âges, d'après l'historien de Paris Édouard Fournier*, Paris 1895, S. 97 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).



Neubeschriftung der steinernen Kolonnen am Hôtel de Ville jene Inskription nachgeholt, die im Prolog der Tragödie von 1553 noch implizit geblieben war.

Dieser fährt nun folgendermaßen in seiner Argumentation fort:

Puis que la mer qui te fait son Neptune,
Bruit en ses flots ton heureuse fortune,
Et que le Ciel riant à ta victoire
Se voit mirer au parfait de ta gloire :
Pourroyent vers toy les Muses telles estre,
De n'adorer et leur pere et leur maistre ?²²

Erde, Meer und Himmel vereinen sich zu Spielbeginn in einem Lob des französischen Königs und münden ein in eine rhetorische Frage, die ihn zum Schutzherrn der Künste und zugleich der neuen Gattung erhebt. Zum Neptun wird Heinrich dank seiner überseeischen Interventionen zugunsten Marie de Guises, Witwe des schottischen Königs und Schwester jener Guisen, in deren Hôtel *Cléopâtre captive* soeben zur Aufführung kommt. Sie ringt seit Jahren um die Autorität im eigenen Land, kann jedoch dank der französischen Unterstützung ab 1648 ihre Tochter Maria Stuart am Hof der Valois in Sicherheit bringen und die Engländer zurückdrängen. Am Premierenabend steht der Prolog also nicht allein mit den Festdekorationen, mit Devisen und Emblemen, in einem gestisch-indexikalischen Zusammenhang; der Sprecher verweist auch auf die zehnjährige schottische Königin, deren Anwesenheit im Hause ihrer Onkel vorausgesetzt werden kann,²³ sowie auf François de Guise, den Sieger von Metz, zu dessen Ehren die Feierlich-

zusammengetragen („Introduction“, in: Estienne Jodelle, *Le Recueil des inscriptions (1558). A Literary and Iconographical Exegesis*, hgg. v. Victor E. Graham und W. McAllister Johnson, Toronto/Buffalo 1972, S. 3–60, hier S. 43).

- 22 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 5–10: „Da ja das Meer, das in Dir seinen Neptun erkennt, / In seinen Fluten Dein glückliches Schicksal besingt / Und da der Himmel sich vor Freude über Deinen Sieg / Im Glanzstück Deines Ruhms [d. h. in Metz] gespiegelt findet, / Könnten es die Musen nicht auch so halten / Und in Dir sowohl ihren Vater als auch ihren Herrn verehren?“
- 23 Es ist nicht nachzuvollziehen, warum Maria Stuart, der während der Festlichkeiten von 1558 eine Myrtenkrone überreicht werden soll (vgl. dazu Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 253), das Theaterereignis fünf Jahre zuvor hätte vorenthalten werden sollen, vor allem, da die Biographen der jungen Königin ein großes Interesse am Gelehrtenwissen der Zeit attestieren. Ihr tritt, wie sich rückblickend bemerken ließe, in Person der Ägypterin das eigene zukünftige Schicksal anspielungsreich vor Augen: Jodelles Tragödie führt einen der damaligen Rechtsauffassung zufolge unmöglichen Fall, nämlich den einer gefangengesetzten Königin, vor Augen (Buron [wie Anm. 8, S. 297] spricht daher von der *valeur oxymorique* des Dramentitels); sie greift darüber hinaus in der Figur des Octavien auch den zeitgenössischen Diskurs über den milden bzw. den strafenden Herrscher und, damit verbunden, über die im sechzehnten Jahrhundert verbreitete Rechtsunsicherheit hinsichtlich des Königsmords auf, die sich nach der Exekution der schottischen Königin fünfunddreißig Jahre

keiten stattfinden. Neben dem Grenzstein Metz, neben den Umbeschriftungen auf den Säulendekorationen ist durch die Eingangsverse auch die Tragödie als Verfahren der Inskription eingeführt, durch das Frankreich seine Dominanz demonstrieren kann. Wie könne man sich, so fährt der Prolog fort, dem Lob auf Heinrich entziehen, wenn er die Pflege der Künste fortsetze, die sein Vater, Franz I., sich zum persönlichen Anliegen gemacht habe?²⁴ In den Eingangsversen sucht ein aufstrebender Jungdichter sich die Protektion der Krone zu sichern. In Ungnade gefallen und um seine Verteidigung bemüht, wird Jodelle am Ende des *Recueil* dieses Angebot noch einmal in aller Direktheit vorbringen und seinem Heimatland Frankreich zusichern, dass „la bonté de tes Princes ne doit espérer de nous une moindre recompense, que l'accroissement de leur gloire, la commodité de leur vie, et l'immortalité de leur renommée.“²⁵ Dass der Monarch diese propagandistische Zuarbeit des Dichters möglicherweise weniger wertschätzte, als dieser es sich erhofft hatte, lässt sich daran ermesen, dass Heinrich den Premierenerfolg zwar mit 500 Écus aus dem eigenen Portefeuille honorierte, nicht aber mit einer dauerhaften Apanage.²⁶

2. Korrodierende Souveräne

Wenn Jodelle in den Jahren, die auf die Premiere von 1553 folgen, ein gefragter Mann ist, dann verdankt er dies weniger seinen Bühnendichtungen, den beiden Trauerspielen *Cléopâtre captive* und *Didon se sacrifiant* sowie der Komödie *L'Eugène*, als dem künstlerisch wie logistisch vielseitigen Tagesgeschäft der höfischen Divertissements. Der Dichter muss sich seinen aristokratischen Kunden gegen-

später noch verschärft (Kathleen M. Hall, „Introduction“, in: Estienne Jodelle, *Cléopâtre captive* [wie Anm. 8], S. V–XXII, hier S. IX).

24 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 15–18. Zu den Hintergründen dieser Förderpolitik der Künste, namentlich der Dichtung, unter Franz I., vgl. Charles-Augustin Sainte-Beuve, „François I^{er} poète“, in: ders., *Œuvres*, hg. v. Maxime Leroy, Bd. II, Paris 1960, S. 562–587.

25 Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 256: „[...] die Güte deiner Fürsten von uns keine geringere Belohnung erwarten darf als die Zunahme ihres Ruhmes, die Erquickung ihres Lebens und die Unsterblichkeit ihres Rufes.“

26 Jodelle gilt seit seinem Erfolg mit *Cléopâtre captive* als angesehener Dichter und *poète du roi*; allerdings gehört er nicht zum Tross und reist nicht mit dem königlichen Hof. Stattdessen finden sich Anzeichen einer prekären finanziellen Situation. Im *Recueil* (siehe Anm. 7, S. 228) schreibt er bitter, Gott habe in ihm einen Unglücklichen erschaffen, dem es zeitlebens nicht gegeben gewesen sei, aus seinen Gaben und Taten Nutzen zu ziehen. Vgl. dazu das auf seinem Totenbett entstandene Sonett, in dem sich der mittellose Autor in unmissverständlichen Worten an den König wendet, um diesen auf seine Pflichten gegenüber ihm, dem Vernachlässigten und Halbtoten, hinzuweisen (abgedruckt in de la Mothes *De la Poésie française* [wie Anm. 16], S. 74).

über, die wählerisch in den Spielarten ihrer öffentlichen Selbstdarstellung, aber nicht unbedingt Kenner und Verehrer von Gelehrsamkeit sind, als geschmeidiger Dienstleister verhalten. Festausstattungen, Maskeraden, Ballett- und Musikdarbietungen bilden das flüchtige Gattungsrepertoire, in dem Jodelle vornehmlich tätig ist.²⁷

In all seinen Tätigkeitsfeldern aber versteht er sich als mahnender Erzieher der Großen. Selbstbewusst bekennt er sich zu diesem pädagogischen Auftrag, der aus dem politischen Wissen der Vergangenheit auf das im Hier und Jetzt zu Erwartende hochrechnet und König wie Zuschauer zu Prognostikern ihres eigenen Schicksals macht: „[P]ar le passé et par le present je juge bien de futur“, hält der Autor im *Recueil* fest, und nicht bloß seine Maskeraden erdreisten sich, den König mit den Gefahren und Risiken der Herrschaft zu konfrontieren, „pour le conseiller et lui prophetiser ses heurs et ses malheurs[.]“²⁸ Dem jungen Heinrich etwa soll der siegreiche Octavien, wie es in der Apostrophe des Prologs heißt,²⁹ als mahnendes Beispiel für die Mühen der Amtssicherung dienen.

Wird die Gegenwart kurz darauf als „ce temps qui toute chose enfante“³⁰ charakterisiert, dann fängt die Formel die Wechselhaftigkeit des Entstehungszeitraums ein; zudem charakterisiert sie – gemäß dem Schicksalsglauben der Renaissance – die jeweilige Gegenwart als fruchtbaren Schoß, der gleichermaßen Gutes wie Schlechtes hervorbringt, der im Falle Heinrichs den Sieg und im Falle Karls die Niederlage an der Mosel zum Resultat hatte und dessen Kontingenz an Versen ablesbar wird, die *tristesse* auf *liesse*, die *fiel* auf *miel* reimen.³¹ Herrscherliches Handeln wird in Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht als

27 Jodelle nimmt gerade im Genre der Maskerade signifikante Änderungen vor, die das stumme Themenspiel zu musikalischer Begleitung mit Versen und szenischer Interaktion erweitern. Unangebracht erscheint mir daher die – gemessen an späteren Regeldramen – mehrfach formulierte Kritik an der Statuarik der Jodelle'schen Dramaturgie: Sie erklärt sich aus ihrer aufführungspraktischen Nähe zur dominanten Form der Maskerade heraus, wobei der Text vielmehr die Dynamisierung und Differenzierung des Ausdrucksrepertoires vorantreibt. Vgl. dazu die Schilderung der 1558 vor dem König aufgeführten Maskerade (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 252) sowie Balmas' Kommentar ebd., S. 465. Cornilliat weist darauf hin, dass Maskeraden mit Texteinlagen bereits vor 1558 von Autoren wie beispielsweise Mellin de Saint-Gelais konzipiert wurden. Die Konzeption, das Verfassen der Texte und die Einstudierung unter allergrößtem Zeitdruck scheinen zudem kein Alleinstellungsmerkmal Jodelles, sondern gängige Produktions- und Aufführungspraxis zu sein (François Cornilliat, „From Mascarade to Tragedy. The Rhetoric of Apologia in Jodelle's *Recueil des inscriptions*“, in: *Renaissance Quarterly* 48 (1995), S. 82–108, hier S. 83, Fußn. 6).

28 Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 240: „[V]on der Vergangenheit ausgehend urteile ich über die Zukunft [...], um ihn zu beraten und ihm sein Glück und sein Unglück zu prophezeien[.]“

29 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 47–52.

30 Ebd., V. 23: „[...] diese Zeit, die alles Mögliche gebiert“.

31 Ebd., V. 167 f., V. 348.

Strategie mindestens partieller Fortunabezwingung gedeutet, vielmehr exponiert der Primat der *actio* den Monarchen für die Ränke eines Schicksals, das mit ihm den Staat, an dessen Spitze er steht, zur Geisel nimmt.³² Nicht zuletzt Metz hat gezeigt: Wer heute triumphiert, kann bereits morgen unterliegen. Entsprechend seufzen die alexandrinischen Frauen im langen Chorlied am Ende des ersten Aktes der *Cléopâtre captive*,

que nostre heur, en peu d'heure
En malheur retourné,
Sans que rien nous demeure,
Proye au vent est donné.³³

Noch das Glück, *heur*, kontaminiert die Paronomasie hier mit dem Geräusch des Jammers und dem Brustton der Klage. Frankreich verbucht, so die insinuierte Mahnung, im Osten also lediglich einen Erfolg auf Probe. Niemand garantiert, dass sich nicht morgen schon der Wind drehen wird. Jodelle greift das undurchschaubare Gesetz des Zufalls und das Motiv der *vicissitude*, d. h. der Wechsellauigkeit des Schicksals, in einem Gedicht auf, das er im Januar 1553 niederschreibt und das seinen ersten an den König selbst adressierten Text darstellt:

32 Peter Vogt hat mit Blick auf die römische Antike zwei Arten der Fortunabewältigung unterschieden: zum einen eine von Cicero beeinflusste Strategie der Bezwingung durch *fortitudo*, die in der Renaissance etwa im Prinzip eines *virtù vince fortuna* wieder aufgegriffen wird, und zum anderen eine auf Seneca zurückgehende stoische Strategie der Kontaktvermeidung durch die *prudencia*, d. h. durch ein Handeln, das die Launen des Schicksals gleich ganz zu umgehen sucht, anstatt sie herauszufordern („*Virtù vince fortuna*. Aufstieg, Wandel und späte Blüte eines frühneuzeitlichen Topos“, in: Hartmut Böhme, Werner Röcke und Ulrike C. A. Stephan [Hgg.], *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, Berlin/Boston 2016, S. 75–114, hier S. 81 f., S. 90–98). Zweifelsohne lässt sich Jodelles Schicksalsbegriff dem zweiten Typus zuordnen, allerdings vermischt er sich mit der auf Boethius' in *De Consolatione Philosophiae* (ca. 524) zurückgehenden christlichen Auffassung der Fortuna als *ancilla dei*, als Vollstreckerin des göttlichen Willens, die mit ihren Eingriffen den Erhalt der Weltmaschine sichert (Vogt, a. a. O., S. 85 f.), ansonsten aber ihrer Autarkie beraubt ist: Es sind die ewigen Götter, die in der Tragödie dem Schicksal gebieten (Jodelle, *Cléopâtre captive* [wie Anm. 8, V. 349–424]). Der *Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7, S. 233) liefert die christliche Ausdeutung dieser Hierarchie und bemerkt dazu, dass Erfolge weder auf die menschlichen Akteure noch auf die Ordnung der Natur zurückzuführen sind, sondern einzig auf die Gunst und die Fügung Gottes, der sie jeweils nach Belieben zuteilt. Fortuna offenbart sich demnach als *ancilla dei* – als undurchschaubare Gehilfin der göttlichen Vorsehung, der der Mensch allein mit Gleichmut und *constantia* (siehe dazu das Verhalten Cléopâtres im 3. Abschnitt dieses Aufsatzes) entgegentreten kann.

33 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 325–328: „[...] dass unser Glück, in kurzer Zeit / In Unglück gewendet, / Ohne dass uns etwas bleibt, / Dem Wind zur Beute fällt.“

Le dol longtemps couvé, la surprise, l'audace,
Tombent en contreruse, en repousse, et rabais :
Quiconque hait les siens, leur repos, et leur pais,
L'estranger, le travail, la guerre le terrasse.

Celuy n'est plus qu'un songe, un tronc, et une glace,
Qui veilloit, florissoit, et bruloit en ses faits :
S'on veut vaincre, enrichir, revivre par meffaits,
La dépouille, la perte, et la mort nous menasse.

Malheur quand age vieil, le trouble, et la froideur,
Rencontre une jeunesse, un accord, une ardeur :
Par ces trois l'heur passé, l'effort, et l'espérance

Se tournent en malheur, foiblesse, et desespoir,
Or' que l'Empereur, l'Aigle, et l'Espagne font voir
Que vaut nostre grand Roy, nostre Lys, nostre France.³⁴

Die schroffe Antithetik des Sonetts, das sich um eine sorgfältige Gleichverteilung, ja Gegenüberstellung von glücklichen und unglücklichen Schicksalsfügungen bemüht, drückt einerseits die Opposition des jungen Heinrich mit dem als Unmensch charakterisierten amtsmüden Karl aus, andererseits die Kontingenz eines Schicksals, das sich jederzeit in sein Gegenteil verkehren kann. Keineswegs ist der Triumph des letzten Verses für die Ewigkeit festgeschrieben, sondern im Adverb *or* mit dem Index der Zeitgebundenheit versehen.

Wohl dem Herrscher, der die beständige Gefahrenlage immer neu und jeweils richtig einzuschätzen weiß. Bezeichnenderweise macht handlungsintern der Militär Agrippe den Zusammenhang von Augurum und Prognose, von Zeichendeutung und Vorausschau explizit. Zum Verhängnis sei den beiden Liebenden Cléopâtre und Antoine geworden, dass sie in ihren Ausschweifungen die Anzeichen des Verhängnisses übersahen. Überhaupt sei unfassbar,

34 Étienne Jodelle, „Des Guerres du Roy Henri deuxiesme contre l'Empereur Charles cinquiesme, apres le siege de Metz levé“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 161: „Der lang gehütete Betrug, die Überraschung, die Kühnheit / Geraten in Hinterhalt, in Gegenfeuer und Verfall; / Wer die Seinen, ihre Ruhe und ihren Frieden hasst, / Den machen der Feind, die Arbeit und der Krieg nieder. // Jener ist nur noch ein Traum, ein Rumpf und ein Eis, / Der [einst] in seinen Taten wachte, blühte und brannte. / Will man durch Untaten siegen, plündern und neuaufleben, / Dann bedrohen Raub, Verlust und Tod uns selbst. // Wehe, wenn Alter, Unrast und Kälte / Auf Jugend, Eintracht und Hitze treffen; / Wo das Glück diesen dreien weicht, werden Tatkraft und Hoffnung // Zu Unglück, Schwäche und Verzweiflung, / Eben jetzt, wo der Kaiser, wo der Adler und Spanien beweisen, / Was unser großer König, unsere Lilie und unser Frankreich taugen.“

comment ces dereiglez
 D'un noir bandeau se sont tant aveuglez,
 Qu'ils n'ont sçeu voir en cent et cent augures,
 Pronostiqueurs des miseres futures.³⁵

Wem sich die Vorzeichen erschließen, der sieht im gegenwärtigen Glück immer auch den Vorboten kommenden Unheils. Der Fatalismus des Agrippe führt das *heur* der Liebenden auf seine etymologische Wurzel des *augurium* zurück und reduziert Phasen der Prosperität und der Seligkeit dadurch auf ein vorzeichenabhängiges Provisorium. Aus der Sorge um die Haltbarkeit des öffentlichen Glücks heraus bezieht Jodelles fürstenpädagogisches Anliegen seine Motivation.

Wie wären also, so die implizite Leitfrage des Stücks, das Regierungs-, das Kapitulations- und vor allem das Eroberungsverhalten der heroischen Naturen dergestalt auszurichten, dass sie einerseits keine Souveränitätseinbuße erleiden, andererseits aber auch nicht den Groll der Götter auf sich ziehen, etwa durch zu große Triumphalgesten? Mehrfach wird das Negativbeispiel der Giganten angeführt, die für ihre Hybris gegenüber den Göttern unter Bergen zermalmt wurden.³⁶ Die Isotopie des Steins bebildet auch den Niedergang Antoines: Jodelle wählt in der Analepse der Exposition Sprachbilder, die das Hingebensein des Römers als eine fortschreitende Korrosion männlicher *fortitudo* beschreiben. Seine Liebe zu Cléopâtre habe ihn mit Gewalt direkt ins Rückenmark getroffen („bourreau de mes mouëlles“)³⁷ und ihm, dem Hochmütigen, hierdurch allererst Aufrichtung und Kraft genommen. Auf dem Übertragungsweg der Blicke habe diese Liebe ihren Weg in sein Inneres gefunden und hier wie ein Gift den raschen Verfall herbeigeführt:

O moy deslors chetif, que mon œil trop folastre
 S'égara dans les yeux de ceste Cleopatre :
 Depuis ce seul moment je senti bien ma playe
 Descendre par l'œil traistre en l'ame encore gaye,
 Ne songeant point alors quelle poison extreme
 J'avois ce jour receu au plus creux de moymesme :
 Mais hélas ! en mon dam, en mon dam et perte
 Ceste playe cachée en fin fut découverte,

35 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 507–510: „wie sich diese Zügellosen / Mit einer schwarzen Augenbinde [der Fortuna] so sehr blendeten, / Dass sie die aberhundert Vorzeichen nicht zu lesen wussten, / In denen die zukünftigen Miseren sich andeuteten.“

36 Ebd., V. 484–488, V. 521–524, V. 699–704, V. 1501–1506.

37 Ebd., V. 69.

Me rendant odieux, foulant ma renommee
D'avoir enragément ma Cleopatre aimée[.]³⁸

Eine todbringende Schlange nennt Antoine Cléopâtre bzw. seine Beziehung zu ihr deshalb. Ein Gift habe sie ihm ins Herz geträufelt, das zersetzender wirke als hunderttausend Medusenblicke. Die Kausalität von weiblicher Dominanz und männlichem Zerfall, von Gorgonenblick und Steinerweichung bannt Jodelle ins Wortspiel: „Me voila ja croyant ma Roine, ains ma ruine[.]“³⁹ Überhaupt haben die Ausschweifungen eine effeminierende Wirkung auf den einstigen Feldherrn, während der physischen inneren Zersetzung die politische äußere korrespondiert, d. h. die Schenkungen seiner Anteile am römischen Reich an Cléopâtre.⁴⁰ Antoine, die Legende, das Monument kriegerischer Selbstdisziplin, so ließe sich zusammenfassen, verliert in der allesverzehrenden Liebe die innere wie die äußere Stabilität.

Wie aber wird Octavian, der überlegene Belagerer, die Probe bestehen? Jodelle stellt den späteren Kaiser ab dem zweiten Akt vor die Frage, wie er sich angesichts seines Siegs über Antoine und Cléopâtre verhalten soll, ohne in Hochmut zu verfallen. Seine beiden Berater Proculée und Agrippe warnen ihren Anführer auf je eigene Weise vor vergleichbarem Ruin. Als Erster betont der ruppige Militär Agrippe, nichts als falscher Hochmut, *orgueil*, sei für den Niedergang Antoines verantwortlich gewesen. Insofern könne sich Octavien rühmen, diesem Hochmut ein Ende bereitet und gewissermaßen einen göttlichen Willen vollstreckt zu haben, um die Namen der Verwegenen aus dem historischen Gedächtnis zu tilgen und den eigenen Sieg bis ins Letzte auskosten zu können.⁴¹ Ausdrücklich warnt Agrippe vor jeglichem Bedauern; mit ihm würde Octavien nur demselben Ruin erliegen.

38 Ebd., V. 75–84: „Was ein Weichling war ich, sobald mein allzu törichtes Auge / Sich in die Augen dieser Kleopatra verirrt; / Von diesem Moment an fühlte ich wohl, wie meine Wunde / Durch das verräterische Auge in die da noch muntre Seele hinabglitt, / Ohne zu bedenken, welch furchtbares Gift ich / An diesem Tag in meinem tiefsten Inneren empfangen hatte; / Aber ach, zu meiner Schande, zu meiner Schande, meinem Verderb / Wurde diese verborgene Wunde schließlich entdeckt, / Machte mich verhasst und beschmutzte meinen Ruhm damit, / Meine Kleopatra bis zur Raserei geliebt zu haben.“

39 Ebd., V. 108–112; Zitat V. 123: „Schon bejahte ich mit meiner Königin meinen Ruin.“ Das Wortspiel erschließt sich unter Berücksichtigung der Aussprache des Mittelfranzösischen, derzufolge sich der Binnenreim *roine/ruine* ergibt.

40 Ebd., V. 95 f., V. 195–197.

41 Ebd., V. 543–548.

[V]eux tu plaindre celui [...]

Qui n'estoit né [...]

Que pour la tienne et la nostre ruine ?⁴²

Mitleid und Bedauern zersetzen die herrscherliche Souveränität, so ließe sich Agrippes Argument zusammenfassen. In seiner Haltung spiegelt Jodelle Senecas Ablehnung des Mitleids, das in *De clementia* ausdrücklich als unmännlich markiert ist. Wer ein Mann sei, heißt es da, zeige Güte und Sanftheit; Mitleid aber vermeide er.

[A]lte Frauen und Weiblein [*mulierculae*] sind es, die sich von Tränen der Schuldigsten rühren lassen, die, wäre es erlaubt, den Kerker aufbrechen würden. [...] Trauer zerbricht den Sinn, wirft ihn nieder, zieht ihn zusammen. Das wird dem Weisen nicht einmal bei eigenen Unglücksfällen zustoßen, sondern er wird allen Zorn des Geschickes zurückschlagen und vor sich brechen. [...] Er könnte es nicht, wenn er der Betrübnis Eingang gewährte.⁴³

Der aufgebrochene Kerker, der zerbrechende Sinn, die Gefahr, dass die Betrübnis sich der eigenen Seele bemächtigt, die es hermetisch abzuriegeln gilt: Die Passage zeigt, aus welcher Denktradition der Dichter schöpft, als er in Agrippes Warnung Mitleid und Verfall gleichsetzt.

Proculée, der zweite Berater, argumentiert demgegenüber weitaus gemäßigter. Vielmehr mit den von seinem Kollegen empfohlenen Triumphalgesten verbindet er einen Hochmut, der notwendig zersetzend wirke. Er sucht seinen Herrn von allzugroßer Selbstgewissheit abzubringen, indem er ihn für das Elend der Herrscher sensibilisiert.

Voyons les grands, et ceux qui de leur teste

Semblent desja deffier la tempeste,

Quel heur ont ils pour une fresle gloire ?

Mille serpens rongears en leur memoire,

Mille soucis meslez d'effroyement,

Sans fin desir, jamais contentement[.]⁴⁴

42 Ebd., V. 593, V. 595 f.: „Willst Du etwa denjenigen beklagen, [...] / Der einzig Dir und uns / Zum Ruin geboren war?“

43 Seneca, *De clementia – Über die Güte*, lat./dt., übers. und hg. v. Karl Büchner, Stuttgart 1970, Zweites Buch, § 5, S. 79, S. 81. Als Katholik und als Tragödiendichter favorisiert Jodelle hingegen einen Stoizismus augustinischen Einschlags, der das Ideal der Seelenruhe (*ἀταραξία*) relativiert, um Mitleid und Barmherzigkeit als quasi christliche Leidenschaften erhalten zu können (vgl. dazu Augustinus, *Vom Gottesstaat*, Bd. I, übers. von Wilhelm Thimme, hg. v. Carl Andresen, Zürich ²1978, Buch IX, § 5, S. 473 f.).

44 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 659–664: „Seht jene Großen an und die, die mit ihrem Kopf / Den Sturm herauszufordern scheinen, / Welch ein Glück verschafft ihnen ein

Zu loben sei vielmehr, wer sich mit dem Mittelmaß begnüge und im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit Gelassenheit auch gegenüber allen übrigen Widerfahrnissen bewahre.⁴⁵ In Proculées Ausführungen deuten sich die Handlungs- und Haltungsempfehlungen an, mit denen Jodelle selbst immer wieder an seinen König herangetreten ist und die man als eine Diätetik des Triumphs beschreiben könnte. Der Chor wird sie im Stasimon vor dem 4. Akt aufgreifen und zu einer Regel von allgemeinmenschlicher Gültigkeit umformulieren:

O Quel heur à la personne
Le Ciel gouverneur ordonne,
Qui contente de son sort,
Par convoitise ne sort
Hors de l'heureuse franchise,
Et n'a sa gorge submise
Au joug et trop dur lien
De ce pourchas terrien.⁴⁶

Noch im Moment des Siegs also hält Proculée seinen Herrn, ganz im Unterschied zum ersten Berater Agrippe, zur Demut an. Er folgt hiermit, wie Jodelle im *Recueil* erklärt, dem Beispiel eines christlichen Gottes, der „tenant les victoires en sa main s'en reserve les triomphes.“⁴⁷ Für Octavien stellt sich die Lage freilich weniger eindeutig dar: Seine Berater stürzen ihn in ein moralisches Dilemma,

zerbrechlicher Ruhm? / Das Gedächtnis zernagt von tausend Schlangen, / Tausend Sorgen mit Schrecken vermischt, / Begierde ohne Ende und niemals Zufriedenheit[.]“

45 Ebd., V. 675–678, V. 681 f.

46 Ebd., V. 1145–1152: „Oh, welch ein Glück misst / Der lenkende Himmel jenem Menschen zu, / Der mit seinem Los zufrieden ist / Und nicht aus Gier / Seine glückliche Aufrichtigkeit aufgibt, / Der seinen Nacken nicht beugt / Unter dem Joch und den allzu festen Banden / Des irdischen Treibens.“

47 Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 225: „[...] die Siege in der Hand hält und sich ihre Triumphe versagt.“ Anlässlich der Festlichkeiten von 1558 betont der Dichter die Selbstbescheidung und Maßhaltung des Regenten während der Vorbereitungen. Um sich auf keinen Fall der Anmaßungen so mancher anderer Fürsten schuldig zu machen, habe ihre Majestät sich besser gezügelt als jemals zuvor der Feind und sich bei den Vergnügungen auf das Angemessene beschränkt. Die eigene Freude und jene des Hofes habe der König stets mit dem Respekt vor dem Höheren abgeglichen, sodass man ihm für diese Selbstbezwungung beinahe mehr Lob als für den eigentlichen Sieg zolle. Mag das Spektakel auch die antiken Triumphzüge zum Vorbild haben, sein tieferer Sinn vermittelt sich gerade nicht im Pomp, sondern in der königlichen Demut vor Gott, der den Königen zum Sieg ver helfe, damit sie über sich selbst triumphieren (ebd., S. 225 f.). Die ersten drei Inskriptionen setzen dieses Programm um (ebd., S. 229–231, S. 422 f.). Berechtigung hat das Fest nur, insofern es den Triumph in ein Gotteslob verschiebt – ein Muster, wie es sich bereits in Petrarca's *Trionfi* antreffen lässt (vgl. dazu Leo Spitzer, „Zum Aufbau von Petrarca's *Trionfi*“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 47 [1946], S. 49–60, hier S. 51 f.).

da ihrem jeweiligen Rat zufolge sowohl das Mitleid als auch die Triumphalgeste dem eigenen Ruin förderlich sind.

Zum Probiertestein seiner charakterlichen Stärke wird Jodelle nun das Schicksal Cléopâtres, die jetzt in dessen Hand ist. Octaviens Herausforderung besteht darin, sein Großmachtstreben und das Bedürfnis nach öffentlicher Selbstdarstellung – etwa zum Zwecke baldiger Vergöttlichung – mit den widersprüchlichen Tugendvorstellungen seiner beiden Berater in Einklang zu bringen. Sein Votum fällt unmissverständlich aus:

[P]lus grand tesmoignage
De mes honneurs s'obstinans contre l'aage,
Ne s'est point veu, sinon que ceste Dame
Qui consumma Marc Antoine en sa flame,
Fut dans ma ville en triomphe menee.⁴⁸

Damit ist der Plan gesetzt, der Cléopâtre in den Tod treiben wird; ihr Ehrbegriff lässt es nicht zu, als Kriegstrophäe in Rom vorgeführt zu werden. „Amolli toy“, lass Dich erweichen, fleht die Ägypterin noch, doch Octavien glaubt zu wissen, wie er dieses Erweichen zu verstehen hat: als eine *consommation* nämlich, deren fatale Folgen er fürchtet. Statt Mitleid zu üben, reduziert er Cléopâtre daraufhin in einer langen Tirade auf das Klischee einer männermordenden Magierin, die auf Verstellungskünste und Listen, die auf die Reize ihres Körpers, die auf Schminke, auf Kostüme und Hexerei zurückgreife, um nicht zuletzt den Männern das Hirn aus dem Schädel zu treiben.⁴⁹ Die Sympathie des Publikums und des Chors hat der Römer da allerdings längst verspielt. Octaviens Hochmut ist, das macht Jodelles Perspektivierung deutlich, unvergleichlich größer als jener Antoinens, weil er sich im vollen Bewusstsein für die moralische Problematik des „Auskostens“ seines Sieges für Härte entschieden hat. Entsprechend ahndet der

48 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 555–559: „[E]in größeres Zeugnis / Meines jungverdienten Ruhms / Fand sich nie, als dass diese Dame, / Die Antoine in seiner Liebesbrunst verzehrte, / Im Triumphzug durch meine Stadt geführt würde.“

49 Ebd., V. 838; zuvor ebd., V. 928. Für Jodelles Apologie der Kleopatra-Figur (siehe dazu oben, Fußn. 8) ist bezeichnend, dass er ihre Dämonisierung als Magierin, die über ein okkultes Kräftearsenal gebietet, vornehmlich ihrem „Opfer“ Antoine bzw. ihrem Gegenspieler Octavien in den Mund legt. Yvan Loskoutoffs Nachweise einer hermetisch informierten Figurengestaltung durch einen Jodelle als Geisterbeschwörer (*nécromant*) („Magie et tragédie. La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 53 (1991), S. 65–80, hier S. 70) sind daher nur insofern weiterführend, als diese sich zum einen als Antwort auf eine verzerrende Rezeption verstehen und zum anderen nur die Funktion haben, auf eine Magie höherer Ordnung, d. h. jene der Poesie, hinzuweisen oder zu ihr überzuleiten (Loskoutoff, a. a. O., S. 79). Ein differenziertere Analyse hermetischer Aspekte der Kleopatra-Figur bei Rosanna Gorris Camos, „La Perle et le serpent. Cléopâtre entre histoire, science et hermétisme“, in: dies. (Hg.), *Hieroglyphica* (wie Anm. 8), S. 177–199.

Chor in ihm, dem Eroberer, den „Orgueil qui met en poudre / Le rocher trop hautain[.]“⁵⁰ Indem der Dichter den Römer als Unmenschen entlarvt, kann er die Figur der ägyptischen Königin, mit deren Widerstandsgeist er, wie gezeigt wurde, das Schicksal Frankreichs verknüpft, im vierten Akt zu einem Gegenstand der Zuschaueridentifikation und nicht zuletzt des Zuschauermitleids werden lassen.

3. *Caché courage*. Selbstmonumentalisierung in der Sprache

Für deren ganz anders geartete Antwort auf die Herausforderungen des Herrscherelends, des Hochmuts und insbesondere des Belagerungszustands lässt sich im Schatten Antoinnes, der im ersten Akt auftritt, der wirkmächtige Stichwortgeber erkennen.

Avant que le Soleil qui vient ores de naistre
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge,
Cleopatre mourra, je me suis ore en songe
A ses yeux présenté, luy commandant de faire
L'honneur à mon sepulchre, et apres se deffaire,
Plutost qu'estre dans Romme en triomphe portee[.]⁵¹

Vor Sonnenaufgang soll Cléopâtre sterben, zuvor aber die ehrsichernden Trauer-rituale an seinem Grab vollzogen haben. Antoine wird hier gleichsam zum Spielmacher, da er die Prognose ihres baldigen Tods mit dem Hinweis auf den Stand der Sonne verbindet und dadurch das Anliegen des Autors an die Protagonistin weiterreicht, den Handlungsverlauf in die Einheit der Zeit zu zwingen.

Die komplexe Botschaft aber überfordert die ägyptische Königin zunächst. Statt mit Gelassenheit reagiert sie auf das Traumbild mit dem Wunsch, ihrem Leben ein verfrühtes Ende setzen zu wollen. Erst ihre Kammerfrauen lehren sie, die Anweisung der nächtlichen Erscheinung zu verstehen. Den eigenen Schmerz gelte es zu zügeln und zu kanalisieren, nicht aber zu unterdrücken oder dem eigenen Ende vorzeitig Vorschub zu leisten. Es ist die Dienerin Charmium, die das stoische Programm der Affektdämpfung in eine konkrete Handlungsanweisung übersetzt: „Tenez la resne / Au deuil empoisonnant.“⁵² Hierdurch ist erreicht, dass

50 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 693 f.: „[...] Hochmut, der den allzu stolz aufregenden Felsen / in Pulver verwandelt.“ Der Chor wird das Motiv weiterentwickeln (ebd., V. 747–758).

51 Ebd., V. 158–163: „Ehe sich die Sonne, die soeben geboren wurde, / Nach vollzog'nem Tageslauf in ihr Zelt zurückzieht, / Wird Kleopatra sterben. Ich habe mich im Traum / Ihren Augen gezeigt und ihr befohlen, meinem Grab / Die Ehre zu erweisen und sich hernach davonzumachen, / Statt sich in Rom im Triumphzug vorführen zu lassen.“

52 Ebd., V. 238 f.: „Zügelt doch / Die allesvergiftende Trauer.“

Cléopâtre die Intensität ihrer Trauer nicht gegen sich selbst kehrt, sondern in der eigenen Stimme zur vernehmbaren Klage werden lässt. Erst in dieser zweifachen Negation, mit anderen Worten in der Negation ihres verfrühten Freitods, wird aus der „parole vaine“⁵³, dem vergeblichen Gerede, jener Klagegesang, der der Leiche Antoinnes die geforderten Ehrendienste erweisen und das Spiel über fünf Akte hinweg bestimmen kann. Cléopâtres Dienerin Eras lässt sie in dieser verfügbaren Frist die Chance erblicken: „[R]ien que la mort ne ferme au deuil la porte.“⁵⁴ Das bedeutet: Noch bleibt Zeit fürs geforderte Trauerritual – die Spanne eines Aufschubs, dem erst der Tod ein Ende setzen wird. Er qualifiziert die Tragödie als Zeitfuge, in die hinein sich die Sprache verströmen kann.

Den Weg der Königin zu den eigenen Klageworten schildert der erste Akt jedoch als einen beschwerlichen; er beginnt im aphasischen Gestammel und muss sich den Zugang zur ungehinderten Schilderung der Traumerlebnisse erst bahnen.

CLEOPATRE

Hé hé Antoine estoit [...]

CHARMIUM

Mais comment ?

CLEOPATRE

En la sorte [...]

ERAS

En quelle sorte donc ?

CLEOPATRE

Comme alors que sa playe [...]

CHARMIUM

Mais levez-vous un peu, que gesner on essaye
Ce qui gesne la voix.

ERAS

O plaisir que tu meines,
Un horrible troupeau de déplaisirs et peines !

CLEOPATRE

Comme alors que sa playe avoit ce corps tractable
Ensanglanté par tout.

⁵³ Ebd., V. 169.

⁵⁴ Ebd., V. 241: „Nichts als der Tod verschließt der Trauer die Tür.“

CHARMIUM

O songe espouventable !

Mais que demandoit il ?

CLEOPATRE

Qu'à sa tumbe je face

L'honneur qui luy est deu.⁵⁵

Es ist bezeichnend, wie die Ägypterin hier vier Anläufe braucht, um ihren Satz, in dem sie vom Erscheinungsbild Antoines in ihrem Traum bzw. von seinem Auftrag an sie berichtet, zu beenden, und wie die Dienerinnen bemüht sind, ihrer Stimme durch eine veränderte Körperhaltung einen Weg nach außen zu bahnen oder (mit anderen, im weiteren Verlauf des Stücks fallenden Worten) „[d] e tirer hors d'une ame tant passible, / Ceste voix rauque à mes soupirs meslee[.]“⁵⁶ Mit äußerer Beherrschung und Duldsamkeit im Zeichen der *constantia* erringt Cléopâtre die Sprachgewalt über sich – ein Lernfortschritt, der sie in einem auch die Forderung des Geliebten verstehen lässt: Antoine verlangt, so wird ihr nun klar, „[q]ue je trace / Par ma mort un chemin pour rencontrer son ombre.“⁵⁷ Dem Argument ihrer Dienerin Eras folgend, benennt die Königin mit dem Tod von jetzt ab einen Prozess – einen Weg, den sie mit der eigenen Stimme zum Geliebten bahnt, sodass der Ritualparcours und das Syntagma der Totenklage deckungsgleich werden können mit dem Verlauf der Tragödie, d. h. mit der Transformation ins dichterische Wort. Cléopâtre selbst wird später bezeugen,

55 Ebd., V. 242–250: „Cl.: Weh, weh, Antonius sah aus ... Ch.: Aber wie? Cl.: Genauso, wie ... / Er.: Ja wie denn jetzt? Cl.: Wie damals, als seine Wunde ... [...] / Ch.: Nun erhebt Euch doch ein wenig, dass man so hindere, / Was euch am Sprechen hindert. / Er.: Oh Lust, was führst du auch immer / Für schreckliche Leiden mit dir wie eine Rotte! / Cl.: Wie damals, als seine Wunde diesen gefügigen Leib / Allüberall mit Blut bedeckt hatte. / Ch.: Was ein entsetzlicher Traum! / Doch was verlangte er? Cl.: Dass ich ihm an seinem Grab / Die ihm gebührende Ehre erweise.“

56 Ebd., V. 844 f.: „[a]us einer so duldsamen Seele / Diese rauhe, mit meinen Seufzern durchsetzte Stimme hervorzulocken[.]“

57 Ebd., V. 250 f. Dieser Standhaftigkeit scheint sich Jodelle selbst entziehen zu müssen: Ausdrücklich betont er, im Moment der höchsten Anfechtung, seiner Blamage vor dem König nämlich, habe er nicht gleichmütig bleiben können; seine Autorschaft am gesamten Spektakel habe es verhindert, sich unbetroffen zu geben (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 251; vgl. dazu Cornilliat, *From Mascarade to Tragedy* [wie Anm. 27], S. 97). Allerdings verdeutlicht die Parallele in Cléopâtres Verhalten an dieser Stelle, inwiefern Jodelle im Moment der Niederschrift des *Recueil* ebenjenem stoischen Ideal der *constantia* doch noch zu entsprechen vermag: Die als persönlicher Tod erlebte Schande ermöglicht – freilich in zeitlicher Nachordnung – einen Schreibakt, in dem die Erlebnisse objektiviert und dadurch in Distanz gebracht werden. Siehe dazu auch unten, Fußn. 75.

inwiefern sie den Einsatz ihrer Stimme mit dem körperlichen Abbau bezahlt und somit die Klagearbeit am Trauermonument, in der sie dem geliebten Antoine die letzte Ehre erweist, mit dem eigenen Sterbevorgang engführt. Der Abstand, den sie von allem Irdischen gewinnt, mindert im Gegenzug den Abstand, der sie von Antoine trennt.

Constante suis, separer je me sens,
 Mais separer on ne me peult trop long tems :
 [...] [L]'éguillon qui me touche
 Feroit rejoindre et ma bouche et sa bouche[.]⁵⁸

Cléopâtre gibt sich als Verwundete zu erkennen, deren Worte zu den Toten aufzuschließen und gleichzeitig den Lebensentzug in der verlautbarten Stimme zu ersetzen vermögen. Jodelle hat den Stachel, den er seine Protagonistin spüren lässt, in einem Sonett als die eigene Liebes- und Dichterwunde besungen:

[M]a playe, et poincture, et le Nœu qui me serre,
 Est plus verte, et poignante, et plus estroit encore
 Que n'est le verd laurier, ny le hous, ny le lierre.

Grüner und damit lebendiger noch als Lorbeer, Stechpalme und Efeu, verspricht diese Wunde „l'éternité à jamais bien heureuse / Que le temps, ny la mort ne change ny efface.“⁵⁹ Sprache, Laut und Klage empfehlen sich dieser Denkfigur zufolge als wirksame Mittel, um dem eigenen physischen Tod alles Bedrohliche zu nehmen. Cléopâtre fordert daher ihre Begleiterinnen auf, den Strom der Worte und Tränen nicht länger zurückzuhalten.

58 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm 8), V. 911–914: „Standhaft bin ich und mir selber fern, / Um doch entfernt nicht allzu lang zu bleiben: / [...] Noch der Stachel, der mich anrührt / Ließe bloß meinen Mund und seinen Mund zusammenfinden[.]“

59 Jodelle, „Sonnet“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 397, V. 12–14 („Meine Wunde, mein Stich und der Knoten, der mich drückt, / Sind lebendiger, grimmiger und schmaler doch / Als der grüne Lorbeer, die Stechpalme, der Efeu“), V. 3 f. („die auf immer glückliche Ewigkeit, / Unwandelbar in der Zeit und unauslöschlich im Tod“). Das Sonett richtet sich an Claude Catherine de Clermont, die Maréchale de Retz, die als Schriftstellerin unter dem allegorischen Namen *Dictynne* auf ihre männlichen Kollegen von einigem Einfluss ist. Vgl. dazu Balmas' Kommentar ebd., S. 511 f.; ders., *Un Poeta del rinascimento francese* (wie Anm. 12), S. 470–482. Dass diese Widmungen weniger auf einen Dichterkreis rund um die Marschallin hindeuten, sondern sich vielmehr deren Rolle als Mittlerin in die unmittelbare Entourage des Königs hinein verdanken, zeigt Emmanuel Buron, „Le mythe du salon de la maréchale de Retz. Éléments pour une sociologie de la littérature à la cour des derniers Valois“, in: Isabelle de Conihout, Jean-François Maillard und Guy Poirier (Hgg.), *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, Paris 2006, S. 305–315.

Mourons donc, chères soeurs, ayons plutôt ce cœur
 De servir à Pluton qu'à César mon vainqueur : [...]
 Allons donc cheres sœurs : *de pleurs, de cris, de larmes,*
Venons nous affoiblir, à fin qu'en ses alarmes
 Nostre voisine mort nous soit ores moins dure,
 Quand aurons demi fait aux esprits ouverture.⁶⁰

Das tragische, das ästhetisch entscheidende Wort entsteht also überhaupt erst im Moment der Selbstauslöschung. Und mit der in den beiden letzten Versen akzeptierten Empfänglichkeit für die Geister der Unterwelt und für die Präliminarien des Todes geht auch die moralische Entlastung einher, bei der der Chor der Ägypterin höchste Anerkennung zollt: Cléopâtre, die sich in Rom hochmütig als Reinkarnation der Göttin Isis präsentiert und in den herrscherlichen Pomp weißer Gewänder gehüllt hat,⁶¹ habe ab dem Moment der Reue Gefallen vor den Augen der Schicksalsgötter gefunden:

[L]es roses
 Ont esté descloses [...].
 Versant la rosee
 Du fond de son cœur,
 Par les yeux puisee,
 Et puis la liqueur
 Que requiert la cendre :
 Et faisant entendre
 Quelques mots lâchez,
 Bassement mâchez[.]⁶²

Wie verschlossene Rosenknospen sich öffnen, um ihren Tau preiszugeben, habe Cléopâtre sich durch Trauer erweichen lassen, bis Tränen und nicht immer verständliche, aber umso eindringlichere Klagelaute ihren Schmerz kundtaten. Affektive Selbststrücknahme und sprachliche Expressivität sind daher die beiden Aspekte einer einzigen Bewegung; sie folgt, wie es der Römer Proculée im Nachhinein begreifen wird, dem Beispiel des Schwans, „[q]ui sonne au bord de ses

60 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1289 f.; V. 1299–1302: „Lasst uns sterben, teure Schwestern, erkühnen wir uns, / Eher Pluto als meinem Sieger Octavien zu dienen; [...] / Auf auf, teure Schwestern, mit Schluchzen, Klagen, Tränen / Wollen wir uns selbst schwächen, damit uns / Der nahe Tod dann weniger erschrecke, / Wenn wir uns den Geistern schon zur Hälfte geöffnet haben.“ (Hervorhebungen nicht im Original)

61 Ebd., V. 772–776.

62 Ebd., V. 1462 f., V. 1468–1475: „[D]ie Rosen / Sind nun geöffnet [...]. / Tief aus dem Herzenskelch / Strömt der Tau, / Den sie mit den Augen hervorholt / Und tränennass / Der Asche beimengt, wie gefordert. / Wobei sie kaum vernehmlich / Hier und da ein Wort / Leise vor sich hinmurmelt.“

eaux / La retraite de sa vie.⁶³ Der physische Rückzug und die Produktion der Stimme bzw. des gesprochenen Worts werden auf diese Weise parallelisiert und mit der Hoffnung verknüpft, gleich einer Inschrift im Epitaph das Überleben im kollektiven Gedächtnis zu sichern. Jodelle verstärkt diesen Coup der Königin, indem er den Respekt vor ihrem „caché courage“,⁶⁴ ihrem verborgenen Mut, und die Anerkennung ihres Triumphs ausgerechnet einem Vertreter des feindlichen Lagers in den Mund legt, ehe der Chor bei Spielende konstatiert:

Ta Cleopatre ainsi morte
 Au monde ne perira,
 Le temps la garantira,
 Qui desja sa gloire porte, [...]
 Pour avoir plustost qu'en Romme
 Se souffrir porter ainsi,
 Aimé mieux s'occire ici,
 Ayant un cœur plus que d'homme.⁶⁵

Cléopâtre siegt, so die Botschaft an die kaiserlichen Belagerer von Metz, noch im Untergang über ihre Feinde; sie überlebt noch als Tote im Gedächtnis der Nachwelt. Antoines nächtlicher Ratschlag an seine Geliebte bewährt sich rückblickend als Verfahren, das den Akt der Selbstsubtraktion in Selbstbehauptung zu verwandeln, das mit dem Rückzug des Lebens das Überdauern in der Memoria zu erwirken vermag. Cléopâtre erlangt ihre Macht durch Machtlosigkeit, und die Tragödie bewährt sich als Sterbeprozedur, mit der die Geltungsmacht des physischen Leibs und seiner Zwänge ausgehebelt werden kann. Mit dem Markstein Metz bzw. dem Epitaph des Trauermonuments als unhintergehbarem Erinnerungsort schlägt die Schwäche in Stärke um. Die chiasmatische Struktur des Arguments, mit dem die Königin eingangs ihren Freitod zu verteidigen suchte (frei sterben, um nicht gefangen überleben zu müssen, die ewige Nacht gegen den ewig schmachvollen Tag eintauschen),⁶⁶ wird dadurch in eine Überlebensgarantie umgewertet: Die Nacht des Tods weicht dem hellen Tag der Geschichte, als der Schlusschor den Ruhm Cléopâtres sich vom leuchtendroten Auftritt der Sonne⁶⁷ bis hin zu ihrem Untergang erheben sieht.

63 Ebd., V. 1581 f.: „[d]er am Wasserufer / Den Abschied vom Leben erklingen lässt.“

64 Ebd., V. 1507.

65 Ebd., V. 1591–1594, V. 1599–1602: „So tot Deine Kleopatra auch ist, / Dem öffentlichen Gedenken geht sie nicht verloren, / Die Zeit wird für sie sprechen, / Die schon heute ihren Ruhm verbreitet, [...] / Und zwar dafür, dass sie – eher als sich nach Rom / Ausliefern zu lassen – / Es vorzog, sich hier zu töten, / Wobei sie einen Mut bewies, der den eines Mannes übersteigt.“

66 Ebd., V. 254–257.

67 Ebd., V. 1595 f.

Jenes Monument, das am Stückende den sterblichen Körper der Königin wie eine steinerne Hülle einschließen wird, ist deshalb nicht bloß Wortkulisse. Die Bauten der Trauerburg werden spätestens ab dem Moment zu integralen Bestandteilen des Bühnendekors, als sich Cléopâtre nach der Auseinandersetzung mit Octavien an den nächtlichen Auftrag ihres Geliebten erinnert:

[A]vant que mourir faire il nous conviendra
Les obseques d'Antoine, et puis mourir faudra[.]⁶⁸

Jodelle, dem Architekten der königlichen Lustbarkeiten und der opulenten Festdekors, Jodelle, dem Autor der Inschriften, dessen Geschäftsmodell auch darin besteht, auf Zuruf für Monumente aller Art Textmaterial zu liefern, Jodelle, der in Gelegenheitsdichtungen dem Gedächtnis illustrierer Zeitgenossen poetische Epitaphe, Tombeaux, Monumente und, wie er im Falle des Kardinals Charles de Guise festhält, gar eine Pyramide von 600 Versen widmet,⁶⁹ diesem Jodelle ist die Formensprache zeitgenössischer Grabdenkmäler geläufig. Wie er ist in der Entstehungszeit der *Cléopâtre captive* auch Francesco Primaticcio für das Geschlecht der Guisen tätig, und zwar als Architekt und Freskenmaler. Primaticcio, französischer Hofkünstler seit 1532, dessen Kopie der Vatikan-Kleopatra der König im Schlosshof von Fontainebleau hat aufstellen lassen,⁷⁰ wird nur wenig später den Entwurf des von Germain Pilon ausgestatteten Grabdenkmals für Heinrich

68 Ebd., V. 1291 f.: „Vor dem Sterben ziemt es uns, / Das Totengedenken für Antoine zu halten, und dann heißt's sterben.“

69 Vgl. dazu Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 238.

70 Vgl. dazu Nicola Courtright, „The King's Sculptures in the Queen's Garden“, in: David A. Levine und Jack Freiberg (Hgg.), *Medieval Renaissance Baroque. A Cat's Cradle in Honor of Marilyn Aronberg Lavin*, New York 2009, S. 129–148. Die französische Kunstwelt begeistert sich für alles Ägyptische, lange bevor Jacques Kerver 1543 Jean Martins erste französische Übersetzung von Horapollon's *Hieroglyphica* unter dem Titel *De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens* herausbringt. Der französische Hof orientiert sich unter Franz I. ganz am Vorbild Italiens, sodass sich Beispiele für eine französische Rezeption ägyptischer Kultur ab etwa 1515 nachweisen lassen. Der König und Kardinal Jean de Lorraine-Guise tragen bei einer Maskerade des Jahres 1546 jeweils das Kostüm einer vielbrüstigen Sphinx, das von Primaticcio entworfen wurde und im Entwurf unmittelbar auf das Zeichenreservoir der *Hieroglyphica* zurückgeht (Yassana Croizat-Glazer, „The Role of Ancient Egypt in Masquerades at the Court of François I^{er}“, in: *Renaissance Quarterly* 66 [2013], S. 1206–1249, hier S. 1208, S. 1213–1215, S. 1218 f., S. 1231–1240). Neben dem gelehrten Interesse für die ägyptischen Schriftzeichen bzw. für die von ihnen inspirierten Embleme (Jodelle besitzt ein Exemplar von Alciasius Emblembuch [siehe dazu das Verzeichnis seiner Bibliothek in Balmas, *Un Poeta del rinascimento francese* (wie Anm. 12), S. 790–792]) wecken diplomatische Kontakte sowie ein im 15. Jahrhundert florierender Kunstmarkt die Sammelleidenschaft für Aegyptiaca. Die Kabinette des Hochadels werden von sogenannten *commerçants explorateurs*, Handlungsreisenden für Kunstgegenstände und Kuriositäten, beliefert. Zum Inventar Caterina de' Medici gehört etwa eine Bronzestatue der Kleopatra (Juliette Ferdinand,

und Caterina de' Medici sowie für die Grabkapelle der Valois in Saint-Denis liefern.⁷¹ Schon seit 1648 arbeitet der große Philibert Delorme am Grabmal für Franz I., das ebenfalls nach dem Modell eines Baldachingrabes gestaltet ist.

Eine vergleichbar spektakuläre und begehbare Trauerarchitektur, die eine innere Kammer, das eigentliche Grab, vollständig von der Außenwelt abzuschirmen vermag, ist für den vierten und fünften Akt der Tragödie anzunehmen. Für Cléopâtre fallen hier, am Ort der letzten Ruhe, Abschied und Wiederbegegnung, Tod und Gedächtnis, ersterbende Stimme und gemeißelte Schrift zusammen. Sie begibt sich, wie der Chor zu berichten weiß, ins Innere des Mausoleums und kauert sich neben den Sarkophag.⁷² Über die Versicherung an den Geliebten hinaus, sich niemals für den Triumph Octaviens hergeben zu wollen, bestehen ihre Deklamationen nun in der Beschwörung des eigenen Todes und in der sprachlichen Vorwegnahme der Inschrift, die das gemeinsame Grab einst zieren soll:

[F]ais que [...] ce tien cercueil [...]
De deux pauvres amans nous racouple tous deux,
Cercueil qu'encore un jour l'Égypte honorera,
Et peut estre à nous deux l'épitaphe fera.⁷³

„L'Égypte dans les collections françaises des XVI^e et XVII^e siècles“, in: Camos, *Hieroglyphica* [wie Anm. 8], S. 95–107, hier S. 96 f.). Den *aiguilles* genannten Obelisken gilt in der frühneuzeitlichen Reiseliteratur ein besonderes Interesse, bedienen sie doch gleichzeitig die Faszination für die ägyptische Herrschaftssymbolik wie für die geheime Kraft der Schriftzeichen. Die später französisierte Formel *Cleopatra's needles* wurde freilich, wie Frédéric Tinguely („Les « aiguilles de Cléopâtre ». Invention d'une antiquité égyptienne“, in: Gorris Camos, *Hieroglyphica* [wie Anm. 8], S. 81–88) zeigt, erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von englischen Seeleuten geprägt, wobei *needle* im zeitgenössischen Jargon durchaus phallisch konnotiert ist und Kleopatra somit männliche Eigenschaften zugesprochen werden. Johannes von Müller bestätigt mit Blick auf die Importe der Obelisken (nach Alexandria, später nach Paris, New York und London) diese „Logik imaginiertes Historizität, in der bekannte Elemente ägyptischer Geschichte, typische Monumente und prominente Persönlichkeiten willkürlich miteinander verknüpft wurden.“ Die Transportrouten, auf denen die Artefakte gleichsam zu Bilderfahrzeugen wurden, hätten – zusätzlich zu ihrer Repräsentationswirkung am jeweiligen Standort – dazu gedient, einen Herrschaftsraum allererst zu etablieren („Sea-Going Obelisk. Die Nadel der Kleopatra in London“, in: Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf [Hgg.], *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018, S. 14–26; Zitat auf S. 24).

⁷¹ Vgl. dazu Abb. 11 und 12.

⁷² Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1307, V. 1339 f.

⁷³ Ebd., V. 1370, V. 1373–1376: „Mach, dass dein Sarg [...] / Uns zwei arme Liebende im Tod vereine, / Sarg, den eines fernen Tags Ägypten ehren / Und der vielleicht unser beider Epitaph sein wird.“

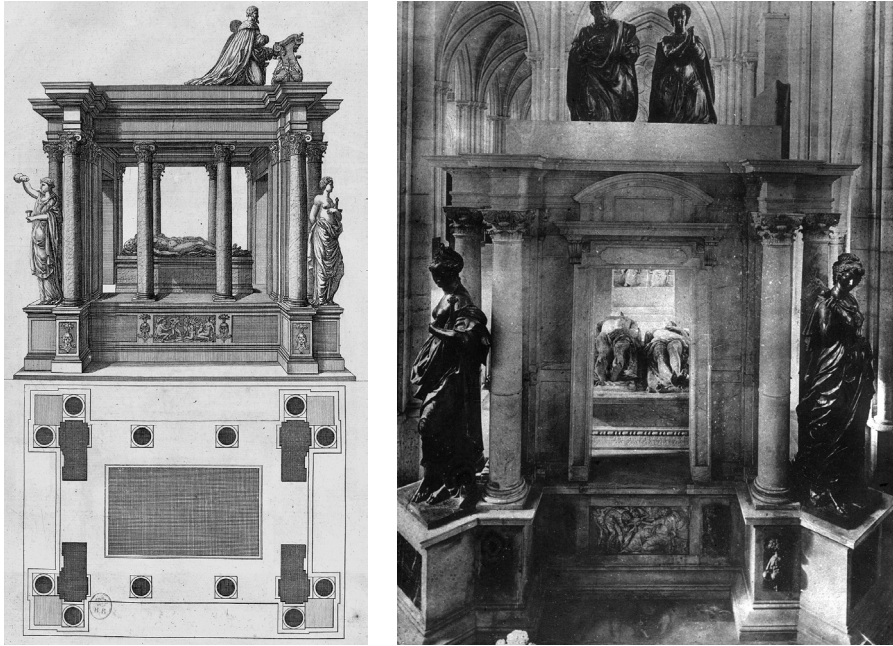


Abb. 11. Francesco Primaticcio, Germain Pilon: *Tombeau du Roy Henri Second, et de la Reine Catherine de Medicis sa Femme à St. Denis* [1561–1570], Stich, in: Jean Marot: *L'Architecture française, ou Plans des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris*, Paris 1670 (ca.), fol. 162 r. — Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES-V-371 (Creative Commons, CCo 1.0).

Abb. 12 zeigt den heutigen Zustand des Baldachingrabes in der Abtei St. Denis. — © Jacques de Caso Visual Archive, University of Iowa School of Art & Art History.

Das „Vielleicht“ Cléopâtres zeugt von der Hoffnung, dass aus dem Sarg das Denkmal werde, das das Ephemere der Stimme in geschriebenen Lettern konserviert. Denn in der Folge zitiert Cléopâtre, deren Monolog bereits mit einem „ANTOINE“ in Majuskeln begonnen hat, den zukünftigen Epitaph, der gleichfalls in Großbuchstaben einsetzt:

ICY sont deux amans qui heureux en leur vie,
D'heur, d'honneur, de liesse, ont leur ame assouvie :
Mais en fin tel malheur on les vit encourir,
Que le bon heur des deux fut de bien tost mourir.⁷⁴

⁷⁴ Ebd., V. 1377–1380: „HIER ruhen zwei Liebende, die, weil sie im Leben glücklich waren, / Eine Seele hatten, die satt war vor Glück, Ehre und Freude; / Schließlich aber suchte solches Unglück sie heim, / Dass beider Glück darin bestand, bald zu sterben.“ Vgl. dazu das Schriftbild der Erstaussage, Abb. 13.

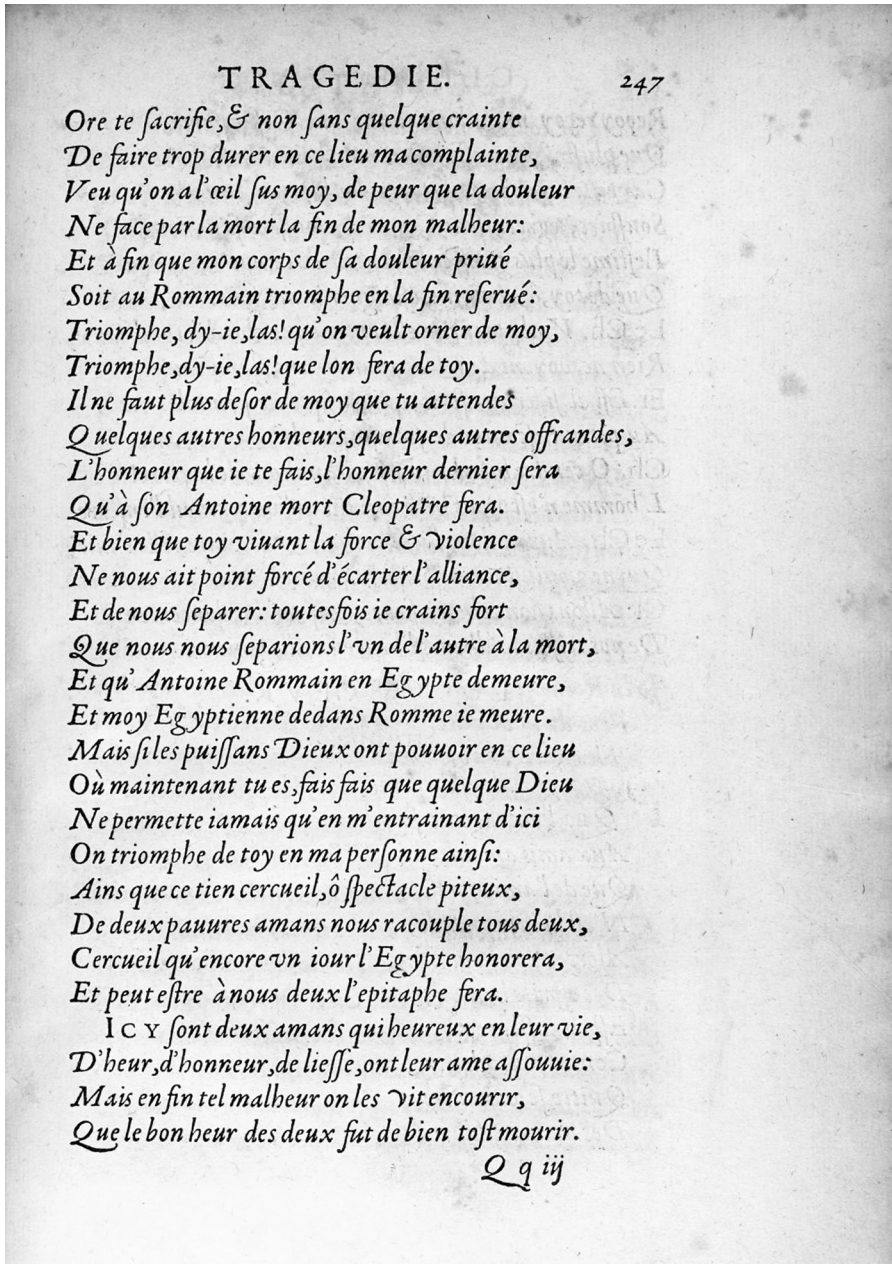


Abb. 13: Im langen Schlussmonolog Cléopâtres sticht das in Kapitälchen gedruckte Wort „Icy“ heraus. Das Foto zeigt die entsprechende Seite in der von Charles de la Mothe besorgten Erstausgabe. — *Les Oeuures & Meslanges Poétiques d'Estienne Iodelle Sieur du Lymodin*, Paris 1574, S. 247 (gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France).

Wer spricht hier? Ist das noch eine menschliche Stimme oder greift das bereits auf die spätere Inschrift voraus, die nun lediglich verfrüht abgelesen wird? Das großgeschriebene Hier, „ICY“, das wie ein raumzeitliches Gravitätszentrum sowohl die großgeschriebene Apostrophe Antoinnes vom Beginn des Monologs als auch den Namen der Sprechenden auf den Moment, auf das *hic et nunc* hin verpflichtet, beschreibt die Schwelle zwischen Stimme und Schrift, beschreibt den Wunsch Cléopâtres, im Moment des Todes mit Antoine eins zu werden und das gemeinsame Schicksal im Epitaph für nachkommende Generationen bewahrt zu wissen. Was überdauert, ist die Inschrift als Repräsentation einer Absenz. Cléopâtres und ineins Jodelles Triumph besteht in einer Tragödie, die wie in Stein gemeißelt wurde und die den Raum des theatralen Spiels zu einem textlich vermittelten imaginären Raum der Geschichte hin öffnet.⁷⁵

Dem Chor kommt es jetzt bloß noch zu, Cléopâtres Eintritt in die Grabkammer und den dortigen Vollzug der Totenrituale zu beschreiben, während die ersterbende Stimme der Königin in ihrem Innern den Selbstmord als eine glückliche Erleichterung,⁷⁶ als ein, wenn man so will, Auflösen in Prosopopöie und Schrift, begrüßt. Der fünfte Akt hat in erster Linie die Funktion, den Tod mit dem Augenzeugen Proculée zu protokollieren und Cléopâtres Souveränität im und durch das Sterben anzuerkennen. Schon zuvor ist sie vom Chor als große Königin bezeichnet worden, die den mächtigen Antoine zu verführen und zu führen, die aber vor allem ein ganzes Reich zu dirigieren verstanden habe.⁷⁷

75 Jodelle wird auf dieses Motiv des Überdauerns in der Schrift zurückgreifen, wenn er 1558 das vermeintliche Desaster des königlichen Festakts im Hôtel de Ville mit dem *Recueil* zu verteidigen sucht: Der Autor vergrößert, wie Cornilliat gezeigt hat, das persönliche Scheitern, um die misslungene Aufführung (bzw. das, was sie unter besseren Bedingungen hätte sein können) in der Berichterstattung nur umso nachdrücklicher vor dem Vergessen zu bewahren und seinen künstlerischen Ruf als Ausnahmetalent wiederherzustellen (*From Masquerade to Tragedy* [wie Anm. 27], S. 85–96): Kaum mag Jodelle den Freunden Glauben schenken, die ihm versichern, dass das Desaster so groß nicht gewesen sei (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 252). Vielmehr fühlt er sich wie versteinert, als er vor dem König um seine Ehre fürchten muss (ebd., S. 228). Zu sehen, wie schlecht all das umgesetzt wurde, was er so schön geplant hatte, habe ihn vor Scham außer sich geraten lassen (ebd., S. 240). Mit seinem *Recueil* tritt Jodelle deshalb eine Flucht nach vorn an. Wie Cléopâtre sich von den Lesern ihres Epitaphs Genugtuung und Rehabilitation erhofft, ebenso glaubt der Dichter, die Großen seines Landes im Nachhinein durch seine Verteidigungsschrift vom eigenen Genie überzeugen zu können: Wo sie doch bereits seine Zuschauer gewesen waren, könnten sie genauso gut auch seine Leser werden, um ihm in dieser Sache Recht widerfahren zu lassen (ebd., S. 254 f.). Er wünscht, dass Frankreich ihm nach diesem seinem Schuldeingeständnis statt neuer Vorwürfe nicht weniger entgegenbringe als Vergebung und Gnade, als Lob, Bewunderung und nicht zuletzt Neid (ebd., S. 228).

76 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1396; zuvor ebd., V. 1387, V. 1457 f.

77 Ebd., V. 795–798.

Theatrale Gegenwart vereinseitigt sich so zum Nachruf. Jetzt auch berichtet der fassungslose Römer von dem, was sich seinem Auge in der Grabkammer darbot:

J'ay veu (ô rare et miserable chose !)
 Ma Cleopatre en son royal habit,
 Et sa couronne, au long d'un riche lic
 Peint et doré, blesme et morte couchee,
 Sans qu'elle fust d'aucun glaive touchee,
 Avecq Eras sa femme, à ses pieds morte,
 Et Charmium vive, qu'en telle sorte
 J'ay lors blasmee : A a Charmium, est-ce
 Noblement faict ? Ouy ouy c'est de noblesse
 De tant de Rois Egyptiens venue
 Un tesmoignage.⁷⁸

Die Nachricht vom souveränen Selbsttod der ägyptischen Königin, das schätzt Proculée richtig ein, wird Octavien schwer zu vermitteln sein.⁷⁹ Nicht allein, dass seinem Herrn nun der Triumph in der Hauptstadt Rom entgeht; auch wird Cléopâtres physische Unversehrtheit („sans blessure en telle sorte“), die der Römer in seiner Bestürzung gleich doppelt feststellt,⁸⁰ im optischen Zusammenspiel mit der Makellosigkeit der blassen Haut und den Reichsinsignien zum Ausweis herrscherlicher Legitimität. Mochte die Königin selbst darauf verwiesen haben, das Recht auf Unantastbarkeit ihrer aristokratischen Herkunft zu verdanken,⁸¹ so bestätigt sich die von ihren Vätern an sie übertragene Pharaonenwürde nun auch gegenüber Außenstehenden in der Perfektion, mit dem sie den Coup ihrer Selbsttötung vollzog, ohne die geringste Spur zu hinterlassen. Die quasi marmorne Leiche, an der alle Fragen nach einem Schlangenbiss oder einem möglichen Gift abzuperlen scheinen, wird zum unhintergehbaren Argument für die Selbstverständlichkeit weiblicher Macht.

Von einer vergleichbar politischen Aussagefähigkeit des Bildes, das noch der tote Körper abwirft, zeugt die Tatsache, dass Caterina de' Medici im Jahre 1565, rund ein Vierteljahrhundert vor ihrem tatsächlichen Tod, Girolamo Della Robbias Entwurf für einen Gisant (genauer einen sogenannten *transi*, der bereits

78 Ebd., V. 1544–1554: „Ich sah (wie seltsam doch, wie elend war's!) / Meine Kleopatra in ihrem königlichen Gewand / Mitsamt der Krone auf einem bemalten und / Vergoldeten Prunkbett bleich und tot daliegen, / Ohne dass ein Schwert sie berührt hätte, / Mit Eras, ihrer Kammerfrau, tot zu ihren Füßen / Und Charmium noch lebendig, sodass ich / Sogleich losschimpfte: ‚Ach, Charmium, ging's [wenigstens] / vornehm zu?‘ — ‚Ja, ja, von der Vornehmheit, / Die von so vielen Ägypterkönigen herreicht, ist's / Ein Zeugnis.“

79 Ebd., V. 1603.

80 Ebd., V. 1605 f.

81 Ebd., V. 1229.



Abb. 14. Germain Pilon: *Gisants für Heinrich II. und Caterina de' Medici*, finale Version, Abtei St. Denis — © Jacques de Caso Visual Archive, University of Iowa School of Art & Art History.

Abb. 15. Girolamo Della Robbias ursprünglicher Entwurf der Liegefigur für Caterina de' Medici, 1565, Louvre, Paris — © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Thierry Ollivier.

Verfallsspuren aufweist), der im Falle ihres Ablebens im Grabmonument neben ihrem Mann platziert worden wäre, ablehnte und durch eine deutlich idealisierende Version ersetzen ließ.⁸² Weibliche Alleinherrschaft bedarf, so lässt sich in diesem Zusammenhang aus Proculées bemerkenswerten Versen schlussfolgern, im 17. Jahrhundert also eines ganzen Bündels von Rechtfertigungsgründen (Insignien, Genealogien, Unantastbar- und Makellosigkeiten), und zwar weil das sogenannte salische Gesetz in Frankreich wohl eine weibliche Regentin, jedoch noch immer keine regierende Königin zulässt. Demgegenüber vermag die Bühne etwas sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen, was es in der Realität nicht gibt: weibliche Herrschaft.

Mir scheint, dass sich aus exakt dieser Leistung heraus das französische Interesse für die Kleopatra-Figur erklärt. Und der historische Kontext bestätigt die Hypothese: Anfang der 1550er Jahre, mithin im unmittelbaren zeitlichen Kontext

⁸² Vgl. dazu Abb. 14 und 15.

zur Entstehung von Jodelles Tragödie, kommen Zweifel an der Legende von der *Lex salica* auf, als nämlich erstmals der Originalwortlaut der beiden zentralen Urkunden von 1316 und 1328 publik gemacht und in ihnen eine willkürliche Festlegung erkannt wird.⁸³ Noch verdankt Caterina das eigene politische Gewicht nach dem Tod des Gatten (1559) der Regentschaft ihrer Söhne. Doch tritt sie, wie Brantôme in den *Vies des dames galantes* festhält, schon 1572, anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter Marguerite mit Heinrich von Navarra, dem späteren König, mit Nachdruck für die Möglichkeit weiblicher Herrschaft ein: Ihre Tochter sei genauso regierungsfähig, ja angesichts ihrer geistigen und moralischen Gaben sogar fähiger als viele Männer.

Jodelles Parteinahme für die Figur der Kleopatra mag daher primär eine Parteinahme für die französische Position gegenüber der kaiserlichen Übermacht sein; sie weist jedoch in direkter Linie auf seine späteren Loyalitätsbekundungen gegenüber der dann verwitweten Caterina voraus. An das bereits zitierte Schlusswort des Chores, Cléopâtre habe über ein mehr als männliches Herz verfügt, knüpfen etwa die Verse seiner fünf *Sonnets à la Roynne mère* (1563) an, die mit der Befreiung Le Havres von der englischen Besatzung bewiesen habe, „que nous avons en une Roynne un Roy.“ Wie ein Atlas den Himmel trage Caterina ganz Frankreich auf dem königlichen Haupt; in ihr erblickt der Dichter, wie es eingangs des ersten Sonetts heißt, darum „les dons plus grans, / Que quelque heureux et rare aspect du ciel te baille[.]“⁸⁴ In einem Klima beständiger politischer Krise, das durch die Interessen äußerer Feinde, das durch den verfrühten Tod ihres Gatten und des Thronfolgers, ihres Sohnes Franz II., das durch den überspannten Charakter des regierenden Karl IX. und die drohende konfessionelle Zersplitterung Frankreichs geprägt ist, lässt sich eine vergleichbare Anerkennung weiblicher Souveränität kaum anders denn als Parteinahme wider die Gültigkeit des salischen Gesetzes auffassen. Zu vermuten ist deshalb, dass sich die außerordentliche französische Faszination für Kleopatra als Figur der frühneuzeitlichen Bühne – man denke an Garniers *Marc-Antoine ou Cléopâtre* (1578), an Montreux' *Cléopâtre* (1592), an Mairets *Le Marc-Antoine, ou La Cléopâtre* (1630) bzw. an Benserades *Cléopâtre* (1636), an Chaulmers *Pompée* (1638) und Corneilles *La Mort de Pompée* (1643), schließlich an Marmontels *Cleopâtre* (1750), ganz zu schweigen von all den Dramen, in denen Cäsar die Hauptfigur ist, von den lyrischen oder epischen Adap-

83 Vgl. dazu Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir. L'invention de la loi salique (V^e–XVI^e siècle)*, 2006, S. 576–578; Ralph E. Giesey, *Le Rôle méconnu de la loi salique. La succession royale, XIV^e–XVI^e siècles*, Paris 2007, S. 258 f. Zu den historischen Umständen der Entstehung vgl. ebd., S. 27–47; die Textdokumente von 1316 bzw. von 1328 finden sich ebd., S. 271–278.

84 Abgedruckt in Jodelle, *Œuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 204–206: „[...] dass wir in einer Königin einen König haben“; „[...] die größten Gaben, / Die eine glückliche und seltene Gunst des Himmels Dir verleiht“.

tionen des Stoffes sowie von den ausländischen Einflüssen, insbesondere durch Shakespeares Erfolgsstück *Antony and Cleopatra* von 1607 – zu nicht geringen Teilen diesem französischen Sonderweg in der Erbfolge verdankt.

4. Schluss: Die Tragödie als Hebel

Als der verarmte Jodelle im Jahr 1573 selbst auf dem Sterbebett liegt, mutet er seinem Freund Charles de la Mothe die Herausgeberschaft seines bis dahin in großen Teilen noch unedierten Werks zu. De la Mothe wird sich der Sache gewissenhaft und zügig annehmen, sodass die bereits im Folgejahr erschienene Ausgabe von *Les Oeuures & Meslanges Poetiques d'Estienne Jodelle Sievr du Lymodin* bis in unsere Tage hinein die zentrale Referenz für Neueditionen bildet. Gegen Ende seines bemerkenswerten Vorworts, in dem de la Mothe die Ursprünge einer Literatur der gallischen Barden noch vor jene der Griechen und Römer datiert und schlussfolgert, deren Dichtungen verdankten den Galliern und also den Franzosen die maßgeblichen Einflüsse und nicht etwa umgekehrt,⁸⁵ schreibt der Herausgeber:

[T]ant que les François se souviendront de leur vieil honneur, et merite vers les Muses [...] ils ne devront estre ingrats à la memoire de cestuy leur nourrisson, [...] qui tousjours ses œuvres n'a dressé qu'à la gloire de la France.⁸⁶

Interessant in unserem Zusammenhang erscheint vor allem die letzte Phrase, da hier die Idee eines Autors vermittelt wird, der seine Werke aufrichtet und zu Denkmälern türmt, die dem Ruhme Frankreichs gelten sollen. Mit Blick auf den *grand Architecte* Jodelle – jenen Schriftsteller, der für die Großen seiner Zeit – ob aus Stein oder aus Pappmaché – Gedenkorte entwarf und errichtete, um sie mit Inschriften zu versehen, kann das Verb *dresser* nicht als tote, es muss als eine lebendige Metapher verstanden werden. Charles de la Mothe skizziert daher in seinem Vorwort nicht allein eine fiktive Genealogie der gallischen Dichtung im Sinne eines literaturhistorischen Gründungsmythos, sondern er bestimmt auch die im doppelten Sinne herausragende Stellung, die Jodelles Werk als Markstein in ihr einnehmen soll. Auf dem Buchmarkt seiner Zeit setzt der Herausgeber demnach ein weithin sichtbares Zeichen, das als Pfand für Zukünftiges dienen

85 De la Mothe, *De la Poésie française* (wie Anm. 16), S. 69 f.

86 Ebd., S. 74: „Solange die Franzosen sich an ihre alte Ehre und ihr Verdienst den Musen gegenüber erinnern werden, [...] dürfen sie auch im Andenken an diesen ihren Spross nicht undankbar sein, [...] der doch allezeit seine Werke lediglich zum Ruhme Frankreichs *errichtet* hat.“ (Hervorhebungen nicht im Original)

soll. Denn diese erste Ausgabe präsentiert sich als Platzhalter, „*pendant que l'on préparera autres volumes de choses mieux choisies ou ordonnées. [...]* Jouisse donc le Lecteur de ceci *cependant*[.]“⁸⁷ So viel habe der Verstorbene hinterlassen, dass damit getrost vier oder fünf dicke Wälzer gefüllt werden könnten, gar nicht zu sprechen von all jenen Werken, die bezeugtermaßen verlorengegangen seien und die ihrerseits noch einmal mehr als sechs solcher Bände abwerfen würden. Die vorliegende Ausgabe sei deshalb vorrangig aus den Werken der Jugend wie etwa der *Cléopâtre captive*⁸⁸ zusammengestellt.

Und in der Tat: Wie das Schauspiel der ägyptischen Königin als Synekdoche der Werkausgabe herzuhalten hat, trägt die Erstaussgabe von 1574 den Untertitel eines *Premier volume*, um auf Weiteres zu verweisen. Das mutet hyperbolisch an, gerade angesichts der Tatsache, dass nicht ein einziger weiterer Band je erschien und die Ergänzungen späterer Editionen deutlich weniger umfangreich ausfielen, als es de la Mothes Ausführungen nahelegen. Doch in ebendiesem Verhältnis von manifestem Teil und angekündigtem Ganzen, vom verfügbaren und sichtbaren literarischen Gegenstand sowie seinem Versprechen auf Zukünftiges möchte ich abschließend den Hebelvorgang identifizieren, den de la Mothe mit dem Blick auf Jodelles Vermächtnis im Verb *dresser* umreißt: Der einzelnen Inschrift wird die Fähigkeit zugesprochen, sich aufzurichten, quasi aus einer innewohnenden Kraft heraus, die das Teil zum Ganzen entfaltet und zum sprachlichen Monument ausbaut. So lässt sich ein Mehrwert generieren, der auf die Vergangenheit rückzuwirken vermag.

Das Muster einer Akkreditierung des gegenwärtigen Textes von einem zukünftigen Werkganzen her zeichnet sich ab, wie es der Tragödiendichter Jodelle auch im Prolog seiner *Cléopâtre captive* verwendet, als der Sprecher sich nämlich vor dem König quasi dafür entschuldigt, den Niedergang einer Eingeschlossenen geschildert zu haben, anstatt den soeben errungenen Sieg von Metz zu verherrlichen:

[S]i ce temps [...]
 Nous eust offert ta gloire triomphante,
 Pour assez tost de nous estre chantee,
 Et maintenant à tes yeux presentee,
 Tu n'orrais point de nos bouches sinon
 Du grand HENRY le triomphe et le nom. [...]
 Reçoy donc (Sire) et d'un visage humain
 Prens ce devoir [...]
 En attendant que mieux nous te chantions,

87 Ebd., S. 72: „[...] während man weitere Bände mit besser gewählten oder geordneten Dingen vorbereitet. [...] Der Leser möge sich *zwischenzeitlich* am Vorliegenden erfreuen.“ (Hervorhebungen nicht im Original)

88 Ebd.; zuvor ebd., S. 73.

Et qu'à tes yeux saintement presentations
 Ce que ja chante à toi le fils des Dieux,
 La terre toute, et la mer, et les Cieux.⁸⁹

Das Stück gibt sich hier als Platzhalter künftigen Herrscherlobs aus und sucht sich und ineins die dramatische Gattung von dieser fernen Zukunft her zu legitimieren. Ein Schuft, wer Böses dabei denkt. Und doch scheint Jodelle, dem „Parisien Prince des Poètes Tragiques“,⁹⁰ der Ruf eines Windbeutels zumindest im Lager seiner Feinde vorausgeeilt zu sein. Denn schon im Vorwort seines wenig umfangreichen *Recueil des inscriptions* nimmt er die Kritik all jener vorweg, die in ihm einen Prahler vermuten: Sollten sie doch lästern,

qu'après tant de magnifiques promesses que je puis avoir faites, apres la grande et longue expectation que l'on a eüe de mes ouvrages, au lieu des montaignes d'or [...] je fay sortir une souris.⁹¹

Dass sich die beabsichtigte Hebelwirkung der *Cléopâtre captive* dessen ungeachtet hat entfalten können, dass die Tragödie von 1553 heute als Mark- und Meilenstein zu gelten hat, der die neuzeitliche Konjunktur der Gattung auf dem großen Schaugerüst Galliens⁹² – nicht dem historischen der Bürgerkriege, sondern jenem des Theaters – mitbegründete, mag als Beweis dafür herhalten, dass der Autor zumindest in diesem einen Fall mit seinen Prognosen Wort gehalten hat.

89 Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 23–28, V. 55 f., V. 59–62: „[W]enn unsere Gegenwart [...] / Uns Deinen triumphalen Sieg früh genug beschert hätte, / damit er von uns besungen / und jetzt Deinen Augen dargeboten hätte werden können, / Du vernähmest aus unseren Mündern nichts / Als den Triumph und den Namen des großen HENRI. [...] / Empfange daher, oh König, und nimm dieses Werk / Mit Nachsicht an [...] / In der Erwartung, dass wir Dich noch besser besingen / Und vor Deinen Augen hingebungsvoll aufführen werden, / Was schon jetzt von Dir, Sohn der Götter, / Die ganze Erde, das Meer und der Himmel singen.“

90 So d'Aubignés Epithet für Jodelle, mit dem er seine Verse auf den Tod des Freundes übertitelt (vgl. Jodelle, *Œuvres complètes*, Bd. II [wie Anm. 1], S. 365).

91 Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 220: „dass ich nach so viel angekündigten Großartigkeiten und nach der großen und langen Erwartung, die man meine Werke gegenüber hatte, statt Bergen von Gold [...] [bloß] eine Maus hervorbrachte.“

92 Ebd., S. 227.

Cristina Fossaluzza

Il Capitano alla conquista della società delle lettere

Fortuna e trasformazioni delle *Bravure* di Francesco Andreini
nella Germania del Seicento

Nuovi percorsi sulla commedia dell'arte
nei Paesi di lingua tedesca

La maschera del Capitano Spavento, che a cavallo tra il 1500 e il 1600 fu interpretata e resa celebre dal Comico Geloso Francesco Andreini in Italia e in Europa,¹ nel periodo della Guerra dei Trent'anni fu molto popolare anche nei Paesi d'oltralpe. L'obiettivo del presente saggio è quello di approfondire non solo la fortuna del Capitano di Andreini nella Germania del Seicento, ma anche di illustrarne le trasformazioni e le relative implicazioni storico-culturali.

A titolo introduttivo sarà utile nominare alcuni dati sulla commedia dell'arte² e sulla sua diffusione nei Paesi di lingua tedesca. Com'è noto, in queste aree la commedia dell'arte si diffuse molto velocemente e soprattutto nella Germania meridionale fu assai apprezzata nell'ambito delle festività di corte: una delle prime e più famose rappresentazioni di cui si è conservato lo scenario si tenne per esempio nel 1568, in occasione delle nozze di Guglielmo V di Baviera e Renata di Lorena a Monaco.³ Nei decenni successivi, gli spettacoli di questo tipo aumentarono rapidamente, non da ultimo in virtù dei rapporti dinastici fra la Casa d'Asburgo e la nobiltà italiana.⁴ Tuttavia, non è su queste rappresentazioni che il

1 Per maggiori informazioni sulla figura di Francesco Andreini cfr. il *Dizionario biografico di attrici e attori*, in: Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa, XVI–XVIII secolo*, Torino 2014, pp. 257–260.

2 Il primo documento fondativo di una compagnia professionale di comici a Padova (la “Fraternal Compagnia”) risale al 1545. Una ristampa di questo documento è fornita da Roberto Tessari, *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Milano 1992, p. 113 s. Va sottolineato che il termine ‘commedia dell'arte’ (dove “arte”, secondo l'accezione del Medioevo e del Rinascimento, significa “professione”) compare solo a partire dal Settecento.

3 Cfr. Roberto Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento. 'Industria' e 'arte giocosa' della civiltà barocca*, Firenze 1969, p. 47. Sulla ricezione della commedia dell'arte fuori dai confini degli stati di lingua italiana cfr. Alberto Martino e Fausto de Michele (a cura di), *La ricezione della commedia dell'arte nell'Europa centrale, 1568–1769. Storia, testi, iconografia*, Pisa/Roma 2010 e Ferrone 2014 (come nota 1).

4 Su questo punto, oltre agli studi già citati, cfr. Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il*

presente contributo intende soffermarsi, bensì sui *testi* della commedia dell'arte: un aspetto che di primo acchito può forse apparire paradossale considerando il numero estremamente esiguo di fonti scritte di cui disponiamo.⁵ Solo a partire dal Seicento emergono infatti i primi documenti, costituiti principalmente dai canovacci stampati dagli stessi attori.⁶ Ma fra questi rientrano anche opere più estese come appunto *Le bravure del Capitano Spavento* di Francesco Andreini (prima edizione: Venezia 1607), un testo che riprende il tema del soldato vanaglorioso e del furbo servitore, già presente nella commedia greca e latina.⁷ Il Capitano è una maschera che conosce diverse variazioni nella storia della commedia dell'arte (Spavento, Cocodrillo, Rinoceronte, Rodomont, Matamoros, Spezzafer, ecc.), ma che rimane un personaggio in fondo sempre caratterizzato da un'inguaribile superbia unita a un'estrema codardia. Nelle *Bravure* di Andreini le esagerazioni di Spavento, così come le sue contraddizioni, emergono costantemente nel confronto con l'arguto servitore Trappola. Non di rado, il Capitano e Trappola disquisiscono su sottigliezze linguistiche, ma anche su forme letterarie classiche e moderne, o propongono addirittura riflessioni metapoetiche e metateatrali.⁸ Tuttavia non è solo per queste ragioni che le *Bravure* costituiscono un'opera particolarmente

segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo, Firenze 2007.

- 5 In particolare nel contesto europeo le fonti sono "scarne e incerte", come documenta Susanne Winter, "TheaterKulturTransfer. Die Commedia dell'arte in Frankreich und Spanien", in: Andrea Sommer-Mathis, Elisabeth Großegger e Katharina Wessely (a cura di), *Spettacolo barocco*, Wien 2018, pp. 33-46, qui p. 33.
- 6 Per un elenco di questi testi (comprensivo di soli undici titoli), cfr. Tessari (come nota 2), p. 179. L'unica raccolta di scenari pubblicata da un attore è quella data alle stampe nel 1611 dal comico Flaminio Scala, detto Flavio, con una prefazione ai *Cortesi lettori* dello stesso Andreini, cfr. Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative: ovvero La ricreazione comica, boscareccia, e tragica; divisa in cinquanta giornate*, Venezia: Giovanni Battista Pulziani, 1611. Questa raccolta, insieme ad altri scenari presenti nei fondi di varie biblioteche, viene riprodotta anche nel recente studio di Anna Maria Testaverde (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'arte*, Torino 2007, la cui introduzione (pp. XVII-LXXI) riassume anche lo stato della ricerca e le fonti sulla commedia dell'arte in Italia.
- 7 Sulle relazioni della commedia dell'arte con la commedia latina, cfr. Vincenzo de Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Napoli 1882 (Ristampa Sala Bolognese 1978).
- 8 Il momento autoriflessivo raggiunge il suo apice nel quattordicesimo ragionamento (*Della cucina del Sole, e de i Comici Gelosi*), quando il Capitano e Trappola presentano in tutti i dettagli i Comici Gelosi, ovvero la compagnia stessa di Andreini. Emerge emblematicamente in parti metateatrali come queste come la commedia dell'arte non abbia inteso se stessa soltanto come teatro dell'improvvisazione, ma anche come fenomeno letterario. Sui legami fra 'improvvisazione' e 'struttura' nella commedia dell'arte, cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino 1993; Ferrone 2014 (come nota 1) e Ferdinando Taviani, "Introduzione n. 11 alla Commedia dell'arte", in: *Teatro e Storia* 7, 36 (2015), pp. 269-295.

significativa nella riflessione sulle trasformazioni della commedia dell'arte nel contesto di lingua tedesca. Nel corso del Seicento le *Bravure* diventeranno soprattutto un'importante fonte per quegli autori della commedia barocca che in Germania erano alla ricerca di nuovi canoni letterari e scorgevano proprio nella commedia dell'arte italiana un possibile modello di riferimento per le loro opere.⁹

Se ritorniamo per un attimo alla situazione delle fonti scritte sulla commedia dell'arte, non stupirà che anche nel contesto di lingua tedesca il panorama si configuri in modo altrettanto lacunoso che per gli originali italiani. Delle prime rappresentazioni della fine del Cinquecento non si conserva infatti molto altro se non qualche scenario, anche perché nelle corti della Germania meridionale gli spettacoli venivano rappresentati in lingua originale e non venivano commissionate traduzioni. Diversa è invece la situazione che si delinea già qualche anno più tardi, all'inizio del Seicento, almeno negli stati protestanti dell'Impero. Qui la commedia dell'arte venne effettivamente recepita e tradotta quale fenomeno genuinamente letterario in seno alle Accademie e ai circoli eruditi. Sorte in buona parte sul modello di quelle italiane, le Accademie di lingua tedesca nella prima età moderna svolsero infatti un ruolo fondamentale nello scambio culturale con gli stati italiani, proprio perché promossero un'intensa ricezione e una vivace rielaborazione di nuovi generi letterari.¹⁰

Per quanto riguarda in particolare i Paesi di lingua tedesca, nello studio della commedia dell'arte diventa perciò sempre più necessario concentrarsi, oltre che sugli aspetti relativi alle rappresentazioni e alle performance teatrali, anche sull'analisi filologica dei testi e sul confronto con le fonti. I testi e le traduzioni riscoperte negli ultimi anni anche in questa specifica area geografica possono contribuire così alla mappatura di una complessa rete di relazioni culturali in cui la commedia dell'arte si delinea quale fenomeno propulsivo profondamente radicato nel contesto culturale europeo.¹¹

9 Cfr. Armin Schliengier, *Das Komische in den Komödien von Andreas Gryphius. Ein Beitrag zu Ernst und Scherz im Barocktheater*, Bern 1970.

10 Cfr. Frank-Rutger Hausmann, "Deutsche Übersetzungen italienischer Literatur im Zeitalter des Barock", in: Brigitte Winklehner (a cura di), *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, Tübingen 1991, pp. 151–164. Vale la pena ricordare a titolo di esempio la traduzione del *Novellino* nell'ambito della *Fruchtbringende Gesellschaft*, oggetto del recente studio di Lucia Assenzi, *Fruchtbringende Verdeutschung. Linguistik und kulturelles Umfeld der 'Übersetzung des 'Novellino' (1572) in den 'Erzählungen aus den mittlern Zeiten' (1624)*, Berlin 2020. Più in generale sulle accademie tedesche nel periodo barocco cfr. Wilhelm Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*, Tübingen 1982.

11 Cfr. Christopher Balme, Piermario Vescovo e Daniele Vianello, *Commedia dell'arte in Context*, Cambridge/New York 2018.

La commedia dell'arte e le Accademie. Due traduzioni in lingua tedesca delle *Bravure* di Andreini

Strutturato in forma dialogica, nella prima edizione del 1607 il testo di Andreini sulle *Bravure del Capitano Spavento* si compone di cinquantacinque ragionamenti. Negli anni immediatamente successivi alla prima pubblicazione escono altre edizioni dell'opera, nelle quali il numero dei ragionamenti aumenta, fino a raggiungere nell'ultima stampa in vita dell'autore (1624) il totale di novantacinque.¹² Se si prescinde dalle dediche,¹³ le edizioni italiane delle *Bravure* non presentano variazioni di particolare rilievo. Diversa è invece la situazione se si prendono in esame le traduzioni dell'opera in altre lingue.

Nel contesto europeo, la prima traduzione in ordine di tempo fu redatta in lingua francese e si compone di sei ragionamenti. Curata da Jacques de Fonteny, venne stampata a Parigi nel 1608 con il titolo di *Les Bravacheries du capitaine Spavante*.¹⁴

Per quanto riguarda invece più specificamente i Paesi di lingua tedesca, di recente sono state ritrovate due traduzioni, una a stampa e una manoscritta. La stampa fu scoperta negli anni Novanta del Novecento nella Herzog-August-Bibliothek di Wolfenbüttel dallo studioso Alberto Martino. Il testo, fino allora

- 12 Le prime tre edizioni furono pubblicate a Venezia nel 1607, 1609 e 1615. Entrambe le prime due edizioni si componevano di cinquantacinque ragionamenti, mentre quella del 1615 conteneva anche una *Nuova Aggiunta* con ulteriori dieci ragionamenti. Nel 1618 fu pubblicata una seconda parte dell'opera, composta da altri quaranta ragionamenti. Una versione finale delle *Bravure*, in cui furono riunite tutte le parti, uscì nel 1624, l'anno della morte dell'autore. Per le varie edizioni della *Bravure*, cfr. Alberto Martino, "Die italienische Vorlage des Hauptmann Schreck (1627)", in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten*, pp. 102–107, qui pp. 102 s., e l'elenco delle stampe nella recente edizione critica: Cristina Fossaluzza, Robin Kuhn e Jürgen Wolf (a cura di), *Francesco Andreini: Le bravure del Capitano Spavento / Die daffere Thaten deß Capitan Schröcken (1610)*, Stuttgart 2021, p. LI.
- 13 Le prime due edizioni del 1607 e del 1609 sono dedicate al duca Amedeo di Savoia; l'edizione del 1618 è dedicata invece a Giovanni de' Medici. Nel 1624 il dedicatario è il nobile veneziano Altobello Bon, mentre la stampa del 1615 è rivolta dall'editore Somasco a Gregorio de' Monti. Le dediche sono pubblicate in: Roberto Tessari (a cura di): *Francesco Andreini, Le bravure del capitano Spavento*, Pisa 1987, pp. 430–434. Sulle figure dei dedicatari cfr. Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. XIX.
- 14 Francesco Andreini, *Les Bravacheries du capitaine Spavante, divisées en plusieurs discours en forme de dialogue*, Traductes par I.D.F.P., Paris:David LeClerc 1608. Un esemplare di questa edizione è conservato presso la Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel con la collocazione M: QuN 1058r (8). Si tratta di sei ragionamenti (come conferma l'indicazione: *LES ARGUMENTS DES SIX DISCOURS contenus en ce liure*). Il testo italiano è stampato sul verso e la traduzione francese sul recto. Il volume contiene una dedica a stampa a Charles d'Angennes, marchese di Rambouillet (1577-1652). Il frontespizio dell'esemplare di Wolfenbüttel reca un'indicazione manoscritta del possibile proprietario, solo parzialmente leggibile: "Adam Char[es?] Bar[on?] de [...]".

considerato una versione anonima di un'opera sconosciuta, si rivelò essere invece la traduzione in tedesco dei primi tre ragionamenti delle *Bravure* di Andreini, pubblicati nel 1627 con il titolo di *Hauptmann Schreck / Auß Wellischer sprach in Hochdeutsch vbersetzt*.¹⁵ La traduzione offre nuove e fondamentali informazioni sulle relazioni interculturali tra i Paesi di lingua tedesca e quelli di lingua italiana in questo periodo. Già dalla dedica ai due fratelli zu Barby-Mühlingen – il conte Albrecht Friedrich (1597–1641) e il conte Jost Günther (1598–1651) – si evince che questa traduzione ha avuto origine nella società colta protestante, e in particolare nell'ambiente dell'Accademia nota con il nome di *Fruchtbringende Gesellschaft*, fondata nel 1617 dal principe Ludwig I di Anhalt-Köthen nella tradizione delle Accademie rinascimentali italiane, di cui non a caso i due dedicatari erano membri.¹⁶ Il traduttore dei tre ragionamenti, nominato sul frontespizio della stampa solamente con lo pseudonimo di *Chim Haarlock von Vorhoff*, è stato identificato di recente nella persona dello scrittore e giurista Joachim Caesar (circa 1580–1648, GND: 122503279), che fu anche il primo traduttore del *Don Chisciotte* di Cervantes in tedesco.¹⁷ Si tratta senza dubbio di una scoperta significativa, che restituisce il nome del primo traduttore in assoluto di un testo della commedia dell'arte in tedesco.¹⁸ Nel corso di un viaggio di istruzione che tra il 1617 e il 1622 lo portò in Francia, in Spagna e in Italia, Joachim Caesar aveva soggiornato anche a Siena e conosceva molto bene l'italiano. Era altresì una figura assai legata al principe Ludwig I di Anhalt-Köthen, fondatore della *Fruchtbringende Gesellschaft*, per il quale tra il 1624 e il 1635, dopo il soggiorno italiano, aveva ricoperto diverse cariche.¹⁹ Sulla base di queste nuove informazioni sulla figura di Caesar è quindi possibile ipotizzare che anche la sua traduzione fosse legata agli interessi letterari

15 Francesco Andreini, *Hauptmann Schreck/Auß Wellischer sprach in Hochdeutsch vbersetzt/ Durch Chim Haarlock von Vorhoff* [Joachim Caesar], 1627 (<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11399702-1>).

16 Sulla *Fruchtbringende Gesellschaft* cfr. Martin Bircher, *Im Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekanntem Barock. Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit*, Berlin 1992. Gli studi più recenti sulla storia e le attività culturali di questa accademia si devono al quasi ventennale lavoro del centro di ricerca “Die deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts: Fruchtbringende Gesellschaft”, documentato anche nel recente volume: Gabriele Ball, Klaus Conermann, Andreas Herz, Helwig Schmidt-Glintzer, *Fruchtbringende Gesellschaft. Hundert Jahre nach der Reformation: Forschungen der Arbeitsstelle der Sächsischen Akademie der Wissenschaften an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Wiesbaden 2017.

17 Cfr. Jörn Weinert, “Chim Haarlock von Vorhoff. Auflösung eines Pseudonyms und Einordnung in die deutsche und europäische Literaturgeschichte”, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 153 (2020), pp. 467–487 e Jörn Weinert, “Hauptmann Schreck. Der hallische Übersetzer Joachim Caesar als Wegbereiter der deutschsprachigen Commedia dell'arte”, in: *Jahrbuch für hallische Stadtgeschichte* 18 (2020), pp. 10–35.

18 Weinert (come nota 17), p. 487.

19 Ivi, pp. 483–486.

della *Gesellschaft* e della cerchia dei suoi fondatori, tra i quali le *Bravure* di Andreini godevano di una considerevole popolarità.²⁰ Lo conferma anche il fatto che importanti poeti barocchi come Andreas Gryphius e Johann Rist, anch'essi membri dell'Accademia nel corso del Seicento, nelle loro opere si ispirarono non solo alla tradizione della commedia dell'arte ma anche, più specificamente, proprio alle *Bravure* di Andreini. Basterà nominare in questa sede la commedia scherzosa di Gryphius *Horribilicribrifax Teutsch* (1663), che in più punti cita alla lettera le *Bravure*,²¹ o la traduzione delle *Rodomontades Espagnoles* (1612) di Jacques Gautier a opera di Rist, che porta il titolo emblematico di *Capitan Spavento oder Rodomontades Espagnolles* (1635). Sebbene la *Fruchtbringende Gesellschaft* fosse stata fondata sul modello dell'Accademia della Crusca, nata in seno alla cattolica Firenze, e nonostante la confessione religiosa dei membri non avesse un ruolo preponderante negli statuti, è noto che essa si sviluppò quasi esclusivamente nei territori protestanti e che la maggior parte dei suoi membri fosse di religione luterana o calvinista.

Tra questi, il fondatore Ludwig I di Anhalt-Köthen²² costituisce una figura di particolare rilievo per il nostro tema. All'inizio del secolo, Ludwig soggiornò infatti a Firenze in occasione di un viaggio di istruzione durato un anno e il 21 luglio 1600 fu ammesso all'Accademia della Crusca come secondo membro di lingua tedesca, con il nome di "Acceso".²³ Il suo insegnante di italiano, Bastiano

20 Una popolarità che, in piena Guerra dei Trent'anni, era certo collegata anche alla figura del 'guerriero ridicolo' e può essere intesa anche come una parodia del mondo militare. Vgl. Fausto de Michele, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, Firenze 1998.

21 Cfr. Schliengier (come nota 9). Anche Alberto Martino ricorda che tutte le citazioni italiane nel *Lustspiel* di Gryphius *Horribilicribrifax Teutsch* rappresentano brani tratti dalle *Bravure* di Andreini (cfr. Alberto Martino, *Die italienische Literatur im deutschen Sprachraum. Ergänzungen und Berichtigungen zu Frank-Rutger Hausmanns Bibliographie*, Amsterdam/Atlanta 1994, p. 404). Daniel Fulda sottolinea che dalle *Bravure* di Andreini provengono quasi tutte le *boutades* in italiano dell'*Horribilicribrifax* e altri passaggi dialogici, nonché il rapporto ironico dei servitori con i loro padroni fanfaroni (cfr. Daniel Fulda, "Horribilicribrifax Teutsch", in: Nicola Kaminski e Robert Schütze (a cura di), *Gryphius-Handbuch*, Berlin 2016, pp. 330–346, qui p. 332). L'influenza della commedia all'improvviso italiana su Gryphius è approfondita inoltre da Fausto De Michele, "Andreas Gryphius e la commedia dell'arte. *Horribilicribrifax Teutsch*, tra originalità ed imitazione", in: Martino e De Michele 2010 (a cura di) (come nota 3), pp. 183–212.

22 Su Ludwig von Anhalt-Köthen cfr. Klaus Conermann, "War die Fruchtbringende Gesellschaft eine Akademie? Über das Verhältnis der Fruchtbringenden Gesellschaft zu den italienischen Akademien", in: Martin Bircher e Ferdinand van Ingen (a cura di), *Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen*, Hamburg 1978, pp. 103–130.

23 Cfr. la rispettiva voce nel catalogo digitale degli accademici della Crusca: <http://www.academicidellacrusca.org/scheda?IDN=2294>. Nel primo verbale, Ludwig (divenuto principe solo qualche anno dopo, nel 1603) viene registrato come "barone Luigi d'Anault Alemanno"

de' Rossi, che nella Crusca portava il nome di "Inferigno" ed era uno dei suoi primi membri, stimava molto Ludwig e sostenne con forza la sua ammissione tra i membri dell'Accademia.²⁴ Significativamente, de' Rossi era anche una figura molto legata alla commedia dell'arte, essendo l'autore di due libri sugli intermezzi comici messi in scena durante due famosissimi matrimoni celebrati a Firenze sul finire del Cinquecento. Di particolare interesse è il trattato che de' Rossi scrisse nel 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena.²⁵ Se pensiamo a quanto importanti furono i rapporti dinastici nella diffusione su scala europea della commedia dell'arte, è probabile che non sia un caso che la sposa, Cristina di Lorena, fosse la nipote della già citata Renata di Lorena. Come si è accennato, le spettacolari nozze di quest'ultima con il duca Guglielmo V di Baviera, circa due decenni prima (nel 1568), ospitarono infatti una delle prime e più famose rappresentazioni della commedia dell'arte nel mondo di lingua tedesca. Proprio in occasione del matrimonio fiorentino di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena gli intermezzi (i cosiddetti *Intermedi della Pellegrina*, ancora oggi considerati un modello della tecnica scenica dell'epoca) furono rappresentati più volte durante la settimana di festeggiamenti nuziali e andarono in scena non solo nell'ambito della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli da cui traggono il nome, ma anche di altre rappresentazioni. Due di esse furono messe in scena proprio dalla Compagnia dei Gelosi di Francesco Andreini; ed è qui il caso di ricordare in particolare *La pazzia d'Isabella*, un'improvvisazione in cui, oltre ad Andreini nel ruolo del Capitano Spavento, si esibì anche la moglie Isabella, con una mirabile interpretazione rimasta poi nella storia

(cfr. *Diario ai [1588-1613]*, http://193.205.158.216/fabitaliano2/3_storico.htm). Il primo membro di lingua tedesca della Crusca fu invece Sebastian Zech, che lavorò a Venezia come contabile per la compagnia di Augusta di Anton Fugger e fu ammesso alla Crusca nel 1592, cfr. <http://www.accademicidellacrusca.org/scheda?IDN=310> [30.11.2022].

- 24 A Ludwig von Anhalt-Köthen, ad esempio, è dedicata l'opera *Trattato dell'agricoltura dell'erudito medievale Pier Crescenzo (Petrus de Crescentiis)*, che de' Rossi revisionò nel 1605 dal punto di vista linguistico per allineare secondo i principi dell'Accademia l'edizione in volgare rinascimentale al fiorentino. Nella dedica di de' Rossi a Ludwig, quest'ultimo viene lodato per la perfetta padronanza del fiorentino, sia scritto che orale, cfr. *Trattato dell'agricoltura di Piero de' Crescenzi, cittadino di Bologna, compilato da lui in latino, e diviso in dodici libri, ne' quali distintamente si tratta delle piante, e degli animali, e di tutte le villerecce utilità, già traslatato nella favella Fiorentina, e di nuovo rivisto, e riscontro con testi a penna dallo 'Nferigno Accademico della Crusca*, Firenze 1605: Cosimo Giunti, p. III.
- 25 Bastiano de' Rossi, *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Lorena, gran duchi di Toscana*, Firenze 1589 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k135085x.image#>) [30.11.2022]. L'altro libro di de' Rossi sui citati intermezzi si intitola invece *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata a Firenze nelle nozze di D. Cesare d'Este e di D. Virginia Medici*.

della commedia dell'arte.²⁶ Con questo spettacolo nella Firenze del 1589 i Gelosi raggiunsero infatti uno degli apici della loro carriera. I trattati di de' Rossi sugli *Intermedi della Pellegrina* fanno capire come la commedia dell'arte, e quindi con buona probabilità anche Andreini e la sua compagnia, fossero un argomento di discussione corrente nell'ambito dell'Accademia della Crusca. Lo doveva certamente sapere anche il tedesco Ludwig von Anhalt-Köthen, allievo di de' Rossi, che come si è detto entrò a far parte dell'Accademia fiorentina undici anni più tardi. Anche a fronte della popolarità dei Gelosi, si può ipotizzare che le *Bravure* di Andreini, date alle stampe dall'attore dopo la morte della moglie Isabella nel 1604,²⁷ rientrino fra il materiale in italiano che il principe Ludwig portò con sé dal suo viaggio in Italia e fece tradurre qualche decennio più tardi nell'ambito della *Fruchtbringende Gesellschaft* da lui fondata. Tutti questi elementi delineano comunque un contesto culturale di grande interesse del mondo delle Accademie di lingua tedesca per la commedia dell'arte, interesse a cui può essere ricondotta anche la seconda traduzione manoscritta delle *Bravure* in lingua tedesca rinvenuta di recente. Il manoscritto, ritrovato nel 2010 nella collezione della Fürstlich Waldeckische Hofbibliothek di Bad Arolsen, reca il titolo completo di *Die dappfere Thaten deß Capitan Schröcken. Jnn vilerle: Erzehlungen Gesprächsweiß abgetheillet. Durch FRANCISCUM ANDREINI vonn PISTOIA Jnn Jtalianischer Sprach beschriben. Anietzo verteutscht. Anno 1610*. Come suggerisce il corposo volume (nove fogli e 408 pagine), si tratta di una traduzione integrale dei ragionamenti di Andreini in lingua tedesca che, come documenta l'edizione critica pubblicata nel 2021,²⁸ può essere fatta risalire alla prima edizione italiana del 1607 (diversamente dalla traduzione sul testo a stampa del 1627, che va ricondotta all'edizione originale del 1615). Potendo escludere con una certa sicurezza che la versione a stampa sia una mera trascrizione del precedente manoscritto o che ci sia un legame di continuità diretta fra i due testi, si ha una conferma del fatto che la ricezione delle *Bravure* nell'ambiente culturale di lingua tedesca in questo periodo fosse ben più di un caso isolato.

26 Il canovaccio in tre atti de *La pazzia d'Isabella* fu stampato nel 1611 nel già citato volume di Flaminio Scala (come nota 6), che contiene anche due testi dello stesso Andreini. Sulla celeberrima figura di Isabella cfr., fra gli altri, Cesare Molinari, "L'altra faccia del 1589. Isabella Andreini e la sua 'pazzia', in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze 1983, vol. II, pp. 565–573 e Gerardo Guccini (a cura di), *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004)*, Bologna 2004.

27 Le *Bravure* furono scritte dopo lo scioglimento della compagnia di Andreini nel 1604, cioè dopo la fine della sua lunga carriera di attore e la morte della moglie Isabella. Come Andreini scrive nella *Prefazione ai lettori* anteposta alle *Bravure*, egli interpreta la scrittura come un vero e proprio antidoto contro l'oblio. Con lo stesso spirito egli pubblicò quasi contemporaneamente non solo le *Bravure* ma anche le *Lettere* della moglie.

28 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12).

Al momento il manoscritto di Arolsen rappresenta l'unica traduzione completa delle *Bravure* ritrovata in una lingua straniera.²⁹ Varrà la pena di soffermarsi allora su quanto ci rivela questo testo, concentrandosi in particolare su due trasformazioni e variazioni rispetto alle edizioni italiane: la prima riguardante il contesto culturale, l'altra legata più direttamente allo stile e alla qualità della traduzione.

Dai testi ai contesti

Anche se motivi filologici fanno escludere che ci sia una relazione diretta fra la traduzione in lingua tedesca a stampa delle *Bravure* del 1627 e quella del manoscritto di Arolsen del 1610, è possibile affermare con un certo margine di sicurezza che anche tale manoscritto sia sorto comunque in un ambiente culturale di religione protestante. Lo si evince da alcune trasformazioni non trascurabili nella traduzione, che per il resto risulta invece estremamente fedele all'originale. Se già il traduttore della stampa di Wolfenbüttel si era concesso una certa licenza poetica (forse anche a causa della censura) trasformando per esempio espressioni come "carne di luterani" in "carne eretica" (*Ketzerfleisch*),³⁰ l'anonimo traduttore³¹ del manoscritto di Arolsen cambia sistematicamente le battute del Capitano a carico dei luterani nell'originale italiano rivolgendole contro ecclesiastici e papisti o addirittura direttamente all'indirizzo del Papa.

Nella traduzione del terzo ragionamento, ad esempio, Spavento si dice intenzionato a organizzare un banchetto per cinquanta capitani con palle d'artiglieria come frutta e alabarde come stuzzicadenti, e afferma però di voler far servire non tanto "carne di luterani"³², come nell'originale, quanto "carne di parroco" (*Pfaffenfleisch*)³³. Anche nei ragionamenti successivi tali variazioni si ripetono regolarmente. Se ne ha prova ad esempio nel ventinovesimo ragionamento dell'originale italiano, in cui il Capitano descrive il mondo dopo una battaglia fra Giove e Plutone come una sua "sepoltura di Giudei, di Luterani, di Ladri,

29 Oltre alle citate traduzioni in francese e tedesco, nel panorama europeo si sono ritrovate anche delle traduzioni parziali in lingua polacca, datate 1665, 1652 e 1695. In tutte queste edizioni i ragionamenti sono stati tradotti da Krzysztof Piekarsk. Per i dettagli di queste edizioni in relazione agli originali italiani cfr.: Ivi, p. LI.

30 Cfr. Martino 1995 (come nota 12), p. 187.

31 Su una possibile ipotesi sulla sua identità cfr. Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. XXXVII.

32 Francesco Andreini, *Le Bravure del Capitano Spavento. Divise in molti ragionamenti in forma di dialogo*, Venezia 1607 (<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10686422-9>), p. 18 [30.II.2022].

33 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 24.

e d'Assassini da strada",³⁴ e che nella traduzione viene modificato invece come segue: "*ein begräbnuß der Juden, Pfaffenknecht, Mörder und Straßenrauber*".³⁵ Lo sfondo anticattolico della traduzione di Arolsen è ancora più esplicito nel diciassettesimo ragionamento delle *Bravure*. Qui emerge chiaramente come il manoscritto non provenga da territori di fede calvinista, bensì luterana. Le invettive contro i luterani del Capitano e di Trappola vengono infatti rivolte sistematicamente contro i papisti, mentre i calvinisti (e forse ancor più dei papisti) vengono qui trattati in tutto e per tutto come eretici e sottoposti alle severe critiche dei protagonisti proprio come nell'originale italiano.³⁶ a seconda trasformazione che si può osservare nel testo, invece, riguarda lo stile della traduzione. Se la stampa del 1627 rivela un traduttore di indubbio talento,³⁷ il manoscritto di Arolsen fa addirittura emergere un traduttore ancor più raffinato, un profondo conoscitore della lingua e della cultura italiana in grado di tradurre sapientemente anche i molti giochi di parole e le espressioni idiomatiche regionali o colloquiali usati dai personaggi. Nel ventiquattresimo ragionamento, ad esempio, Trappola gioca ripetutamente con l'espressione "a due a due", che il traduttore traspone fedelmente.³⁸ Nel ventiseiesimo ragionamento è invece la parola "donna" a essere oggetto e bersaglio delle battute pungenti di Trappola, e in questo punto il traduttore ricorre all'originale italiano e al vocabolario latino per mantenere invariati i giochi di parole della fonte:

TRAPPOLA. Sia come si voglia, basta dir Donna, che non uuol dir'altro, che danno, se bene ui sono di quelli, che uoglian dire, che significano dono; et altri Dominio, e femina per la fecondità, e vā discorrendo.³⁹

TRAPP. Es sey wie ihm woll, genug ist es, das die Italianer sy DONNA nennen, welches anders nichts sagen will, alß DANNO, das ist, Schaden, wiewol ettliche seind die sprechen, es bedeütte DONO, das ist, Geschenk oder Gab: oder wie andere, DOMINIO, das ist, Herrschafft: Auch das Wort faemina, so weibs bild bedeütet, kombt vonn dem Wort FAECUNDITATE, das ist, Fruchtbarkeit, und allso andere Wort mehr.⁴⁰

34 Andreini 1607 (come nota 32), p. 201.

35 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 169.

36 Cfr. ad esempio: Andreini 1607 (come nota 32), p. 119 e Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 105.

37 Come sottolinea anche Martino 1995 (come nota 12), p. 103.

38 Andreini 1607 (come nota 32), p. 164 e Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 141.

39 Andreini 1607 (come nota 32), p. 180.

40 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 153.

L'uso di termini stranieri nella traduzione di questi giochi di parole fa capire altresì che, diversamente dalla più tarda traduzione a stampa, animata da un'intenzione di purismo linguistico da ricondurre agli interessi della *Fruchtbringende Gesellschaft*,⁴¹ il manoscritto del 1610 non è ancora guidato da propositi puristi e lavora molto anche con termini stranieri. L'obiettivo in quest'ultimo caso non è dunque ancora quello di contribuire alla canonizzazione di una lingua nazionale unitaria, ma probabilmente quello di interloquire con una comunità assai colta, che ben conosce le lingue antiche e moderne. Non è tuttavia solo il registro alto a essere perfettamente riprodotto nel manoscritto di Arolsen, anche le espressioni colloquiali e idiomatiche vengono tradotte con perizia e maestria e restituiscono abilmente le variazioni linguistiche e le sfumature regionali dell'originale italiano.

Alla fine del terzo ragionamento, il termine fiorentino "ciucciurlaia"⁴² viene tradotto per esempio con l'espressione del tedesco meridionale "*Geschnätter*"⁴³, e più avanti, nel ventiduesimo ragionamento, il veneziano "Giobbia grassa"⁴⁴ ("giovedì grasso") è reso con il termine "*Schmalziger Donnerstag*",⁴⁵ frequente nel contesto del carnevale svevo-alemanno. Ricorrono inoltre nel testo anche altri termini riconducibili all'area linguistica svevo-alemanna, come "*Af(f) termontag*" per "martedì" (ad esempio nel primo ragionamento).⁴⁶ Proprio sulla base di questi elementi linguistici, e di molti altri simili a questi, si può supporre che il manoscritto di Arolsen provenga dall'area protestante della Germania meridionale, e più precisamente da quella svevo-alemanna. Anche l'analisi della filigrana del manoscritto corrobora questa ipotesi: essa rappresenta infatti un cervo a figura intera con le due lettere BM, documentato in questo periodo nella zona di Stoccarda.⁴⁷

41 Un solo esempio fra i tanti: il traduttore di Wolfenbüttel traduce il nome "Trappola" in tedesco come *Knecht Mäusefall*, mentre nel manoscritto di Arolsen il nome rimane quello dell'originale.

42 Andreini 1607 (come nota 32), p. 23. Il testo originale presenta molti termini e modi di dire fiorentini, il che non solo è attribuibile alle origini toscane di Andreini, ma suggerisce anche possibili connessioni con il contesto della Crusca e della sua riforma linguistica sullo sfondo del dibattito noto come "questione della lingua". Dalla traduzione si evince chiaramente che il traduttore padroneggia il fiorentino: per fare un solo esempio, verso la fine del secondo ragionamento, Trappola usa l'espressione fiorentina "come dice il fiorentino egli è otta" ("come dice il fiorentino: è ora", Andreini 1607 (come nota 32, p. 14), che viene tradotta come segue: "Herr, erinnert euch das es Mittagessens zeit, vnd auch schier darüber: *wie mann Im sprichwort sagt, vnßer stund ist kommen*" (corsivo C.F.), Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 21.

43 Ivi, p. 17.

44 Andreini 1607 (come nota 32), p. 151.

45 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 131.

46 Ivi, p. 12.

47 Cfr. Gerhard Piccard, *Wasserzeichen Hirsch (Die Wasserzeichenkartei Piccard im Staatsarchiv Stuttgart. Findbuch 1,15)*, Stuttgart 1987.

Il legame di questo testo con la regione svevo-alemana appare assai probabile pure sul piano storico-culturale, non solo perché essa, con la tradizione della *Fastnacht* (a cui si allude direttamente anche nel ventiduesimo ragionamento con il termine *Faßnachtbutz*⁴⁸), è legata al carnevale e alle sue maschere, ma anche perché è proprio lì che già a metà del Cinquecento risultano essere state attive per la prima volta in Germania le compagnie itineranti italiane della commedia dell'arte.⁴⁹ Va ricordato altresì che proprio questa area geografica fu teatro di pesanti scontri tra cattolici e protestanti alla vigilia della Guerra dei Trent'anni: non è infatti un caso che l'Unione protestante, a cui apparteneva anche il casato di Anhalt di Ludwig I, fu fondata nel 1608 proprio nel Monastero di Auhausen, nell'attuale Baviera. E che nel 1610, l'anno di stesura del nostro manoscritto, a Schwäbisch Hall, poco lontano da lì, si fosse tenuta anche un'altra importante assemblea dell'Unione protestante, in occasione della quale essa acquisì nuovi membri, fra i quali la contea di Hessen-Kassel del langravio Moritz. La contea di Hessen-Kassel, in cui già in questo periodo è documentata la presenza di compagnie itineranti di comici inglesi, è infatti famosa per il suo teatro⁵⁰ e rappresenta un'area geograficamente vicina e dinasticamente assai legata alla contea di Waldeck, il luogo in cui è stato rinvenuto il nostro manoscritto.⁵¹ Si tratta indubbiamente di implicazioni di grande rilievo culturale per lo studio della commedia dell'arte nei suoi legami con la cultura protestante nella Germania della prima età moderna.

Ma oltre ai tanti aspetti di cui si è detto, colpisce nel manoscritto di Arolsen anche l'eccellente, anzi eccezionale qualità letteraria della traduzione. Già nella prefazione *CORINTO der Pastor ann die abgestorbne HERTZLIEBSTE Fillide, VND ANN SEIN WALDPFEIFFEN*⁵² il traduttore, arricchendo ripetutamente il testo originale, si trasforma in un vero e proprio coautore: per esempio quando traduce "separare" con "*zuthailen oder abzuschaiden*" o "restare" con "*verharren vnd bleiben*" o anche quando poetizza l'espressione "risonare [...] dell'honorata sua fama",⁵³ servendosi due volte della figura retorica dell'endiadi, "*mitt Ihr Ehrlichen lob vnd pre:ßen zuerhallen vnd zuerschallen*"⁵⁴. E anche in altri punti significativi del testo il traduttore veste i panni del coautore.

48 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 130.

49 Le prime notizie di attori italiani in Germania (più precisamente nella città sveva di Nördlingen e a Norimberga) risalgono al 1549. Cfr. M.A. Katritzky, "German-Speaking Countries", in: Balme, Vescovo e Vianello (a cura di) (come nota 11), pp. 98–105, qui p. 100.

50 Cfr. Christiane Engelbrecht (a cura di), *Theater in Kassel: Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Kassel 1959.

51 Cfr. Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), pp. XXVIII–XXXI.

52 Ivi, p. 3.

53 Tutte le citazioni dalla prefazione, sine pagina.

54 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 6.

I titoli dei ragionamenti riportati nell'indice risultano infatti più dettagliati e anche più precisi del testo originale in italiano nel riassumere il contenuto. Il titolo del ventiduesimo ragionamento, ad esempio, che nell'originale recita: “*Dell'esser fatto Imperator de Turchi, e sopra le cortigiane*”, viene modificato nella traduzione con ripetuti riferimenti alla morte: “*Wie er deßs Tods statthalter gewesen, dem Teüffel den kopf abgeschlagen, vnd vonn den Cortesanen*”.⁵⁵ Nei dialoghi stessi si trovano ricorrentemente simili trasformazioni e aggiunte, come nel quarto ragionamento, in cui l'espressione “via delle minute Stelle”⁵⁶ è resa come “*weeg der kleinen Stern oder Milchstrasß*”⁵⁷ o nel dodicesimo, in cui la parola “Circumlocutione”⁵⁸ viene tradotta con “*umbstanden oder vmbschwaiffen*”⁵⁹.

Si potrebbe continuare a lungo, perché tutto il testo, pur senza mai essere stravolto, viene poetizzato e impreziosito rispetto alla versione originale, e spesso proprio grazie alla figura retorica dell'endiadi. In alcuni casi si notano persino tentativi traduttivi ancor più liberi e complessi, per esempio nel settimo ragionamento, quando Trappola cita il verso petrarchesco “è duro Campo di battaglia il letto”⁶⁰, che viene tradotto come segue: “*O Bett wer hatt dich doch gemacht, Mann thut Inn dir manch rauhe Schlacht?*”⁶¹. Oppure quando, nel quindicesimo ragionamento, il traduttore tenta di riportare in tedesco il metro del passo, modificandone la formulazione e la lunghezza:

Son disse il re di Sarza Rodomonte,
 Che te Spavento a la battaglia sfido,
 E qui tì vo' prima, che'l Sol tramonte
 Mostrar ch'al gran Pluton sei stato infido,
 E che non merti, che sei traditore,
 Trà l'anime dannate alcun'honore.⁶²

*Der König RADAMANT Ich bin,
 Ein Sarazen mit Ehren:
 Du Capitan Schröck, wo willt Jetz hin?
 Komm, thue dich meiner wehren.
 Dann Ich will dir beweissen heindt,
 Ehe das die Sonn geht vnder,
 Das du einr deß PLUTONIS Feindt,*

55 Ivi, p. 9.

56 Andreini 1607 (come nota 32), p. 28.

57 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 31.

58 Andreini 1607 (come nota 32), p. 86.

59 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 77.

60 Andreini 1607 (come nota 32), p. 47.

61 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), p. 48.

62 Andreini 1607 (come nota 32), p. 102.

*Vnd sein Verrhäter bsunder.
Ja gantz vnd gar nicht würdig bist,
Das nur die Ärmist Seele
So hie inn dißer Höllen ist,
Dich ehr inn Ihrer Quele.*⁶³

Come abbiamo visto, la qualità della traduzione, che si rivolge evidentemente a un pubblico dotto, è notevole proprio in virtù delle sue trasformazioni. Va sottolineato d'altra parte che l'aspetto colto e letterario non è mai completamente estraneo nemmeno al testo originale di Andreini. Autori come Dante e Petrarca vengono citati frequentemente nei ragionamenti del Comico Geloso e rappresentano punti di riferimento nella visione del mondo del Capitano e del suo servitore. Già nell'originale, il testo s'ispira infatti esplicitamente a una tradizione letteraria che parte da Dante e giunge al Cinquecento e al Rinascimento, con autori come Ariosto e Tasso. Il richiamo a grandi nomi della letteratura dei secoli precedenti risponde anche al tentativo della commedia dell'arte di riconoscersi in una tradizione che non solo dal punto di vista linguistico, ma anche e soprattutto da quello culturale, guarda a Firenze come modello di riferimento. Anche gli autori della greccità, per esempio, sono spesso citati attraverso la mediazione di Dante o Petrarca. Com'è noto, è non da ultimo grazie al legame con tali fonti letterarie che la commedia dell'arte cercò di legittimarsi culturalmente.⁶⁴ Presumibilmente è proprio questo aspetto letterario a suscitare l'interesse per la commedia dell'arte della società erudita e delle Accademie di lingua tedesca, che nel Seicento si stavano anch'esse impegnando nella canonizzazione della propria tradizione culturale. Traducendo testi letterari da altre lingue, esse cercavano modelli consolidati da cui poter attingere e da poter rielaborare nel proprio ambito culturale: come emerge dalle fonti qui prese in esame, uno di questi fu senza dubbio la commedia dell'arte italiana, che in particolare nelle aree di confessione protestante si rivela così un importante modello di riferimento e di scambio culturale per la società erudita e per le Accademie di lingua tedesca. Sotto l'egida di una cultura che pone al centro le lettere e la loro interpretazione, proprio a partire dai testi e dalle traduzioni si apre così un nuovo capitolo nello studio della storia della commedia dell'arte nel contesto europeo.

63 Fossaluzza, Kuhn e Wolf (a cura di) (come nota 12), pp. 91 s.

64 Cfr. Testaverde (come nota 6), pp. XXXVIII ss., in cui si sottolinea, tra l'altro, che i comici spesso combinavano le fonti in nuovi e fantasiosi costrutti, componendo aforismi, termini e modi di dire. In questo senso, essi attinsero indiscriminatamente dalle fonti, quasi fossero una sorta di repertorio.

Emanuele De Luca

Avanguardie italiane del primo Seicento europeo

Giovan Battista Andreini in Francia: strategie, ibridazioni, mostri

Circolazioni e strategie

I viaggi dei comici italiani in Francia durante la prima metà del XVII secolo si inscrivono, è noto, in un circuito ben consolidato che si fonda sulla ricerca di un mercato lucrativo, ma che è anche una conseguenza degli stretti legami politici tra il regno d'oltralpe e le corti italiane, quella di Firenze soprattutto, ma anche quella di Mantova¹. Sotto l'egida di diversi personaggi di potere, come Maria de Medici, Luigi XIII o il cardinale Mazzarino, la circolazione dei commedianti trascorre tra le feste e i *menus plaisirs* della corte e nelle sale parigine. Attraverso le loro peregrinazioni, modelli teatrali e spettacolari si propagano in un periodo costretto, in Francia, tra il Rinascimento e il successivo *théâtre régulier*, promosso sotto gli auspici di Richelieu a partire dagli anni Trenta.

In questo intorno, l'esperienza di Giovan Battista Andreini assume un notevole rilievo, non solo nella sua qualità di attore e capocomico, ma anche e soprattutto di autore, facendosi egli promotore e esportatore di nuove forme drammatiche, di generi diversi, di vere avanguardie artistiche che avevano trovato il loro terreno fertile nel dibattito erudito e cortigiano italiano, come in quello professionistico dell'Arte². Le realizzazioni editoriali proposte a Parigi negli anni 1621–1622

- 1 Si veda almeno Armand Baschet, *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris 1882; Sara Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de' Medici*, Milano 1988; *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova 1989; Siro Ferrone, *Attori, mercanti, corsari*, Torino 1993 e seconda edizione 2011; *Comici dell'Arte: Corrispondenze*, Siro Ferrone dir., ed. di Claudia Buratelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze 1993, 2 vol.; Claudia Buratelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze 1999 e Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari 2006.
- 2 Vasta la bibliografia su Andreini: oltre agli studi citati nelle note a piè di pagine del presente lavoro si veda almeno Maurizio Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino 1994; Stefano Mazzoni, "Genealogia e vicende della famiglia Andreini", in: Myriam Chiabò e Federico Doglio (eds.), *Origine della Commedia Improvvisa o dell'arte*, Roma 1996, pp. 107–152; Silvia Carandini, Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*. Il nuovo risarcito invitato di pietra di Giovan Battista Andreini, Roma

confermano l'esplorazione di sentieri battuti e di territori ancora vergini, frutto e riflesso non solo del genio dello scrittore, ma anche di quel preciso contesto storico, politico e culturale.

Il primo viaggio di Andreini in Francia come attore è attestato nel 1613, quando Maria de Medici chiama una *troupe* italiana a Parigi. Sara Mamone ha ampiamente studiato il ruolo da vero impresario della regina, su cui non sarà necessario attardarsi³. Aggiungerei solo, sulla scia degli studi più recenti di Melinda Gough⁴, che Maria de Medici fu protagonista essa stessa di spettacoli a corte, come per il fastoso *Ballet de la Reine*, datato 1605, di cui non fu soltanto l'organizzatrice, ma anche una delle ballerine. L'evento mostra un'attività spettacolare che si sviluppa anche nel campo musicale del canto italiano e della danza: vere passioni della *regina-performer-patron*⁵ che introduce il canto monodico nella struttura del balletto di corte.

Nel 1613 Giovan Battista Andreini è già capocomico della troupe dei *Fedeli* dal 1605, protetto dal duca di Mantova. Il suo ruolo però non basta perché egli sia nominato a capo della compagnia che guiderà il viaggio in Francia. È soprattutto a Tristano Marinelli, il celebre Arlecchino, che la Medici accorda principalmente la sua attenzione. Ciò non impedisce però a Giovan Battista di avviare in questi anni la propria strategia per farsi notare nei territori d'oltralpe. Prima di partire per Parigi dedica e offre l'edizione dell'*Adamo* (Milano, Bordoni, 1613) proprio alla Reggente di Francia. Si tratta della sua prima sacra rappresentazione in versi, dramma biblico che racconta la storia della Creazione e della Caduta dall'Eden.

È utile allora ricordare che siamo nel delicato momento di passaggio dal regno di Enrico IV alla reggenza di Maria (tra il 1610, dopo la morte del sovrano, e il 1617, alla presa del potere di Luigi XIII). Questo momento segna un cambiamento improvviso nel panorama politico francese, che ha delle conseguenze dirette sul piano della posizione dell'italiana in rapporto al suo ruolo di mecenate e, dunque, al suo utilizzo dello spettacolo come affermazione e riflesso del proprio

2003; Luca D'Onghia, "Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini", in: *La lingua italiana. Storia, strutture, testi*, 7 (2011), pp. 57–81; Maria Ines Aliverti, "Una ribellione silente. Ipotesi su un ritratto ignoto di Giovan Battista Andreini", in: Simona Brunetti (ed.), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga, 1480–1630*, Bari 2016, pp. 316–336; Emanuele De Luca, "Giovan Battista Andreini en France. Expérimentations poétiques et apports spectaculaires durant la première moitié du XVIIe siècle", in: Romain Vignest (ed.), *Italie-France: littératures croisées*, Paris 2021, pp. 77–103.

3 Si veda Mamone (vedi nota 1).

4 Melinda Gough, "Marie de Medici's 1605 *ballet de la reine* and the Virtuosic Female Voice", in: *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* VII (2012), pp. 127–156 e Id., "Marie de Medici's 1605 *ballet de la reine*: New Evidence and Analysis", in: *Early Theatre*, XV, 1 (2012), pp. 109–144.

5 Gough, (vedi nota 4), p. 154 e *passim*.

potere e delle proprie posizioni politiche⁶. In effetti, contrariamente al *Ballet de la Reine* appena citato, con cui si intendeva mostrare una comunione tra Maria e il suo sposo, esibire il potere ristabilito della corona di Francia dopo le guerre di religione, il viaggio dei comici si inquadra invece nel momento in cui la Reggente cerca di rinforzare la propria posizione politica e le sue alleanze, aiutata dai suoi consiglieri, e soprattutto da Concino Concini, a detrimento del figlio, ancora troppo giovane per governare. Dopo la morte di Enrico IV (firmatario dell'editto di Nantes), la reggenza di Maria è interamente orientata verso una politica filocattolica, filospagnola e antiprotestante che porterà agli esiti più compiuti con il matrimonio di Luigi XIII con Anna d'Austria e di Elisabetta di Borbone con il futuro Filippo IV⁷.

Giovan Battista cerca dunque, ad ogni buon conto, di sollecitare l'attenzione della regina per il mezzo della scrittura e dell'edizione, seguendo una strategia certamente appresa alla scuola dei genitori e sulle orme della madre Isabella che aveva pubblicato a Parigi la pastorale *Mirtilla*, in francese, nel 1602⁸. *L'Adamo* non è del resto la prima opera che Andreini consacra a dei temi religiosi. Nel 1604 aveva composto *La Saggia Egiziana*, dialogo che faceva l'elogio della professione d'attore, seguito da un annesso anonimo (Andreini ne parla come dell'opera di uno dei suoi zii, teologo) sull'arte della scena: *Trattato sopra l'arte comica cavato*

- 6 Oltre ai lavori di Sara Mamone e le ricerche di Jean-François Dubost, *Marie de Médicis: La Reine Dévoilée*, Paris 2009, gli studi di Gough sul balletto di corte confermano la capacità della Regina di trar profitto dalla lezione fiorentina che applicava la pratica del *patronage* artistico a fini politici su grande scala “one of the principal lessons Marie had learned at the Tuscan court concerned how secondary dynasties might gain prestige internationally via concerted policies and practices of artistic patronage, and, once in France, the new queen applied this lesson on a grand scale”: Gough, “Marie de Medici’s 1605 *ballet de la reine* and the Virtuositic Female Voice” (vedi nota 4), p. 139; Cfr. anche Id., “Marie de Medici’s 1605 *ballet de la reine*: New Evidence and Analysis”, (vedi nota 4), pp. 109–144 e Id., *Dancing queen: Maria de Médicis’ ballets at the court of Henri IV*, Toronto 2019. Sul legame tra cultura, potere e ricerca di un consenso scrupolosamente costruito da parte dell'autorità politica, si veda Alessandro Metlica, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna 2020. Sul profilo storico di Maria de' Medici: Françoise Graziani e Francesco Solinas (eds.), *Le “Siècle” de Marie de Médicis*, Alessandria 2002 e Michel Carmona, *Marie de Médicis*, Paris 2011.
- 7 Cfr. Margaret M. McGowan (ed.), *Dynastic marriages, 1612/1615: a celebration of the Hasburg and Bourbon unions*, Farnham 2013.
- 8 *Myrtille, bergerie d'Isabelle Andreini comediante des Jaloux*, Paris: Matthieu Guillemot, 1602. Sulle strategie editoriali di Giovan Battista Andreini cfr. Luciano Mariti, “Les Stratégies éditoriales et les *Letture sceniche* de Giovan Battista Andreini, *comico dell'Arte*”, in: Georges Forestier, Edric Caldicott e Claude Bourqui (eds.), *Le Parnasse du théâtre: les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, Paris, 2007, pp. 121–150 e Jon R. Snyder, “Publish (f) or Paris? G. B. Andreini in France”, in: *Renaissance Drama* n.s. 36/37 (2010), pp. 353–377.

dall'opere di San Tomaso e da altri Santi, dedicato a Antonio de Medici⁹. Sempre nel 1604, esce inoltre *La Divina visione, in soggetto del beato Carlo Borromeo* (Firenze, Germano, 1604).

Fin dagli inizi, le sue prime opere fanno insomma di Giovan Battista Andreini il difensore, da un lato, dell'arte dell'attore, e quindi del suo statuto sociale, e, dall'altro, di una riabilitazione morale e cristiana del teatro contro i suoi detrattori, condizione preliminare alla difesa della professione. Egli cercherebbe di costruire un'immagine di sé come di un poeta della Controriforma, come emissario eminente di quella cultura cattolica, seguendo un percorso apologetico che si declinerà in seguito nei trattati teorici pubblicati in Francia nel 1725 (*Teatro celeste, Lo Specchio, La Ferza*). Durante il suo primo viaggio a Parigi, Giovan Battista non può così non incontrare l'attenzione di Maria de Medici. L'*Adamo* sembra aderire perfettamente alle mire politiche della Reggente. È dunque verosimile, come sostiene Magnin¹⁰, che quest'opera ispiri alla sovrana il desiderio di conoscere il suo autore. Sembra anzi che Maria de Medici, proprio durante il soggiorno parigino di Andreini (1613–1614) si facesse affascinare dal poema *La Maddalena* composto nel 1610, e consigliasse all'attore di trasporlo in forma di sacra rappresentazione¹¹. Ciò che Andreini realizza in effetti in seguito, facendo leggere alla Reggente, nel 1614, i primi due atti di questa nuova *Maddalena* inedita¹². Sappiamo che l'opera fu infine pubblicata in Italia nel 1617, completata da musiche composte dai più celebri compositori dell'epoca: Claudio Monteverdi, Salomone De Rossi, Muzio Effrem e Alessandro Ghivinzani. Una *pièce* dunque a tema religioso, ma nuovamente giocata sulla commistione dei generi e delle forme in un'alternanza tra musica, versi e parola, su cui torneremo a breve. Intanto il primo elemento da ritenere è che la circolazione dell'attore e dell'autore

9 Su questo testo e la sua circolazione cfr. Ferrone 2011 (vedi nota 1), pp. 207–208. Sarà ripreso da Andreini ne *Lo Specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della comedia, quanto vaga e deforme sia albor che da comici virtusi o viziosi rappresentata viene*, Paris: Callemont, 1625.

10 Charles Magnin, "Teatro Celeste (Les comédiens en paradis). Les commencements de la comédie italienne en France", in: *Revue des Deux Mondes* n.s., XX, 6 (15 déc. 1847), pp. 1090–1109, p. 1104: "En 1613, Andreini composa une pièce religieuse en vers (*sacra rappresentazione*), qu'il dédia à Marie de Médicis. C'était une sorte d'opéra ou plutôt de mystère, intitulé l'*Adamo*, joué et imprimé pour la première fois, cette année même, à Milan, avec de curieuses figures de Procaccini". "La dédicace d'Adamo inspira à Marie de Médicis le désir de connaître l'auteur et sa troupe": *Ibid.*, p. 1105.

11 Fabrizio Fiaschini, *L'"incessabil agitazione": Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa 2007, p. 115 e pp. 93–132, Silvia Carandini, "Inchiostri, sudori e lacrime". Il teatro sacro di Giovan Battista Andreini comico dell'Arte", in: Myriam Chiabò e Federico Doglio (eds.), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Roma 1995, pp. 441–456.

12 Cfr. Mariti (vedi nota 7), p. 140.

Andreini in Francia è primieramente intrecciata a un contesto politico, donde una drammaturgia che sembra ben adattarsi alle esigenze contestuali, come vera strategia di autopromozione.

Il secondo viaggio a Parigi e il dibattito sui generi misti

I *Fedeli*, diretti da Giovan Battista Andreini, sbarcano nuovamente a Parigi nel 1621 per recitare a corte e in città. È il secondo viaggio del nostro in Francia e questa volta egli è alla guida della compagnia. La dedica dell'*Adamo* può aver giocato il suo ruolo. Il viaggio si protrae fino al 1622 e si inserisce nel momento in cui Maria de Medici ottiene di riavvicinarsi alla capitale dopo i conflitti con il figlio e il conseguente allontanamento da Parigi. La *tournee* è coronata da un successo straordinario, nonostante alcune difficoltà personali del capocomico e di sua moglie, a causa della relazione extraconiugale di Andreini con Virginia Rotari (Lidia¹³). La presenza di questa nuova attrice non manca di destabilizzare il connubio di Lelio e Florinda.

In rapporto al precedente viaggio, Andreini affina le proprie strategie editoriali. Egli porta con sé una serie di opere tra le migliori di tutta la sua carriera e le fa pubblicare a Parigi al fine di promuovere la sua compagnia durante le rappresentazioni all'Hôtel de Bourgogne, alla corte, alla sala del Petit Bourbon e in quella delle Guardie al Louvre¹⁴. Se le dediche alle singole opere dimostrano sempre la volontà di costruire un *réseau* di contatti, protezioni altolocate, eventuali munificenze, non si tratta più solo di accaparrarsi l'attenzione dei sovrani, ma anche di consacrare il suo statuto di autore, e di un autore capace di attraversare tutti i generi teatrali e musicali che animano le corti e le piazze italiane dell'epoca. Se nel 1621 appaiono *La Campanaccia* (Nicolas de la Vigne, 1621), dedicata al duca di Guisa e a Luigi XIII¹⁵ e un *Prologo recitato davanti le Maestà Christianissime* (s. l., 1621), è l'anno 1622 che corona il suo lavoro editoriale. Egli arriva a pubblicare a Parigi cinque opere presso lo stesso editore, Nicolas de la Vigne, che figurano tra i suoi capolavori: *La Centaura*, dedicata a Maria de Medici, *La Ferinda*, dedicata al duca d'Halluin, *Amor nello specchio*, dedicato a François de Bassompierre, personaggio importantissimo dell'*entourage* di Maria de Medici, di Luigi XIII e di Richelieu, *La Sultana*, dedicata a Monsieur Le Grand e *Li*

13 È probabilmente a quest'epoca che risale la relazione tra Giovan Battista e Virginia Rotari. Dopo la morte di Virginia Ramponi (Florinda), alla fine degli anni Venti, la Rotari diventerà la sua seconda moglie, cfr. Ferrone 2011 (vedi nota 1), pp. 191–222.

14 Cfr. Mariti (vedi nota 7), p. 129 e Alan Howe, *Le Théâtre professionnel à Paris 1600–1649*, Paris 2000, p. 263.

15 Esiste un'edizione dello stesso anno offerta a Maria de' Medici.

duo Leli simili, dedicata al duca di Nemours. Come ha sottolineato Luciano Mariti¹⁶, queste opere possiedono un tratto comune: la novità, e, allontanandosi dal modello della sacra rappresentazione, ma anche, lo vedremo, dall'ortodossia classica, costituiscono un vero *tableau* delle potenzialità del teatro, così come la tavolozza delle più importanti forme teatrali e dei generi drammatici di quest'epoca di passaggio tra il Rinascimento italiano e il Barocco invadente. Mariti sottolinea del resto come

Andreini cherchait à offrir à Marie de Médicis, qui jouait le rôle de grand mécène, des spectacles qui s'adaptaient à un système théâtral, façonné à la florentine, fondé sur la variété. De fait, le comédien auteur offrait à la cour, dans la principale salle parisienne: 1) un spectacle de masques: la *Campanaccia*; 2) une comédie qui remontait à la tradition latine: *Li duo Leli simili*, tirée des *Menaechmi*; 3) un spectacle à l'exotisme et à la langue d'inspiration turque, riche en musique: *La Sultana*; 4) et une nouveauté encore plus expérimentale: la *Ferinda*, premier exemple de comédie en musique qui annonce la comédie-ballet (Molière la connaît peut-être) et qui, en tout cas, a contribué à faire parvenir en France les expériences mantouanes et florentines de l'opéra en musique.¹⁷

Se *Amor nello specchio* rappresentava, da parte sua, un'opera audacissima, fondata su un amore omosessuale in cui le protagoniste sono la moglie di Giovan Battista e la sua amante (era probabilmente influenzato dal pensiero dei libertini all'epoca delle guerre di religione¹⁸), la *pièce*, nel discutere dell'amore, evoca i temi e le forme della sonettistica italiana rinascimentale, ammiccando al fiorentino Della Casa, o citando espressamente l'Ariosto. Se tutto ciò non manca di dimostrare l'attenzione di Andreini al verso, ci riconduce senz'altro alle *Rime* di Isabella, in un intreccio tra ispirazione petrarchesca e ricercatezza barocca. Allontanandosi poi dal modello plautino più elementare, essa ragiona piuttosto attorno all'amore nelle sue varie declinazioni. Amore tra gli amanti, amore filosofico, talvolta anche paterno (Sofronio-Silvio), amore carnale, sessuale (Bernetta e Servo, ma anche Florinda e Lidia), fino all'espressione del suo estremo, nel mal francese evocato da Orimberto nella scena 4 dell'atto terzo (tra l'altro da legare alla tigna menzionata altrove da Granello: I,6). Non ultima, e forse principalmente, la proposta saffica di una vera e propria *surprise de l'amour*, quella di Florinda, nemica dell'uomo, per Lidia, risolta con ambigua acrobazia finale. Ma è con la *Centauro* che Andreini si rivolge nuovamente alla regina ed è su questa *pièce* che è inevitabile soffermarsi poiché si scarta dalle altre non solo per questioni di ordine poetico, ma anche sul piano di una lettura politica che sembra rinforzare

¹⁶ Mariti (vedi nota 7), p. 133.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 135.

l'idea di un dialogo, benché a distanza, tra i due fiorentini e quindi di un nuovo intreccio tra esigenze estetiche e contesto storico. Diversi commentatori vi hanno visto una scrittura codificata che avrebbe permesso ad Andreini di alludere alla situazione politica contemporanea e agli avvenimenti e ai personaggi del regno di Francia e della corte. Vi vedremmo la morte di Enrico IV (Cercàfo), il supplizio di Concini (Artalone), o ancora Richelieu (Astianante), solido appoggio di Maria in questi anni di riconquista della sua posizione politica, che sarebbe nascosta a sua volta sotto i tratti della Centaurina. In questa lettura, Andreini difenderebbe la riabilitazione di Maria, con la mediazione di Richelieu¹⁹.

Dal punto di vista poetico, nella dedica della *Centaura*, Andreini sottolinea che l'opera che presenta alla "Maestà Vostra Christianissima, non è già l'Adamo Peccatore, o la Maddalena Penitente; cose già per la mia povera mano Regiamente dalla M. V. gradite: ma la CENTAURA Soggetto Comico, Pastorale, e Tragico"²⁰. Non si tratta più di una sacra rappresentazione. La *Centaura* diviene il simbolo per eccellenza dell'esportazione in Francia del Barocco italiano in tutta la sua potenza drammaturgica e rappresentativa e nella sua riflessione sui generi misti. Essa rientra a pieno titolo nel dibattito sulle forme teatrali che si succedono dal secolo precedente. Come è ampiamente noto, la *Centaura* è espressamente composta da tre atti di cui il primo è una commedia, il secondo una pastorale, il terzo una tragedia. Nella dedica Andreini definisce l'opera come "stravagante invenzione" e "ardita". L'accostamento dei tre generi è "invenzione contrarissima in sé stessa". Si tratta di un "mostro", insomma, termine che indica all'epoca ogni opera fuori dalle norme classiche, le quali, sulla base delle autorità di Aristotele e Orazio, difendono nel poema drammatico l'unità del soggetto e l'identità del genere²¹. Giovan Battista Andreini mostra di inserirsi esplicitamente nel dibattito poetico sottolineando nella *Lettera ai lettori* la necessità della verosimiglianza come base e criterio guida delle sue scelte poetiche. Ma il suo posizionamento rispetto al panorama precettistico è in realtà singolare. Se ci limitiamo in area italo francese, *mostro* è un termine impiegato tanto da Giovan Battista Guarini, nei confronti della sua tragicommedia pastorale *Il Pastor fido*, che, successivamente, da Pierre Corneille nella dedica all'*Illusion comique*

19 Cfr. *ibid.*, pp. 133 f., Ferrone 2011 (vedi nota 1), pp. 249 f., Ferdinando Taviani, "Centaura", in: *Viaggi teatrali* (vedi nota 1), pp. 200–233 e Marco Lombardi, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa 1995, p. 216. Cfr. anche Simona Morandi, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012, pp. 89–172.

20 Giovan Battista Andreini, *La Centaura*, Paris: Nicolas de la Vigne, 1622, p. [i].

21 Cfr. Franco Vazzoler, "Il labirinto della *Centaura* appunti di lettura", in: Giovan Battista Andreini (ed.), *La Centaura*, Genova 2004, pp. 17–36: pp. 22–28; Lombardi (vedi nota 18), p. 213 e Christophe Courderc, Erica Zanin, "Tragi-comédie", in: Véronique Lochert, Marc Vuillermoz, Enrica Zanin (eds.), *Le Théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne XVI^e–XVII^e siècles*, Genève 2018, pp. 73–89.

pubblicata nel 1639²². Tuttavia, se l'operazione di Guarini, teorizzando il genere della tragicommedia nel suo *Compendio della poesia tragicomica*, è quella di trovare una sintesi tra i due generi classici (tragedia e commedia) che rinvierebbe al dramma satirico, l'operazione di Andreini è differente. Egli sembrerebbe operare, sulla base di una coscienza critica e letteraria, una sorta di giustapposizione dei generi e dei registri, il comico, il pastorale e il tragico, attraverso i quali dipana l'intrigo e l'azione dei personaggi²³. Questa giustapposizione è presente fin dal titolo, commentato da Andreini stesso nei suoi paratesti (*Lettori Cortesissimi*²⁴): la Centaura è certamente uno dei personaggi della *pièce*, ma è anche una creatura ibrida, mezzo donna mezzo animale, come ibrida è la *pièce* stessa. Una giustapposizione che non figurerebbe quindi qui come una sintesi, ma come una vera polifonia dei generi, all'interno dei quali si svolge il percorso poetico dell'autore e dei personaggi che porterebbe al suo estremo le sperimentazioni di un barocchismo antiaristotelico. In realtà, l'operazione andreiniana è ancora più sottile e complessa. L'unità della *pièce*, che vorrebbe riallacciarsi ai postulati oraziani, sarebbe garantita dalla figura stessa della Centaura che è, certo, un essere doppio, donna e cavallo, ma che rappresenta anche una sola identità, riunendo i suoi opposti, la bestialità e l'umanità, l'unità nella diversità: "la figura della Centaura raccoglie in sé la *femminilità* della commedia, l'*animalità* della pastorale e la *regalità* della tragedia"²⁵. Sul piano formale della scrittura, l'unità sarebbe inoltre garantita dall'uso esclusivo della prosa, tanto nel primo atto (commedia) che nei seguenti (pastorale e tragedia). Infine, Andreini lo sottolinea lui stesso: la *Centaura* non vuole essere un Gerione, personaggio mitologico che non è unitariamente ibrido, quindi singolo, ma composto da tre teste, sei braccia, etc., quindi multiplo. Il riferimento ad Aristotele, inevitabile, diventa allora ambivalente. Da un lato, *La Centaura*, nella coesistenza di generi differenti, non corrisponderebbe al principio della purezza aristotelica. Dall'altro, essa sembra dialogare con il celebre passaggio della *Poetica* (1447b 20–3) in cui lo stagirita attribuisce statuto di poeta a Cheremone d'Atene, autore de *Il Centauro*, una rapsodia in cui i metri di ogni sorta sono mescolati, in una dimensione

22 Si veda la versione on-line a cura di Bénédicte Louvat in seno al progetto *IdT – Les idées du théâtre* diretto da Marc Vuillermoz: <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=125>, consultato il 5 febbraio 2023.

23 Cfr. Francesco Marco Aresu, "La Centaura di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro", in: Fabio Fantuzzi (ed.) *Tales of Unfulfilled Times: Saggi critici in onore di Dario Calimani*, Venezia 2017, pp. 9–30: p. 12; Guido Davico Bonino, "Giovan Battista Andreini comico e drammaturgo", in: Giovan Battista Andreini, *La Centaura* (vedi nota 21), pp. 7–16: p. 15, e Vazzoler (vedi nota 21), p. 22–28.

24 Andreini (vedi nota 20), non paginato.

25 Lombardi (vedi nota 19), p. 214.

che sarebbe anticlassica e paradossalmente antiaristotelica²⁶. In realtà, Aristotele segue il principio, espresso nel passo citato di Cheremone, secondo il quale la poesia non è determinata e definita dall'uso del verso, ma dal principio dell'imitazione²⁷ (rappresentazione). In Andreini, il postulato implicito sarebbe allora che la copresenza di generi differenti corrisponderebbe alla copresenza dei differenti metri nell'autore greco. Ciò spiegherebbe inoltre non solo il *mélange* di stili, ravvisabile poi in tutta l'opera andreiniana, ma anche il plurilinguismo, ad esempio, asservito alla varietà e al ritmo, come all'aderenza alla variegata realtà (dialettale) italiana. Infine, alle necessità comiche, il plurilinguismo prestandosi alle storpiature e alle incomprensioni, soprattutto quando si tratta di arabo turchesco, ebraico giudaico, altro²⁸. Da questo punto di vista, bisognerebbe allora a mio avviso parlare piuttosto del rapporto della *pièce* e del suo autore con gli aristotelismi radicali o con un'ortodossia pseudo-aristotelica che si afferma e si impone dal XVI secolo (Lodovico Castelvetro e Jean de la Taille rappresentano i teorici che segnano il passaggio canonico tra Italia e Francia negli anni Settanta del Cinquecento, fissando i precetti poetici derivati da Aristotele). Ciò che verrebbe a significare interrogarsi sul concetto di aristotelismo stesso in quest'epoca. Giovan Battista Andreini, in ciò che sembra un riferimento implicito allo stagirita, difende, sulla base dell'autorità diversamente e altrimenti impiegata, la possibilità, la *sua* possibilità, di giustificare la propria sperimentazione. Comunque sia, ciò che ci interessa è piuttosto che *La Centaure* rientra, per il suo statuto ibrido, nel dibattito sui generi teatrali dell'epoca, tra l'Italia e la Francia e più generalmente in Europa (pensiamo evidentemente alla Spagna), ed è legittimo intravedere in essa, nella sua architettura artificiale e stravagante, un possibile punto di riferimento de *L'Illusion comique* di Corneille (1636), più sopra evocato, che sembrerebbe nascondere i suoi modelli italiani²⁹. Corneille impiega come Andreini la parola "mostro": "voici un étrange monstre que je vous dédie"³⁰ e, più lontano: "le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie"³¹. Questo mostro pare ispirarsi molto al modello ita-

26 Aresu (vedi nota 23), pp. 12-13.

27 fr. Marcello Zanatta, *La ragione verisimile: saggio sulla Poetica di Aristotele*, Cosenza 2000, pp. 56-57.

28 Cfr. Rebaudengo (vedi nota 2), pp. 104-115.

29 Sui rapporti tra *La Centaure* e *L'Illusion comique* cfr. Lombardi (vedi nota 19), pp. 212-215, Anna Lia Franchetti, *Dal salotto alla scena*, Pisa 1993, pp. 103-104. e Albert Donald Selstrom, *Corneille, Tasso and modern poetics*, Ohio State University 1986. Su Corneille e la tragicommedia in Francia, si vedano gli studi di Hélène Baby e almeno: *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris 2001.

30 Si veda la versione on-line a cura di Louvat (vedi nota 21), consultata il 5 febbraio 2023.

31 Ibid.

liano, almeno nell'architettura mista della *pièce*. Corneille sembra ricalcare ancora le parole della dedica di Andreini quando scrive: "Qu'on nomme l'invention *bizarre et extravagante* tant qu'on voudra, elle est nouvelle, et souvent la grâce de la nouveauté parmi nos Français n'est pas un petit degré de bonté"³². Anche il principio dell'unità nella contiguità dei generi sarebbe rispettato nell'*Illusion*, garantito dalla logica metateatrale del quadro magico all'interno del quale si sviluppa l'azione mostrata dal mago Alcandre a Pridamante. Impossibile non pensare ancora almeno alla magia presente nell'*Amor nello specchio*, come emblema del barocco trionfante, asservita meno all'avanzamento dell'azione, in quanto fallimentare, che ad una spettacolarità necessaria. Se Guarini e Corneille rappresentano i due poli dello sviluppo della tragicommedia tra Italia e Francia, o almeno dei generi misti, terreno imprescindibile del dibattito e delle sperimentazioni drammatiche tra la metà del XVI secolo e la metà del XVII, Giovan Battista Andreini, con le sue opere, offre soluzioni inedite³³. E l'ibridazione dei generi, che è programmatica nella *Centauro*, e ivi disposta su un macro-livello strutturale, potrebbe essere esteso ad altre opere parigine. Cito qui solo *La Sultana* e solo il passaggio dalla scena d'apertura, interamente comico farsesca, alla seconda, tragico patetica, con tanto di figliuolo in fasce. La *Sultana*, con il suo forte esotismo, ci interessa però anche per un altro aspetto, diremo nuovamente *mostruoso*, la presenza imponente di musica che sarà poi sviluppata pienamente e programmaticamente ne *La Ferinda*. Altra forma di ibridazione su cui è necessario attardarci.

Le sperimentazioni musicali

Un elemento che ho fin qui solo sfiorato merita in effetti di essere sottolineato per comprendere un'altra faccia dell'apporto dell'attore-autore sulla costruzione europea di generi e forme drammatiche e per reintrecciare le fila del discorso iniziato più sopra con *l'Adamo* e i retroterra storico politici della produzione andreiniana. Si tratta della vocazione musicale e dell'articolazione spettacolare nella sua opera³⁴.

32 Ibid.

33 Queste soluzioni andrebbero inoltre accostate all'esperienza poetica di Giovan Battista Marino, a Parigi grosso modo nello stesso periodo di Andreini, e in particolare riguardo allo statuto di testo ibrido. Tale accostamento sarà l'oggetto di un prossimo lavoro. Sull'attività francese di Marino si veda il recente studio di Metlica più sopra citato (vedi nota 6).

34 Per approfondimenti sugli aspetti musicali del *corpus* andreiniano, e sul loro rapporto con il nascente genere musicale delle *favole per musica* cfr. Ferrone (vedi nota 1), Rebaudengo (vedi nota 2), Carandini, Mariti (vedi nota 2), pp. 127–175, Fiaschini (vedi nota 10), e la tesi di Alice Bragato, *La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'Arte*,

Ritorniamo allora un momento all'*Adamo*. Se è vero, come accennavo, che esso sembra armonizzarsi con gli orientamenti politici della Reggente, in realtà questa stessa opera propone anche una forma che corrispondeva pienamente ai gusti poetici ed estetici di Maria de Medici, e cioè la presenza della musica, nelle sue declinazioni strumentali, coreografiche e cantate, con una spettacolarità particolarmente ricercata. Non va dimenticato che Andreini era nato a Firenze (1576) e che in questa città sua madre aveva rappresentato nel 1589 *Le pazzie d'Isabella* con gli intermezzi musicali di Bernardo Buontalenti per il matrimonio di Ferdinando I de Medici e Cristina di Lorena. Aveva in seguito assistito alla rivoluzione musicale di Claudio Monteverdi. Nutrito e affascinato da queste nuove forme di spettacolo che plasmavano il gusto delle corti italiane, egli se ne ricorderà nella lettera ai lettori de *La Ferinda*:

Alhor, che per mia felice fortuna in Fiorenza, & in Mantoua fui spettator d'Opere recitative, e musicali, vidi l'Orfeo, l'Arianna, la Silla, la Dafne, la Cerere, e la Psiche, cose in vero maravigliosissime; non solo per l'eccellenza de' fortunati Cigni che le cantarono gloriose, come per la rarità de' Musici canòri che armoniose, & angeliche le resero.

Ond'io invaghitomi di così maravigliosi Spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente, chi avesse composto un piccolo nodo di commedia in così fatto genere.³⁵

Virginia Ramponi aveva per parte sua cantato il ruolo principale de *L'Arianna* di Monteverdi, il 28 maggio 1608, a Mantova per il matrimonio di Francesco Gonzaga e Margerita di Savoia, su libretto di Ottavio Rinuccini³⁶. Virginia si era esibita successivamente in altre produzioni maggiori come per il *Lamento dell'Ingrata* nel *ballet de cour Il ballo delle ingrata* di Monteverdi e Rinuccini³⁷. Nel 1611 la ritroviamo ancora a Casale ne *Il rapimento di Proserpina* di Ercole Marliani e Giulio Cesare Monteverdi, fratello del più celebre compositore. Di questi spettacoli, e soprattutto dei fiorentini, doveva aver memoria la regina Medici che li aveva particolarmente amati. *L'Euridice* di Rinuccini e Jacopo Peri del 6 ottobre 1600 era stata rappresentata proprio in occasione del suo matrimonio, nella sala bianca di Antonio de Medici a Palazzo Pitti. Era stata preceduta da *Il*

poesia e teatri per musica, sotto la direzione di Marco De Marinis, Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, Università di Bologna, ciclo XXV, 2013.

35 Giovan Battista Andreini, *La Ferinda*, Paris: Nicolas de la Vigne, 1622, Incipit *A benigni Lettori*.

36 Carandini, Mariti (vedi nota 2), p. 44 e Rebaudengo (vedi nota 2), pp. 11 f. Su Virginia Ramponi cfr. anche Alice Bragato, "Ramponi Virginia", in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86 (2016), on-line: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 6 febbraio 2023.

37 Ibid.

rapimento di Cefalo di Gabriello Chiabrera con le musiche di Giulio Caccini, la macchinaria e gli effetti di scena ancora di Buontalenti. In quel contesto si era formato il gusto della futura regina di Francia. Gusto che si estendeva alla nuova forma del canto monodico, fondamento del nascente genere operistico, che essa stessa contribuirà a introdurre nella sua corte sin dai primi anni del suo arrivo in Francia³⁸. È lei che organizza le *tournées* a Parigi dei grandi musicisti conosciuti all'epoca delle sue nozze. Rinuccini è spesso a Parigi fino al 1605, mentre Caccini vi arriva nel 1604 con la sua famiglia³⁹. La loro presenza si intreccia con la creazione del *Ballet de la Reine* del 1605, in cui un'italiana interpreta un canto monodico con un successo straordinario. Si tratta perlappunto, nelle ipotesi di Mélinda Gough, di qualcuno dell'*entourage* dei Caccini, probabilmente la figlia Francesca (detta Cecchina), o eventualmente sua sorella Settima, o la sua matrigna Margherita⁴⁰. Ora, la musica strumentale, le danze e il canto sono parti integranti dell'*Adamo*, che declina le potenzialità del nascente spettacolo barocco italiano in una 'mitologia' particolare adattata ai personaggi degli inferi e dell'Eden⁴¹. Numerosi sono gli intermezzi di danza, soprattutto all'inferno, che cadenzano la *pièce*, mentre in paradiso la pratica dei cori d'angeli prolifera. Basta ammirare d'altronde le prestigiose illustrazioni del Procaccini per l'edizione del 1613 per rendersi conto, anche se l'*Adamo* non fu mai rappresentato in Francia, degli effetti spettacolari, barocchi, prefigurati dalla sperimentazione andreiniana. Le immagini, mostrando le assi di un palco su cui si muovono i personaggi⁴², svelano del resto le intenzioni teatrali delle illustrazioni piuttosto che le volontà di una restituzione mimetico-realistico del testo. Siro Ferrone lega giustamente l'apparizione dei demoni dal sottopalco presente in queste figurazioni⁴³ con una didascalia contenuta ne *L'Amor nello specchio*:

una cassa dorata, o inorpellata, con vetri in modo, che sembrino gioie, dovrà à la stessa haver nel fondo tanta finestra, per la quale possano uscir degli spiriti. Il Palco nel mezo haverà altrettanta finestra, sopra la quale si porrà la cassa, sì che per di

38 Cfr. i lavori di Gough (vedi nota 4).

39 Mamone (vedi nota 1), p. 166.

40 Gough, "Marie de Medici's 1605 *ballet de la reine*: New Evidence and Analysis" (vedi nota 4), p. 116.

41 Per un'analisi più approfondita degli aspetti musicali dell'*Adamo*, e i rapporti con le due ultime opere di Andreini (*L'Ismenia* e *Il nuovo risarcito convitato di pietra*) all'insegna della musica e della macchinaria teatrale cfr. Rebaudengo (vedi nota 2) pp. 78–88 e Carandini, Mariti (vedi nota 2).

42 Oltre alle immagini citate nelle note successive, eloquente è ancora quella di Adamo con l'aratro nell'atto quarto scena quarta: Giovan Battista Andreini, *L'Adamo*, Milano: Bordoni, 1613, p. 110, dove l'impostazione scenografica dell'illustrazione è patente.

43 Ferrone 2011 (vedi nota 1), p. 235 e fig. 40 e le immagini di Procaccini in Andreini: *L'Adamo* (vedi nota 41): I,3, p. 13, I,6, p. 26, I,4, p. 21, o ancora I,5 p. 23.

sotto il palco, uscendo gli spiriti, paiano uscir dalla stessa cassa. E quì pur dal di sotto si getterà fuor di quella istessa cassa fiamme infinite, accogliendo sovente frà le stesse fiamme quelli, ch'usciranno, per far la cosa più ridicolosa [...] nel di sotto del palco si farà rumor di tamburo, di fischi e di catene.⁴⁴

Il risultato spettacolare doveva essere di grande effetto, tanto per la sacra rappresentazione, che per la commedia. Basta infine seguire il personaggio allegorico della Vanagloria che fa la sua apparizione nel secondo atto (sc. 5⁴⁵), e successivamente nel terzo, scene 4⁴⁶ e 5⁴⁷, dove è con un coro di folletti vestiti da mattaccini che danzano *en rond*. Essa è illustrata mentre suona l'arpa su un carro trainato da un gigante in vero trionfo (o nella sua caricatura, se si vuole).

L'opera si posiziona così in uno spazio tra una teatralità ancora fortemente legata alle sacre rappresentazioni del Medioevo e i nuovi generi musicali delle sperimentazioni fiorentine e mantovane dell'inizio del XVII secolo. Sotto il manto di un mistero che racconta la creazione e la caduta dall'Eden, Andreini cela un nuovo modello di teatro religioso. In ciò egli anticipa le istanze stesse della chiesa post-tridentina che cercava di declinare nei propri ranghi un teatro di parola e musicale che nutriva la spiritualità del popolo a detrimento delle forze anticattoliche. Il risultato maggiore sarà senza dubbio il *Sant'Alessio* (composto nel 1631 e rappresentato il 23 febbraio 1632 a palazzo Barberini) di Stefano Landi su libretto di Giulio Rospigliosi, futuro Clemente IX, ma si pensi anche a *Il sacrificio d'Isac, poesia sacra in musica*, del mantovano Scipione Agnelli (1622), o ancora a *La regina sant'Orsola* (1621) di Andrea Salvadori, rappresentato a Firenze nel 1624 con le musiche di Marco da Gagliano, seguito da *La Giuditta* (1624) dello stesso autore e dello stesso compositore. Ragione di più, quindi, perché Maria de' Medici apprezzasse *L'Adamo*. In questa prospettiva, la sollecitazione della Reggente a tradurre *La Maddalena* in forma di sacra rappresentazione è ancora più comprensibile, come il fatto che questa nuova *pièce* trovi infine la sua soluzione in musica.

Per quanto distante in termini di generi e di contenuti poetici dalle altre opere pubblicate in Francia nel 1621–1622, è esattamente sotto il segno della musica e della spettacolarità che *L'Adamo* se ne riaccosta. La musica fa parte delle commedie *I due Lelii simili*, *Amor nello specchio*, ma anche *La Sultana*, come sottolineavo, e ancor di più *La Centaura*⁴⁸. Qui, le parti musicali sono particolarmente articolate

44 *Ordine per recitar Amor nello specchio*, in Giovan Battista Andreini: *Amor nello specchio*, Parigi: Nicolas della Vigna, 1622, senza paginazione.

45 Andreini: *L'Adamo* (vedi nota 42), p. 46.

46 *Ibid.*, p. 78.

47 *Ibid.*, p. 81.

48 Cfr. Bragato (vedi nota 34), pp. 116–119.

al punto che la definizione di *mostro* deve estendersi non solo all'alternanza dei generi teatrali, ma anche a quella tra poesia e musica⁴⁹. A parte diverse canzoni eseguite lungo la *pièce*, la musica è presente fin dall'inizio con i personaggi del prologo, Talia, Pan, la Tragedia e Sagittario, che entrano in scena cantando. Si trova poi un coro di pastori con il madrigale *Per insano furore*⁵⁰, che continua a cantare durante le scene successive. Nella scena 15 del secondo atto, troviamo un altro coro di cacciatori e musicisti⁵¹ (che canteranno di nuovo e più volte nell'atto terzo) e soprattutto, nel terzo atto, che corrisponde alla tragedia della *pièce*, diversi cori cantano mentre le didascalie, all'apparizione dei personaggi allegorici come *Dolore*, *Perdita* e *Giustizia*, indicano: "Ad uno ad uno usciranno; e tutte queste parti si potrebbero cantare nello stil recitativo"⁵². Un doppio coro di pastori e di musicisti del re di Rhodi termina l'opera⁵³.

È infine, e forse soprattutto, con *La Ferinda* che Andreini propone a Parigi i risultati dei grandi spettacoli delle corti italiane in una *pièce* che è specialmente concepita per essere musicale. Allo stesso tempo, essa si presenta con delle forti connotazioni parodiche, in rapporto a quegli stessi codici della festività barocca⁵⁴. In effetti, e basta riprendere la citazione qui sopra, non si tratta di un soggetto mitologico, ma, come spiega Andreini, di un tentativo di creare un piccolo intrigo di commedia nel genere musicale: "Ond'io invaghito di così maravigliosi Spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente, chi avesse composto un piccolo nodo di commedia in così fatto genere". L'autore cercava di tradurre in uno spettacolo di registro medio, certamente più conforme alle capacità produttive dei comici dell'Arte, il fasto dell'opera. Da un altro lato, sperimentava un *mélange* tra generi opposti, la commedia e il teatro musicale di corte. Le grandi macchinerie delle opere in musica barocche: carri, nuvole, impiegati regolarmente per le apparizioni delle divinità dell'Olimpo, lasciano qui il posto alle gondole di Venezia⁵⁵. *La Ferinda* propone allora nel regno dei Borboni, non solo un modello di teatro musicale che poteva piacere alla corte e alla città, una sorta di *summa*, benché talvolta ironica e parodica, di quel tipo di spettacolo, ma anche una vera commedia in musica che non sarà forse

49 Cfr. Vazzoler (vedi nota 21), p. 22.

50 Andreini, *La Centaura* (vedi nota 19), p. 82: II, 10.

51 Ibid., p. 96.

52 Ibid., p. 123

53 III, 12; Ibid., pp. 156 f.

54 Su *La Ferinda* cfr. Rebaudengo (vedi nota 2), p. 77, Paola Besutti, "Da *L'Arianna* a *La Ferinda*: Giovan Battista Andreini e la 'commedia musicale all'improvviso'", in: *Musica Disciplina* 49 (1995), p. 227–276 e Silvia Carandini, "*La Ferinda* di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte", in: Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione (eds.), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli 2003, pp. 113–132.

55 Cfr. Rebaudengo (vedi nota 2), p. 77 e Carandini, Mariti (vedi nota 2), p. 130.

estranea a Molière, né a Giovan Battista Lulli. Ecco, per la sua stessa natura, *La Ferinda*, diviene oggetto-mostro per eccellenza, nel suo essere dichiaratamente una commedia in musica, forma che, a inizio 600, non rientrava neanche nei risultati della riflessione colta e erudita, quella che invece aveva dato origine al dramma per musica. In ciò, *La Ferinda* rappresenta il caso limite di un'opera che si discosta dagli standard aristotelici presi in prestito dall'antichità e stabiliti nel periodo classico. Ma non è che l'ennesimo esempio del procedere andreiniano.

Le opere che Andreini propone durante i suoi viaggi in Francia mostrano in effetti tutta l'ampiezza e varietà della sua sperimentazione in un'epoca di passaggio che vede dissiparsi e trasformarsi i vecchi modelli poetici (pensiamo all'*Adamo* e generalmente ai misteri) e instaurarsi la nuova commedia e i nuovi generi, sulla base degli esempi antichi e delle riflessioni umaniste (si ricordino *I due Lelii simili*). Ma vede anche lo sviluppo della drammaturgia barocca, dei generi misti (*La Centaura*), dei mostri sperimentali e dell'opera in musica e a gran spettacolo (*La Centaura* e poi soprattutto *La Ferinda*). Se Andreini trova in Francia un terreno propizio in cui esportare e coltivare le proprie proposte drammatiche in un contesto che si apre ai nuovi gusti della corte e del pubblico (spesso preso come unico parametro della validità di una *pièce*, di fronte ai postulati degli eruditi: si vedano più in là il caso e gli scritti di Corneille), egli non manca di prendere in conto il dibattito poetico della prima età moderna, ma piuttosto che aderirvi senza condizioni, egli dialoga con esso, propone soluzioni, se ne discosta quando serve, mette insomma in tensione e in dialettica i diversi generi e le diverse proposte. Mescola, provoca, inventa.

Gianluca Stefani

La circolazione di generi e cantanti al teatro Sant'Angelo di Venezia nel primo Settecento

Nel fiorente circuito commerciale dei cantanti italiani del primo Settecento, il teatro veneziano di Sant'Angelo giocò un ruolo decisivo.¹ La piccola sala incastonata tra il Canal grande e corte dell'Albero, gestita da impresari nominati di anno in anno da un consorzio di comproprietari, contribuì in maniera inesausta, stagione dopo stagione, alla circolazione dei professionisti dell'ugola. La mancanza di una gestione diretta da parte della multiproprietà garantiva al Sant'Angelo maggiore libertà di manovra rispetto ai teatri concorrenti, appartenenti alle famiglie patrizie Tron, Grimani, Vendramin, Zane-Giustinian. L'iniziativa individuale di impresari *pro tempore* concorse a vivacizzare un sistema di contrattazioni e prestiti talvolta prevedibile, in parte vincolato agli equilibri politici e ai rapporti di dipendenza o semi-dipendenza che i ricchi mecenati e le corti principesche al di qua e al di là delle Alpi facevano valere sui virtuosi al loro servizio.

Grazie alle maglie fluide della sua struttura organizzativa il Sant'Angelo si rivelò particolarmente ricettivo alle tendenze della piazza, intercettando e perfino precorrendo le mode. Sul piano dei 'generi' drammatici il suo impulso alla sperimentazione fu traino di innovazione. Nato per ospitare 'o' commedie 'o' opere – come si legge nel suo atto di fondazione –,² nel primo trentennio del secolo il Sant'Angelo aprì le porte alla commedia per due sole stagioni, nel 1723–1724 e nel 1728–1729. Eppure, nonostante il quasi esclusivo dominio dell'opera seria, fu il primo teatro, insieme al San Cassiano, a lanciare la moda di un genere innovativo come quello degli intermezzi comici, destinati a una mirabile fortuna almeno fino alla metà del secolo.³ Nell'arco di tre decenni ne

- 1 Sul teatro Sant'Angelo cfr. almeno Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano 1974, pp. 73–76 e 132–139; Franco Mancini, Maria Teresa Muraro e Elena Povoledo (eds.), *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, Tomo II, Venezia 1996, pp. 3–62; Gianluca Stefani, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze 2015, pp. 97–116; Eleanor Selfridge-Field, "The Teatro Sant'Angelo: Cradle of Fledgling Opera Troupes", in: *Musicologica Brunensia* (Supplementum) 53 (2018), pp. 158–170.
- 2 Cfr. Archivio di Stato di Venezia, Notarile. Atti, busta 1103, carta 97v.
- 3 Antonio Groppo data al carnevale 1700 *Bleso e Lesba*, intermezzo abbinato all'*Oracolo in sogno* di Francesco Silvani che debuttava al Sant'Angelo il 13 gennaio: *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatasi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi da*

realizzò il più alto numero, secondo solo al San Cassiano, confezionando prodotti di successo in parte esportati e ripresi sulle principali piazze italiane ed europee.⁴

Sul versante dell'ibridazione dei generi, fu ancora il Sant'Angelo a rompere gli schemi tenendo a battesimo, nell'autunno 1711, "una vera Comedia in Musica, la prima in tal genere, che si sia veduta su le Venete Scene".⁵ *Elisa* del librettista partenopeo Domenico Lalli, su partitura attribuita a Giovanni Maria Ruggieri, precorreva di almeno tre decenni l'affermazione locale dell'opera buffa.⁶ Presentata da Lalli in continuità con l'illustre tradizione classicistica del genere comico,⁷ la prima *commedeja per mmuseca* in trasferta veneziana⁸ era destinata, almeno per il momento, a rimanere un caso isolato.

Sempre il Sant'Angelo ebbe il merito di introdurre l'opera napoletana in città, in anticipo rispetto al successivo sopravvento dello stile musicale partenopeo. *Timocrate* di Leonardo Leo, su libretto dello stesso Lalli, fu la prima produzione commissionata da un teatro veneziano a un compositore napoletano.⁹ L'opera debuttava il 26 dicembre 1722,¹⁰ ossia due anni prima che Leonardo Vinci inaugurasse ufficialmente al San Giovanni Grisostomo di Venezia un grande filone che avrebbe avuto in Porpora, Sarro, Hasse i suoi maggiori esponenti.¹¹ Parimenti, nel carnevale 1724–1725 la metastasiana *Didone abbandonata*

Antonio Groppo [...], Venezia, 1741 [ma 1767], p. 141, manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Cod. It. VII, 2326 (= 8263). Se questa collocazione cronologica è corretta si tratterebbe del primo intermezzo rappresentato a Venezia insieme a *Fiorilla e Lealdo* del San Samuele (cfr. Irène Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris 1972, p. 178). In realtà l'unico libretto superstito di *Bleso e Lesba* risulta datato 1706: Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo 1994, 13391.

- 4 Per un computo degli intermezzi rappresentati a Venezia cfr. Mamczarz (vedi nota 3), pp. 178–188 e Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007, *Supplement* 4A e 4B, pp. 580–600. Sulla fortuna di alcuni di questi intermezzi cfr. Charles E. Troy, *The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor 1979, pp. 141–152.
- 5 Carlo Bonlini, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin hora rapresentati*, Venezia: Carlo Buonarrigo, 1730 (ristampa anastatica Bologna 1979), p. 164, ripreso da Groppo (vedi nota 3), p. 169.
- 6 Cfr. Selfridge-Field (vedi nota 4), p. 306.
- 7 *Al savio leggitore*, in: Domenico Lalli, *Elisa*, Venezia: Marino Rossetti, 1711, pp. 5–7.
- 8 Cfr. Reinhard Strohm, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London 1997, p. 66.
- 9 Cfr. Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, 'Napoletano'*, Hillsdale 2007, p. 98.
- 10 Cfr. Selfridge-Field (vedi nota 4), p. 306.
- 11 L'opera in questione era *Ifigenia in Tauride*, su libretto di Benedetto Pasqualigo, il cui debutto avvenne il 26 dicembre 1724. Cfr. Selfridge-Field (vedi nota 4), p. 376. Cfr. il capitolo *The Neapolitans in Venice* in Strohm (vedi nota 8), pp. 61–80.

di Sarri musicata da Albinoni per il San Cassiano, protagonista Marianna Benti Bulgarelli la Romanina con Nicola Grimaldi detto Nicolino suo partner di scena, avrebbe segnato un altro momento chiave di questo processo.¹²

Per altri versi l'impulso alla sperimentazione, insieme alla necessità di andare incontro alle esigenze degli spettatori, mise in moto quello spirito trasformistico che favorì, negli anni quaranta del secolo, il passaggio del teatro da sala di riferimento del melodramma a centro di elaborazione della commedia e avamposto dell'opera buffa, guadagnandogli un ruolo di primo piano nella storia di entrambi i generi.¹³

Le abilità e le fortune dei singoli impresari non furono estranee agli esiti di tali iniziative. Fin dalla sua fondazione, il teatro istituito da Francesco Santurini si specializzò nello scoprire e allevare talenti. La povertà di mezzi finanziari portò quanti presero in affitto quella sala a perseguire campagne acquisti intelligenti, andando alla ricerca di nuove promesse anziché assumere professionisti già affermati e, quindi, particolarmente costosi. Questa ricetta fu efficace soprattutto se applicata al capitolo oneroso per eccellenza, quello del cast canoro, che assicurava più di ogni altro la buona riuscita dello spettacolo. Da una ricerca di Sergio Durante di qualche anno fa, risulta che i cantanti esordienti messi in circolo dal Sant'Angelo tra il 1701 e il 1725 furono tre volte superiori a quelli lanciati dal San Giovanni Grisostomo o dal San Cassiano.¹⁴ I cantanti al debutto possedevano due vantaggi: costavano di meno e avevano il potere di destare curiosità, attirando i frequentatori d'opera proprio in virtù del loro carattere di novità.

Ovviamente non era facile puntare sui nomi giusti. Impresari navigati, spesso addetti ai lavori che conoscevano a menadito il mondo teatrale, ebbero qualche *chance* di centrare il bersaglio. L'abile Santurini scoprì le doti vocali di Margherita Salicola, che nella stagione inaugurale del Sant'Angelo timbrò la sua prima esibizione a oggi nota.¹⁵ Dopo quella performance, nel giro di pochi anni la virtuosa bolognese sarebbe diventata una star strapagata contesa dai più blasonati teatri italiani e dalle maggiori corti d'Europa.¹⁶ In questo senso il Sant'Angelo funzi-

12 Cfr. Selfridge-Field (vedi nota 4), p. 377.

13 Cfr. Gianluca Stefani, “‘Un teatto per recitarvi ò commedie, ò opere’. Il teatro di Sant'Angelo fino alle Fiabe di Gozzi”, in: *Studi goldoniani* 18/10 n. s. (2021), pp. 45–57.

14 Cfr. Sergio Durante, “Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione”, in: Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, vol. 2, Firenze 1982, pp. 427–481: 433 f.

15 Cfr. Gianluca Stefani, *I due ‘gemelli’ veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica*, Firenze 2023, p. 54.

16 Sul finire degli anni Settanta la Salicola fu protetta del marchese Ippolito Bentivoglio: Sergio Monaldini, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646–1685)*, Lucca 2000, pp. 342 ss. A partire dal 1682, entrò sotto l'influenza del duca di Mantova. Nel 1685 fu assunta stabilmente alla corte di Dresda. Rientrata in Italia post 1693, passò sotto la protezione del duca di Parma e poi, dal 1698 al 1706, del duca di

onava come una sorta di laboratorio, un trampolino di lancio per nuovi talenti alla ‘prova di fuoco’ della ribalta veneziana. In altri casi le cose andavano meno bene: cantanti apparsi una volta sola nel cast di quel teatro finivano subito nel dimenticatoio. Nomi quali Pietro Paolo Pizzoni, Terenzia Partini detta Angela, Lorenzo Porciatti, Giovanni della Pagana detto Perella, Margherita Faccioli soprannominata la Vicentina oggi non dicono più nulla o quasi.¹⁷

Viceversa, tra i meriti del piccolo teatro veneziano ci fu quello di tenere a battesimo futuri astri di fama internazionale: le ‘scoperte’ di Margherita Durastanti, di Francesco Bernardi detto il Senesino, di Giovanni Paita, di Diana Vico, di Margherita Gualandi *alias* la Campioli¹⁸ furono l’esito tangibile di abilità da *talent scouts* non riconducibili a una strategia imprenditoriale collettiva a medio o lungo termine, ma al fiuto dell’impresario di turno o dei ‘pieggi’ e dei protettori che lo circondavano. Né sarà un caso che *big* destinati di lì a poco a spadroneggiare sui palcoscenici

Modena Rinaldo I d’Este. Si sa che nei primi anni Ottanta a Venezia arrivò a guadagnare cinquecento doppie. Nel 1684 fu al centro di un vero e proprio caso diplomatico tra Ferdinando Carlo Gonzaga e l’elettore di Sassonia Johann Georg III il quale, invaghitosi della cantante, la sottrasse allo stesso duca di Mantova portandola con sé a Dresda. Ceduta in prestito dal duca di Modena al Gran Principe Ferdinando de’ Medici, nel carnevale 1706 si esibì al teatro del Cocomero di Firenze: Alessandro Ademollo, “Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Margherita Salicola”, in: *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, s. 3, 107/23 (1889), pp. 524–553.

- 17 “Il sistema di reclutamento era basato da una parte sul rapido ‘consumo’ [...] di moltissimi cantanti di media e bassa levatura, e sulla permanenza di pochissime colonne portanti che soddisfacevano evidentemente il pubblico senza stancarlo” (Durante [vedi nota 2], p. 433). Il piacentino Pietro Paolo Pizzoni o Pizzone fu al Sant’Angelo nel 1705–1706 (Stefani [vedi nota 1], pp. 151 e 155); Terenzia Partini detta Angela nel 1706–1707 (Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, busta 4026, carte non numerate, 4, 7, 10, 13 dicembre 1706, documenti trascritti in Stefani [vedi nota 15], pp. 118–120); Lorenzo Porciatti nel 1708–1709 (*Il tradimento tradito*, Venezia: Zuccato, 1709, p. 7; *Edvige regina d’Ungheria*, Venezia: Zuccato, 1709, p. 7); il bresciano Giovanni della Pagana nel 1712–1713 (*La gloria trionfante d’amore*, Venezia: Marino Rossetti, 1712, p. 10; *California*, Venezia: Marino Rossetti, 1713, p. 11); Margherita Faccioli nel 1713–1714 (*Orlando furioso*, Venezia: Marino Rossetti, 1713, p. 10; *Rodomonte sdegnato*, Venezia: Marino Rossetti, 1714, p. 10). Oltre a queste esperienze, i repertori registrano per ciascuno di quei cantanti poche altre esibizioni pubbliche: Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti, ad vocem*.
- 18 Margherita Durastanti inaugurò la propria carriera al Sant’Angelo il 13 gennaio 1700 nel ruolo di *Rosiclea* con *L’oracolo in sogno* (Venezia: Francesco Nicolini, 1700, p. 13); Francesco Bernardi detto il Senesino il 10 novembre 1707 nel ruolo di *Tancredi* con *Armida abbandonata* (Venezia: Zuccato, 1707, p. 11; in realtà, secondo alcuni documenti, il suo debutto si attesta un anno prima nello stesso teatro: cfr. Stefani [vedi nota 15], p. 98); Giovanni Paita l’8 novembre 1708 nel ruolo in titolo con *Arrenione* (Venezia: Gio: Battista Zuccato, 1708, p. 7). Dopo i rispettivi esordi in sordina nel minuscolo San Fantin di Venezia (1707) e a Cremona (1709), Diana Vico e Margherita Gualandi aprirono ufficialmente la propria carriera il 4 gennaio 1710 al Sant’Angelo con *Arato in Sparta* (Venezia: Gio: Battista Zuccato, 1709, p. 8). Per le date delle ‘prime’ rappresentazioni: Selfridge-Field (vedi nota 4), pp. 241 ss.

italiani ed europei ebbero in sorte, per il loro esordio a Venezia, di esibirsi proprio al Sant'Angelo. Così fu per Tomaso Fabris, Maria Anna Garberini Benti (la famosa Romanina), Anna Maria Giusti (l'altra Romanina), Antonio Bernacchi, Vittoria Tesi soprannominata la Moretta.¹⁹ Basterebbe questa rosa di nomi per sgombrare il campo dal vecchio pregiudizio che induceva a considerare il Sant'Angelo un teatro di second'ordine nella compagine dei suoi diretti concorrenti.²⁰

Se è vero che il San Giovanni Grisostomo, salotto buono dell'élite locale e forestiera, dispose spesso e volentieri dei migliori fuoriclasse in circolazione, il Sant'Angelo seppe quasi sempre essere competitivo, arrivando di volta in volta a esibire star del calibro di Domenico Cecchi *alias* il Cortona o di Nicola Grimaldi Nicolino.²¹ Per lo stesso motivo non è lecito parlare di circuiti di cantanti differenti – di serie A e di serie B – per i due teatri. Al contrario, le due sale furono in diretta concorrenza tra loro. È emblematico il caso, in anni precoci, di Anna Maria Trombetti detta la Beccheretta, virtuosa di vaglia prestata nella primavera del 1690 a Parma dal duca Ferdinando Carlo Gonzaga per esibirsi nella cornice dei festeggiamenti per le nozze di Odoardo II.²² In una lettera datata 4 marzo di quell'anno, Giovan Carlo Grimani, proprietario del teatro di San Giovanni Grisostomo, chiedeva alla corte lombarda il permesso di scritturare la cantante per la ventura stagione operistica. Quattro giorni dopo, in una accorata risposta da Mantova, si replicava che ciò non era possibile, in quanto la Beccheretta era già stata prenotata dal Sant'Angelo.²³ Il potente Grimani era stato bruciato sul tempo: a riprova di come il massimo teatro veneziano e il suo più 'modesto' avversario concorressero alla pari, attraverso strategie proprie, in un mercato sempre più avulso dalle antiche logiche di favore regolatrici delle relazioni di corte.

Del resto, se è innegabile che alcuni cantanti di prima grandezza prediligessero il massimo teatro targato Grimani – Bernacchi dopo gli esordi al Sant'Angelo e

19 Il prete-cantante Tomaso Fabris, chiamato anche semplicemente Don Tomaso (Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650–1750*, Venezia 1985, pp. 241 e 254), fece il suo esordio veneziano, stando a una serie di carte inedite, nella stagione 1701–1702 (Archivio di Stato di Venezia, *Giudici dell'esaminador*, "Interdetti", busta 237, carte 230v e 233r-v). Al Sant'Angelo timbrarono le loro prime apparizioni veneziane Maria Anna Garberini Benti con *Armida al campo* (26 gennaio 1708); Anna Maria Giusti con *Edvige regina d'Ungheria* (26 gennaio 1709); Antonio Bernacchi con *Arato in Sparta* (vedi nota precedente); Vittoria Tesi detta la Moretta con *L'amor di figlia* (29 ottobre 1718). Per la cronologia: Selfridge-Field (vedi nota 4), pp. 282 ss.

20 Remo Giazotto, *Vivaldi*, Milano 1965, p. 125; Mancini (vedi nota 1). Una rivalutazione storiografica del Sant'Angelo ha inizio con Franco Mancini et al. (vedi nota 1), pp. 19 ss.

21 Il Cortona fu al Sant'Angelo nella stagione 1705–1706: Stefani (vedi nota 1), p. 158. Per Nicolino vedi *infra* nota 28.

22 Giuseppe Cirillo e Giovanni Godi, *Il trionfo del barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690*, Parma 1989.

23 Lettere del 4 e dell'8 marzo 1690 citate in Selfridge-Field (vedi nota 4), p. 195.

al San Cassiano vi avrebbe consacrato la sua carriera veneziana;²⁴ lo stesso palcoscenico fu scelto da Carlo Broschi detto Farinelli per il suo sbarco trionfale in Laguna sul finire degli anni Venti –²⁵ è pur vero che, nei primi due decenni del secolo, una costellazione di interpreti di peso transitò indifferentemente nell'orbita dei vari esercenti dello spettacolo cittadino. Negli anni Dieci la virtuosa bolognese Anna Maria Bombaciari Fabbri fece due stagioni al Sant'Angelo e una al San Giovanni Grisostomo,²⁶ chiudendo la sua carriera veneziana con *Griselda* di Apostolo Zeno e Giuseppe Maria Orlandini al San Samuele durante la fiera dell'Ascensione del 1720.²⁷ Il famoso Nicolino, nominato cavaliere della Croce di San Marco per l'interpretazione dell'eroe in titolo nell'*Antioco* al San Cassiano (1705), debuttò in laguna al San Luca, per poi esibirsi in svariate occasioni presso il San Giovanni Grisostomo e ripresentarsi al Tron per altre tre stagioni.²⁸ Al Sant'Angelo è attestato ufficialmente nell'autunno e carnevale 1722–1723,²⁹ mentre una carta extragiudiziale sembra anticiparne la presenza al 1706–1707, quando fu consultato dai compatroni nella scelta di un candidato forte per un importante ruolo da contralto al posto di Niccolò Pini, evidentemente considerato non all'altezza.³⁰ Cantanti in libero transito tra il nostro teatro e le altre sale cittadine furono anche Giovanni Paita, Anton Francesco Carli, Andrea Pacini detto il Lucchesino, Angelo Maria Zannoni, Antonia Pellizzari.³¹

24 Su questo cantante: Valentina Anzani, *Il castrato Antonio Bernacchi. Virtuoso e maestro di canto bolognese*, Lucca 2022.

25 Vedi le lettere di Antonio Conti a Marthe-Marguerite Le Valois de Villette, detta Madame de Caylus, del 29 novembre 1727, 4 agosto, 29 novembre, 4, 18, 30 dicembre 1728, 5 febbraio 1729, in: Sylvie Mamy (a cura di), *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727–1729. Con l'aggiunta di un Discorso sullo Stato della Francia*, Firenze 2003, pp. 168 ss.

26 Anna Maria Bombaciari Fabbri fu al Sant'Angelo con *Orlando finto pazzo* (11 novembre 1714), *Orlando furioso* (26 dicembre 1714), *Lucio Papirio* (12 gennaio 1715) e *Nerone fatto Cesare* (19 febbraio 1715). Passò al San Giovanni Grisostomo esibendosi in *Foca superbo* (26 dicembre 1715) e *Il Germanico* (25 gennaio 1716). Quindi fu scritturata nuovamente al Sant'Angelo prendendo parte a *Arsilda regina di Ponto* (27 ottobre 1716), *Penelope la casta* (28 dicembre 1716) e *L'incoronazione di Dario* (23 gennaio 1717). Sulla cronologia: Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti*, pp. 100 f.; Selfridge-Field (vedi nota 4), pp. 317 ss.

27 *Ibid.*, pp. 353 f.

28 Sulla carriera di Nicolino: Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti*, pp. 336 f.; Ennio Speranza, "Grimaldi, Nicola", in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 59, Roma 2002, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grimaldi_%28Dizionario-Biografico%29/\[18.01.2023\]](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-grimaldi_%28Dizionario-Biografico%29/[18.01.2023]).

29 In *L'Arminio* di Carlo Francesco Pollarolo su libretto attribuito ad Antonio Salvi (20 novembre 1722), *Timocrate* di Leonardo Leo su libretto di Domenico Lalli (26 dicembre 1722) e *I veri amici* (25 gennaio 1723) con musica attribuita a Tomaso Albinoni e libretto di Francesco Silvani adattato da Lalli. Cfr. Stefani (vedi nota 15), pp. 98 f.

30 Cfr. Stefani (vedi nota 15), pp. 98 f.

31 Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti*, pp. 149 ss.

Nel valutare tutti questi dati è necessario tener presente che è possibile stilare un censimento via via più sistematico dei virtuosi al Sant'Angelo solo a partire dal carnevale 1700, quando per la prima volta un libretto d'opera ne registra la formazione.³² Prima di allora, la ricostruzione delle compagini canore è inevitabilmente lacunosa, quando non del tutto impraticabile, e non può che avvalersi di documenti più occasionali quali avvisi informativi, carteggi, documenti notarili, carte giudiziarie. I fondi dei notai e delle magistrature cittadine conservati all'Archivio di Stato di Venezia sono, in questo senso, una fonte quanto mai preziosa, specie per un teatro dalla storia tormentata come quella del Sant'Angelo, dove le beghe legali erano all'ordine del giorno anche a causa della mancanza dello schermo protettivo di una proprietà che agisse in prima linea nella tutela dei propri affari. L'opera era, in generale, una "macchina mangiasoldi",³³ e il pericolo di finire in bancarotta era costantemente in agguato. Non sorprende che rosari di querele partissero dagli avvocati dei cantanti all'indirizzo di impresari inadempienti, accusati di non aver corrisposto la seconda o la terza rata dei loro onorari e talvolta nemmeno la prima, quella che faceva partire il ciclo di recite.³⁴

Guai giudiziari non risparmiarono nemmeno il primo cast interamente noto della storia di questo teatro, quello dell'*Oracolo in sogno*, al debutto il 13 gennaio 1700, ripresa di un dramma prodotto a Mantova nella primavera precedente e interpretato da un cast in buona parte mantovano.³⁵ I rapporti tra il Sant'Angelo e la corte di Ferdinando Carlo Gonzaga erano ben saldi, come dimostra il caso citato della Beccheretta. In generale, furono numerosissimi i cantanti che, sotto la protezione della corte lombarda, si riversarono sui palcoscenici della penisola a cavallo tra i due secoli.³⁶ Per circa un trentennio oltre un'ottantina di interpreti si presentò con la qualifica di virtuosa o virtuoso del duca di Mantova, anche se spesso il rapporto con quella corte era solo nominale: la patente ducale veniva

32 Vedi *infra* la nota 35.

33 Giovanni Morelli, "Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani", in: Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini (a cura di), *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Venezia 2001, pp. 33-63: 34.

34 Così accadde, ad esempio, ad Anna Vincenza Dotti, che nel carnevale 1711 minacciò il librettista-impresario Giorgio Antonio Falier di abbandonare le recite: Archivio di Stato di Venezia, *Notarile. Atti*, busta 1864, numero 10, 19 gennaio 1710 *more veneto*. E si potrebbero citare decine di altri casi.

35 Per l'originale dato a Mantova: Sartori (vedi nota 3), vol. 4, numero 17126. Per il suo revival veneziano al Sant'Angelo: *ibid.*, numero 17127; Selfridge-Field (vedi nota 4), pp. 241 f.

36 Paola Besutti, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova: musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova 1989; Paola Besutti, "La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga", in: *Quaderni storici* 32-2/95 (1997), pp. 409-433.

concessa per i motivi più svariati, non ultimo il riconoscimento di “uno o più saggi di bravura sostenuti alla presenza dei duchi”.³⁷

Un’analisi degli ‘attori’ dell’*Oracolo in sogno* offre già significativi indizi sugli orientamenti artistici del teatro di produzione, allora diretto dal patrizio Tomaso Malipiero e dall’abate Giulio Franchini.³⁸ La prima donna in elenco era Francesca Margherita de L’Épine, soprano in erba della scuderia mantovana, destinata a un luminoso avvenire a Londra come interprete di punta del Lincoln’s Inn Fields, del Drury Lane e del Queen’s Theatre. Sposatasi con il compositore Johann Christoph Pepusch circa nel 1718, di lì a poco si sarebbe ritirata dalle scene dedicandosi all’insegnamento, salvo tornare a esibirsi su richiesta speciale almeno fino al 1733.³⁹ Al suo fianco spiccava un divo di lungo corso, il Finalino, soprano figlio d’arte attivo nella basilica di San Petronio di Bologna fin dagli anni settanta del Seicento,⁴⁰ già applaudito sulle tavole del Sant’Angelo nella stagione 1682-1683 quando si distinse – secondo il *Mercure de France* – “accordant et mariant admirablement bien sa voix avec les fanfares des trompettes”.⁴¹ Entrato al servizio del duca di Mantova nel 1684, ne *L’oracolo in sogno* siglò forse la sua ultima apparizione pubblica.

Alla solida esperienza del castrato faceva da contrappunto la novità Durastanti, precocissima promessa del canto⁴² sulla quale aveva appena messo le mani Ferdinando Carlo Gonzaga, reclutandola tra le sue virtuose almeno a partire dal dicembre 1699.⁴³ Futura primadonna della Royal Academy of Music di Londra (1720-1724), fu lanciata sulle scene pubbliche proprio dal Sant’Angelo, per poi diventare tra gli anni dieci e venti del secolo uno dei punti di riferimento del San Giovanni Grisostomo.⁴⁴

37 Besutti 1989 (vedi nota 36), p. 13.

38 I nomi dei due impresari si ricavano da varie carte giudiziarie in Archivio di Stato di Venezia, *Giudici di petizion*, “Domande prodotte in causa”, busta 58.

39 Winton Dean, “L’Épine, (Francesca) Margherita [Françoise Marguérîte] de”, in: Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, London 2001-2002, pp. 573 f.

40 Angelo Mazza et al., “Ritratto di Giuseppe Maria Segni detto ‘il Finalino’”, in: Lorenzo Bianconi et al., *I ritratti del Museo della musica di Bologna da padre Martini al Liceo musicale*, Firenze 2018, pp. 196-200.

41 Selfridge-Field (vedi nota 7), p. 351.

42 La Durastanti doveva essere appena adolescente, se è vero che nel 1707 aveva ventuno anni, come attesterebbe un censimento reso noto in Ursula Kirkendale, “Handel with Ruspoli. New documents from the Archivio Segreto Vaticano, december 1706 to december 1708”, in: *Studi musicali* 32/2 (2003), pp. 301-348: 304.

43 Dal luglio 1700 fino almeno alla fine del 1704 la giovanissima Margarita, con la madre, lo zio e la servitù, riceveva uno stipendio dal Duca di Mantova: cfr. Besutti 1997 (vedi nota 36), p. 431.

44 Winton Dean, “Durastanti, Margherita”, in: *The New Grove* (vedi nota 39), vol. 7, p. 746.

Chiudevano il quintetto mantovano due cantanti di caratura più modesta: la bolognese Maria Antonia Zini, la cui carriera pubblica si esaurì nel giro di pochi anni,⁴⁵ e Caterina Romagnola, registrata nei cataloghi per questa sua unica esperienza.⁴⁶ La formazione era completata da una coppia di interpreti estranei alla sfera gonzaghesca: Giovanni Antonio Vendetta, alla sua prima e ultima apparizione documentata sulle scene teatrali,⁴⁷ e Sebastiano Orfei, un chierico locale che da tre decenni vantava un discreto successo a Venezia e dintorni.⁴⁸

Un cast ben assortito, non privo di ambizioni, che dové pesare non poco sulle casse della coppia di impresari e dei loro sostenitori. Si sa che alcuni cantanti non percepirono il loro regolare onorario. In data 20 febbraio 1700 su istanza della Durastanti i giudici del Petizion spiccarono un mandato di interdizione del patrimonio dei suoi debitori in attesa che le fossero consegnati centouno ducati di sua spettanza.⁴⁹ Altrettanto fece, una settimana dopo, “Zuane Benvenuti musico” all’indirizzo della magistratura dell’Esaminador:⁵⁰ il nome di Benvenuti, assente nel libretto, entrò forse in un secondo momento nell’organico del teatro in sostituzione di un collega non più disponibile. Inottemperanze di pagamento furono segnalate anche dal musicista Teofilo Orgiani,⁵¹ prete vicentino già attivo in passato al Sant’Angelo, che verosimilmente fu scritturato per adattare alle scene veneziane l’opera composta a più mani per Mantova da Antonio Caldara, Antonio Quintavalle e Carlo Francesco Pollarolo.

Miglior fortuna non arrise alla stagione teatrale successiva, guidata dal veterano Santurini. Con un esposto del 29 dicembre 1700 i virtuosi “Michiel Angelo Pomeli, Francesco Palestra [sic], Maria Domenica [Marini] fiorentina, Vittoria [Delugà] bolognese, et Alvise Dureli”, insieme ai musicisti Tomaso e Antonio

45 Dal 1698 al 1700: Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti*, p. 685. Per la sua protezione presso la corte di Mantova: Besutti (vedi nota 36), p. 428 nota.

46 Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti*, p. 565. Per la sua protezione presso la corte di Mantova: Besutti (vedi nota 36), p. 428 nota.

47 Giovanni Antonio Vendetta apparteneva alla corte del duca di Mantova (ibid.). Era forse lui il Vendetta entrato a far parte della Cappella Pontificia, per volere di Pietro Ottoboni, il 28 novembre 1717: Giancarlo Rostirolla, *Il “Mondo novo” musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano 2001, p. 341.

48 Sartori (vedi nota 3), vol. *Indici-2. Cantanti*, p. 480.

49 “Vado creditrice io Margarita Durastante romana dal nobil homo sier Tomaso Malipiero et dal signor abate Giulio Franchini buona summa de’ dinaro per occasione del mio impiego di recite nel Teatro di Sant’Angelo, et havendo fatto interdetti per cautione di detto mio credito, insto che restino li stessi sententiati in ducati 101 per parte, et là presente serve per fermar” (Archivio di Stato di Venezia, *Giudici di petizion*, “Domande prodotte in causa”, busta 58, numero 690).

50 Archivio di Stato di Venezia, *Giudici dell’esaminador*, “Interdetti”, busta 235, c. 211v.

51 Archivio di Stato di Venezia, *Giudici di petizion*, “Domande prodotte in causa”, busta 59, numero 56, 18 marzo 1700.

Albinoni, denunciavano il loro credito, per “grosse summe de’ dannaro”, nei confronti dell’impresario inadempiente.⁵² Per la mancanza di ulteriori riscontri, non sappiamo se Santurini riuscì a saldare i suoi debiti. Il rischio che si potessero guastare i canali diplomatici con la corte di Mantova, protettrice di Pomelli,⁵³ Delugà⁵⁴ e Durelli,⁵⁵ potrebbe aver indotto le autorità locali a metterci una pezza.

Altri due membri del cast non menzionati dalle carte, Laura Valletta e Angela Laschi, risultavano sotto la protezione di Ferdinando Carlo Gonzaga:⁵⁶ segno che, nonostante il passaggio di gestione, il rapporto preferenziale del Sant’Angelo con la corte mantovana era rimasto inalterato. La compagine canora era completata dal genovese Giulio Rizzi, in una delle sue rarissime apparizioni su un palcoscenico pubblico.⁵⁷

Va precisato che l’elenco degli interpreti è riportato da uno soltanto dei libretti delle opere prodotte dal teatro in quell’anno, *Diomede punito da Alcide*, rappresentato nell’ultimo scampolo d’autunno.⁵⁸ Niente si sa di preciso su chi recitò *Rosane imperatrice degli Assirii* e *L’inganno innocente*, andati rispettivamente in scena il 12 novembre 1700 e il 17 gennaio 1701.⁵⁹ Tra un’opera e l’altra il cast poteva subire variazioni, specie con il passaggio al carnevale, periodo più ambito perché più ricco di turisti. Così avvenne tre anni dopo: rispetto al cast del *Farnace*, che aprì il corso delle recite della stagione 1703–1704,⁶⁰ la successiva opera carnevalesca registra almeno una presenza in più, quella di Giuseppe Percaccio, il cui nome compare in una denuncia sporta contro il solito Santurini per ottenere una “parte del suo honorario”.⁶¹ Analogamente, tra la prima e la seconda produzione della

52 Ibidem, numero 555.

53 Appartenente alla corte del duca di Mantova, con la fine del ducato passò al servizio della cappella arciducale della città: Besutti (vedi nota 36), p. 428 nota.

54 La sua protezione da parte della corte mantovana è attestata dal libretto di *Diomede punito da Alcide*, Venezia: Niccolini, 1701, p. 8.

55 Appartenente alla corte del duca di Mantova, ricevette da quella un passaporto: Besutti 1989 (vedi nota 36), pp. 77-78 e Besutti (vedi nota 36), p. 421.

56 *Diomede punito da Alcide* (vedi nota 54), p. 8.

57 Oltre a questa performance, si sarebbe esibito anche nella stagione 1703–1704 al San Giovanni Grisostomo: Harris Sheridan Saunders Jr., *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678–1714): the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ann Arbor 1985, p. 460.

58 Selfridge-Field (vedi nota 4), pp. 246 f.

59 Ibidem, pp. 244 f. e 249.

60 *Farnace*, Venezia: Marino Rossetti, 1703, p. 11.

61 “Con il motivo della recita di me Giuseppe Percatio musico nel Teatro di Sant’Angelo sono stati assignati in parte del mio honoraio da domino Francesco Santorini gli affitti delli palchi tenuti dalli nobili homeni sier Vector Grimani, Zuanne Grimani, Alvis Contarini etc. E quantunque non possa nelli medesimi per verun accidente cadder alcuna alteratione, ad ogni modo in abbondanza di cautella e senza verun mio pregiudicio ho fatto quelli interditi a legge, come effetti proprij, non solo per l’assignatione contenuta nel mio accordo, ma anco come provenuti dalle mie fatiche impiegate in quella recita. Insto perciò, che gli affitti

stagione 1707–1708, tre cantanti – Giuseppe Bigonzi, Gerolima Morena detta la Palermina e Tomaso Fabris – presero il posto di Maria Cerè e Andrea Colago, quest'ultimo interprete di ben due ruoli nell'opera precedente.⁶²

I motivi di questi cambiamenti potevano essere i più vari. Sappiamo che l'11 novembre 1708, nel bel mezzo di una recita dell'*Arrenione*, scoppiò una lite in palcoscenico tra Anna Maria Algeri e Anna Maria Giusti, in cui oltre alle parole volarono le mani.⁶³ In carnevale le due 'regine rivali'⁶⁴ furono fatte recitare separatamente: l'una ne *Il tradimento tradito*, insieme a vecchi e (soprattutto) nuovi colleghi;⁶⁵ la seconda in *Edvige regina d'Ungaria*, opera che segnava l'ennesimo ricambio di interpreti voluto dall'impresario Cristoforo Friggeri.⁶⁶

In altri casi, cantanti non retribuiti abbandonarono le recite nonostante i tentativi delle autorità locali di porre rimedio alle insolvenze dell'una e dell'altra parte. Il 31 dicembre 1716 il fante dei Capi del Consiglio dei Dieci, tale Iseppo Bartoletti, intimava ai musicisti Angelo Zannoni e Lucrezio Borsari di “continuar a recitar nel Teatro di Sant'Angelo tutto il Carnevale prosimo non dovendo per *loro* causa andar serrato il teatro mentre il soldo che si ricaverà di bollettini palchi e scagni doverà andar tutto in deposito in mano di persona da esser eletta di consenso delle parti”.⁶⁷ Zannoni fece buon viso a cattivo gioco. Diversamente

medesimi mi debbano esser liberamente corrisposti” (Archivio di Stato di Venezia, *Giudici di petizion*, “Domande prodotte in causa”, busta 62, numero 609, 9 febbraio 1704). L'opera di carnevale era *Pirro*, con musica attribuita a Giuseppe Aldrovandini e poesia di Apostolo Zeno: cfr. Selfridge-Field (vedi nota 4), pp. 260 f.

62 Gli interpreti di *Armida abbandonata* (vedi nota 18) furono: Maria Anna Garberini Benti, Giuseppe Berti, Francesco Bernardi, Maria Cerè, Lucia Bonetti, Andrea Colago. Quelli di *Armida al campo* (26 gennaio 1708): Maria Anna Garberini Benti, Francesco Bernardi, Giuseppe Bigonzi, Gerolima Morena detta la Palermina, Giuseppe Berti, Lucia Bonetti, Tomaso Fabris. In *Armida abbandonata* Andrea Colago interpretava i ruoli di Rambaldo e Filomaco (Venezia: Zuccato, 1707, p. 13).

63 “Andò domenica sera in scena nel Teatro S. Casciano il dramma intitolato *l'Arstato* [sic]; e nell'atto di recitarsi giovedì sera l'altro in Sant'Angelo essendo venute a contesa, non solo con parole, ma con le mani ancora due di quelle cantatrici, s'interpose con impegno per le parti di una delle medesime il nobile Bonifacio Papafava, e s'avanzò a tentare di ferir l'altra con un stile, come seguì, benché leggiermente, per la qual causa ne ha avuto fecero rimprovero dal governo, che ha però lasciato correre il caso per leggierzza dello stesso soggetto”. Tale dispaccio, redatto in data 17 novembre, è cit. in Selfridge-Field (vedi nota 4), p. 285. *Arrenione* debuttò al Sant'Angelo l'8 novembre 1708.

64 Sulla fortunata espressione *rival queens*: Annette Landgraf e David Vickers (a cura di), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge 2009, pp. 544 f., *sub voce*.

65 Questo il cast del *Tradimento tradito* (vedi nota 17): Santa Cavalli, Giovanni Paita, Matteo Berselli, Lorenzo Porciatti, Anna Maria Algeri, Angela Algeri, Laura PiuZZi.

66 Questo il cast di *Edvige regina d'Ungaria* (vedi nota 17): Santa Cavalli, Maria Giusti; Giovanni Paita, Matteo Berselli, Lorenzo Porciatti, Zanetta Stefani, Anna Maria Algeri.

67 Archivio di Stato di Venezia, *Capi del Consiglio dei Dieci*, “Notatorio. Filze”, fascicolo anno 1716, carta non numerata.

reagì Borsari: la sua assenza dal libretto dell'altra opera prevista nella programmazione teatrale dimostra che se ne era andato via anzitempo, a dispetto di tutti gli accorati inviti a restare in teatro.⁶⁸

In altri casi ancora, l'innesto di un nuovo cantante poteva essere dettato da mere strategie impresariali: l'aggiunta di una vecchia gloria come Valentino Urbani nel carnevale della stagione 1718–1719⁶⁹ fu probabilmente dettata dalla necessità di rafforzare il cast del teatro in vista del periodo di punta, quello post natalizio, animato dalla concorrenza spietata del San Giovanni Grisostomo che sferrava il tris Bordoni-Bernacchi-Cuzzoni.⁷⁰ Urbani fu il primo castrato ingaggiato regolarmente a Londra, avendo debuttato al Drury Lane l'8 marzo 1707 in una ripresa di *Camilla* nell'intonazione di Nicola Francesco Haym ed essendo tornato a esibirsi su quel palcoscenico nelle quattro stagioni successive e di nuovo nel 1712–1714.⁷¹ L'asso era stato calato da Sebastiano Ricci, che certamente aveva avuto modo di conoscere il contralto proprio oltremarica: avvicendatosi all'impresario Antonio Moretti detto Modotto dopo l'autunno, il pittore di origine bellunese fu chiamato probabilmente al timone del Sant'Angelo per riportare in asse una barca che rischiava altrimenti di affondare.⁷²

Altri particolari potranno essere svelati e approfonditi soltanto grazie al ritrovamento di nuove carte. Uno spoglio il più possibile sistematico di documenti notarili e giudiziari da troppo tempo seppelliti sotto la polvere degli archivi sarebbe auspicabile al fine di ricostituire un mosaico ancora deficitario di numerose tessere. Il tentativo di seguito proposto di restituzione dei cast canori delle opere al Sant'Angelo tra il 1700 e il 1720 è solo la prima tappa di una ricerca più ambiziosa volta alla valorizzazione del contributo di primissimo piano che il Sant'Angelo seppe dare alla circuitazione dei protagonisti dell'opera in musica italiana ed europea tra Sei e Settecento.

68 Cfr. i cast di *Penelope la casta* (Venezia, Marino Rossetti, 1716, p. 9) e *L'incoronazione di Dario* (Venezia, Marino Rossetti, 1717, p. 7).

69 Se il cast de *Lamor di figlia* (29 ottobre 1718) annovera Giuliano Albertini, Vittoria Tesi, Margherita Caterina Zani, Giovanni Maria Morosi, Antonia Merighi, Pietro Paolo Laurenti (*Lamor di figlia*, Venezia: Marino Rossetti, 1718, pp. 10-11), sia *Amalásunta* (27 dicembre 1718) che *Il pentimento generoso* (4 febbraio 1719) rubricano in più la presenza di Valentino Urbani (*Amalásunta*, Venezia: Marino Rossetti, 1719, p. 10; *Il pentimento generoso*, Venezia: Marino Rossetti, 1719, p. 11).

70 Così ne *Il Lamano* (Venezia: Marino Rossetti, 1719, p. 9).

71 Winton Dean, "Valentini [Urbani, Valentino]", in: *The New Grove* (vedi nota 39), 1980, vol. 19, p. 463.

72 Cfr. Stefani (vedi nota 1), pp. 171–192.

APPENDICE

*Le formazioni dei cantanti al teatro Sant'Angelo dal 1700 e al 1720*⁷³

Stagione 1699–1700

Cast: Francesca Margherita de L'Épine, Giuseppe Maria Segni detto Finalino, Margherita Durastanti, Giovanni Antonio Vendetta, Maria Antonia Zini, Caterina Romagnola

[*L'oracolo in sogno*, 13 gennaio 1700]

Stagione 1700–1701

Cast: Filippo Balestra, Luigi Durelli, Maria Domenica Marini, Laura Valletta, Angela Laschi, Vittoria Delugà, Michiel Angelo Pomelli, Giulio Rizzi

[*Diomede punito da Alcide*, 12 dicembre 1700]

Stagione 1701–1702

Cast: Tommaso Fabris

Stagione 1702–1703

Cast: Giuseppe Percaccio, Stefano Romani detto Pignattino, Barbara Riccioni, Cristina Barbara Morelli detta la Pianora, Caterina Amigoni (?)

Stagione 1703–1704

Cast: Caterina Galerati, Giovan Battista Vergelli, Giovan Battista Carboni, Lucrezia d'Andrè detta Carò, Ludovico Rizzi, Girolamo Capalti

[*Farnace*, 19 novembre 1703]

Stagione 1704–1705

Cast: Francesco Guicciardi, Costanza Maccari, Nicola Paris, Giuliano Albertini, Anna Maria Marchesini, Caterina Valsecchi, Geminiano Raimondini, Jacopo Troiani

[*Artaserse*, 16 gennaio 1705]

Stagione 1705–1706

Cast: Anna Martelli, Silvestro Prittone, Domenico Cecchi detto Cortona, Pietro Paolo Pizzoni

73 Sono indicati tra parentesi quadra solo i casi di libretti d'opera contenenti informazioni sulle formazioni canore. Negli altri casi, la ricognizione degli interpreti – più o meno lacunosa – si basa su altri tipi di documenti, in gran parte inediti. Di questi ultimi si darà conto in una prossima pubblicazione. Per la cronologia delle opere in musica è stato preso come riferimento il volume di Selfridge-Field (vedi nota 4).

536 Gianluca Stefani

Stagione 1706–1707

Cast: Terenzia Partini detta Angela, Maria Maddalena detta Marzopina, Francesco Bernardi detto il Senesino, Nicola Grimaldi, Margherita Farnetti, Teresa Friggeri, Nicolò Pini

Stagione 1707–1708

Cast: Maria Anna Garberini Benti, Giuseppe Berti, Francesco Bernardi detto il Senesino, Maria Cerè, Lucia Bonetti, Andrea Colago

[*Armida abbandonata*, 10 novembre 1707]

Cast: Maria Anna Garberini Benti, Francesco Bernardi detto il Senesino, Giuseppe Bigonzi, Girolama Morena detta la Palermina, Giuseppe Berti, Lucia Bonetti, Tomaso Fabris

[*Armida al campo*, 26 gennaio 1708]

Stagione 1708–1709

Cast: Giovanni Paita, Maria Giusti, Antonio Giustacchini, Anna Maria Algeri, Marc'Antonio Berselli, Domenica Vittoria Albergoni

[*Arrenione*, 8 novembre 1708]

Cast: Santa Cavalli, Giovanni Paita, Matteo Berselli, Lorenzo Porciatti, Anna Maria Algeri, Angela Algeri, Laura Piuzzi

[*Il tradimento tradito*, 5 gennaio 1709]

Cast: Santa Cavalli, Maria Giusti, Giovanni Paita, Matteo Berselli, Lorenzo Porciatti, Zanetta Stefani, Anna Maria Algeri

[*Edvige regina d'Ungheria*, 26 gennaio 1709]

Stagione 1709–1710

Cast: Aurelio Biasiotti, Santa Cavalli, Maria Angelica Bracci, Antonio Bernacchi, Margherita Gualandi detta la Campioli, Diana Vico

[*Arato in Sparta*, 4 gennaio 1710]

Stagione 1710–1711

Cast: Anna Vincenza Dotti, Giovanni Castellini, Girolama Morena detta la Palermina, Giuseppe Bechi, Mattio Bertini

Stagione 1711–1712

Cast: Francesco Maria Venturini, Margherita Gualandi detta la Campioli, Giuseppe Dini, Laura Soranzo, Nicolò Pini, Nicola Tricarico, Maddalena Friggeri

[*Armida in Damasco*, 17 ottobre 1711]

Cast: Maddalena Friggeri, Angelo Maria Cantelli, Nicola Tricarico, Gioconda Landi, Nicolò Pini, Giuseppe Dini, Laura Soranzo, Margherita Gualandi detta la Campioli, Francesco Venturini

[*La costanza in cimento con la crudeltà*, 29 dicembre 1711]

Cast: Margherita Gualandi detta la Campioli, Nicola Tricarico, Francesco Maria Venturini, Gioconda Landi, Giuseppe Dini, Nicolò Pini, Angelo Cantelli

[*Arsinoe vendicata*, 2 febbraio 1712]

Stagione 1712–1713

Cast: Orsola Astori Sticotti, Angelica Rapparini, Elena Croci Viviani, Antonio Gaspari, Giuseppe Ignazio Ferrari, Giovanni della Pagana detto Perella

[*La gloria trionfante d'amore*, 22 novembre 1712]

Cast: Giuseppe Ignazio Ferrari, Margherita Salvagnini, Elena Croci Viviani, Orsola Astori Sticotti, Angelica Rapparini, Angelica Bracci, Antonio Gaspari, Giovanni della Pagana detto Perella

[*California*, 7 febbraio 1713]

Stagione 1713–1714

Cast: Anton Francesco Carli, Maria Giusti, Elisabetta Denzio, Margherita Faccioli detta la Vicentina, Giambattista Minelli, Agata Landi, Pietro Ramponi

[*Orlando furioso*, 9 novembre 1713]

Cast: Anton Francesco Carli, Maria Giusti, Elisabetta Denzio, Margherita Faccioli detta la Vicentina, Agata Landi, Giambattista Minelli, Pietro Ramponi

[*Rodomonte sdegnato*, 20 gennaio 1714]

Stagione 1714–1715

Cast: Anton Francesco Carli, Margherita Gualandi detta la Campioli, Elisabetta Denzio, Anna Maria Fabbri, Andrea Pacini, Francesco Natali, Andrea Guerri

[*Orlando finto pazzo*, 11 novembre 1714]

Cast: Anton Francesco Carli, Margherita Gualandi detta la Campioli, Elisabetta Denzio, Anna Maria Fabbri, Andrea Pacini, Girolama Valsecchi, Francesco Natali

[*Orlando furioso*, 26 dicembre 1714]

Cast: Anton Francesco Carli, Florido Matteucci, Andrea Pacini, Margherita Gualandi detta la Campioli, Francesco Natali, Anna Maria Fabbri, Elisabetta Denzio

[*Lucio Papirio*, 12 gennaio 1715]

Cast: Margherita Gualandi detta la Campioli, Anna Maria Fabbri, Elisabetta Denzio, Francesco Natali, Giovanna Ronzani, Andrea Pacini, Anton Francesco Carli, Florido Matteucci

[*Nerone fatto Cesare*, 19 febbraio 1715]

Stagione 1715–1716

Cast: Antonio Archi detto Cortoncino, Diamante Scarabelli, Margherita Gulandi detta la Campioli, Costanza Maccari, Luca Antonio Mengoni, Anton Francesco Carli, Francesco Braganti

[*Alessandro fra le amazzoni*, 27 ottobre 1715]

Cast: Diamante Scarabelli, Margherita Gualandi detta la Campioli, Antonio Archi detto Cortoncino, Anton Francesco Carli, Luca Antonio Mengoni, Costanza Maccari, Francesco Braganti

[*L'amor di figlio non conosciuto*, 4 gennaio 1716]

Cast: Anton Francesco Carli, Antonio Archi detto Cortoncino, Diamante Scarabelli, Costanza Maccari, Francesco Braganti, Margherita Gualandi detta la Campioli, Luca Antonio Mengoni

[*Il più fedel fra i vassalli*, 15 gennaio 1716]

Stagione 1716–1717

Cast: Anna Vincenza Dotti, Anna Maria Fabbri, Maria Teresa Cotte, Carlo Valenta, Annibale Pio Fabri, Angelo Zannoni, Antonia Pellizzari

[*Arsilda regina di Ponto*, 27 ottobre 1716]

Cast: Angelo Zannoni, Anna Vincenza Dotti, Anna Maria Fabbri, Maria Teresa Cotte, Carlo Cristini, Annibale Pio Fabri, Antonia Pellizzari, Lucrezio Borsari, Rosa Mignatti

[*Penelope la casta*, 28 dicembre 1716]

Cast: Annibale Pio Fabri, Anna Vincenza Dotti, Anna Maria Fabbri, Angelo Zannoni, Teresa Cotte, Carlo Cristini, Antonia Pellizzari, Rosa Mignatti

[*L'incoronazione di Dario*, 23 gennaio 1717]

Stagione 1717–1718

Cast: Anna Maria Giusti, Antonio Denzio, Giovanna Scalfi, Lorenza Beretta, Silvia Lodi, Felice Novelli, Anna Guglielmini

[*L'innocenza riconosciuta*, 27 ottobre 1717]

Cast: Anna Maria Giusti, Felice Novelli, Giovanna Scalfi, Antonio Denzio, Gaetano Fracassini, Anna Guglielmini
[*Il vinto trionfante del vincitore*, 22 novembre 1717]

Cast: Domenico Tollini, Teresa Muzzi, Camilla Zoboli, Pietro Michieli, Angela Olivi, Gaetano Fracassini
[*Meleagro*, 27 dicembre 1717]

Cast: Teresa Muzzi, Camilla Zoboli, Domenico Tollini, Angela Olivi, Gaetano Fracassini, Pietro Michieli
[*Cleomene*, 22 gennaio 1718]

Stagione 1718–1719

Cast: Giuliano Albertini, Vittoria Tesi, Margherita Caterina Zani, Giovanni Maria Morosi, Antonia Merighi, Pietro Paolo Laurenti
[*L'amor di figlia*, 29 ottobre 1718]

Cast: Margherita Caterina Zani, Giovanni Maria Morosi, Valentino Urbani, Antonia Merighi, Vittoria Tesi, Giuliano Albertini, Pietro Paolo Laurenti
[*Amalasantia*, 27 dicembre 1718]

Cast: Giuliano Albertini, Margherita Caterina Zani, Pietro Paolo Laurenti, Antonia Merighi, Valentino Urbani, Vittoria Tesi, Giovanni Maria Morosi
[*Il pentimento generoso*, 4 febbraio 1719]

Stagione 1719–1720

Cast: Matteo Lucchini, Cecilia Belisani, Domenico Borghi, Isabetta Bettini, Francesca Miniati, Margherita Gaspari
[*La caduta di Gelone*, 11 novembre 1719]

Cast: Francesca Miniati, Cecilia Belisani, Matteo Lucchini, Giovanna Scalfi, Domenico Borghi, Margherita Gaspari
[*La sorte nell'amore*, 27 dicembre 1719]

Cast: Francesca Miniati, Cecilia Belisani, Matteo Lucchini, Giovanna Scalfi, Isabella Bettini, Domenico Borghi, Margherita Gaspari
[*Armida delusa*, 24 gennaio 1720]

Sven Thorsten Kilian

Ariosto in Ferrara: *I Suppositi* zwischen Verortung und Verfremdung

Verortung

Das frühneuzeitliche Drama um die Wende zum 16. Jahrhundert und insbesondere in Italien verdankt seine Verfasstheit ganz wesentlich den lokalen Kontexten der jeweiligen Stadtstaaten und Fürstentümer. Im Falle des Autors, zu dessen früher Produktion und Rezeption ich hier einige Überlegungen vorstellen möchte, Ludovico Ariosto, ist dieser Umstand allerdings auch deswegen zunächst aus theoretischer Warte zu bedenken, weil die Umstände am Ferrareser Hof ein Gefüge bilden, das von den 1500er Jahren bis heute als kulturelle Referenzkonstellation wahrgenommen wird, in der die drei miteinander verfügten Positionen in derart hohem Maße wechselseitig voneinander bestimmt sind, dass sie zu einem kulturhistorischen Begriff verschmelzen, in dem ‚Person‘, ‚Werk‘ und ‚Ort‘ als Aspekte desselben Komplexes konzipiert werden. Daraus ergibt sich, wie dieser Beitrag zeigt, dass *Ariostos Ferrara* nicht nur rezeptionsgeschichtlich gesehen und nicht allein aus der Perspektive einer die *beni culturali* definierenden Nationalphilologie eine wichtige Rolle für die Historiographie des europäischen Dramas spielt, sondern dass die Wahrnehmung als Referenzkonstellation zeitgenössisch und in der Tradition ein wesentliches Motiv der Dramenproduktion in Europa ist. Johann Peter Eckermanns Goethe bezeichnet diese Konstellation, gerade auch in ihrem weiteren soziologischen Sinne, als mustergültig, wenn er mit Blick auf die Motive der Modellierung seines *Torquato Tasso* von 1790 behauptet: „Die weiteren Hof-Lebens- [*sic*] und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara.“ ‚Mustergültig‘ können diese Verhältnisse darüber hinaus auch insofern sein, als dass der Weimarer mit dem kolportierten Ausspruch der kulturhistorischen Referenz einerseits die Rolle einer bloßen Analogie zuweist, andererseits das – um mit Aristoteles zu sprechen – Allgemeinere, auf das die historischen Einzelheiten in Mitteldeutschland wie in Oberitalien verweisen, als ein Tertium erkennen lässt, das an der Vergleichbarkeit der Verortungsfunktion, die gerade dramatischen Texten aufgrund der ihnen eingeschriebenen Aufführbarkeit eingeschrieben ist, abzulesen ist.¹

1 Siehe daher die gesamte von Eckermann rekonstruierte Passage: „*Idee?* sagte Goethe, – daß

Goethes hier einleitend zitierte Behauptung einer Mustergültigkeit der Verhältnisse in Ferrara beziehen sich mit Torquato Tassos und seinem Schäferspiel *Aminta* (UA 1573) und seinem Epos *Gerusalemme liberata* (1581) auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, einer Phase, in der die italienische Dichtung europaweit zum Modell avanciert ist. Auch die Ariost-Rezeption orientiert sich ohne Zweifel in erster Linie an in letzter Fassung 1532 in Ferrara gedruckten *Orlando furioso*. Doch diese kulturelle Hegemonialstellung hat eine Vorgeschichte. Denn es ist dokumentiert, dass die Konstellation Ferrara schon zu Lebzeiten Ariostos überragendes Prestige besitzt. In einem Brief des Ferrareser Botschafters am päpstlichen Hof Alfonso Paolucci heißt es 1519, man sei sich in Rom darüber einig, dass „[...] le belle inventioni vengono da Ferrara“, namentlich von Ariosto, und dass dessen literarischer Wert („quanto vale in questa arte“) als Index des politischen und kulturellen Kapitals dieser Stadt („pre[cla]ra et preciosa“) und ihres Fürsten gelte.² Dieser Brief berichtet von der berühmten Aufführung der zweiten Ariost-Komödie *I Suppositi* zehn Jahre nach der Uraufführung, zu der Raffael den Prospekt gemalt hatte. Da das Schreiben an Paoluccis Dienstherrn Alfonso I. d'Este adressiert ist, muss der Bericht hinsichtlich des Prestiges von Stadt und Dichter selbstverständlich mit einer gewissen Zurückhaltung gelesen werden. Außer Zweifel steht aber, dass der dort beschriebene Aufwand, der die Aufführung vorbereitet, und die Reputation Ariostos nach der Erstveröffentlichung des *Orlando furioso* drei Jahre zuvor von einer Positionierung des Autors im damaligen kulturellen Feld Mittel- und Norditaliens zeugen, die man als eine Art Prototyp des Nationaldichtertums bezeichnen könnte.

Die folgenden Ausführungen sollen dieses Rezeptionsparadigma nicht dekonstruieren, erheben gleichwohl den Anspruch, es zu ergänzen, und zwar nicht im Sinne einer disparaten, deterritorialisierenden Rezeption, die mit der angesprochenen territorialisierenden nichts zu tun hätte. Vielmehr lässt sich zeigen, dass eine zeitgenössische, europäisch vernetzte Rezeption – am Beispiel des genannten Stücks *I Suppositi* – die territorialisierenden Funktionen als wesentliches intrinsisches Element der frühneuzeitlichen Komödienpoetik aufgreift und auch die Rezeption und Adaption des zeitgenössisch ganz dezidiert als italienisch wahrgenommenen Modells von diesen Funktionen her legitimiert.

ich nicht wußte! Ich hatte das *Leben* Tassos, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des *Tasso*, dem ich, als prosaischen Kontrast, den *Antonio* entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof-Lebens- [sic] und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: *sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch*.“ (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. v. Christoph Michel, Frankfurt/M. 1999 (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* II, 12 [39], S. 615).

2 Zitiert nach Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto*, 2 Bde., Genève 1931, Bd. 2, S. 196.

Zu diskutieren ist vor diesem Hintergrund, inwieweit das Modell Ariosts, das im Falle der *Suppositi* in Aufführung und Text belegt ist, gerade durch seine spezifische Weise der *Verortung* zugleich auch seine *Verfremdung* in neuen Kontexten möglich macht. Der Begriff der Verfremdung oder ‚alienazione‘ ist nicht neu in der Sekundärliteratur zu den *Suppositi*.³ Im oben genannten Sinne, der Dekontextualisierung – schlicht verstanden als eine ‚Entnahme wandernden Materials (*floating material*) aus dem kulturellen Netz⁴ –, aber auch der metadramatischen Reflexion der Fremdheit ebendieses Materials sowie der Andeutung ‚narrativer‘ Metalepsen bezüglich des Verhältnisses von Bühnenfiktion und Wirklichkeit (des Aufführungs- oder Publikationskontextes) eröffnet er jedoch komplementäre Rezeptions- und Rekonstruktionsmöglichkeiten.

Multiple Verdoppelungsszenarien

Die Komödie des Jahres 1509 setzt eine Handlung in Szene, die anders als Ariostos erstes Drama *La Cassaria* aus dem Jahr zuvor, welches in Mytilene auf Lesbos spielt, am Ort der ersten Aufführung, das heißt in Ferrara selbst, angesiedelt ist. Der Autor setzt damit einen Akzent, der von den bereits etablierten Aufführungspraktiken, welche die Rezeption antiker Dramatik reterritorialisieren, indem sie diese an die lokalen Settings politischer und ökonomischer Macht – an die spezifische ortsgebundene Gestalt des rinascimentalen aristokratischen *oikos* – binden, vorstrukturiert wird. Die Relevanz des Novums im Paradigma fiktionaler Präsentation lässt sich daran erkennen, dass diese Innovation gerade nicht im Prolog thematisiert wird, obwohl die dort explizit angeführten Referenztexte der römischen Tradition, Terenz’ *Eunuchus* und Plautus’ *Captivi*, als Handlungsort wie üblich Athen angeben. Im Vergleich zur im *Suppositi*-Vorwort konventionellerweise vorgetragenen Legitimation einer untreuen *imitatio* der antiken Vorbilder scheint die Tatsache, dass der Handlungsort hier nicht explizit genannt wird, vielmehr auf einen kalkulierten Überraschungseffekt hinzudeuten, da das Publikum den eigenen, im Spiel re-präsentierten Ort sofort erkannt haben

3 Vgl. die Einleitung Gareffis zur hier zitierten Edition neuesten Datums, Ludovico Ariosto, *I Suppositi*, in: ders., *Le commedie*, hg. v. Andrea Gareffi, Torino 2007, [Classici italiani], 2 Bde., Bd. I. S. u., Anm. 5.

Der Band enthält sowohl die Prosa- als auch die versifizierte Version des Dramas. Sofern nicht anders angegeben beziehe ich mich in diesem Beitrag auf die erste Version in Prosa, die den Text der oben besprochenen Aufführung von 1509 wiedergibt. Signifikante Abweichungen bzgl. des hier dargelegten Arguments in der versifizierten Fassung von 1551 konnten nicht festgestellt werden.

4 Joachim Küpper, *The Cultural Net. Early Modern Drama as a Paradigm*, Berlin/Boston, 2018, insb. S. 54 f.

muss. Dass dieser Effekt nun im Gegensatz zu den römischen Vorbildern auf einer fiktionalen Verdoppelung des Aufführungsortes beruht und damit auf der Semantik eines offenbaren ‚Gegensinnes‘ zwischen Widerspiegelung und Entstellung⁵, kann als einer der folgenreichsten Beiträge Ariosts zu einer modernen Komödienpoetik gelten, dessen wesentliches Merkmal nicht die Perfektionierung der theatralen Illusion ist, sondern die Verfremdung des Eigenen im Rahmen einer partizipativen Praxis.⁶

Der innovative Charakter des Stücks wird im Prolog selbst gleichwohl hervorgehoben und benannt als Permutation des Plotmotivs der Vertauschung: Während dem Publikum, wenn nicht aus Erfahrung, so zumindest aus der Literatur, genügend Fälle bekannt sein sollten, in denen Eltern ihre Kinder vertauscht haben, so werde hier gezeigt, dass auch die Jungen die Alten gegeneinander auswechseln können:

- 5 Ich beziehe mich mit der Vokabel selbstverständlich auf Sigmund Freuds vom Altphilologen Carl Abel inspirierten Aufsatz „Über den Gegensinn der Urworte“ von 1910 (Studienausgabe, hg. v. Alexander Mitscherlich, Frankfurt/M. 10 Bde. 1997, Bd. 4).

Der Herausgeber der letzten kritischen Edition des hier besprochenen Stückes sieht in diesem Verfremdungseffekt ein Wechselspiel von Blicken zwischen der Realität und ihrer Transposition: „Il luogo favoloso della scena della *Cassaria* ora [in *I Suppositi*] diventa Ferrara, ma la città, e con essa la corte, piuttosto che autocontemplarsi, celebrarsi e glorificarsi [...] sembra invece perdere semmai la sua realtà per trasformarsi essa stessa in finzione. Se il luogo remoto della scena è ‚alienante‘, un luogo della scena coincidente con il luogo reale dovrebbe risultare più alienante ancora. Ma alienante non era la parola più giusta per quella festa teatrale che, se ha un pregio, è di guardare alla realtà del mondo noto dalla siderale, altra realtà del mondo ignoto, senza che questa altra realtà debba necessariamente venire svalutata ad irrealità.“ (Ariosto, Vorwort zu *I Suppositi* [wie Anm. 3], S. 277 f.). Der allusive Gebrauch der Vokabel ist bei Gareffi letztlich jedoch weder historisch noch systematisch von größerer Tragweite. Terminologische Schärfe ließe sich dabei u. U. gewinnen, wenn man die Spezifik komischer Emotionalisierungsstrategien vor dem Hintergrund jener Doppelung des Heimlichen als Verfahren eines – mit Freud gesprochen – onirischen Realismus begriffe.

- 6 Siehe dazu die zeitgenössische Formulierung „Comedia in vero per moderna tuta deletevole“ im Brief Bernardino Prosperis an Isabella d’Este, zitiert von Catalano (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 87.

Die Analyse der impliziten Aufführungshinweise (Auftritte, Abgänge etc.) und der Informationen, die wir über den Bühnenapparat haben, der Ariost für die erste Aufführung der Komödie im Karneval 1509 (zusammen mit Senecas *Fedra*, Intermezzi, Tänzen und weiteren Festlichkeiten) zur Verfügung steht, lassen Costola überzeugend darauf schließen, dass die auch von ihm hervorgehobene Neuerung der Spiegelung von Spiel- und Handlungsort von einer Kombination tradierter (mittelalterlich-parataktische Szene) und moderner Darbietungsmittel (Vorformen der Guckkastenbühne) gestützt werden, die den ideologischen Implikaten der Zentralperspektive zuwiderlaufen. Vgl.: „Paradossalmente, [...] la vera innovazione di Ariosto risiedette nella capacità di mantenere viva la tradizione teatrale [...]“. (Sergio Costola, „La prima rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto nel 1509“, in: Michele Bordin u. a. [Hgg.], *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze 2006, S. 75–96, hier S. 86.)

Che li fanciulli per l'adrieto sieno stati suppositi, e sieno qualche volta oggidì, so che non pur ne le comedie, ma letto avete ne le istorie ancora; e forse è qui tra noi chi l'ha in esperienza auto o almeno udito referire. Ma che li vecchi sieno da li gioveni suppositi, vi debbe per certo parere e novo e strano; e pur li vecchi alcuna volta si soppongono similmente; il che vi fia ne la nuova fabula notissimo.⁷

Dieser Plot ist zuallererst ein Spiel mit der Semantik des Titels: ‚I Suppositi‘, das sind nicht in erster Linie die ‚Vertauschten‘ im Sinne einer Verwechslung, sondern die intentional ‚Untergeschobenen‘, die von ihrer Umwelt fälschlicherweise als die Richtigen *Angenommenen*, jene also, die der Gesellschaft entweder selbst oder durch das Handeln Dritter eine falsche Identität vorgaukeln. Der komödientypische Rollentausch, der gleich in der Exposition des Stücks als „fizione“⁸ bezeichnet wird, verweist damit sowohl auf das Thema als auch – metaliterarisch – auf den Status des Textes als Bühnenfiktion, die das herkömmliche Motiv gerade auch mit der Substitution des realen Ortes durch den fiktiven variiert und der Tradition damit gleichsam ein Kuckuckskind unterschiebt. Von argumentativer Bedeutung ist der Umstand, dass hier nicht nur einzelne Protagonisten von anderen getäuscht werden, sondern dass die komplette öffentliche Meinung des fiktiven Handlungsortes Ferrara an der Nase herumgeführt wird.

Die Vertauschung von Subjekt und Objekt – Eltern, die ihre Kinder vertauschen, Kinder, die ihre Väter vertauschen – lässt sich daher *mutatis mutandis* in eine Subjekt/Objekt-Vertauschung der Rollen in *beiden* theatralen Kommunikationssystemen übersetzen: Innerhalb der Bühnenfiktion sind die ‚Suppositi‘ letztlich die Ferrareser, die im etymologischen Sinne *supposti*, nach unten gelegt und – so die vulgäre Assoziation – von hinten genommen werden; im äußeren Kommunikationssystem gilt sodann Ähnliches für ein Publikum, dem hier etwas ganz Unerhörtes weisgemacht werden soll. Die von Ariosto strategisch derb gewendete Metapher der Publikumsverführung soll, wie zu erwarten, bei zeitgenössischen Aufführungen zu Empörung und Gelächter geführt haben⁹, nimmt darüber hinaus aber – wie von der Forschung bereits vorgeschlagen – durchaus Bezug auf die reale Konstellation der Körper im Zuschauerraum: Das leichte Unbehagen, das uns auch heute noch beschleichen mag, wenn uns im Theater ein Unbekannter in den Nacken haucht, hat im zeitgenössischen Setting eine zusätzliche politische Bedeutung, denn es ist der stets von Komplott und Putsch

7 Ariosto (wie Anm. 3), S. 28 f.

8 Ebd., I, 1, S. 286.

9 Vgl. mit dem Prolog in Versen, der diese Assoziation – eingedenk der Publikumsreaktionen anlässlich der ersten Aufführungen vor der Transposition des Textes – vorwegnimmt, um ironisch klarzustellen, dass die Vokabel hier lediglich im Sinne eines „porre in cambio“ zu verstehen sei (Ariosto [wie Anm. 3], Prolog, V. 38, S. 350).

bedrohte Fürst, der allein und mit ungeschütztem Rücken vor allen anderen sitzt.¹⁰ Nicht zuletzt ist mit dem Titel die Formel scholastischen Argumentierens angesprochen, die die Täuschung sowie den fiktiven Fall selbst als *suppositum*, also als rhetorische Annahme charakterisiert.

Die Handlung spielt diese Vertauschungsvariationen auf mehreren Ebenen durch: Zwei Sizilianer in Ferrara, Erostrato und sein Diener Dulippo tauschen die Rollen, damit Erostrato in die Dienste des Vaters seiner geliebten Polinesta treten und sich ihr ungehindert nähern kann. Da der Diener in Gestalt des Herrn gleichzeitig offiziell um die Hand Polinestas anhält und dabei mit dem verliebten Alten Cleandro in eine Konkurrenz um den höchsten Brautpreis treten muss, wird ein weiterer, aus Siena stammender Fremder in die Kleider des sizilianischen Vaters Filogono gesteckt, der angeblich anreist, um für das finanzielle Engagement seines Sohnes zu bürgen. Als jedoch der wahre Vater aus Catania tatsächlich auftaucht und gleichzeitig auffliegt, dass Polinesta und der falsche Diener seit zwei Jahren allnächtlich realen Umgang miteinander pflegen, nähert sich der Plot der Katastrophe. Abgewendet wird diese aber schließlich durch die Aufdeckung einer weiteren, in diesem Fall ganz herkömmlichen Vertauschung Jung durch Alt: Der wahre Diener Dulippo nämlich entpuppt sich als verlorener Sohn des Konkurrenten Cleandro. Dessen restituierte Vaterschaft lässt ihn auf die zuvor erstrebte Heirat verzichten, weil ihm Fortuna den vermissten Erben wieder untergeschoben hat – eine Lösung, die auch dadurch glaubhaft erscheint, dass der peinliche Alte ohnehin im Ruch der Knabenliebe steht – auch diese klingt, wie hier zitiert, bereits im Prolog an.

Der dramatische Höhepunkt dieser Tauschhandlung wird in den drei Szenen des vierten Aktes erreicht, in denen zum einen der falsche und der echte Vater einander gegenüberstehen und dieselbe Identität behaupten und zum anderen derselbe echte Herr vom echten Diener entgegen aller Evidenz verleugnet wird:

SANESE: Mi domandi tu, gentiluomo?

FILOGONO: Vorrei intendere donde tu sia.

SANESE: Siciliano sono, al piacer tuo.

10 Siehe die Darstellung von Sergio Costola, „The Politics of a Theatrical Event: The 1509 Performance of Ariosto’s *I Suppositi*“, in: *Mediaevalia*, 33 (2012), S. 195–228, hier S. 204: „The prologue, besides providing a metaphor for the relationship of the play to its audience, ‚one suggesting a performance not of truth but of deception,‘ also suggested to the audience, as David Posner has noted, with its reference to sodomy and the omnipresence of *supposizioni* throughout the play, that it ‚ought to watch its back.‘“ Das nach Angaben des Autors aus einem unveröffentlichten Artikel stammende Zitat von Posner lässt sich nicht überprüfen, was an der Korrektheit der Beschreibung des üblichen Aufführungssettings nichts ändern dürfte.

FILOGONO: Di che terra?
 SANESE: Di Catania.
 FILOGONO: Come è il tuo nome?
 SANESE: Filogono.
 FILOGONO: Che esercizio è il tuo?
 SANESE: Mercatante.
 FILOGONO: Che mercanzia hai tu menata qui?
 SANESE: Nessuna: ci sono venuto per vedere un mio figliuolo che studia in questa terra, e sono più di dua anni che io non lo vidi.
 FILOGONO: Chi è tuo figliuolo?
 SANESE: Erostrato.
 FILOGONO: Erostrato è tuo figliuolo?
 SANESE: Sì, è!
 FILOGONO: E tu sei Filogono?
 SANESE: Sì, sono.
 FILOGONO: E mercatante in Catania?
 SANESE: Che bisogna domandare? Non ti direi bugia.
 FILOGONO: Anzi tu dici la bugia, e sei un baro et uno cattivissimo uomo.
 (IV, 5)¹¹

FILOGONO: Erostrato questo? Mio figliolo non è così fatto.
 EROSTRATO [*sc.* Dulippo]: Chi è questo uomo da bene?
 FILOGONO: Oh, questo mi pare Dulippo mio servo.
 [...]

 Tu sei così vestito di lungo [*sc.* wie ein Student]! Hai tu, Dulippo, ancora studiato forse?
 EROSTRATO: A chi parla costui?
 FILOGONO: Par che tu non mi conosca! Parlo io teco, o no?
 EROSTRATO: Di' tu a me, gentiluomo?
 FILOGONO: O Dio, dove sono io arrivato? Questo ribaldo finge di non conoscermi. Sei tu Dulippo, o t'ho preso in scambio?
 EROSTRATO: In cambio me avete voi tolto veramente, che io non ho questo nome.
 LICO: Patron, non ti dissi io che eramo in Ferrara? Ecco la fé del tuo servo Dulippo, che niega di conoscerti! Ha preso de li costumi di qua.
 (IV, 7)¹²

Diese doppelte *anagnorisis*-Parodie, die beinahe nach Ionesco klingt, hat einen ernsten Hintergrund, denn selbstverständlich geht es für den verwirrten Vater um das Leben seines Sohnes, den er vom Diener ermordet glaubt, und um sein Vermögen, ganz zu schweigen von seinem Ruf als Patriarch und „mercatante“.

¹¹ Ariosto (wie Anm. 3), S. 320 f.

¹² Ebd., IV, 7, S. 323.

Die im fünften Akt verhandelte Identitätsfeststellung von Vater, Sohn und Diener in einer fremden Stadt, in der alle getäuschten Augenzeugen gegen den Vater sind, weil sie vom *suppositum* der inszenierten Fiktion ausgehen, ist – so möchte ich hier argumentieren – mehr als nur im innerfiktionalen, juristischen Sinne brisant. Filogono selbst schlägt vor, dass er sich freiwillig und auf eigene Kosten in die Hände der Justiz, sprich: ins Gefängnis begeben und nun selbst nach Zeugen aus Sizilien schicken wolle, deren Glaubwürdigkeit im Gegensatz zur „*pubblica presunzione*“¹³ der Ferrareser sozial abgesichert ist. Wie berichtet, müssen die Zuschauer den Ausgang dieses langwierigen Verfahrens jedoch nicht abwarten, denn im Gespräch zwischen Filogono und dem verliebten Alten Cleandro, der nun als dessen Anwalt fungiert, stellt sich heraus, dass Dulippo Cleandros Sohn ist, der ihm nach der Schlacht von Otranto von den Osmanen geraubt wurde. Um diesen als solchen zu identifizieren, verlässt man sich nun allerdings nicht auf eine letztlich bodenlose Beweisführung durch Zeugenaussagen, sondern auf den Abgleich von als exklusiv markiertem Wissen und vor allem auf ein körperliches Merkmal: Dulippo, der eigentlich Carino heißt, trägt auf der linken Schulter ein großes Muttermal.

Dass darüber hinaus in diesen Doppelungen ein metaliterarisches Motiv gesehen werden kann, hat die Ariosto-Forschung ebenfalls schon vor langem vorgeschlagen, insofern sich das literarische Verdoppelungsmotiv auf die real-urbanistische Verdoppelung des Handlungsortes bezieht. Konkret, so die neuere Forschung, verweist Ariostos Text auf die *Addizione erculea*, die Stadterweiterung Ferraras in den beiden Schwellenjahrzehnten zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert, die den historischen Stadtkern tatsächlich nach Norden hin spiegelt.¹⁴ Darüber hinaus jedoch macht die dargestellte Geschlossenheit der Ferrara-Konstellation („*spazio chiuso e risonante su se stesso*“¹⁵) die dramatische Adaption erst möglich: Die Komödie wird in dem Maße zum *floating material*, in dem der Raum der Bühnenfiktion die

13 Ebd., V, 5, S. 331.

14 Anschaulich beschrieben wird die Stadtentwicklung bei Michel Plaisance, „Lo spazio ferrarese nelle due prime commedie dell’Ariosto“, in: Giuseppe Papagno u. a. (Hgg.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982, 3 Bde., hier Bd. 1, S. 247–255 sowie die Darstellung im Abbildungsband (Bd. 3, S. 68: „Lo sviluppo urbano di Ferrara“).

15 Giulio Ferroni, „Per una storia del teatro dell’Ariosto“, in: *La rassegna della letteratura italiana* 79 (1975), S. 94–95: „lo spettacolo, designandosi come *fabula*, o riconoscendo tramite i suoi stessi personaggi la propria natura di *comedia*, afferma la propria chiusura, la propria ripetibilità infinita come oggetto scenico-narrativa, al riparo da ogni pericolo di contraddizione, di ambiguità, di conflitto. [...] Questo spazio chiuso e risonante su se stesso viene localizzato nella città familiare agli spettatori: una Ferrara, che comunque non appare sotto connotati realistici, ma si presenta soprattutto come cassa di risonanza [...] per gli scambi, gli incastri, gli svolgimenti patetico-novellistici della commedia [...]“

nötige funktionale Geschlossenheit aufweist, um in völlig anderen als dem Ursprungskontext Verwendung zu finden. In der Tat wird Ariostos Einfall, seine Handlung an den Ort der Aufführung zu verlegen und das Publikum dazu einladen, nicht nur den dargestellten Fall als solchen, sondern auch dessen Verortung als Spiegelung einer *off stage* unmittelbar gegebenen Realität zu imaginieren, in Text *und* Aufführung auf mehreren Ebenen durchdekliniert:

Das genaue Aussehen des gemalten Prospekts der Aufführung im Palazzo Ducale ist zwar nicht überliefert, man kann aufgrund der bekannten Berichte jedoch davon ausgehen, dass es sich, wenn nicht um dasselbe, so doch um ein ähnliches Hintergrundbild handelt wie im Jahr zuvor bei der Aufführung von *La Cassaria*: Darauf zu sehen war – wie zeitgenössisch üblich – eine Idealstadt, die sowohl auf ein fernes Mytilene verweisen konnte als auch auf jene just fertiggestellte Doppelung der Stadt namens Terra nova vor den Fenstern des Palazzo Ducale, in dem gespielt und gefeiert wird. Dass es nach jetzigem Stand der Forschung kein Zeugnis davon gibt, welche konkreten Signale im Setting der Aufführung die Zuschauerinnen den Ort der Handlung mit dem der Aufführung identifizieren ließen (im Text selbst nimmt erst eine längere Replik Polinestas am Ende der ersten Szene auf eine Adresse Bezug, die nicht von ungefähr eine der zentralen Achsen der neuen città lineare bezeichnet)¹⁶, spricht für den bereits hervorgehobenen impliziten Charakter der Innovation Ariostos.

Auch die Bühnenhandlung spielt mit metatheatraler Reflexion, etwa wenn gleich zu Beginn die leere Bühne inmitten eines vollen Zuschauerraumes thematisiert wird oder die bis zur Unkenntlichkeit kostümierten männlichen Frauendarsteller, die sich genauso verkleidet haben wie die realen Damen *vor* der Bühne. Dass Letztere sich unter der Maske ihrer Karnevalskostümierung

¹⁶ Vgl. mit der oben (Anm. 6) erwähnten Analyse des Bühnenapparates, die das gesamte Karnevalsspektakel, einschließlich der Darbietungen von antiker Tragödie, moderner Komödie und sonstigen Vergnügungen im Zeichen eines nicht-illusionistischen, partizipativen Aufführungsbegriffs rekonstruiert: „Nella Ferrara di Ercole I il teatro [...] non era ancora qualcosa *a cui guardare*, ma invece un evento *a cui partecipare*; l'immagine della città dipinta sullo sfondo del palcoscenico non era un modello mirante a *creare* una realtà per lo spettatore e a proporre ‚la faccia armoniosa del mondo‘, bensì un'allegoria esprimente la frattura e la disarmonia che segnano il rapporto tra linguaggio e mondo. Un'arte [...] che non cercava di trasfigurare la realtà nell'apparenza di un'illusoria riconciliazione. Se l'entourage culturale ferrarese del duca Ercole I era stato capace di perfezionare l'arrangiamento paratattico degli elementi presenti sul palcoscenico tipico del teatro medievale, è altresì vero che la risultante ‚città ferrarese‘, proponente sul palco una visione sintetica di città, non era costruita su alcun punto di fuga, e quindi non poteva implicare il dominio razionale del duca sulla realtà circostante./Invece di posizionare un osservatore privilegiato contemplante la scena da una certa distanza, l'apparato ferrarese aveva il compito di sistemare lo spettatore *dentro* la scena.“ (Costola [wie Anm. 6], S. 87 f.)

ausnahmsweise öffentlich zeigen, wird folgerichtig gleich in der ersten Szene explizit und kontrafaktisch kommentiert. Die beiden weiblichen Protagonisten geben hier vor, auf eine verlassene Straße zu treten: „Nessuno appare“¹⁷, obwohl klar ist, dass der Auftritt sowohl dieser falschen als auch der echten Damen im Zuschauerraum gerade deswegen zum Ereignis wird, weil sie auf eine nur im Karneval mögliche Art und Weise vor den Augen der Öffentlichkeit stehen.

Vernetzung

Dieses Spiel mit Metalepsen zwischen den beiden Kommunikationssystemen des Theaters bezieht sich jedoch nicht allein auf die Bezüge zum Ferrareser Setting. Mir scheint, dass auf Grundlage des Wissens, das wir bislang von den bekannten Aufführungen und ihrem Setting haben, der dramengeschichtlichen Forschung in diesem Punkt nichts Wesentliches hinzuzufügen ist. Vielmehr möchte ich im Zuge dieser Ausführungen und im Sinne meiner eingangs dargelegten These argumentieren, dass Ariostos textuelle Inszenierung multipler Spiegelungen und Verdoppelungen einer vernetzten Rezeption Tür und Tor öffnet, in der die Interaktion von Innen und Außen, Bühnenfiktion und Aufführungspraxis, territorialem Entstehungskontext und deterritorialisierendem Realisierungsdispositiv zu einem Strukturmerkmal der frühneuzeitlichen europäischen Komödiendramatik wird.

Denn die Proliferation möglicher Welten hängt in *I Suppositi* ganz offensichtlich vom Grad der Vernetzung zwischen diesen Welten ab; das Spiel um Rollentausch und Täuschung funktioniert nach den Anforderungen eines im Sinne der Gattungskonventionen durchaus realistisch konzipierten Komödienparadigmas nur unter der Voraussetzung eines geringen Grades an kommunikativer Vernetzung zwischen dem Handlungsort Ferrara und den drei anderen Bezugswelten Siena, Catania und Otranto, wie es von einer Replik der Dienerfigur Lico zum Ausdruck gebracht wird: „Patrone, il mondo è grande. Non credi tu che ci sia più d’una Catania e più d’una Sicilia, e più d’uno

17 Ariosto (wie Anm. 3), S. 283.

Siehe dazu die plastische Darstellung des karnevalesken *brassage social* im Palazzo Ducale um die Jahrhundertwende in den Briefen Jano Pencaros an Isabella d’Este: „Ad hore 20 la Ex. del S. et successivamente la corte, la nobiltà del popullo et apresso la plebbe andò in sala grande, dove ivi a poco gionsero le donne cum tanti e tali apparati che tutte matrone essere parevano et forsi esser credevano.“ (Zitiert nach Alessandro Luzio u. Rodolfo Renier, „Commedie classiche in Ferrara nel 1499“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 11 (1888), S. 184; vgl. Costola (wie Anm. 10), S. 200 zum selben Brief: „The seating in the auditorium was not simply arranged by gender but also, as Pencaro’s letter seems to suggest, by class [...].“)

Filogono e d'uno Erostrato, e più d'una Ferrara ancora? Questa non è forse la Ferrara dove sta il tuo figliolo, che noi cerchiamo.“ (IV, 7)¹⁸

Die „pubblica presunzione“ der im Publikum gespiegelten Stadtgesellschaft Ferraras nimmt die getauschten Identitäten der beiden Hauptfiguren deshalb als wahr an, weil es zunächst weder einen mittel- noch einen unmittelbaren Kontakt zu deren Heimatstadt Catania gibt, der die beiden demaskieren könnte. Der durchreisende Seneser wiederum, der den sizilianischen Vater mimt, lässt sich nur deshalb zu der Posse, die er selbst nicht durchschaut, hinreißen, weil man ihm versichert, dass er in Ferrara seine wahre Herkunft verschleiern müsse, um einer seine Landsleute in besonderen betreffenden exzessiven Besteuerung zu entgehen; die Begründung dafür ist die Mär von einer kürzlich entbrannten Fehde zwischen diesen beiden Städten – eine Lüge, der die Figur nur deswegen auf den Leim geht, weil sie schon lange nicht mehr weder in Ferrara noch in Siena war.

Vor diesem Hintergrund gelingt das *dénouement* mittels einer tatsächlichen *anagnorisis*, zu der der Autor einen novellenartigen Subplot in Form eines Botenberichts heranzieht: Cleandro, der konkurrierende Brautwerber stammt aus Otranto, wurde dort bei der Plünderung der Stadt seines Kindes und seines Vermögens beraubt und erkennt nun seinen Sohn Carino wieder, der vor zwanzig Jahren aus den Händen der Türken befreit und in Catania vom wahren Filogono als Diener gekauft wurde. Hervorzuheben ist dabei vor allem, dass diese traditionelle Strategie zur (eher unwahrscheinlichen) Auflösung des Verwechslungsplots vom dramatischen Text selbst wiederum explizit als gattungsspezifischer Reflex realer, teils vorhandener, teils fehlender Vernetzungen verhandelt wird („PASIFILO: El più bel caso di questo non accade mai: se ne potria fare una comedia.“ [V, 7]).¹⁹

CLEANDRO: Verrà che tu per gran cosa non vorresti che fussi restato di accaderti questo inganno, o come tu il vuoi nominare: che ti serà una fabula piacevole da raccontare in cento luoghi. E tu credi, Filogono, che così dal cielo ordinato era; che per altra che per questa via non era possibile che del mio Carino io avessi mai ricognizione [...]. (V, 8)²⁰

Wir können hier von der Komplexität dieser Irrungen und Wirrungen abstrahieren; entscheidend bezüglich des Happy Ends scheint mir zu sein, dass dieses *eine* reale Ereignis, der Überfall auf Otranto im Jahr 1480, in dieser Komödie zur in der Zeitgeschichte verankerten Urszene wird, die die Diskrepanz zwischen der Verortung des Spektakels in der lokal spezifischen Stadtgesellschaft und

18 Ariosto (wie Anm. 3), S. 320.

19 Ebd., S. 338.

20 Ebd.

deren weit über diesen Kontext hinausgreifenden, überregionalen Vernetzung aktualisiert, so dass das Komödienmotiv des Vertauschens und Verdoppelns sowohl im Plot als auch in der Darbietung (Aufführung wie Publikation) seine historische Plausibilität findet. Bemerkenswert ist dabei nicht nur, dass dieses für den christlichen Westen so schockierende Datum²¹ bei Ariosto vollkommen frei von politischen, religiösen und ideologischen Wertungen erscheint – schließlich könnte man die Errettung des geliebten Sohnes (Carino!) vor dem Hintergrund zeitgenössischer Assoziationen doch als geradezu biblisches Wunder interpretieren, wenn man bedenkt, dass der ‚barbarische‘ Einfall Mehmeds II. mit Herodes’ Kindermord – *La strage degli Innocenti* – verglichen wurde.²²

Vielmehr stellt dieses im Drama an sich unbestimmte Ereignis – in der Psychologie würde man von einem unverarbeiteten Trauma sprechen – eine Art *case vide* dar, die das Motiv der Ver- und Unterstellungen strukturell überhaupt erst möglich macht. Dabei mag der Otranto-Krieg in einem übertragenen Sinne als Epitome eben jener uralten *translatio*-Konstellation des Wechsels und der ‚suppositi‘ gelten, in der sich die europäische Kultur immer wieder neu erfindet.

Neuverortungen und Fremdheitsimporte

Ebendiese *translatio*-Konstellation lässt sich nun am Beispiel der Rezeption unseres Stückes nachzeichnen:

Die Textgrundlage in der hier zitierten Prosafassung wird nach der ersten Aufführung, vermutlich gleich 1509 in Florenz und ohne Ariosts Zustimmung gedruckt und dann 1523 mindestens in einer weiteren Ausgabe. Um 1530 transponiert Ariosto zur Steigerung seines persönlichen kulturellen und ökonomischen Kapitals den Text in Verse, die 1551 unter seiner Leitung erstmals publiziert werden; 1562 erfolgt eine erste postume Gesamtausgabe der Komödien, welche die versifzierten Versionen enthält.²³ Die europäische Rezeption setzt die mit

- 21 Gabriella Albanese, „La storiografia umanistica e l’avanzata turca: Dalla caduta di Costantinopoli alla conquista di Otranto“, in: Hubert Houben (Hg.), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*. Galatina (Lecce) 2008, 2 Bde., Bd. 1, S. 319–352, hier S. 319 f.: Der Otranto-Krieg wird interpretiert als „vicenda catartica [che] rappresenta l’approdo in certo modo conclusivo, nel travagliato clima delle vicende politiche e militari dell’Europa orientale, di un percorso storico e ideologico, ma anche di un’epopea, nata e consumatasi soprattutto nella seconda metà del Quattrocento, con tutto il suo peculiare repertorio retorico e mitico.“
- 22 Angelo Maria Monaco, „‘Qui sunt et unde venerunt?’ Topoi iconografici per il consenso agiografico nel culto degli ottocento martiri di Otranto“, in: Houben (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 157–195.
- 23 Siehe die *Note ai testi* in der hier zitierten Edition Ariosto (wie Anm. 3), insbes. S. 230, 345 f.

der Versifizierung noch zu Lebzeiten des Autors begonnene Kanonisierung fort, die dessen Dramatik bis hin zu den rezenteren Editionen als „Opere minori“ im Kielwasser des *Orlando furioso* auf den Markt bringt.

Für den Rest Europas ist im 16. Jahrhundert zunächst einmal eine außerhalb des lusitanischen Kontextes wenig beachtete portugiesische Adaption des Humanisten Francisco de Sá de Miranda (1481–1558) zu nennen, die sich bemerkenswerterweise *Os estrangeiros* nennt und 1527 nach einem Italienaufenthalt des Autors entsteht.²⁴ Der Titel bezieht sich nicht allein auf die im dargestellten Ambiente fremden Protagonisten, sondern auch auf die kulturelle Fremdheit einer Gattung selbst, die im Prolog personifiziert auftritt und allem Anschein nach dem ahnungslosen Publikum in Portugal und vielleicht auch in Übersee erklären muss, wer sie überhaupt ist:

Ora me ouvi, dir-vos-ei quem sou, donde venho, e ao que venho. Quanto ao primeiro, sou uma pobre velha estrangeira. O meu nome é Comédia. Mas não cuideis que me haveis por isso de comer, porque eu naci em Grécia, e lá me foi posto o nome, por outras razões que não pertencem a esta vossa língua.²⁵

Die weitere allegorische Erzählung ist eine Dramatisierung des *translatio imperii*- bzw. *translatio studi*-Paradigmas, demzufolge die von Ost nach West fallende alte Welt die Komödie im äußersten Westen des Kontinents als Kriegsflüchtling ankommen lässt. Die Zukunft, die im skizzierten Zeit-Raum-Schema mit dem *terminus ad quem* „ao que“ bezeichnet wird, bleibt allerdings ungewiss: „Venho fugindo, aqui neste cabo do mundo acho paz, não sei se acharei assossegado.“²⁶ Ob die Bezeichnung des Fluchtpunkts als „dieses Ende der Welt“ und die Offenheit, mit der das Schicksal der Gattung hier dargestellt wird, ein impliziter Verweis auf eine mögliche Fortsetzung der *translatio* auch am anderen Ende in *jener* – aus europäischer Sicht – ‚Terra nova‘ ist, mag Spekulation bleiben. Als ausgemacht gilt allerdings, dass die portugiesische Produktion von Schuldramen sich (vielleicht deswegen) im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts der deterritorialisierenden Transposition in erkennbar höherem Maße öffnet

24 Die erste Drucklegung erfolgt 1559.

25 Francisco Sá de Miranda, *Os estrangeiros*, in: Miguel Real u. a. (Hgg.), *Primeiras obras de dramaturgia (seleção)*, Lisboa 2019, S. 339–389, hier S. 345: „Nun hört mich an, damit ich Euch sage, wer ich bin, woher ich komme und wozu. Was das erste betrifft: Ich bin eine arme Alte aus der Fremde, mein Name ist Komödie; aber glaubt nicht, dass ihr mich deswegen essen [*comer*] müsst, denn ich wurde in Griechenland geboren, und dort wurde mir dieser Name gegeben, aus anderen Gründen, die in dieser eurer Sprache nicht verständlich sind.“ (Übersetzung Kilian)

26 Ebd.: „Ich komme als Flüchtling, um hier am Ende der Welt Frieden zu finden; ich weiß nicht, ob ich Ruhe finden werde.“ (Übersetzung Kilian)

als die meist in einem spanischen Setting zu lokalisierenden Erzeugnisse der östlichen Nachbarregionen.²⁷

Anders als bei Ariosto wird hier jedenfalls auch das Setting der Handlung im Prolog explizit als fremd, und zwar nun eben als *italienisch* markiert: „Já ouviriéis falar de Palermo, cidade nobre em Cecília; i vos hei de dar a mostra da minha tenda, por que lá sejais também estrangeiros.“²⁸

An zweiter Stelle der europäischen Rezeption ist eine Übersetzung ins Lateinische durch den Rhetorikprofessor der Universität von Alcalá de Henares Juan Pérez, genannt Petreyo (1512–1545) anzuführen, der gleich vier italienische Komödien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Ariosts *I Suppositi*, *Lena* und *Negromante* zusammen mit den *Ingannati* der Seneser Accademia degli Intronati) zum Material von ‚Textbooks‘ für spanische Latein-Studenten macht²⁹ – ein Umstand, der wie in vielen anderen Fällen zeigt, dass das Drama als humanistisches Studienobjekt zumindest in dieser Phase zwischen 1450 und 1550 *circa* ein von der Aufführungspraxis unabhängiges Leben als Lesedrama ‚avant la lettre‘ und als Schultheater zum Zwecke der Einübung der klassischen *declamatio* führt. Dieser Strang der frühen Rezeption, der die Dramatik auch als Literatur, nicht nur als Schauspiel liest, hat gerade in diesem Fall eine offensichtlich de-territorialisierende Funktion, weil sie durch die Übersetzung ins Neulateinische den fremden sprachlichen Marker der *italienischen* Komödie tilgt, gleichwohl aber – und zwar gerade vermittelt durch die *lingua franca* – die maßgeblich mit dem Namen Ariosto verbundene dramatische Innovation mit ihrem thematischen und motivischen Repertoire über Italien hinaus als Modell etabliert.

Insofern es zu inneruniversitären Aufführungen dieser Stücke gekommen ist, zeugen diese Übersetzungen darüber hinaus von einer ersten Anstrengung der De- und Rekontextualisierung, die das italienische Verfahren einer Ambientierung der Bühnenfiktion im Zusammenhang ihrer Aufführung kopiert. Dass in Pérez‘ Übersetzung der Ort der Handlung Ferrara bleibt und nicht – wie mit Blick auf

27 Vgl. Joaquín Pascual Barea, „Neo-Latin Drama in Spain, Portugal and Latin America“, in: Jan Bloemendal u. a. (Hgg.), *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, Leiden 2013, S. 545–631, insbes. S. 28: „Portuguese playwrights were more concerned with dissemination, aesthetics and the literary and dramatic quality of the play, combining moral utility with artistic delight [...]. Opposite to the international success of Jesuit Portuguese drama, theatre in Spain was generally limited to the provincial level; the introduction of Romance texts in the scenes, their adaptation to the local dramatic traditions and to each region’s social circumstances and the fact that the religious perspective prevailed over art prevented greater circulation.“

28 Sá de Miranda (wie Anm. 29), S. 346: „Ihr werdet schon von Palermo gehört haben, der ehrwürdigen Stadt auf Sizilien; und ich habe sie euch hier auf meiner Leinwand zu zeigen, denn dort seid ihr auch Fremde.“ (Übersetzung Kilian)

29 Unter dem Titel *Comoedia quartuor* postum (1574) gedruckt von Petreyos Bruder Juan Antonio Pérez.

andere spanische Produktionen, allen voran die *Celestina*, zu erwarten gewesen wäre – durch ein zeitgenössisches spanisches Setting ersetzt wird, muss kein Widerspruch sein. Denn die Transposition ins spanische Universtätsmilieu ist ja durchaus realistischere Weise die Übersetzung in den Horizont einer Community, für die die Fokussierung einer fernen Antike epistemisch konstitutiv bleibt: Strukturell gesehen besitzt der Handlungsort Ferrara damit eine dem Handlungsort der römischen Komödie – Athen – homologe Funktion, insofern es die poetologische Innovation mit dem bekannten Ost-West-Vektor des *translatio*-Modells rezipiert.³⁰ In diesem Sinn sei lediglich darauf verwiesen, dass zwischen 1545 und 1594 gleich drei Übersetzungen ins Französische folgen, die in Frankreich bereits als Schwestern des „großen Bruders“ Orlando rezipiert werden.³¹ Eine englische Übersetzung – dieses Mal mit dem Ziel der Aufführung des Stückes und daher auch in der ‚moderneren‘ Prosa-Sprache – wird 1566 von George Gascoigne unter dem Titel *Supposes* unternommen. Dieser übernimmt Ariostos framing in einem der Übersetzung eigenen Vorwort, das Plautus und Terenz gar nicht mehr erwähnt, sondern nur die oben referierten puns ausführt, zu

- 30 Cortijo Ocaña stellt – bei aller Pertinenz seiner Analysen – antike und moderne Referenzen im frühneuzeitlichen spanischen Drama als sich ausschließende Alternativen dar und charakterisiert das Unternehmen Pérez’ daher letztlich als „iniciativa fallida“ (Antonio Cortijo Ocaña, „Juan Pérez ‚Petreyo‘ y su teatro escolar: El caso de los *Suppositi*“, in: *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Literatures, and Cultures* 29,2 (2000), S. 59–77, hier S. 68, wo die Beibehaltung Ferraras als Handlungsort als „modo de localización exótica y anacrónica, a la par que aporética“, obgleich auch er feststellen muss, dass die Ariost-Rezeption auch oder gerade durch die lateinische Vermittlung zu einem wesentlichen Strang der spanischen Dramatik für das 16. und 17. Jahrhundert wird: „El modelo escogido, fundamentalmente Ariosto, es, no obstante [sc. ungeachtet der ‚gescheiterten‘ Akademisierung], sintomático del acierto del alcalaíno [sc. Pérez], pues la comedia italiana ‚a lo Ariosto‘ será una de las bases más importantes del éxito de la iniciativa teatral cortesana y popular que habría de seguir en España por más de un siglo.“ (S. 74)
- 31 Ariosto (wie Anm. 3), S. 347–348. Es handelt sich um folgende Titel: Jacques Bourgeois, *Comedie tres-elegante en laquelle sont contenues les amours recreatives d’Erostrate, filz de Philogone, de Catania en Sicile: et de la belle Polymneste, fille de Damon, bourgeois d’Avignon. avecq’ l’Epistre d’icelluy Erostrate, a Polymneste, et la responce de Polymneste son amy*, Paris: Jeanne de Marnef [veuve de Denis Janot], 1545; Jean Pierre de Mesmes, *La comédie des Supposez*, Paris: Etienne Groulleau, 1552 und in einer zweisprachigen Ausgabe „pour l’utilité de ceux qui désirent sçavoir la langue italienne“, Paris: Hierosme de Marnef [veuve Guillaume Cavellat], 1585; Jean Godard, *Les Desguisez*, Paris (?) 1594. Das obige Zitat, das auf die spätere Rezeption der Dramatik Ariostos als ‚minoritäre‘ Produktion des großen Autors verweist, nimmt Bezug auf Jean-Louis Guez de Balzac, Brief an Jean Chapelain 1639: „les *Supposez* ne font point de deshonneur à Roland leur frere aîné“, in: ders. *Œuvres divisées en deux tomes*, hrsg. v. Valentin Conrart (reprint der Ausgabe v. 1665), Genève 1971, Bd. 1, S. 786. Zur weiteren französischen Rezeption im Kontext der sogenannten doctrine classique, siehe auch Jörn Steigerwald, „La querelle des *Suppositi* d’Arioste“, in: *Littératures Classiques* 81 (2013), S. 173–183.

denen der Titel Anlass gibt. Mit Gascoigne spätestens wird die Komödie nach Ariost daher zu einem europäischen Vorbild für die Legitimation der modernen *inventio* gegenüber den Verteidigern der *imitatio*, ein Vorbild, das später durch die Erwähnung seines Namens neben Tasso, Raffael und Tizian als Pioniere des Modernen in Charles Perraults Dialogen zum *Parallèle des Anciens et des Modernes* von 1688 sanktioniert wird.³²

Integration

Dass diese Sanktionierung bereits zum Ende des 16. Jahrhunderts hin in einem mit Blick auf die französische Klassik alternativen kulturellen Setting zumindest implizit als abgeschlossen gelten kann, lässt sich mit einem flüchtigen Blick auf Shakespeares Komödie *The Taming of the Shrew*, die vermutlich um 1590–1592 verfasst wurde, exemplifizieren.³³

Worauf es mir in dieser fokussierten Abhandlung insbesondere ankommt, ist, dass der Barde Ariosts Plot, den er von Gascoignes Übersetzung her kennt, explizit in den Rahmen einer theatralen ‚mise en abyme‘ stellt, die die gattungsgeschichtliche Einordnung der iberischen Paratexte zu einem Teil der Inszenierung macht. Die partiell adaptierte und mit dem prominenten Griseldis-Motiv kombinierte Handlung der *Suppositi* erscheint auf der elisabethanischen Bühne als Spiel im Spiel, und zwar als derber Wirtshausscherz mit einem betrunkenen Gast namens Sly, dem von einem als angebliche Ehefrau verkleideten Jüngling weisgemacht werden soll, dass er als Edelmann aus seinem Rausch erwacht sei. Die Binnenhandlung wird sodann vor dem verkateren intradiegetischen Zuschauer aufgeführt und – als Zeichen metaliterarischer Ironie – funktionalisiert als Aufschub eines sexuellen Aktes mit der untergeschobenen falschen Frau, der dem vorgeblich von langer geistiger Umnachtung Genesenen auf ärztlichen Rat vorerst verwehrt bleiben soll. Der Getäuschte lässt sich darauf ein und kommentiert:

32 In Perraults Dialog wird Ariost neben Tasso, Raffael, Tizian, Veronese u. a. zu den „grands personnages du siecle precedent“ gezählt, was als Nachweis der historischen Substanz moderner Errungenschaften in Wissenschaft und Kultur gilt (*Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Premier dialogue*, Paris: Jean Baptiste Coignard, 1688, zitiert nach dem Reprint mit einer Einleitung von Hans Robert Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen v. Max Imdahl, München 1964, S. 61).

33 Eine weitere, freie Adaption des Substitutionsmotivs liegt in der Komödie *A New Way to Pay Old Debts* von Philip Massinger vor, verfasst und aufgeführt vermutlich 1625, gedruckt in London: E.P[urslow] for Henry Seyle, 1633 (Colin Gibson [Hg.], *The Selected Plays of Philip Massinger*, London u. a. 1978). Der Text kann jedoch bereits als Beispiel einer Verselbständigung des Motivs gelten, von der aus ein direkter Bezug zu Ariosto kaum mehr sinnvoll hergestellt werden kann.

SLY Let them play it [*sc.* a pleasant comedy, *supra* 2.125]. Is not a comonty a Christmas gambold or a tumbling trick?

BARTHOLOMEW No, my good lord, it is more pleasing stuff.

SLY What, household stuff?

BARTHOLOMEW It is a kind of story.

SLY Well, we'll see'.³⁴

Damit erscheint die *translatio* als durch das Spiel selbst legitimiert; das transponierte Material wird zum Gelegenheitsspaß umfunktioniert, der zunächst ein dem Publikum bekanntes Setting zitiert, das im Verlauf des Stücks jedoch suspendiert wird, denn Shakespeare schließt diesen Rahmen nicht. Das dem Zuschauer Sly gegebene Versprechen sexueller Gratifikation im Anschluss an die Aufführung müssen die realen Zuschauer genauso wie dieser in eine offene Zukunft mit nach Hause nehmen.

Shakespeare übersetzt nicht mehr, er integriert. Auf dem Weg dorthin liegen die angesprochenen Transponierungsverfahren, die sich von Ariosts Text selbst motiviert finden. Dessen Verweise auf eine Welt, sie sich fortlaufend engmaschiger vernetzt und in der sich die Bewegungsrichtungen, in denen ihr Netz genutzt wird, kaum vorhersagen lassen, zeichnen auch die Möglichkeiten vor, die sich der europäischen Rezeption desselben Textes bieten. Der doppelte Kinderraub von Otranto, der in *I Suppositi* erzählt wird, manifestiert in diesem Sinne das Sich-Ereignen historischer Kontingenz als Ermöglichungsmotiv für Identitätswechsel *und deren Auflösung*. So gesehen ist Ariostos Einfall, den realen Ort der Aufführung zu spiegeln in derselben und doch ganz anderen fiktiven Stadt, *eine* der dem Text selbst eingeschriebenen Voraussetzungen kontingenter Aneignungen.

34 William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, hg. v. Ann Thompson, Cambridge 2017 (Reprint 1984), 2.132–2.137, S. 76 f.

Maria Ida Biggi

Metamorfosi della scena: dalla prospettiva alla macchina

Ho scelto di illustrare un episodio unico nella storia teatrale veneziana della seconda metà del Seicento, osservata dal punto di vista della realizzazione scenica, per la sua straordinaria eccezionalità dovuta alla rarissima presenza di testimonianze iconografiche che ne documentano ampiamente la modalità barocca di messa in scena che li ha caratterizzati. Si tratta di quattro opere in musica accumulate dalla partecipazione del musicista Giovanni Legrenzi che ne ha composto le musiche: sono allestimenti eseguiti al Teatro Vendramin di San Salvador a Venezia, nelle stagioni di Carnevale 1675 e 1676. Illustrano un esempio unico nel panorama veneziano per la abbondanza di documentazione disponibile, formata da pregevoli disegni e grafici che riproducono, oltre alla forma architettonica del teatro che li ha ospitati anche all'impianto scenografico, la configurazione delle complesse macchine scenotecniche che ne hanno arricchito la realizzazione scenica.

Qui di seguito, quindi, si è indirizzata l'attenzione soprattutto verso l'aspetto della creazione scenografica e della invenzione degli effetti scenici collegati all'utilizzo delle macchine; tutto questo è stato analizzato in relazione alle didascalie riportate nei libretti e, quindi, per ovvie ragioni di economia di spazio, si è parzialmente omessa la narrazione della vicenda e i suoi contenuti letterari. Il motivo di questa scelta deriva dalla straordinaria possibilità di analizzare l'insieme di disegni¹ autografi conservati presso la Biblioteca Palatina di Parma, con collocazione Mss. Parmensi 3708², che documentano le scene e le macchine dei

- 1 I documenti iconografici relativi agli spettacoli che si prendono qui in considerazione non sono stati oggetto di studi recenti. Si ricorda l'articolo di Cesare Molinari, "Disegni a Parma per uno spettacolo veneziano", in: *Critica d'arte* 70 (1965), pp. 47–64. Questo testo analizza solo un titolo *La Divisione del Mondo* del 1675. Il prof. Molinari riprende il discorso nel libro *Le nozze degli Dei*, Bulzoni, Roma 1968, pp. 140–161. Tiziana Brugnoli, „Curiose mutanze, novità, stravaganze: un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di Germanico sul Reno“, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 27 (1992), pp. 125–144. Elena Povoledo ha poi ampliato lo studio nel volume Franco Mancini, Maria Tessa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto, Venezia Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Tomo I, Regione del Veneto-Corbo e Fiore, Venezia 1995, pp. 209–288, nel capitolo dedicato alla storia del Teatro Vendramin, detto anche di San Salvador o di San Luca, in seguito Teatro Apollo e Teatro Goldoni.
- 2 Parma, Biblioteca Palatina, collocazione Mss. Parmensi 3708: si tratta di 39 disegni a penna seppia su carta: quattordici si riferiscono al palcoscenico e alle macchine, tre a dettagli scenici, 11 alle scene per la prima opera e 10 alla seconda. L'unico foglio doppio probabilmente rap-

primi due titoli: *Eteocle e Polinice*³ e *La divisione del mondo*⁴, entrambi drammi per musica, il primo su testo di Tebaldo Fattorini e il secondo di Giulio Cesare Corradi. Mentre i documenti iconografici relativi alle opere eseguite nella stagione seguente, nel 1676, *Adone in Cipro*⁵ e *Germanico sul Reno*⁶, rispettivamente di Giovanni Giannini e Giulio Cesare Corradi, sono conservati a Parigi, presso la Bibliothèque de l'Opéra, in un album con collocazione RES 853, e si rimanda ad altra occasione la possibilità di analizzarli, dopo aver consultato i grafici originali.⁷ Questi disegni di autore ignoto, secondo Povoledo⁸, sono attribuibili a Giovan Battista Lambranzi⁹, il cui nome come scenografo compare, però, solo nel primo libretto quello di *Eteocle e Polinice*, ma poiché l'intero gruppo dei bozzetti scenici per i quattro titoli eseguiti tutti nello stesso teatro, tra il 1675 e il 1676, è molto omogeneo nei materiali, nelle tecniche e supporti e anche molto affine dal punto di vista stilistico, si ritiene che l'attribuzione al Lambranzi sia esatta e mentre quella precedente ai fratelli Mauro sostenuta da Molinari non appare così convincente.

Il Vendramin¹⁰ era un teatro in cui si svolgevano, sin dalla sua nascita nel 1622, rappresentazioni comiche e, soltanto dopo lavori di restauro terminati intorno agli anni 1660, vi si organizzavano anche spettacoli di opera in musica e balletto. A seguito delle sistemazioni del 1653 e degli ampliamenti del 1660 e del 1667, l'edificio assume la tipica struttura all'italiana, con pianta della sala a U e con cinque ordini di ventinove palchi ciascuno. Il palcoscenico, ampio e attrezzato, misura all'incirca tra i 18 e i 19 metri di larghezza e ha una profondità di più di 22 metri che è considerevole per l'epoca e in questa città; il piano del

presenta l'apparato scenotecnico del palcoscenico del Teatro Farnese di Parma e si differenzia dall'altro per grafia e formato.

- 3 Giovanni Legrenzi, *Eteocle e Polinice Dramma per Musica Da Rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore*, Venetia: Francesco Nicolini, 1675.
- 4 Giovanni Legrenzi, *La Divisione del Mondo*, Venetia: Francesco Nicolini, 1675.
- 5 Filippo Vanstryp Romano, *Adone in Cipro. Dramma per Musica*, Venetia: Francesco Nicolini, 1676.
- 6 Giulio Cesare Corradi, *Germanico sul Reno, Dramma per Musica*, Venetia: Francesco Nicolini, 1676.
- 7 Si veda Brugnoli (come nota 1) e, Mancini, Muraro, Povoledo, (come nota 1), p. 223.
- 8 Ibid.
- 9 Giovan Battista Lambranzi scenografo e pittore, aveva lavorato a Venezia nel teatro Giustinian di San Moisè nel 1666 per l'allestimento dell'opera *Demetrio* di Giacomo dall'Angelo con musica di Carlo Pallavicino; nel teatro Grimani di San Giovanni e Paolo nel 1688 per l'opera *L'inganno regnante* ovvero *L'Atanagilda regina di Gottia* di Giulio Cesare Corradi con musica di Marcantonio Ziani. Nel 1695 è ancora al Teatro Vendramin per l'allestimento dell'opera *Laodicea e Berenice* di Matteo Noris con musica di Giacomo Antonio Perti. Suoi quadri sono noti nella chiesa dei Carmini e in quella di San Pantalon a Venezia.
- 10 Detto anche teatro di San Luca o di san Salvador. Nicola Mangini, *I Teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974, pp. 48–55; Mancini, Muraro, Povoledo (come nota 1), pp. 209–293.

pavimento¹¹ è ben organizzato potendo contare su sei copie di tagli paralleli al boccascena, per ogni lato, ognuno dei quali è composto da due tagli corti e due tagli lunghi, in cui i primi quattro percorrono ciascuna buona parte del piano senza arrivare a toccarsi, mentre quello sulla quinta strada occupa l'intero palco e quindi chiude le scene corte, potendo ospitare fondali e, di seguito, quelle sul quinto e sesto possono avvicinarsi a chiusura al centro del palco; questo primo spazio attrezzato è seguito da una profonda area centrale, estesa circa 9 metri, delimitata da quattro pilastri per lato, utili a sostenere eventuali macchine o costruzioni temporanee per singoli spettacoli. Dalla pianta (Fig. 01) si deduce anche che nella parte sinistra del palcoscenico si trovano quattro camere di servizio che potevano essere camerini o depositi e una scala su doppia rampa; altre scale si trovano una appoggiata al muro esterno sul lato posteriore e una sul lato anteriore nascosta dal boccascena e posta sulla sinistra. Ancora dal grafico si deduce che il boccascena indicato con la lettera A era abbastanza profondo, probabilmente quasi un metro, delimitato da due paraste e inclinato verso l'interno del palco, in modo da ridurre l'ampiezza dell'apertura.

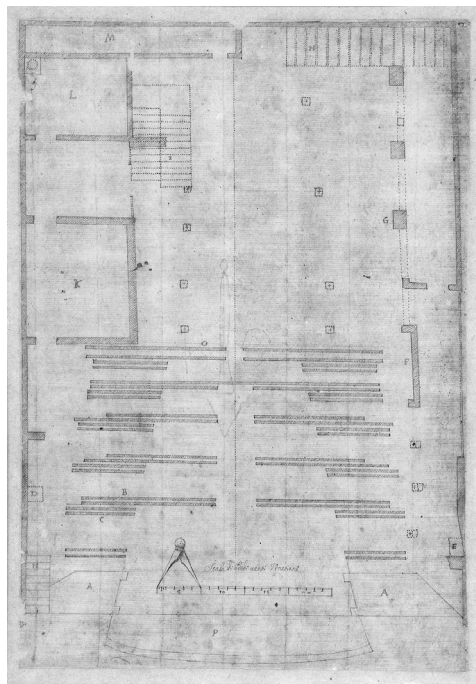


Fig. 1. Giovan Battista Lambranzi, Pianta del palcoscenico del Teatro Vendramin a Venezia, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

11 La pianta del palcoscenico è riportata nel disegno 26 del Mss Parmensi 3708.

Questa struttura permette una dotazione scenica ricca e all'altezza delle esigenze del complesso apparato scenico barocco. Inoltre, alcuni altri disegni conservati nell'album parmense consentono di valutare l'alto grado di efficienza tecnica raggiunto dall'equipaggiamento del teatro Vendramin e mostrano le tante risorse disponibili per la creazione di mutazioni sceniche e di effetti a sorpresa in questo spazio. Queste possibilità corrispondono a quelle richieste dalla moda della messa in scena veneziana dei melodrammi mitologici, tra cui quelli legati alla produzione del compositore Legrenzi, che ancora mostra una acuta parodia del mondo classico nel gusto del poema eroicomico e anche nella volontà di dare l'avvio alla fortuna del melodramma storico, con *Germanico sul Reno* 1676, con allestimento fastoso e con grande varietà di invenzioni sceniche, apparizioni, glorie e apoteosi.

Prima di analizzare in dettaglio i disegni, è utile esaminare quella che era la dotazione del palcoscenico negli anni precedenti agli spettacoli che andremo ad analizzare e a confrontare con i documenti grafici. Per fare ciò sono utilissimi gli inventari che sono stati rinvenuti tra i documenti predisposti prima e raccolti poi, in preparazione dei lavori di restauro realizzati nel 1681: dagli *Inventari delle scene delle macchine del Teatro San Salvador*, documento datato 9 dicembre 1669¹², si apprendono informazioni sulla abbondante dotazione e sull'attrezzatura conservata nel palcoscenico del teatro: vi erano ben più di un centinaio di teleri¹³ grandi, con prospetti¹⁴, lontani di diverse sorti¹⁵, lontani teleretti, telette, ben 17 soffitti¹⁶ e cieli¹⁷, diversi lumi e lumiere, argani, 'tagie e tagiole' ossia carrucole, rocchetti e girelle, 'un fasso¹⁸ de corde di libbre 100 incirca', pesi e contrappesi nelle proprie trombe o incavi nelle murature dove scorrono le funi e i pesi, diverse anime e animete¹⁹ 'per condurre le sene e per prospeti'; 'strade da machinar di sopra', 'corridori di sopra che va atorno al teatro', 'trombe per li contrappesi'

12 Conservato a Venezia nell'Archivio Vendramin di Casa Goldoni, nella busta 42 F 6/2, c. 36: Adi 9 dicembre 1669 Inventario fatto da noi Francesco Santurini q.dam Stefano e Francesco Santurini q.dam Antonio della roba ritrovata nel Teatro di San Salvatore et d'ordine del chiarissimo S. Aurelio Aureli come conduttore di detto teatro, l'anno sudeto per cauzione di quelle persone alle quali per giustizia consentir potesse la medesima roba. Citato in Mancini, Muraro, Povoledo (come nota 10), 265.

13 Teleri o telleri sono quegli elementi verticali che chiudono la scena ai lati del piano scenico. Nell'Ottocento saranno chiamati quinte.

14 Prospetti sono i fondali dipinti che si posizionano in parte più ravvicinata al boccascena.

15 Lontani sono i teleri posti in posizione arretrata rispetto alla profondità del palcoscenico.

16 Soffitti sono gli elementi orizzontali che chiudono la scena nella parte alta, dipinti architettonicamente a soffitto o a cassettoni.

17 Cieli o celetti sono gli elementi orizzontali che chiudono la scena nella parte alta, dipinti a cielo.

18 Fascio.

19 Anime e animette sono le strutture lignee che sostengono le parti dipinte su tele o carta.

e molti contrappesi, ‘Rocheton sotto la sena’, ‘scale per metter li telleri su le anime’, corde e lumiere in grande quantità, oltre alle forniture per l’Orchestra. Nell’inventario redatto l’anno successivo, il 22 agosto 1670²⁰, risultano complessivamente nove mutazioni complete, ‘una sino al prospetto che son telleri 108’, con la possibilità di combinazioni diverse, due soffitti fatti ‘di 6 telleri per uno sino al prospetto, che son 12 telleri in tutto’, una sala nuova ‘con il suo soffitto et sporti’ che escono sulla scena, una mutazione costruita con 5 lontani, i suoi soffitti e novanta teleri e altri pezzi singoli o accoppiati. Oltre a materiali per realizzare costumi e arredi, tra cui ‘Tocha d’argento, cioè un drappo d’argento, coste di seta padovana, foglio di oro canterine, più bande stagnate per le lumiere e candeline per il carro di Venere. Inoltre, nei documenti si trovano segnalati alcuni elementi meccanici ben visibili nei disegni conservati alla biblioteca parmense: meccanismi che servono per i movimenti delle scene, tra cui il grande ‘Rodelon’ o grande ruota che non è altro che un argano che permette di muovere i teleri e i lontani, a cui si aggiunge l’argano ‘per la Tenda’ cioè il sipario, un ‘Rodelon di sopra che conduce li soffitti’ o i celetti, e i ‘Gargami²¹ di sotto e di sopra’ per lo scorrimento dei prospetti. Nel dicembre dello stesso anno vengono fatte altre spese, principalmente per acquistare stoffe, pezze, fettucce e anche ‘tocha’ ossia drappi d’argento e d’oro cantarino per i costumi, ma anche lamiere stagnate per le lumiere, sciabole e altra attrezzatura teatrale.²² Tra i disegni del manoscritto parmense ve ne sono alcuni che, attraverso visioni prospettiche, mostrano la struttura scenotecnica del palcoscenico. Nello spaccato del palcoscenico (Fig. 2) si vede chiaramente l’argano che al centro del sottopalco è costituito dal lungo cilindro di diverse sezioni che serve per la movimentazione dei teleri, elemento che ricorda il primo argano inventato da Jacopo Torelli nel palcoscenico del veneziano Teatro Novissimo nel 1642. Nella parte anteriore del disegno si ritrova la forma delle due basi del boccascena indicate con la lettera A che sono segnate anche nella pianta. A sinistra si nota la scala che dalla sala immette nel palcoscenico e nei camerini. Nella parte alta del palco si notano i ballatoi che percorrono i muri su cui poggiano argani più piccoli e sono affiancati da aperture che permettono all’aria di circolare. Da questo disegno si comprende che l’intero

20 Conservato nell’Archivio Vendramin di Casa Goldoni, nella busta databile 42 F 6/2, cc.43: Inventario et stima fatta da noi Fantin Fantinoli e Francesco Santurini de tutte le materie che si ritrovano nel Teatro di San Salvador, cioè le appartenenti a la Sena, il tutto diciamo in nostra conscienza. Citato in Mancini, Muraro, Povoledo (come nota 10), p. 265.

21 Gargame ossia la guida o strada entro la quale scorrono i telari delle quinte e costituita da un doppio regolo di legno robusto che forma una sorta di binario.

22 Come si legge nella *Distinta delle spese sostenute dai Vendramin per l’esecuzione di arredie costumi datato 14 Dicembre 1670*, conservata nell’Archivio Vendramin di Casa Goldoni, nella busta databile 42 F 6/12, cc.23–24. Citato in Mancini, Muraro, Povoledo (come nota 1), pp. 265 f.

spazio è organizzato come una grande impalcatura lignea, dove alcuni elementi sono fissi e stabili, ma molti, invece, sono mobili come leve, stanghe, congegni, pali a sezione rotonda in modo da poter ruotare ed essere orientati per mezzo di piccoli manubri. Si notano alcune cornici quadrate che montate su perni si muovono e trasformano lo spazio, lo chiudono o lo aprono a seconda del bisogno.

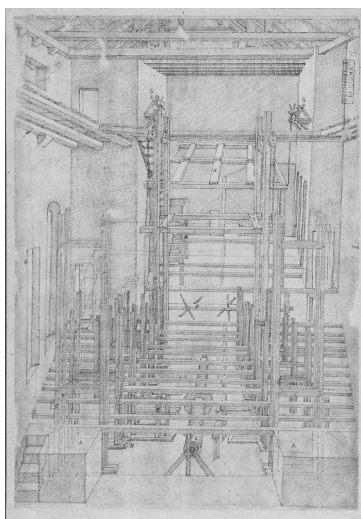


Fig. 2. Giovan Battista Lambranzi, Veduta del palcoscenico con sottopalco del Teatro Vendramin a Venezia, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

Un altro disegno (Fig. 3) punta l'attenzione sulla capriata in soffitta, mostrando la struttura del tetto rendendo ben visibile nella graticcia un grande argano a sezione variabile; questo presenta nella parte anteriore una ruota più grande che, attraverso carrucole, muove una serie di telai pronti per sostenere celetti o soffitti, mentre sulla sinistra si vede un grande peso indicato con la lettera B collegato con corde o catene ad una manovella che ruotando lo fa abbassare o alzare. Un altro disegno raffigura l'armatura alla base del piano del palcoscenico costituita da un sistema di travature poste orizzontalmente su cui sono appoggiate le traverse che formano i binari delle strade. Nelle due più in avanti si vedono inserite le rivette sagomate a forma di onda di mare collegate ai due lunghi cilindri laterali, posti sotto il piano, che grazie ad un sistema di funi permettono di muoverle e quindi di simulare l'oscillazione delle acque (Fig. 4). Altri cinque fogli raffigurano alcuni meccanismi per la realizzazione di artifici spettacolari, uno mostra come realizzare un volo di puttini (Fig. 5), uno illustra la presenza e la possibilità di movimento di due statue porta torce situate ai lati del boccascena, due disegni riproducono una macchina per gloria, una della quali centinata e l'ultimo de-

scrive dettagliatamente il congegno dello scheletro di un'orca con la possibilità di movimento. Due disegni poi tratteggiano il dettaglio della fontana e del suo meccanismo che compare al centro del *Giardino reale*, nella scena del secondo atto di *Eteocle e Polinice*.

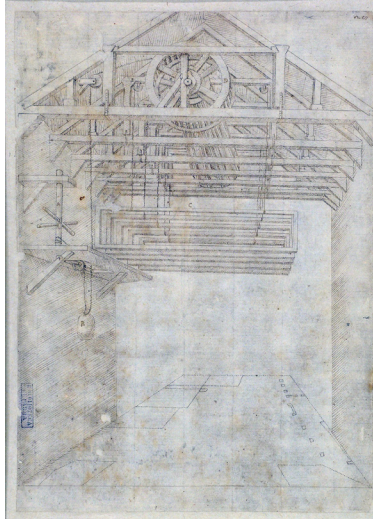


Fig. 3. Giovan Battista Lambranzi, Soffitta del palcoscenico del Teatro Vendramin a Venezia, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

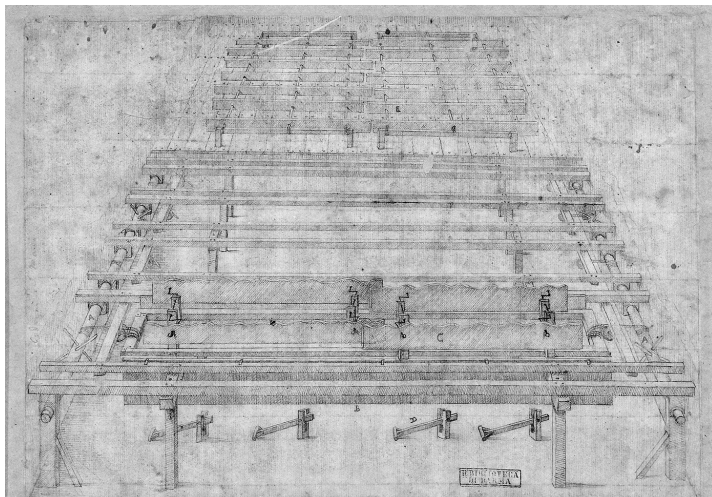


Fig. 4. Giovan Battista Lambranzi, Pavimento del palcoscenico del Teatro Vendramin a Venezia, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

Il primo spettacolo ad andare in scena nel Carnevale 1675 è l'opera *Eteocle e Polinice*. Il libretto relativo è l'unico che riporta il nome dell'autore dell'apparato scenico, lo scenografo Giovan Battista Lambranzi, che infatti compare nell'introduzione "A chi legge":

Compariscono, ò benigno Lettore, su le Scena di questa reggia Eteocle, e Polinice molto diversi da quello, che su le Scena dell'Ausonia gli viddero i Secoli trasandati. Tu rivedrai questo Drama nella sua disposizione poco accomodato alle Regole insegnate dagli Autori, perché, essendo stato composto all'uso di questi Teatri, l'Autore di lui ha creduto non dover seguir'altra legge, che quella del diletto, ne ha saputo prefiggersi altro fine, che l'universale compiacimento. Trascorri perciò nella lettura di esso, con un cortese compatimento; ed appagati, nel vederlo, & udirlo rappresentare, di tutto ciò, che lo rende maggiormente adornato. La musica veramente incomparabile del Sig. Maestro Legrenzi, che ha superato in questa occorrenza, con infinita sua lode, la comune aspettazione, violando il proprio genio (avezzo à cose studiate e sode) alla vaghezza, ed all'amenità, e le Scene del Sig. Gio. Battista Lambranzi, con mirabile maestria nobilmente pannellegiate, lo renderanno egualmente vago, e maestoso. [...] ²³

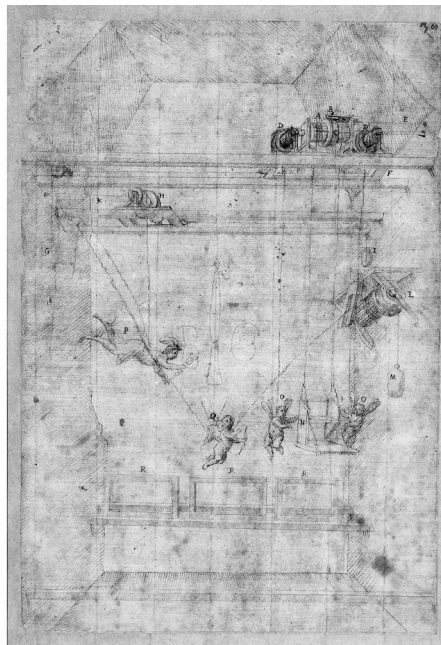


Fig. 5. Giovan Battista Lambranzi, Macchina per i voli nel palcoscenico del Teatro Vendramin a Venezia, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

23 Legrenzi (come nota 3) pp. 5 f.

L'opera si svolge in Tebe e si apre nel *Salone regio seminato di stragi de' Congiurati*, nello spazio dove sono stati uccisi gli oppositori a Eteocle, come appare evidente nella immagine incisa nel frontespizio del libretto (Fig. 6). In un'architettura sviluppata in altezza su due livelli, composta da colonne tortili e cariatidi, che formano uno spazio a prospettiva centrale, al centro del quale si situa una scalinata praticabile, dove ancora si trova un cavaliere armato di spada che probabilmente rappresenta lo stesso protagonista in atto di colpire i nemici. Una architettura simile è raffigurata nella tavola 21 (Fig. 7) del manoscritto parmense, in cui, pur in un formato diverso e con una diversa tecnica grafica, si ritrovano alcuni elementi simili: la prospettiva è chiusa da una ampia scalinata e le cariatidi che sostengono le arcate sono poggianti su bizzarri elementi circolari. Il disegno tratteggiato con inchiostro seppia da penna a punta fine è molto raffinato e preciso, dimostrando una mano sicura e una perfetta conoscenza dell'impianto prospettico.

Qui mancano i personaggi che in altri casi riempiono la scena con la loro presenza restituendo la misura dello spazio e la proporzione della decorazione. La successiva scena, la settima del primo atto, si svolge in una diversa mutazione, nel *Borgo di Tebe in particolare incendiato dall'esercito d'Adrasto*²⁴ dove si scontrano i due fratelli e dove Adrasto in aiuto di Polinice arma i suoi per conquistare la città di Tebe.

Qui il disegno di Lambranzi (Fig. 8) mostra di nuovo un impianto su prospettiva a fuoco unico centrale, chiuso da teleri laterali che rappresentano architetture distrutte e in preda alle fiamme, mentre la parte centrale annerita dal fuoco e dal fumo, lascia intravedere la conclusione della prospettiva che molto probabilmente è dipinta su un fondale. In questo modo si viene a creare una scena corta che si situa tra due scene lunghe cioè più profonde, rispondendo alla regola dell'alternanza tra scene lunghe e scene corte, per permettere ai macchinisti di montare la sequenza delle mutazioni. Infatti, la scena successiva, la quindicesima del primo atto, si svolge nel *Cortil Regio*²⁵ che dal disegno parmense è chiaramente una scena profonda e ampia, basata ancora sul fuoco unico centrale e costruita da una solida architettura classica a colonne e portali dove non mancano dettagli eccentrici e fantasiosi. Anche in questo caso, la prospettiva, conclusa dalla presenza di un castello, è ampia e profonda.

Nella mutazione successiva corrispondente alla scena diciannovesima del primo atto, che si svolge davanti alle *Mura di Tebe assediate dall'esercito d'Adrasto*²⁶ dove si scontrano gli eserciti dei due fratelli:

24 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 18 del Mss Parmanse.

25 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 17 del Mss Parmanse.

26 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 10 del Mss Parmanse.

Al suono di Trombe segue l'assalto con sorpresa d'un Baloardo da Polinice e da Tideo. Ma fatto precipitare il baloardo, cade Tideo tramortito, figgendo i soldati dall'assalto per la sortita d'Eteocle.

Deifile: Ma d'improvviso foco / Caggionle mura e timide e smarrite / Fuggon le nostre Squadre impaurite.

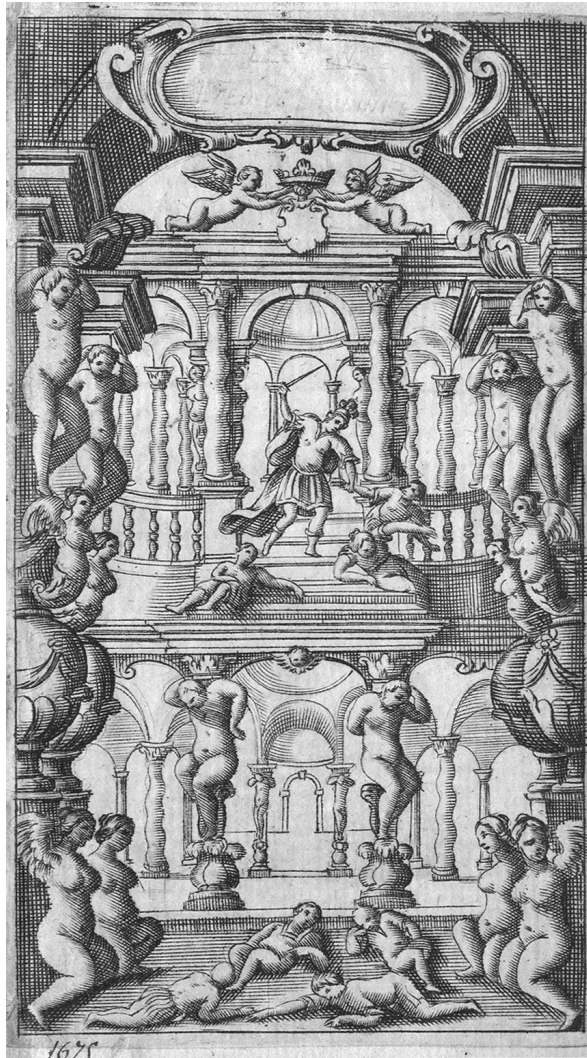


Fig. 6. Frontespizio del libretto di *Eteocle e Polinice* per il Teatro Vendramin nel 1675. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Rolandi.

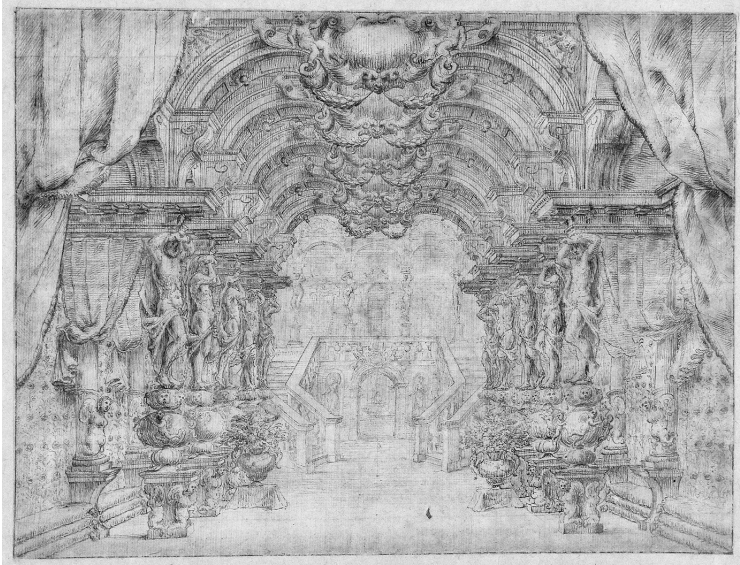


Fig. 7. Giovan Battista Lambranzi, *Salone regio seminato di stragi de' Congiurati*, per *Eteocle e Polinice* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

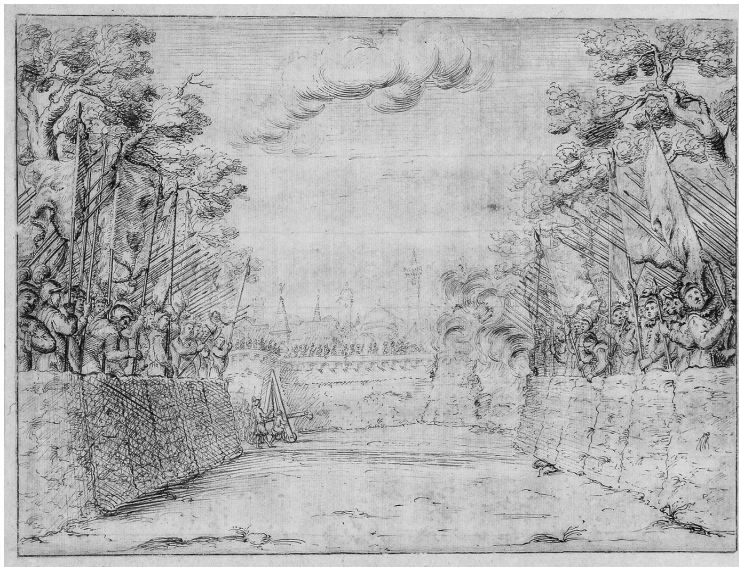


Fig. 8. Giovan Battista Lambranzi, *Mura di Tebe assediate dall'esercito d'Adrasto*, per *Eteocle e Polinice* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

E poiché, come di prassi, l'atto si conclude con un ballo 'Di Soldati e di Cavalieri' che simula una battaglia, la scena deve lasciare un'ampia area libera per l'esecuzione dei movimenti coreografici dei ballerini. Pertanto, l'ampio spiazzo al centro del palco è situato davanti ad uno sfondo che chiude la prospettiva con la visione delle mura, dietro a cui si scorge la città di Tebe con torri e cupole ed è affiancato dalle fortificazioni su cui sono posizionati soldati armati di lance e bandiere, con alle spalle alti alberi. In questo disegno, la presenza delle figure umane e di armi di diverso tipo, come l'ariete ai piedi delle mura di Tebe, rende più affascinante e più viva tutta la scena.

Il secondo atto si apre con *Piazza di Tebe adornata a guisa di Trofeo*²⁷ al centro della quale compare *Eteocle sopra Carro trionfale tirato da Schiavi à suono di trombe, con Deifile, e Polinice incatenati à suoi piedi*. La scenografia rappresenta un'ampia strada con edifici monumentali ai lati da cui si affacciano molte persone al passaggio del grande carro. Si tratta di una spaziosa prospettiva, sempre a fuoco unico centrale, a conferma che l'impianto scenico era ancora in quest'epoca bloccato in una struttura a fuoco unico centrale che non varia durante l'intero svolgimento di tutto spettacolo. La mutazione seguente, la sesta scena del secondo atto, rappresenta il *Cortile della Fortezza Reale*²⁸ dove si trova Polinice incatenato con Cleante e i soldati. Il disegno del manoscritto parmense mostra, in questo caso, solo l'impianto scenico senza la presenza di figure e raffigura uno spazio rigido e austero molto simile ad una prigione. Alla tredicesima scena, lo spazio si cambia in *Loco delizioso occupato dall'Esercito di Adrasto*²⁹ dove la presenza in scena di Adrasto e di pochi altri personaggi, fa pensare che si tratti di un'altra scena corta, dove la figurazione sui teleri si alterna tra alberi, elementi verdi e piccoli padiglioni barocchetti, chiusi sul fondo da una ampia arcata che contiene una fontana. Questa scena, nella ventitreesima, si muta in *Giardino Reale con Ruscelli*³⁰ dove nell'ultima scena compare l'Ombra di Edipo, padre dei due fratelli, sceso dagli 'Elisi beati' e l'atto si conclude con il ballo di fantasmi. Nella tavola corrispondente del manoscritto parmense, lo spazio è delimitato, ancora una volta, da teleri che simulano una struttura architettonica adornata da piante e fiori rampicanti e statue femminili in atteggiamento galante; nel mezzo del palco, è disegnata una grande botola da cui esce una fontana che raffigura un monte zampillante di sorgenti. Il dettaglio della fontana si trova in un'altra tavola³¹ che ne riproduce tutta la forma e il decoro e, in altro foglio³², è tracciato lo schema

27 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 20 del Mss Parmanse.

28 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 33 del Mss Parmanse.

29 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 9 del Mss Parmanse.

30 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 23 del Mss Parmanse.

31 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 39 del Mss Parmanse.

32 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 30 del Mss Parmanse.

meccanico, definito Macchina per la sorgente, che raffigura l'impianto strutturale che sottosta alle apparenze scenografiche, in modo tale da rendere espliciti sia l'attrezzatura meccanica, che il circuito chiuso per la circolazione dell'acqua che zampillava esternamente e poi ritornava in circolo, attraverso una canalizzazione nascosta dalla decorazione scenografica (Fig. 9) Il terzo atto si apre nelle *Stanze di Deifile*³³ in cui si svolge l'incontro tra Eteocle e Deifile che rifiuta le offerte del re fin che questo, infuriato, ne decreta la morte. L'apparato scenico rappresenta, nel disegno corrispettivo del manoscritto parmense, una grande camera rococò decorata con statue e chiusa da una serie di cortine, il tutto crea un ambiente di gusto pesante e ridondante. Alla scena tredicesima, l'apparato si tramuta in *Padiglione d'Adrasto*³⁴ nell'accampamento militare, da cui si decide di sferrare l'attacco definitivo. Qui la scena, come sempre a fuoco unico centrale, è lunga ed è costituita da due serie di teleri a differente soggetto: da un lato alberi e dall'altro una serie di tende a cui sono appoggiati archibugi ed altre armi.

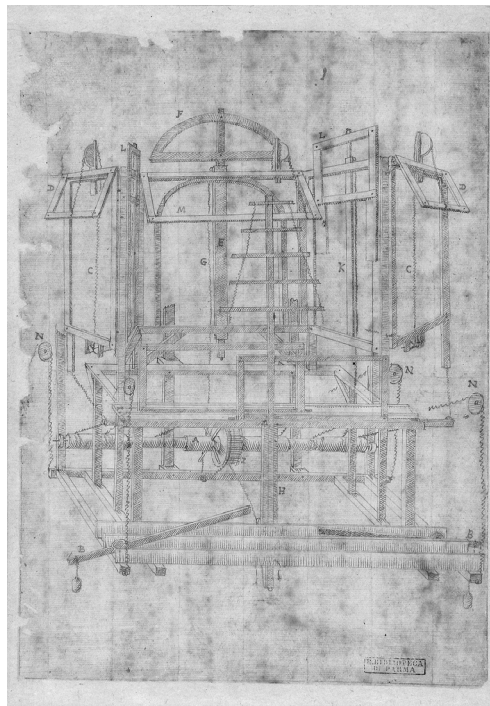


Fig. 9. Giovan Battista Lambranzi, macchina della fontana, per *Eteocle e Polinice* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

33 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 22 del Mss Parmense.

34 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 11 del Mss Parmense.

La mutazione conclusiva arriva alla scena ventunesima del terzo atto, dove l'azione si conclude nella *Galleria Regia*³⁵ in cui la storia della rivalità tra i fratelli Eteocle e Polinice e dei loro amori si conclude con un lieto fine. Lo spazio, per la necessità di contenere molti personaggi, si presenta profondo come vuole il soggetto e strabordante di decorazioni, colonne tortili, cariatidi, busti e statue, tendaggi, festoni floreali, maschere e faccine assommate negli elementi architettonici ravvicinati e scorciati in una prospettiva molto accentuata, conclusa da un fondale su cui appoggia un trono. Quest'opera con tre atti e undici mutazioni di scene a cui corrispondono undici rispettivi disegni, a cui si aggiungono quelli per la fontana e il suo meccanismo, risulta quindi completamente documentata nel manoscritto di Parma. Nella documentazione per questo primo allestimento, poiché l'andamento scenico dell'azione non ne prevede, non compaiono disegni di macchine, ad esclusione di quello dell'impianto della fontana.

Nella stessa Stagione 1675 viene rappresentata un'altra opera *La Divisione del mondo*, dramma per musica di Giulio Cesare Corradi, *consacrata alla eroica immortal grandezza della generosa Nobiltà veneta*, che invece fa grande uso di effetti scenici e utilizza largamente macchine sceniche. Nella introduzione dedicatoria del libretto si legge:

Confesso la temerarietà della penna, che ha voluto spiccare un volo nel Cielo, la dove tant'Aquile di perspicace intelletto ha saputo far pompa di sé medesime al Sole del tuo rilucente sapere, mentre non per gareggiare col volo di quelle, ma per illustrarmi ai raggi della virtù, seguì l'orme di chi s'incammina alla Gloria. Questa mi balenò su gli occhi nell'acquisto che feci di servire attualmente à Cavaliere, il quale compiacendosi d'abilitarmi alla struttura del presente Dramma me n'additava con tal'impiego la luce. Ne rimira tu, dunque, il Composto, e mentre più serve all'Apparenza, che l'Apparenze al medesimo, potrai agevolmente discernere, che il comando di dover scrivere non ebbe altro oggetto che d'incontrare maggiormente il tuo Genio.³⁶

Sul libretto di questo spettacolo non è riportato il nome dello scenografo, ma la presenza dei disegni per quest'opera nel manoscritto parmense porta a condividere l'attribuzione a Lambranzi proposta da Elena Povoledo. Prima di iniziare lo spettacolo, viene inserito un prologo che è realizzato con un apparato di tutte nuvole disposte in modo di raffigurare una grande W sopra alla quale sta la figura di un leone alato, anch'esso ricavato con nuvole: "Allo scoppio d'un fulmine s'alza la Tenda, e si vede il Proscenio occupato da Nuvole, quali doppio varij moti formano un LEONE coronato nel mezzo;"³⁷

35 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 24 del Mss Parmanse.

36 Legrenzi (come nota 4), p. 5.

37 Ibid., p. 11.

Tra i disegni del manoscritto parmense si trova l'immagine del leone alato³⁸ (Fig. 10) simbolo di Venezia e della sua nobiltà e in altro foglio viene mostrato il meccanismo scenotecnico (Fig. 11) che ne ha permesso la realizzazione³⁹. Questo è costituito da una serie di righelli di legno appesi alle travi della graticcia e collegati tra loro da viti che permettendone lo scorrimento, compongono la lettera W per viva realizzata con elementi precedentemente dipinti a forma di nuvole, che con il lento movimento probabilmente a tempo di musica arrivare a formare l'immagine del leone e della doppia V.

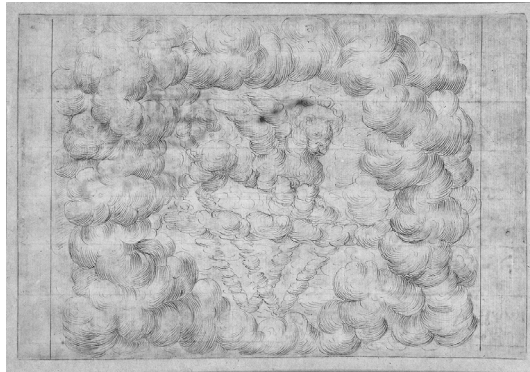


Fig. 10. Giovan Battista Lambranzi, *Scena tutta nuvolosa che forma W San Marco*, per *La divisione del mondo* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

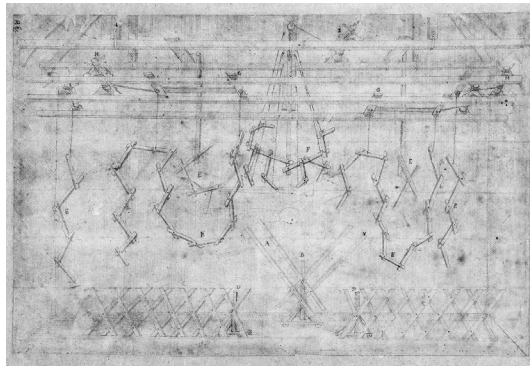


Fig. 11. Giovan Battista Lambranzi, macchina per la *Scena tutta nuvolosa che forma W San Marco*, per *La divisione del mondo* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

38 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 29 del Mss Parmense.

39 Questa macchina è rappresentata nel disegno n. 5 del Mss Parmense.

“Indi à poco à poco dileguate si scorge la Scena tutta nuvolosa con Giove nel mezzo su l’Aquila, Nettuno, e Pluto assistiti da numerose Deitadi schierate in Aria à difesa del Cielo contro i Titani rimasti già fulminati su le cime dell’Olimpo.”⁴⁰ L’opera inizia nella *Reggia nel cielo di Giove*⁴¹: nel momento in cui Giove scaccia Titani che avevano tentato di ascendere all’Olimpo: La scena è registrata nel frontespizio del libretto (Fig. 12) e nel bellissimo disegno (Fig. 13) del manoscritto parmense che riproduce la prima scena del primo atto: tutto si svolge in una ampia scena nuvolosa che si apre nel centro per lasciar comparire la macchina dell’Olimpo sulla quale sta Giove sull’aquila con Nettuno e Plutone, mentre nella parte bassa si vedono i Titani sconfitti da Giove che precipitano tra le rocce. La meraviglia di questo spazio descritto con grandi colonne e omenoni che sostengono capitelli sui quali vi sono aquile e altri uccelli, angeli e figure umane e in basso altri angeli con cornucopie. Dopo un brevissimo discorso di Giove in cui illustra l’accaduto e mentre ancora sta discorrendo con Nettuno e Pluto, la didascalia descrive il movimento scenico:

“Qui sparisce il Monte con i Giganti fulminati, e Giove con tutte quelle Deità discende dalla parte superiore all’inferiore del Cielo, e l’Aquila licenziata rivola alla sublimità delle Sfere”.

E poco dopo, ancora una didascalia da notizia dei movimenti, annunciando che

“Sparendo in questo mentre à poco à poco la Nuvola insieme con le machine, si scopre la Reggia maestosa di Giove con lontani di sotto, e di sopra tutti tempestati di Gioie”

Quindi, l’azione prosegue nella *Reggia di Giove*, fino all’arrivo di Apollo e di Mercurio che in volo discorrono. Dalla scena Ottava l’azione si sposta nel *Giardino nel Ciel di Venere*⁴² dove si trovano Marte, Venere, con un “Choro d’Amorini; alcuni de quali portano seco in mano l’Hasta, l’Elmo, lo Scudo e l’Asbergo di Marte”. Poco dopo, le due divinità si “vanno à sedere sul margine di deliziosa Fonte circondata da mirti e Rose”. Il disegno raffigura, attraverso una leggera cortina di nuvole posta ai lati del boccascena, questa scena che rivela la fonte chiaramente inserita nel fondo della scena, preceduta da una sorta di giardino delizioso con cupole di verzura e pareti riccamente decorate con statue, cariatidi amorini e sirene le cui code si intrecciano formando originali decori.

40 Legrenzi (come nota 4), p. 11.

41 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 13 del Mss Parmanse.

42 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 19 del Mss Parmanse.



Fig. 12. Frontespizio del libretto di *La divisione del mondo* per il Teatro Vendramin nel 1675. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondo Rolandi.

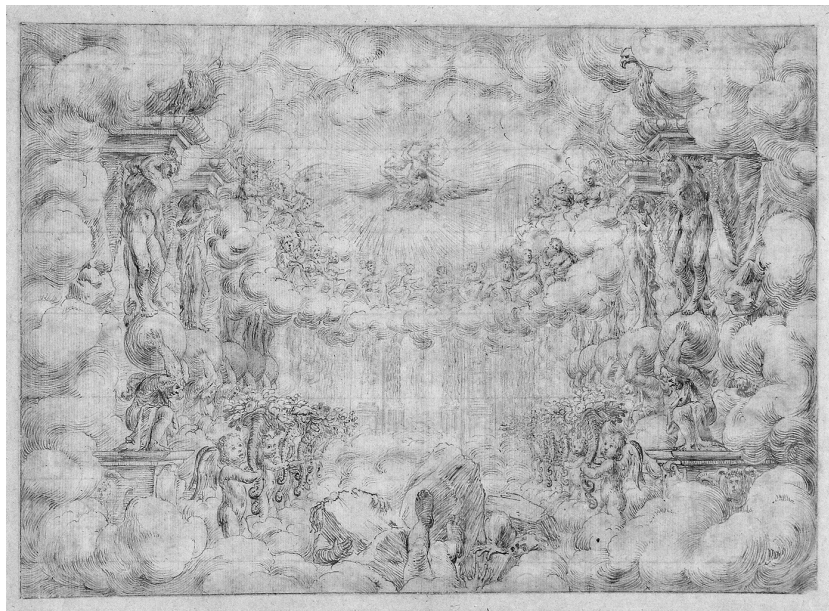


Fig. 13. Giovan Battista Lambranzi, *Reggia nel cielo di Giove*, per *La divisione del mondo* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

Alla scena quattordicesima, la scenografia si trasforma in *Palaggio Trasparente nel Ciel d'Apollò*⁴³ dove Venere tenta invano di sedurre Apollo che le resiste e vola via. Dopo il passaggio di molti dei e varie schermaglie di Venere, alla scena ventitreesima: “Qui, sorge in cielo un denso Globo d'oscure nuvole lampeggianti, dal cui seno si vede uscir la Discordia corteggiata dai suoi Ministri.”⁴⁴ Amore e Discordia tramano la loro vendetta e a fine atto: “Segue il Ballo di Ministri della Discordia usciti dagl'infocati vapori della medesima.”⁴⁵ Il disegno raffigura una grande sala delimitata da una miriade di colonne tortili chiusa sullo sfondo da una costruzione a due livelli altrettanto ricca di colonne e decori. Il secondo atto inizia nelle *Grottesca agghiacciata nel Ciel di Saturno*⁴⁶ dove si incontrano Giunone ed Apollo, seguito poi da Cintia, Nettuno, Plutone che, tra la scena quinta e la sesta, “con un raggio de suoi splendori cangia un'Orbe di gelo in Ciel d'ardori” dove Venere canta il suo desiderio d'amore a tutti gli Dei. Qui la scenografia raffigura una grotta di ghiacci dove le colonne sono sostituite da sottili figure

43 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 26 del Mss Parmanse.

44 Legrenzi (come nota 4), p. 31.

45 Ibid., p. 32.

46 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 26 del Mss Parmanse.

di uomini barbuti che sembrano confondersi nel ghiaccio delle pareti. Questa scena ricorda le grotte che Jacopo Torelli aveva disegnato nel 1642 per il Teatro Novissimo a Venezia e sembra addirittura una citazione di queste che sono documentate da incisioni, quindi di possibile accesso anche dopo quasi mezzo secolo. Nella decima scena del secondo atto, compare una *Galeria nel Ciel di Mercurio*⁴⁷ raffigurata come un tempietto a colonne tortili circondato da nuvole, al cui centro si intravede un Mercurio volante; questa scena è seguita, alla scena diciottesima, dalla *Armeria nel Cielo di Marte* dove Venere si ritira a dormire. E mentre Giove e Giunone la guardano riposare, “Due Aure portano Venere à volo per l’aria”. Il disegno dell’Armeria ripone uno spazio fra le nuvole, tra cui sporgono elementi architettonici su cui sono fissate armi di diversa fattura e misura. Tra i pilastri appaiono cavalli rampanti montati da cavalieri con elmi e spade; nel centro una grande macchina nuvolosa appare alla scena ventiduesima:

“Si vede calar grandissima Machina, che arriva da l’altezza della Gloria fino al pavimento della scena formando maestosa scala di nuvole per la quale discende Giove corteggiato da moltitudine di Numi e Dive celesti.”

Rimangono in scena varie divinità che dopo l’avvenuta divisione del mondo, concludono l’atto con un “Ballo di Numi e di Dee.”

Il terzo atto si apre nella *Maritima*⁴⁸ dove “Venere già portata dall’Aure su la cima d’uno scoglio si risveglia” e chiede chi l’ha allontanata da Marte, quando: “Qui si vede nell’Orizzonte sopra lucido Carro à sorgere Febo dall’onde, qual secondo viene anzianandosi illumina la Scena.”⁴⁹

Mentre Marte e Venere dialogano, in scena si vede

“Sorger da l’onda un delfino, che s’accosta al lido per ricever Marte sul dorso”⁵⁰
e poco dopo compare

“Nettuno sopra pomposa Conchiglia tirata da Cavalli marini, e corteggiato da Glauchi e Tritoni”⁵¹

Così che mentre Venere si mostra a Nettuno, ma desidera Marte,

“Accostatosi Marte a lo scoglio Venere si pone anch’essa per fuggire à sedere sopra il dorso al Delfino, e parte unita con Marte per l’onde”⁵²

Nettuno si arrabbia per la dipartita di Venere e incita le onde e il suo Regno a trasformarsi in tempesta e dal sottopalco

“Qui adiratosi il Mare sorgono varij mostri frà l’onde”⁵³

“Mentre dall’alto scende, implorando la pace da Nettuno”

47 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 15 del Mss Parmanse.

48 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 38 del Mss Parmanse.

49 Legrenzi (come nota 4), p. 54.

50 Ibid., p. 56.

51 Ibid., p. 57.

52 Ibid., pp. 57 f.

53 Ibid., p. 58.

“Giove in machina con Mercurio venendo à placar Nettuno”⁵⁴

E nel corso dell’atto Giove scende dalla macchina per camminare sul lido “Giove discende con mercurio sul lido” e poi “ripostosi su la machina ritorna al Cielo”⁵⁵.

Alla scena undicesima del Terzo atto c’è un altro cambiamento di scena che si trasforma in una *Infernale di fiamme trasparente ripiena d’orridi mostri con faci accese nelle mani*⁵⁶. Cintia si muove in questi abissi e Amore volando la raggiunge e, cercando di consolarla, la fa muovere in parte della scena, quando giunge “Plutone sopra Trono infocato corteggiato da un Choro di Furie” e “Discende dal Trono havendo afferrato Amore” e “Amor ferito con l’aureo suo dardo il cor di Pluto fugge da l’Inferno à volo”.⁵⁷ Il disegno raffigura una grotta di pietra in cui volteggiano e strisciano a terra mostri infernali che tra fiamme altissime e fumi densi. La scena conclusiva si svolge nella *Reggia nel Ciel di Cintia*⁵⁸ (Fig. 14) dove alla presenza di tutti gli dei Giove precipita Discordia all’Inferno. E alla Scena diciannovesima: “In questo mentre s’apre la suedetta machina di Giove, in mezzo alla quale si scopre Marte e Venere allacciati nella Rete per fraude di Giuno, e resi ludibrio di numerose Deitadi che per ogni parte gli circondano”⁵⁹ Nel disegno parmense (Fig. 15) si vede la grandissima macchina di nuvole completamente aperta davanti alla Reggia con al centro le divinità Marte e Venere rinchiusi nella rete e circondati dalle divinità, mentre sotto di loro la figura della Discordia precipita; ai lati le nuvole che sostengono le numerose divinità, si dispongono, come intermezzi fiorentini, a forma di raggiera a riempire lo spazio in tutte le direzioni. Ricompare qui, come sostiene Molinari⁶⁰, la tematica del grande spettacolo, con la pura grandiosità delle macchine, con la fantasmagoria delle scenografie nel gran finale. E quindi l’opera si chiude nell’ultima scena con l’apoteosi degli Dei: “Giove, Saturno, Giunone, Mercurio, Amore, Venere e Marte nella Rete scherniti da tutti gli Dei.”⁶¹ La documentazione iconografica legata all’allestimento scenico di questo titolo è molto avvincente e affascinante perché presenta tutte le undici mutazioni sceniche, che, pur non discostandosi dalla prassi di quest’epoca, forniscono informazioni sulla tradizione rappresentativa veneziana, dove il tema mitologico e la funzione delle macchine con l’apparato scenotecnico attraverso i disegni viene svelato.

54 Ibid.

55 Ibid., pp. 60 f.

56 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 36 del Mss Parmanse.

57 Legrenzi (come nota 4), p. 64.

58 Questa scena è rappresentata nel disegno n. 13 del Mss Parmanse

59 Legrenzi (come nota 4), p. 70.

60 Molinari (come nota 1), p. 62.

61 Legrenzi (come nota 4), p. 71.

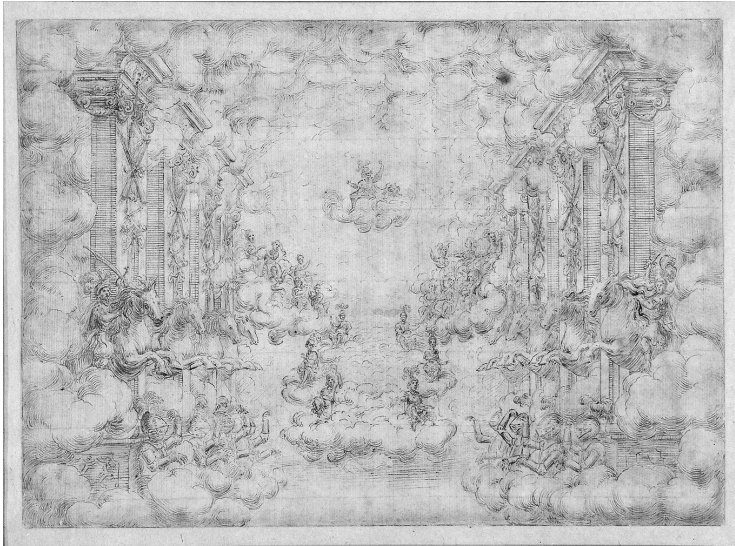


Fig. 14. Giovan Battista Lambranzi, *Reggia nel Ciel di Cintia*, per *La divisione del mondo* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

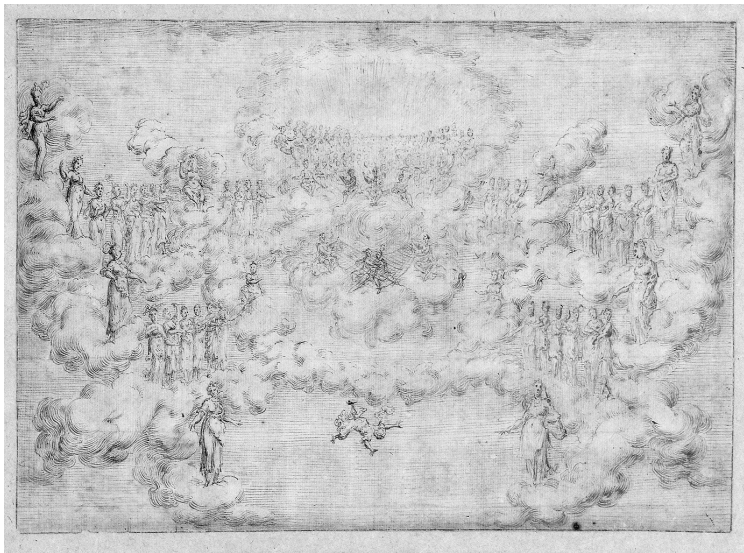


Fig. 15. Giovan Battista Lambranzi, macchina aperta nella *Reggia nel Ciel di Cintia* nell'apoteosi finale, per *La divisione del mondo* al Teatro Vendramin, 1675. Disegno. Parma Biblioteca Palatina. Mss Parmense 3708.

Probabilmente questi disegni, e quelli conservati a Parigi per le altre due opere rappresentate nella stagione seguente, sono preparatori per una pubblicazione che non verrà mai realizzata e molto probabilmente era stata voluta dal marchese Guido Rangoni patron della stagione e sostenitore del teatro in questi anni.⁶² I disegni, che documentano questi due spettacoli, dimostrano una eccezionale abilità grafica e una grande sensibilità pittorica caratteristica della tradizione prospettica barocca che trova anche nel teatro veneziano uno spazio in cui svilupparsi. L'estrema profondità della scena a fuoco unico centrale in cui si alternano scene fantastiche di cieli e nuvole, con architetture dai dettagli insoliti e improbabili dovrà attendere le sperimentazioni bibienesche per trovare nuovi sbocchi inventivi e nuove possibilità di interpretazione dello spazio scenico.

62 Mancini, Muraro, Povoledo (come nota 1) p. 214, p. 246 e p. 284.

Katharina Piechocki

Verhüllungen, Enthüllungen, Vermählungen: Wolkenpoetik und Opernmaschinerie von Dante bis Descartes

Für eine Wolkenpoetik

Im November 1610 schritten der spanische Botschafter Don Ferrante Borgia und der römische Adelige Paolo Giordano II Orsini einen Korridor der Florentiner Uffizien entlang. Sie begaben sich in die Schatzkammer der Medici-Familie, um sich gemeinsam ein kuriozes Objekt anzusehen: die *Nave di Amerigo Vespucci*, eine höchst ausgeklügelte Bühnenmaschine, die 1608 anlässlich der Fürstenhochzeit des Cosimo II de' Medici mit Maria Maddalena von Österreich im Teatro Mediceo, das sich im zweiten Stock der Uffizien befand, zur Anwendung gekommen war.¹ Das Schiff des Florentiners Vespucci war im vierten Intermezzo der fünftaktigen Pastorale *Il Giudizio di Paride* des Michelangelo Buonarroti des Jüngeren auf der Bühne zu sehen, stand jedoch seit 1610 als Ausstellungsobjekt in der Schatzkammer der Medici.

Das Schiff wurde vom Florentiner Hofingenieur und gefeierten Bühnenarchitekten Giulio Parigi angefertigt. Es bezog sich thematisch auf die ‚Entdeckung‘ Amerikas und stellte somit eine theatralische Besonderheit dar: es handelte sich nämlich um das erste Intermezzo, das ein historisches, und kein mythologisches Thema zum Inhalt hatte. Das Schiff des Vespucci sollte das Publikum an die aktive Teilnahme der Medici an den transatlantischen Seefahrten erinnern – hatten die Medici doch sogar die Mitgift der Maria Maddalena mit dem aus der Neuen Welt eroberten Gold bezahlt.² Das von Giovanbattista Strozzi verfasste und sich thematisch von der Pastorale absetzende vierte Intermezzo huldigte dem Florentiner Seefahrer, der als erster den Begriff des ‚mundus novus‘ (der Neuen Welt) prägte und Amerika als eigenständigen Kontinent betrachtete. Er setzte sich somit von seinem Zeitgenossen Kolumbus ab, der bis an sein Lebensende glaubte, Asien erreicht zu haben. Um der Nachwelt einen bildlichen Eindruck von den fürstlichen Feierlichkeiten zu gewähren, wurde der Florentiner Patrizier Camillo Rinuc-

1 Siehe Viktoria Tkaczyk, *Himmels-Falten. Zur Theatralität des Fliegens in der Frühen Neuzeit*, München 2011, S. 79 f.

2 Lia Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, University Park 2016, S. 151.

cini 1608 damit beauftragt, eine – damals durchaus übliche – *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana* anzufertigen, in der die Fürstenhochzeit, darunter ebenfalls die Aufführung der Pastorale mit dem vierten Intermezzo, detailliert beschrieben wurde:

Com'ebbero finito il terzo atto, cedendo il luogo all'intermedio, la Scena si fece mare placido, e quieto, e le suo' rive apparvero vestite d'alberi incogniti a noi, e fra essi vedevansi quà, e là sparse case fatte di palme, e di canne, alcune in terra, altre sù gli alberi; altrove ricinta d'incannucciate; e letti di rete legati a gli alberi: l'aria piena di Pappagalli, e simil varietà d'uccelli, e per terra uomini nudi, come costumano nell'Indie Occidentali. In questo mare comparve a vela una nave grande, con un Leone in prua, e gigli sopra gli alberi, e nelle vele, da tali contrassegni, si riconobbe Amerigo Vespucci Fiorentino, che sedeva in poppa armato, con sopravesta all'uso della patria, e l'Astrolabio in mano.

[Nach dem dritten Akt wich der Ort dem Intermezzo. Die Bühne verwandelte sich in ein angenehmes und ruhiges Meer und dessen Ufer schienen von uns unbekanntem Bäumen bekleidet. Darunter sah man, hier und da, vereinzelt Häuser aus Palmen und Schilfrohren, einige auf der Erde, andere auf den Bäumen. Anderswo [waren] Gehege aus Schilfrohren und Betten aus Netzen, die an Bäumen festgemacht waren. Die Luft war voll von Papageien und einer Reihe ähnlicher Vögel. Auf der Erde befanden sich nackte Menschen, wie es in Westindien üblich ist. Auf diesem Meer erschien nun ein großes Segelschiff mit einem Löwen am Bug und Lilien über den Bäumen und auf den Segeln. Aufgrund dieser Symbole erkannte man den Florentiner Amerigo Vespucci, der bewaffnet am Heck saß, mit einem in seiner Heimat gebräuchlichen Übermantel und einem Astrolabium in der Hand.]³

Rinuccinis Beschreibung der Ankunft Vespuccis in der Neuen Welt mag zunächst an Johannes Stradanus' bekannte und damals weit verbreitete Amerika-Allegorie *Nova Reperta* erinnern, einem allegorischen, in Kupfer gestochenen Bilderzyklus der 1580er Jahre, der bereits zwanzig Jahre zuvor die Rolle der Florentiner bei der ‚Entdeckung‘ Amerikas hervorgehoben hatte. Rinuccinis Beschreibung erinnert insbesondere an denjenigen Kupferstich des Stradanus, auf dem Vespucci – mit einem Astrolabium in der Hand und seinem Schiff im Hintergrund – dabei ist, den Boden des ‚mundus novus‘ zu betreten und auf eine unbekleidete einheimische Frau (der weiblichen Allegorie Amerikas), die sich erschrocken von ihrer Hängematte erhebt, zuzugehen.⁴ Wie auf diesem Stich, so erscheint auch im vierten Intermezzo das große Schiff Vespuccis inmitten einer subtropischen

3 Camillo Rinuccini, *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' serenissimi principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena, Arciduchessa d'Austria*, Florenz: Giunti 1608, S. 45 f. Meine Übersetzung.

4 Siehe Lia Markey, „Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth-Century Florence“, in: *Renaissance Quarterly* 65: 2 (Sommer 2012), S. 385–442.

Landschaft, die wiederum gekennzeichnet ist von der unbekleideten Bevölkerung Westindiens⁵ und einer üppigen Fauna und Flora. Laut Rinuccini war Vespucci leicht an seinem im typisch florentinischen Stil geschneiderten Übermantel und den beiden Florentiner Symbolen, dem Marzocco-Löwen und der Lilien, zu erkennen. Der Marzocco war gut sichtbar am Bug angebracht, während die Lilien nicht nur die Segel zieren, sondern bezeichnenderweise sogar die subtropische Flora überragten, wohl auf die Ankunft einer neuen, Christlich konnotierten Blume – der Lilie – in der Neuen Welt deutend.

Doch bei weiterem Lesen der *Descrizione* entpuppt sich das Schiff Vespuccis als ein eher nebensächliches Element, das visuell in den Hintergrund rückt und einer weiteren Bühnenmaschine, einem allegorischen Luftschiff in der Gestalt einer riesigen, über der Bühne schwebenden Wolke, Platz macht. Rinuccini beschreibt das Luftschiff, das nach einem vom Chor gesungenen Madrigal langsam in den Lüften sichtbar wird, folgendermaßen:

Al fin di queste parole era giunta a mezzo il Cielo una nugola, e, quivi aprendosi, mostrò l'Immortalità, che sedeva sovra una sfera. Era ella vestita d'azzurro stellato, e fra la corona se li vedeva in capo una Fenice, mettevanla in mezzo la Fama, e la Gloria; da una banda gli stava Febo con le nove muse, dall'altra un coro di dieci poeti di vari secoli, e di varie Nazioni, Museo, Anfione, Lino, Orfeo, Omero, Pindaro, Vergilio, Orazio, Dante, e il Petrarca, distinti ciascuno con abiti e corone proprie, e tutti insieme ammirando l'opera del Nocchier Fiorentino, cominciarono a cantare. [Nachdem diese Worte gesprochen waren, erschien in der Mitte des Himmels eine Wolke, die sich öffnete und die *Immortalità* zeigte, die auf einer Sphäre saß. Sie war in einen Sternenhimmel gehüllt und inmitten der Krone sah man auf ihrem Haupt, zwischen *Fama* und *Gloria*, einen Phönix. Auf der einen Seite befand sich Apollon mit den neun Musen, auf der anderen ein Chor von zehn Dichtern unterschiedlicher Jahrhunderte und Nationen: Musaios, Amphion, Linos, Orpheus, Homer, Pindar, Virgil, Horaz, Dante und Petrarca, die sich durch ihre persönlichen Kleider und Kronen voneinander unterschieden. Sie alle bewunderten das Werk des Florentinischen Seemanns und fingen an zu singen.]⁶

Bühnentechnisch gesehen war die Präsenz der beiden Schiffe im Teatro Mediceo enorm aufwendig. Viktoria Tkaczyk fasst das gleichzeitige Erscheinen des Vespucci-Schiffs und der Wolkenmaschine, die beide das Bühnenbild prägten, in ihrem Buch *Himmels-Falten* so zusammen: „Über wellenförmige Schienen, die am Bühnenboden angebracht waren, glitt Vespuccis Schiff vom Hintergrund an die Rampe. Gleichzeitig erschien am Bühnenhimmel das Flugwerk, auf

5 Zur Repräsentation der unterschiedlichen Ethnien Amerikas in der frühen florentinischen Oper siehe Emily Wilbourne, „Music, Race, Representation: Three Scenes of Performance at the Medici Court (1608–16)“, in: *Saggiatore Musicale* 27: 1 (2020), S. 5–45.

6 Rinuccini (wie Anm. 3), S. 47. Meine Übersetzung.

dem neben der *Immortalità* auch der 20-köpfige Chor der Dichter und Musen Platz nahm.“⁷ Schifffahrt und Luftfahrt überschneiden sich auf der Bühne, was insbesondere auf der gleichnamigen, zeitgenössischen Radierung Cantagallinas, eines Schülers des Giulio Parigi, deutlich wird: hier ist die Wolkenmaschine optisch durch den Felsen der *Tranquillità* mit der Erde und dem Element des Wassers verbunden (Abb. 1). Doch gleichzeitig fällt auf der Radierung auf, dass die „nugola“ (die Wolkenmaschine) das Vespucci-Schiff in ihrer visuellen Präsenz und Bedeutung bei Weitem überbietet. Paradoxiertweise verschwindet die „Nave di Amerigo Vespucci“ nicht nur in Rinuccinis *Descrizione* in den Hintergrund, sondern auch auf der Radierung Cantagallinas, der die fürstlichen Festlichkeiten visuell festhielt: zentral ist für ihn nicht Vespucci, sondern die Wolkenmaschine und somit, unter anderem, die frühneuzeitlichen Fiktionen der Luftfahrt. Nur der Bug des Vespucci-Schiffes ist auf der Radierung zu sehen, doch selbst dieser ist optisch mit den ihn umgebenden Felsen, die ob der üppigen Vegetation fast belebt wirken, leicht zu verwechseln. Die historische Schifffahrt Vespuccis wird hier an „Luftfahrtutopien des frühen 17. Jahrhunderts“⁸ gekoppelt, ja regelrecht von diesen überschattet.

Die Wolkenmaschine, Trägerin zahlreicher SängerInnen und MusikerInnen, ist ebenfalls für den Ulmer Architekten Joseph Furttentbach, der der Aufführung beiwohnte, von großer Bedeutung. Gleichzeitig mit dem Ankommen Vespuccis in der „terra ferma“, der Neuen Welt, so Furttentbach in seiner 1640 veröffentlichten *Architectura Recreationis*, ließ sich „auff einer Wolcken... nach poetischer Manier die Unsterblichkeit sehen, die sasse auff einer Sphera. Zu dero beeden Seiten aber hatte sie in menge Musicanten mit holdseligen Gesangen und Instrumenten“⁹. Das Wolkenschiff brachte also nicht nur zeitgenössische Luftfahrt-Fiktionen, die sich an naturphilosophische Raum- und Maschinendiskurse des Galileo Galilei und Francis Bacon anlehnten, in Einklang mit historischen Seefahrten und den expansionistischen Bestrebungen der Medici-Dynastie,¹⁰ sondern es diente auch, wie Cantagallinas Radierung und Furttentbachs Beschreibung des Intermezzos deutlich machen, als zentraler Sitz der Kreativität und der Künste: „nach poetischer Manier“ beherbergte die „nugola“ den Gott der Dichtung und Beschützer der Künste, Apollon, mit den neun Musen und eine „Menge Musicanten mit holdseligen Gesangen und Instrumenten“ sowie Dichtern „unterschiedlicher Nationen“, die in die Lüfte gehoben und über die Bühne transportiert wurden.¹¹

7 Tkaczyk (wie Anm. 1), S. 83.

8 Ebd., S. 82. Siehe auch Viktoria Tkaczyk, „Which Cannot Be Sufficiently Described by My Pen“. The Codification of Knowledge in Theater Engineering, 1480–1680“, in: Matteo Vallierani (Hg.), *The Structures of Practical Knowledge*, Cham/Schweiz 2017, S. 77–114: 92–97.

9 Joseph Furttentbach, *Architectura Recreationis*, Augsburg: Johann Schultes 1640, S. 64.

10 Siehe Tkaczyk (wie Anm. 8), S. 93.

11 Furttentbach (wie Anm. 9).



Abb. 1. Remigio Cantagallina, *Nave di Amerigo Vespucci Intermedio Quarto*, 1608, Bibliothèque Municipale de Lyon, I17CAN009259. Offene Lizenz.

Die Bezeichnung „unterschiedlicher Nationen“ ist allerdings etwas irreführend, denn neben den klassischen Dichtern der griechischen und römischen Antike finden ausschließlich die beiden berühmtesten Dichter Italiens des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit ihren Platz: Dante und Petrarca. Während also das Schiff des Vespucci, insbesondere auf der Radierung Cantagallinas, in den Hintergrund rückt, gewinnt das Wolkenschiff nicht nur als Beispiel zeitgenössischer Raumfahrt-Fiktionen, sondern als Allegorie der Dichtung und der unsterblichen Künste visuell und symbolisch an Bedeutung. Zahlreiche Studien haben in den letzten Jahren die Wolkenmaschine Parigis aus einem Bühnentechnischen, theatralischen und philosophischen Blickwinkel her beleuchtet.¹² Was bislang relativ wenig Beachtung gefunden hat, ist, was Furtenbach als „poetische Manier“ bezeichnete: der enge Zusammenhang zwischen Wolkenmaschine und poetischer Kreativität, der so einprägsam in der Form der „nugola“ im vierten Intermezzo des *Giudizio di Paride* vorgeführt wird. Dieser Zusammenhang wird in weiterer Folge näher beleuchtet.

12 Darunter Tkaczyk (wie Anm. 1).

Bellezza: Das unsagbare Geschlecht der Wolken

Sowohl in der Antike als auch im Alten und Neuen Testament fungierte die Wolke als Sitz der Götter. Im 12. Buch der *Odyssee* beschreibt Homer den Göttervater Zeus als „Wolkenversammler“ (νεφεληγερέτα, *nephelegereta*)¹³, der Macht über das Wetter und die Naturphänomene ausübt, indem er Gewitterwolken nach Belieben versammelt und auflöst. Selbst die Namen mehrerer griechischer Götter und Göttinnen sind direkt mit Wolken verbunden. Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus, war, wie einst der von den klimatischen und geographischen Aspekten des griechischen Altertums faszinierte klassische Philologe Peter Wilhelm Forchhammer in der *Hellenika* schrieb, „keineswegs die Göttin der Luft, wie man sie häufig ohne nähere Bestimmung nennt, sie ist die Göttin der Wolken“. Ihren Namen hat sie von *aer*, *eer*, *eeros*, *iros*, welches Wort nicht die Luft in gewöhnlicher Bedeutung, sondern die Wolken- und Nebel-Luft bezeichnet¹⁴. Auch in Lukians *Göttergesprächen* wurde Juno (oder Hera) von Zeus in eine Wolke verwandelt, um sie vor dem lüsternen Ixion zu schützen, der nichtsdestoweniger in einem wolkenhaften Liebesakt Nachkommen mit Juno, beziehungsweise deren wolkenähnlichen *eidolon*, zeugte: das waren die Zentauren.

Wolken waren von der Antike bis zur frühen Neuzeit primär weiblich konnotiert. Man nimmt an, dass das griechische Wort *nephele* mit *nymphé*, der Braut oder der jungen Frau, verwandt ist, denn sowohl das griechische Wort *nymphé* als auch das lateinische Wort für Wolke, *nubes*, beziehen sich auf den Schleier, der von Bräuten zu Hochzeiten getragen wurde. Ferner bezeichneten die Römer als „*nupta verba*“ diejenigen anzüglichen Wörter, die verheirateten Frauen vorbehalten waren.¹⁵ In der gleichnamigen Komödie des Aristophanes¹⁶ waren die *Nephelei* weibliche Wolken, die als Frauenchor auftraten. Nephele war in der griechischen Antike zudem der Name einer mit Wolken assoziierten Nymphe, der Mutter des Phrixos und der Helle, die zur Erde hinunterstieg, um ihren sich in Gefahr befindlichen Kindern ein fliegendes Lamm als Transportmittel zur Flucht über den nach Helle genannten Hellespont zu geben. Wie Apollodoros und Ovid schreiben, wurde das Lamm von Phrixos nach der für ihn gelungenen Reise geopfert und als goldenes Vlies im Tempel des Ares in Kolchis aufbewahrt – bis es von Jason gestohlen wurde. Das fliegende Lamm und das goldene Vlies stehen also nicht nur mit der Argonauten-Sage und dem Schiff

13 Homer, *Odyssee*, übersetzt von A. T. Murray, Cambridge/MA 1995, Buch 12, v.139, S. 12.

14 Peter Wilhelm Forchhammer, *Hellenika*, Bd. 1, Berlin 1837, S. 139.

15 Siehe Plautus, *Fragments*, hg. und übersetzt v. Wolfgang de Melo, Cambridge/MA 2013, S. 444 f.

16 Zu Aristophanes und weiblich konnotierten Wolken siehe Jeffrey N. Peters und Katharina N. Piechocki, „Early modern clouds and the poetics of meteorology: An introduction“, in: *Romance Quarterly* 68:2 (2021), S. 65–78: 66.

Jasons in Verbindung, sondern imaginieren ebenfalls ein Proto-Wolkenschiff, eine Proto-Wolkenmaschine, wie sie seit der Renaissance auf den Theaterbühnen Europas bekannt war. Diese mit den Göttern der Antike in Verbindung stehende Bedeutung der Wolken erstreckte sich ebenfalls auf das Christentum und den monotheistischen Glauben. In der Bibel kündigen Wolken immer wieder die Präsenz Gottes an, wie u. a. aus dem *Ersten Korintherbrief* hervorgeht: „Ihr sollt wissen, Brüder, dass unsere Väter alle unter der Wolke waren, alle durch das Meer zogen und alle auf Mose getauft wurden in der Wolke und im Meer. Alle aßen auch die gleiche gottgeschenkte Speise und alle tranken den gleichen gottgeschenkten Trank [...] Das aber geschah als warnendes Beispiel für uns.“¹⁷

Diese „mentale Ikonographie“¹⁸ des im Christentum stark verankerten Wolkenbildes wurde in der frühen Neuzeit von HumanistInnen, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen übernommen, die eine regelrechte deskriptive Wissenschaft allegorischer Bilder, Devisen, Embleme und anderer symbolischer Illustrationen schufen.

Die Wolke wurde zum wichtigen Bestandteil der emblematischen Ikonographie. Was Kunstschaffende an der Wolke so faszinierte, war deren Fähigkeit – was auf den Bühnen des Barocktheaters ihre Anwendung und Verbreitung finden sollte – gleichzeitig zu enthüllen und zu verhüllen. Das poetologische und für die Metaphorologie wichtige Potential der Wolke kommt in Emblem-Büchern klar zum Ausdruck, wie Hubert Damisch 1972 in *Théorie du nuage* schrieb. Damisch führt als Beispiel Cesare Ripa an, den Autor der 1593 publizierten – und in seiner ersten Fassung abbildungsfreien – *Iconologia* und dem ersten, der das Sinnbild der Schönheit bildlich darstellte.¹⁹

Was Damisch an Ripas Allegorie der Schönheit so fasziniert, ist dass er die Darstellung der Schönheit mit einer Wolke verflucht (Abb. 2). Ripas *Icolonogia* setzt sich insofern stark von traditionellen Schönheitstraktaten der Renaissance ab, als das Haupt der Schönheit – mit Ausnahme der Augen, der Nase und des Mundes – von einer großen Wolke verdeckt ist. Ripa mag in seiner Darstellung der Allegorie der Schönheit in der Gestalt einer Frau zwar etwas traditionell anmuten, doch bei genauerem Betrachten bricht er mit jeglicher stereotypen Repräsentation des Weiblichen.

Die Schönheit hält in ihrer linken Hand eine Lilie und in ihrer rechten eine Kugel mit Zirkel, während die voluminöse Wolke das teils verdeckte Haupt der

17 Neues Testament, *Der erste Brief an die Korinther*, 10, 1–6. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor10.html> [16.04.2023].

18 Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris 1972, S. 79.

19 Siehe Alice Thaler-Battistini, *Die Signatur der Iconologia des Cesare Ripa: Fragmentierung, Sampling und Ambivalenz. Eine Hermeneutische Studie*, Basel 2018, S. 107.

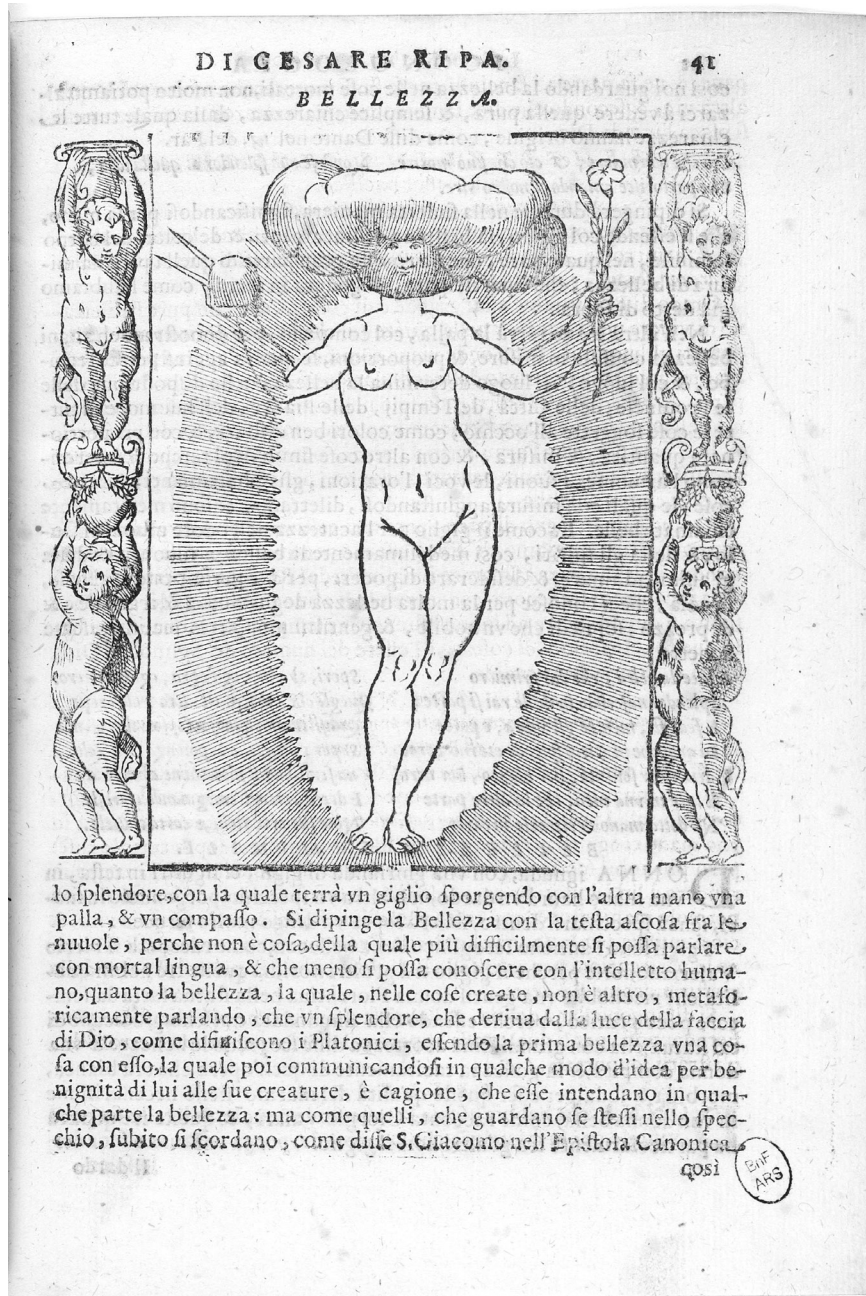


Abb. 2. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603, "Bellezza",
Bibliothèque Nationale de France, Département Arsenal, RES 4-BL-5093, S. 41.
Mit Erlaubnis der Bibliothèque Nationale de France.

Schönheit regelrecht in ein „surreale[s] Mischwesen“²⁰, ein aus Natur und Mensch bestehendes Hybrid verwandelt. Die Komplexität und Bedeutungsvielfalt der Wolke, die eingesetzt wird, um Schönheit zu visualisieren, erstreckt sich weiter, auch auf den restlichen Körper der Allegorie: dieser wird von einem an eine Mandorla erinnernden Strahlenkranz umfasst.²¹ Wie Otto Brendel festhielt, wurde die Mandorla als Symbol verwendet, göttliche Wolken darzustellen, wovon das lateinische Wort „nimbus“ zeugt, das im Mittelalter sowohl Gewitterwolke als auch Mandorla bedeutete.²² Laut Ripa muss das Haupt der Schönheit deswegen verdeckt bleiben, da der göttliche Glanz, der von ihr ausgeht, dergestalt blendet, dass die Schönheit weder vollständig zu erfassen noch mit Worten widerzugeben ist:

Donna che habbia ascosa la testa fra le nuvole, & il resto sia poco visibile, per lo splendore, che la circonda, porga una mano fuor dello splendore, con la quale terrà un giglio sporgendo con l'altra mano un palla, & un compasso. Si dipinge la Bellezza con la testa ascosa fra le nuvole, perche non è cosa, della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, & che meno si possa conoscere con l'intelletto humano, quanto la bellezza, la quale, nelle cose, create, non è altro, metaforicamente parlando, che un splendore, che deriva dalla luce della faccia di Dio, come difiniscono i Platonici, essendo la prima bellezza una cosa con esso, la quale poi comunicandosi in qualche modo d'idea per benignità di lui alle sure creature.

[Eine Frau hat ihr Haupt unter einer Wolcken oder dicken Nebel verborgen, der übrige Theil deß Leibes aber mag wegen der grossen Klarheit so ihn umbleuchtet nicht wol gesehen werden: Auß dieser hellscheinenden Klarheit recket sie die eine Hand herfür/darinn sie weisse Lilgen hält, in der andern aber hat sie einen Compaß und einen Ball. / Der Schönheit Haupt ist mit einem dicken Nebel bedecket, weilen dieselbe eine solche Sache ist, die weder mit eines Menschen Zunge außgesprochen, noch von dessen Vernunft genug kann begrieffen und verstanden werden. Was aber ihr Wesen selbst anbelanget, so ist sie unter andern erschaffenen Dingen verblümter Weiß davon zu reden nichts anders als eine Klarheit oder heller Glantz, welcher auß dem Liecht deß Angesichts Gottes wie es die Platonische Lehrlinge beschrieben her entspringet.]²³

20 Ebd., S. 106.

21 Für die Beschreibung der Allegorie der Schönheit in Ripa siehe Damisch (wie Anm. 18) S. 81–84. Für die Bedeutung Ripas für die Geschichte der Schönheit siehe Romana Sammern und Julia Saviello, „Einleitung“, in: Dies. (Hgg.), *Schönheit – Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, S. 9–12.

22 Siehe Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439–1650*, Farnham 2014, S. 17. Für die Affinität zwischen Mandorla und Wolkenmaschine siehe auch Viktoria Tkaczyk (wie Anm. 8).

23 Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini*, Rom: Lepido Facii 1603, S. 40 f. Für die deutsche Übersetzung siehe Cesare Ripa, *Erneuerte Iconologia oder Bildersprach*, übersetzt v. Lorenz Strauß, Frankfurt/M.: Wilhelm Serlin 1669, S. 108.

Laut Ripa gibt es nichts Schwierigeres für die menschliche Zunge oder den menschlichen Verstand, als über Schönheit zu sprechen oder sie mit menschlichem Verstand erfassen zu wollen. Die Wolken verweisen auf den aporetischen Moment, in dem sich Sprache in Sprachlosigkeit verwandelt und menschliche Vernunft an ihre Grenzen stößt. Sie deuten gleichzeitig aber auch auf das poetische Moment des Schreibens über Schönheit. Ripa setzt Wolken ein, um auf ein doppeltes poetisches Potential Wolken hinzuweisen. Einerseits mobilisieren Wolken, wie bereits in *Il Giudizio di Paride* zu sehen war, die „poetische Manier“,²⁴ sie fungieren als Katalysator der poetischen Sprache selbst. Andererseits symbolisieren sie, wie in Ripas *Iconologia*, die Unzulänglichkeit der Sprache, absolute Schönheit zu repräsentieren. Bereits im Vorwort zu seiner *Iconologia* schreibt Ripa, dass es „una cosa fuori della comprensione de' predicabili“²⁵ ist, Schönheit malen zu wollen.

Um die Grenzen der menschlichen Sprache in der Repräsentation der stets von Wolken verhüllten Schönheit noch weiter zu illustrieren, greift Ripa, vielleicht paradoxerweise, auf die Sprache der DichterInnen zurück, und zwar genau derer, die sich ebenfalls auf dem Wolkenschiff des Florentiner Intermezzos befinden: Dante und einen im Stil Petrarcas schreibenden Dichter. Das petrarkistische Sonett, das Ripa der narrativen Beschreibung der Allegorie der Schönheit beifügt, stammt aus der Feder eines anonymen „nobile, e gentilissimo spirito“ (vielleicht von Ripa selbst) und beschreibt die Sehnsucht des lyrischen Ich, unverhüllte Schönheit, die dem ursprünglichen Glanz Gottes entstammt, zu schauen:

E luce la Beltà, che dal primiero
 Splendor nascendo in mille rai si parte,
 e fede fà mentre gli vibra, e parte
 di quel che in cielo splende eterno e vero.
 Varia color sovente, hor bianco, hor nero,
 e luce in una men, che in altra parte,
 ne dotta mano di ritrarla in carte.
 Speri, si vince ogn'opra, ogni pensiero.
 Quegli che'l nostro, e l'altro Polo eresse
 Quasi tempii à lui sacri, ove il profondo
 Saper s'adopri, e la potenza e il zelo.
 Una scintilla sol mostronne al mondo.
 E di ciò ch'egli imagninando espresse,
 note furon le stelle, e carta il cielo.

24 Furttenbach (wie Anm. 9).

25 Ripa, *Iconologia* „Proemio“, 1603, o. A.

[Die Schönheit ist ein Liecht, vom ersten Glantz erwecket
 Das sich in tausend und mehr Strahlen theilet ein
 Und dann es solche wirfft, muß man geständig seyn
 Daß es vom ew'gen Liecht sein Liecht hab' angestecket.
 Es ändert oft die Farb, bald wird es weiß entdecket
 Bald schwartz: An einem Orth scheints groß, am anderen klein,
 Kein Hand kan eigentlich entwerffen solchen Schein
 Wann sie gleich alle Kunst und Arbeit daran strecket.
 Dem unser Polus und der ander ist geweyht
 Als tempel darin sich entdeckt die Trefflichkeit
 Deß gründlichen Verstands mit grossem Macht-Getümmel.
 Ein Füncklein zeigt genug was dieses für ein Liecht
 Schau! Dessen, das er hat einbildend zugericht'
 Sind der Abriß die Stern und das Papier der Himmel!]²⁶

Das Sonnet folgt auf Ripas Zitat Dantes, und zwar einer *terza rima* des 13. Gesangs des *Paradiso*, in dem es um die Emanation des göttlichen Glanzes geht und in dem Dante vom heiligen Thomas über die Schöpfung unterrichtet wird:

Ciò che non muore, e ciò che può morire
 Non è se non splendor di quella Idea
 Che partorisce amando il nostro Sire.

[Das was nicht stirbt und das was sterben kann
 Ist anders nichts als Glantz der sich fängt an
 In Gottes Liecht ein Glantz den Gottes Güte
 In uns gebirt am Leib und am Gemüthe.]²⁷

Am Ende seiner Pilgerfahrt angelangt, wünscht sich der Pilger Dante nichts sehnlicher (*sommo piacer*), als den göttlichen Glanz zu sehen. Das *Paradies*, das dritte und letzte Buch der *Commedia*, ist bekanntlich das schwierigste, da Dante hier an die Grenzen des Formulierbaren und Erfassbaren stößt. Und gerade hier symbolisieren die Wolken die Schnittstelle des Sagbaren und Unsagbaren. Was den Glanz Gottes der menschlichen Schönheit entgegensetzt, ist, dass er unverhüllt ist. Der Glanz Gottes ist, wie Dante es im 33. und letzten Gesang der *Commedia* formuliert, eine „jeglicher Wolke“ (*ogni nube*) entbehrende Schönheit:

E io, che mai per mio veder non arsi
 più ch' i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
 ti porgo, e priego che non sieno scarsi,

26 Ripa, *Iconologia*, 1603, S. 41; Ripa, *Iconologia*, 1669, S. 110.

27 Ebd. Es handelt sich um die Verse 52–54 im 13. Gesang des *Paradiso*.

perché tu ogne nube li dislegghi
 di sua mortalità co'prieghi tuoi,
 sì che'l sommo piacer li si dispiegghi.²⁸

Was die Wolken mit der Poesie verbindet ist deren Fähigkeit, im Prozess der ständigen Verhüllung und Enthüllung auf die Grenzen des Sagbaren und Repräsentierbaren zu verweisen. Wolken sind, in gewisser Weise, poetologische Formationen, die sich in ständigem Wandel befinden und stets neue (Sprach) Bilder mobilisieren während sich Schönheit (der visuellen und der Dichtkunst) langsam entfaltet. Der Medientheoretiker John Durham Peters nennt Wolken eine „mediating technology of organization“²⁹. Wolken sind keine Objekte, sondern „vaporous entities without a clear material or formal existence“³⁰. Es ist daher verwunderlich, setzt Durham Peters fort, dass Wolken in der frühneuzeitlichen Kunst so oft eingesetzt wurden, obwohl „clouds lack clear edges, morph rapidly, exist as much in colour as in shape, and will not stay still“³¹. Doch dies ist, wie Damisch in *Théorie du nuage* festhielt, gerade das, was den Reiz der Wolken ausmacht. Die komplexe Morphologie der Wolken stellt eine Herausforderung für MalerInnen und DichterInnen³² dar, denn Wolken stellen eine oft überraschende Intervention dar, die strikte geometrische Perspektiven zu hinterfragen weiß und Fragen des poetischen Stils aufwirft.

Wolkenmaschinen durchbrachen – oder verdeckten – die Linearperspektive auf der Theaterbühne des 17. Jahrhunderts und stellten die Frage nach der Dichtkunst buchstäblich ins Zentrum des Bühnenbilds. Eine besonders komplexe und aus mehreren Teilen bestehende Wolkenmaschine wurde „Paradiso“ genannt. Sie thematisierte, mit Blick auf Dante, die Unendlichkeit einer sich ins Unendliche entfaltenden poetischen Sprache, während die Unzulänglichkeit der Bühnentechnik durchaus darauf abzielte, auch die Grenzen der Poetik ins Bühnengeschehen miteinzubeziehen. Im Jahre 1638 publizierte der italienische Bühnenarchitekt Niccolò Sabbatini, von dem in weiterer Folge die Rede sein wird, ein Traktat zur Gestaltung von Bühnenmaschinen für Intermezzi. Ein beachtlicher Teil seines Interesses entfiel den Wolkenmaschinen. Die komplizierteste Wolkenmaschine, zusammengesetzt aus vielen verschiebbaren Teilen, stellte einen sich nach oben hin verengendem Wolkenhimmel dar. Sabbatini

28 Dante, *Paradiso*, hg. v. Anna Chiavacci Leonardi, Mailand 1991, Band 3, 33. Gesang, vv. 28–33, S. 671 f. Die deutsche Übersetzung stammt von mir.

29 John Durham Peters, „Cloud as a Mediating Technology of Organization“, in: Timon Beyes, Robin Holt und Claus Pias (Hgg.), *The Oxford Handbook of Media, Technology, and Organization Studies*, Doi: <10.1093/oxfordhb/9780198809913.013.47> [8.4.2021].

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Siehe Damisch (wie Anm. 18).

nannte diese illusionistische Maschine, deren Hauptaugenmerk eine Vielfalt sich verkleinernder Wolkenreise war, „Paradiso“. Seine mit Maschinen hergestellten Wolkenkreise waren „von täuschender Größe“ (d'ingannevole grandezza) und dienten dazu, eine „Öffnung im Himmel“ (nel Cielo un'Apertura) zu „machen“ (si farà).³³ Das (poetisch) Unfassbare in Dantes *Paradies* wurde mit Hilfe der Wolkenmaschinen auf der Barockbühne thematisiert und visualisiert. Doch während die Poetik Dantes eine sich entfaltende und immerwährende Schönheit mit der allmählichen Auflösung und letzten Endes vollkommener Abwesenheit von Wolken verbindet, zeugen die riesigen, schweren und lauten Wolkenmaschinen auf der Bühne des 17. Jahrhunderts auf eine sich wandelnde Theaterästhetik. Es geht nicht darum, Gottes unverhüllten Glanz durch sich langsam auflösende Wolken bühnentechnisch darzustellen, sondern die „nugola“ als Protagonistin auf die Bühne zu stellen, um Poetik zu problematisieren, die Schnittstelle zwischen Sagbarem und Unsagbarem zu verhandeln und die Grenzen der poetischen und visuellen Repräsentierbarkeit auszuloten.

Descartes: Die unvorhersehbare Theatralität der Meteore

Die erste Analogie zwischen Wolken und Theater stammt vielleicht von Lukrez, der im sechsten Buch der *De rerum natura* die Materialität der Wolken mit der von „im hohen Theater [...] aufgespannten Segeln“ verglich, die „zwischen Gebälk [und] den Masten“ flattern, „zerrissen von frecheren Winden, und ahmen/Nach das scharfe Geräusch und Knistern zerschlitzter Papiere“.³⁴ Alessandra Bucchini hat in *The Spectacle of Clouds, 1439–1650* die Tradition der Wolkenmaschinen seit dem 14. Jahrhundert, insbesondere in Florenz, nachgezeichnet. Eine der ersten vollständigen Beschreibungen einer Wolkenmaschine geht auf den russischen Bischof Abraham von Suzdal zurück, der 1439 am Konzil zu Florenz teilnahm. Suzdal berichtet von einigen religiösen Schauspielen, bei denen Wolkenmaschinen eingesetzt wurden. Die Mechanik war bereits im 15. Jahrhundert recht ausgeklügelt:

Nach diesen und noch anderen Worten hört man einen Donnerschlag, Christus erscheint auf dem Berge, der Himmel öffnet sich und man sieht Gott den Vater oben in wunderbarer Weise in der Luft schweben, in grossem Glanze, der von den zahlreichen Lichtern erzeugt wird; die kleinen Kinder, welche die himmlischen Mächte darstellen, bewegen sich um ihn her, während wunderbare Musik und lieblicher

33 Nicola Sabbattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenna: Pietro de' Paoli und Giovanni Battista Giovanelli, 1638, S. 159.

34 Lukrez, *Von der Natur der Dinge*, übersetzt v. Karl Ludwig von Knebel, Leipzig 1821, Buch 6, S. 237.

Gesang ertönt; die grossen, auf dem Discus gemalten Engel kommen in kreisförmige Bewegung, so dass sie wie lebendig erscheinen. Vom Himmel, wo Gott der Vater sich befindet, gleitet auf den sieben Stricken eine überaus schöne und kunstvoll eingerichtete Wolke herunter: sie ist rund mit kreisenden Disken umgeben, welche sich schnell bewegen; rechts und links sind zwei als Engel verkleidete Kinder, mit vergoldeten Flügeln.³⁵

An anderer Stelle berichtet Suzdal, dass man

noch einen anderen Himmel über der Haupttribüne einrichtete, wo mit Hülfe eines künstlichen Räderwerks zehn Kreise, welche die zehn Himmelssphären darstellten, und mit Lichtern, die als Sterne figurierten, besetzt waren, in Bewegung gesetzt wurden.... Die Ganze Maschinerie war mit einer Menge Baumwolle umhüllt, in Form einer von Cherubim und Seraphim gefüllten Wolke, und diente dazu, die Engel auf und nieder zu winden, wie es eben die Aufführung erheischte.³⁶

Bei einem der in der Kirche del Carmine aufgeführten Himmelfahrtsszenen stieg dabei Jesus „mit Hülfe der sieben Stricke aufrecht in die Höhe, in der Richtung der Wolke, Maria und die Apostel mit der Hand segnend“³⁷. Laut Suzdal war dies

ein wunderbarer, unvergleichlicher Anblick: die Stricke werden vermittelt eines sehr kunstvollen Räderwerks in Bewegung gesetzt, so dass die Person, welche Jesus darstellt, von selbst sich zu erheben scheint und auf eine beträchtliche Höhe, ohne zu wanken, steigt. Dies Räderwerk ist unsichtbar.... Als er [Jesus] sich der Wolke genähert, umhüllt ihn dieselbe vom Kopf bis zu den Füßen, die zwei Engel zur Rechten und zur Linken verneigen sich vor ihm; in diesem Augenblicke werden in der Wolke eine Menge Lichter angezündet, die einen strahlenden Glanz verbreiten. Jesus aber steigt immer höher, von den zwei Engeln umgeben, und sobald er zu Gott dem Vater hinaufgestiegen ist, hört die Musik auf und es wird dunkel.³⁸

Deutlich erkennt man die Parallelen zwischen den religiösen florentinischen Schauspielen des 15. Jahrhunderts und der Ikonographie Ripas. Sowohl Suzdal als auch Ripa appellieren an die Unzulänglichkeit menschlicher Sinne: Wolkenmaschinen ermöglichen dem Zuschauer einen „wunderbaren, unvergleichlichen Anblick“ auf den zu den Wolken aufsteigenden Jesus. Sobald die Wolken erreicht sind, verstummt die Musik und endet das Licht. Der Kontakt mit den Wolken bewirkt in dieser Szene das Verstummen der Sprache, der Musik und

35 Zitiert nach Alexander Wesselofsky, „Italienische Mysterien in einem russischen Reisebericht des XV. Jahrhunderts“, in: *Russische Revue* 10 (1877), S. 425–441: 438.

36 Ebd., S. 440.

37 Ebd., S. 439.

38 Ebd.

aller menschlichen Sinne, denn mit der wolkenbedingten Stille setzt auch die Dunkelheit ein. Wie Descartes zweihundert Jahre nach ihm, entpuppt bereits Suzdal das scheinbar von der göttlichen Hand produzierte Wunderbare und Wundersame als ein von Spezialisten kreierte Räderwerk, das zwar unsichtbar bleiben soll, dessen Maschinerie jedoch leicht zu durchschauen ist.

Im Jahre 1637, also fast genau zweihundert Jahre nach Suzdals Beschreibung der Florentiner Wolkenmaschinen, publizierte der französische Philosoph René Descartes sein erstes Buch, den *Discours de la méthode*. Dieser war als Einleitung zu einer Reihe von Essays, der *Dioptrik*, den *Meteoren* und der *Geometrie* gedacht, die Descartes gemeinsam mit dem *Discours* veröffentlichte. Die drei Essays waren für Descartes ausgesprochen wichtig. Es ist deswegen bedauerlich, wie Claus Zittel in der Einleitung zu seiner deutschen Übersetzung der *Meteore* betont, dass die Essays und der *Discours* „früh schon voneinander getrennt und einzeln ediert [wurden], mit der absurden Konsequenz, daß die Einleitung überliefert wurde, die verschiedenen Werke, die durch die Einleitung vorbereitet wurden, jedoch entweder gar nicht oder nur isoliert in anderen Kontexten“³⁹. Bereits zu Beginn der *Meteore*, der vermutlich detailliertesten und wichtigsten philosophischen Abhandlung zu Wolken im Frankreich des 17. Jahrhunderts, verbindet Descartes Wolken mit der Poetik und der Malerei. Denn es sind „sogar Dichter und Maler“, die in den Wolken, die oft nicht höher gelegen sind als die Spitzen der Kirchtürme, den Thron Gottes ansiedeln:

Nous avons naturellement plus d'admiration pour les choses qui sont au-dessus de nous que pour celles qui sont à pareille hauteur, ou au-dessous. Et quoique les nues n'excèdent guère les sommets de quelques montagnes, & qu'on en voie même souvent de plus basses que les pointes de nos clochers, toutefois à cause qu'il faut tourner les yeux vers le ciel pour les regarder, nous les imaginons si relevées, que même les Poètes & les Peintres en composent le trône de Dieu, & font que là il emploie ses propres mains à ouvrir & fermer les portes des vents.

[Wir verwundern uns natürlicherweise mehr über diejenigen Dinge, die sich über uns befinden, als über solche, die auf unserer Höhe oder unter uns liegen. Die Wolken jedoch übersteigen sehr selten die Gipfel mancher Berge und oft sehen wir sogar welche unterhalb unserer Kirchturmspitzen; trotzdem stellen wir sie uns, weil wir unsere Augen gen Himmel richten müssen, um sie zu betrachten, so hoch vor, daß sogar Dichter und Maler aus ihnen den Thron Gottes formen, und es so gestalten, daß Er dort eigenhändig die Pforten der Winde öffnet und schließt.]⁴⁰

39 René Descartes, *Les Météores / Die Meteore*, hrsg. und übersetzt v. Claus Zittel, Frankfurt/M 2006, „Einleitung“, S. 5 f.

40 René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Plus La Dioptrique, les Météores et la Géométrie, qui sont des essais de cette méthode*,

Zittel erinnert daran, dass „Meteore keine Meteoriten [sind]. Von der Antike bis weit ins 19. Jahrhundert zählten vielmehr alle Arten von Himmelserscheinungen, die in der Luft sich ‚in der Schwebel‘ (meteoros) befinden, zu den Meteoren“⁴¹. Das Studium der Meteore, die Meteorologie, basierte bis in die frühe Neuzeit hinein auf der Naturphilosophie des Aristoteles, der u. a. eine *Meteorologica* verfasste. Doch auch andere Wissensbereiche und Schriften formten Renaissancekonzepte zu den Meteoren, darunter „the Holy Scriptures, classical mythology, and interrelated beliefs from astrology, magic, and folklore“⁴². Im Gegensatz zu den regelmäßigen Bahnen der Fixsternsphäre herrschen unterhalb der Mondbahn

ganz andere Verhältnisse. Die hier auftretenden Phänomene galten zwar als natürlich verursacht, doch zugleich als nicht berechenbar. Meteore bewegen sich extrem unregelmäßig, treten unvorhersehbar auf und ihr Erscheinen ist von so vielen komplexen Faktoren abhängig, daß man für sie überhaupt keine allgemeinen Gesetze formulieren kann. Sublunare Vorgänge lassen sich daher grundsätzlich nicht aus Axiomen oder Naturgesetzen ableiten.⁴³

Die Wolken gehören zu den Meteoren. Für mittelalterliche Kommentatoren der Aristotelischen Meteorologie, wie Albertus Magnus, waren atmosphärische Phänomene, die sich zwischen der Erde und dem Himmel ansiedelten – und dazu gehörten die Wolken – relativ unbekannt und deswegen, wie Jeffrey N. Peters schreibt, „epistemologically suspect“⁴⁴.

Wolken haben keine Substanz und keine fixe Gestalt, weswegen ihre formale Ursache nicht eruiert werden konnte. Dieser philosophische wie auch poetologische Zweifel spiegelte sich wiederum, so Peters, bei frühneuzeitlichen Autoren in einer lebendigen „language of wonder“⁴⁵ wider. Dass DichterInnen und KünstlerInnen, insbesondere des 17. Jahrhunderts, vom Inbegriff des Unberechenbaren und Unregelmäßigen fasziniert waren, mag kaum verwundern. Vielmehr erstaunt es, dass ein tendenziell mit Vernunft und Rationalismus assoziierter Philosoph wie Descartes, dem nachgesagt wird, optischen Phänomenen ganz und gar misstraut zu haben,

Leiden: Ian Maire, 1637, S. 157. Für die hier leicht veränderte deutsche Übersetzung siehe Descartes (wie Anm. 39), S. 31.

41 Zittel (wie Anm. 39), S. 1.

42 S. K. Heninger, Jr., *A Handbook of Renaissance Meteorology: With Particular Reference to Elizabethan and Jacobean Literature*, Durham/NC 1960, S. v.

43 Zittel (wie Anm. 39), S. 1.

44 Jeffrey N. Peters, „Clouds, style, and poetic generation in Descartes’s *Météores* (1637)“, in: *Romance Quarterly* 68: 3 (2021), S. 144–159: 145.

45 Ebd.

zu Beginn der *Meteore* auf[tritt] wie ein Theaterdirektor, der seinen Vorhang öffnet und durchs Programm führt. Die ganze Schrift hindurch wird er die direkte Leseranrede beibehalten. Seine Metaphern entlehnt er, insbesondere zu Beginn, aus dem Bereich der Malerei. Schon in seiner Jugendzeit hatte er mit einem nachmals berühmt gewordenen Ausspruch erklärt: ‚In dem Augenblick, da ich dieses Welttheater betrete, bei welchem ich bisher ein bloßer Zuschauer war, trete ich maskiert hervor‘.⁴⁶

In der Philosophie- und Wissensgeschichte wird Descartes gerne als dogmatischer Rationalist dargestellt, als „Feind der Sinne und Ahnherr des philosophischen Bilderverbots“⁴⁷. Doch wie aus den *Meteoren* ersichtlich wird, waren Descartes’ Philosophie und sein mechanistisches Denken weitaus komplizierter: es sind, hält Descartes zu Beginn der *Meteore* mit großer Sympathie für das Okulare fest, „sogar die Dichter und Maler“,⁴⁸ die Naturbeobachtungen auf kunstvolle und prägnante Weise zu repräsentieren suchen. Gerade die sich „in der Schweben“⁴⁹ befindlichen Körper faszinierten Descartes ob deren Unvorhersehbarkeit und Unbestimmtheit dergestalt, dass er ihnen einen Teil seines ersten Werks, des *Discours de la méthode*, widmete. Diese um die Meteore erweiterte Komplexität des cartesischen Denkens verändert das Bild von Descartes jedoch so sehr, dass seine Beschäftigung mit den Meteoren gerne „verdrängt“⁵⁰ wird, wie es Michel Serres formulierte. Oft werden die *Meteore* (mit den beiden anderen Essays zur *Dioptrik* und *Geometrie*) beiseitegelassen und erst gar nicht mit dem *Discours* publiziert, da sie dem traditionellen Bild des dogmatischen französischen Rationalisten zutiefst widersprechen. Für Descartes war der *Discours* jedoch lediglich die Einleitung zu den drei exemplarisch vorgeführten Experimentierfeldern. Wie es Zittel formuliert: „Es sind gerade die schwer erklärbaren, vermeintlich auf magische Weise verursachten Phänomene, die die mechanistische Philosophie herausfordern. Die erstaunlichen Phänomene werden durch Descartes’ mechanistischen Erklärungsansatz nicht ausgeschlossen, sondern integriert.“⁵¹

Wie aus dem ersten Paragraphen der *Meteore* hervorgeht, führte „die Hereinnahme des Verwunderlichen in den Bereich der Vernunft [...] nicht einfach zu

46 René Descartes, *Ceuvres complètes*, hrsg. v. Charles Adam und Paul Tannery, Paris 2000, Bd. X, S. 213. Zitiert nach Zittel (wie Anm. 39), S. 12.

47 Zittel (wie Anm. 39), S. 10.

48 Descartes (wie Anm. 39), S. 31.

49 Zittel (wie Anm. 39), S. 1.

50 Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris 1977, S. 85 f. Zitiert nach Zittel (wie Anm. 39), S. 2 [Fußnote 1].

51 Claus Zittel, „Spielräume des Staunens bei Descartes“, in: Mireille Schnyder u.a. (Hgg.), *Staunen als Grenzphänomen*, Leiden 2017, S. 41–65: 65.

dessen besserer Beherrschung⁵², sondern, weitaus interessanter, „zu einer Transformation der Vernunft selbst“⁵³, die hier um die Dimension der menschlichen Imagination und individuellen Beobachtungsfähigkeit erweitert wird und zu „neuen, ungewohnten, ja erstaunlichen Darstellungsformen und Erklärungsweisen“⁵⁴ führen kann, so dass „sogar Dichter und Maler“⁵⁵ als positive Beispiele dieser von Sinnesorganen abgeleiteter Form der Evidenzproduktion angeführt werden. „Admiration“ – Bewunderung und Verwunderung zugleich – muss aber, genauso wie Poetik, die in jenen Jahren ein durchaus vehement diskutiertes Thema in Frankreich war⁵⁶, mit Vorsicht genossen, kontrolliert und gelenkt werden, damit sie nicht in naives und destruktives Staunen, in Er-Staunen im Sinne von Er-Starren, übergeht. Während Verwunderung dem philosophischen Denken förderlich ist, ist das Erstaunen (*étonnement*), eine Form exzessiver Verwunderung, wie Descartes in seinem Spätwerk, den *Passions de l'âme* (Leidenschaften der Seele) schreibt, philosophischem Denken durchaus entgegengesetzt:

Ce que c'est que l'Étonnement. Et cette surprise a tant de pouvoir, pour faire que les esprits, qui sont dans les cavitez du cerveau, y prennent leur cours vers le lieu où est l'impression de l'objet qu'on admire... ce qui fait que tout le corps demeure immobile comme une statuë, & qu'on ne peut apercevoir de l'objet que la premiere face qui s'est présentée, ny par consequent en acquerir une plus particuliere connoissance. C'est cela qu'on nomme communement estre estonné; & l'Étonnement es tun excès d'admiration, qui ne peut jamais estre que mauvais.

Was das Erstaunen ist: Diese Überraschung hat eine solche Gewalt zu bewirken, daß die spiritus, die in den Hirnkammern sind, ihren Lauf zu der Stelle nehmen, wo der Eindruck des Objekts, über das man sich verwundert, geschehen ist [...] Das bewirkt, dass der ganze Körper unbeweglich wie eine Statue bleibt und daß man von dem Gegenstand nur den ersten Eindruck wahrnimmt, der sich darbietet, ohne darauf von ihm eine genaue Erkenntnis zu erhalten. Das nennt man für gewöhnlich erstaunt sein. So ist das Staunen ein Exzess der Verwunderung, welcher immer nur schlecht sein kann.⁵⁷

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Descartes (wie Anm. 39), S. 31.

56 Man denke insbesondere an die *Querelle du Cid*, die nach der Veröffentlichung der Tragikomödie des *Cid* von Pierre Corneille in demselben Jahr, also 1637, ausgebrochen war und den hybriden Status der Tragikomödie – man ist geneigt zu sagen, des sich „in der Schwebe“ zwischen Tragödie und Komödie befindlichen theatralischen Genres – zum Thema hatte. Siehe u. a. *La Querelle du Cid*, hg. von Jean-Marc Civardi, Paris 2004.

57 René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris: Henry Le Gras, 1649, Art. 73, S. 99 f. Für die deutsche Übersetzung siehe René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, hg. und übersetzt v. Klaus Hammacher, Hamburg 1984, Art. 73, S. 113 f., zitiert nach Zittel (wie Anm. 43), S. 50.

Was Descartes ablehnt, ist nicht die produktive Kraft der Verwunderung, sondern das schädliche Erstaunen, das statt Körper und Geist zu mobilisieren, diese reglos und „unbeweglich wie eine Statue“ macht. Die Meteore stellen eine für die Philosophie notwendige Experimentierzone dar, in der den Augen eine wichtige Rolle im Erkenntnisprozess zukommt.

Das Studium von Meteoren galt seit der Antike

als *das* Experimentierfeld für neue wissenschaftliche Erklärungsansätze und -modelle und dies insbesondere angesichts von Phänomenen, die traditionell in hohem Maße das Einwirken göttlicher Kräfte zu bezeugen schienen, wie z.B. Regenbogen, Wind, Gewitter, Regen oder Erdbeben. Nahezu jeder Naturphilosoph, der etwas auf sich hielt, befaßte sich ausgiebig mit dem Studium der Meteore.⁵⁸

Meteore fungierten als wichtiger Knotenpunkt unterschiedlicher Diskurse⁵⁹, u. a. auch poetischer und künstlerischer, von denen Descartes durchaus sehr viel hielt. Die *Meteore* stellen für Descartes eine Herausforderung dar, „sämtlichen natürlich verursachten, aber unregelmäßigen Vorgängen eine einheitliche und plausible Erklärung aus einem Guß zu geben“⁶⁰. Gleichzeitig bildet Descartes in dieser Schrift „eine mechanistische Theorie“ heraus, „derzufolge alle Phänomene einzig auf der *hypothetischen* Grundlage von Gestalt und Bewegung einer Sorte von Materieteilchen erklärt werden können“.⁶¹ Entgegen dem traditionellen Bild des Descartes, ist es „nicht die Vernunft, die Himmelserscheinungen mit Gewißheit beurteilen könne“, sondern „die Augen“, die Descartes zu den „sichersten Richtern“ (nos yeux [...] sont les juges les plus certains) zählt.⁶² Insofern unterscheiden sich die *Meteore*, unerwarteterweise für diejenigen, die das Bild des Descartes als dogmatischen Rationalisten aufrecht halten wollen, „wenig von einem empirischen Vorgehen im Sinne Bacons, dessen Werke er genau studierte und auf Schritt und Tritt in den *Meteoren* zitierte“⁶³.

58 Zittel (wie Anm. 39), S. 2.

59 Claus Zittel spricht von den cartesischen Meteoren als „zwischen unterschiedlichen Wissenskulturen vermittelnde *boundary objects*“. Zittel (wie Anm. 39), S. 4. Zu den „boundary objects“ siehe den von Zittel zitierten Artikel von S. Leigh Star und J. Griesemer, „Institutional Ecology, ‘Translations’, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907–1939“, in: Mario Biagioli (Hg.), *The Science Studies Reader*, New York, London 1999, S. 505–524.

60 Zittel (wie Anm. 39), S. 4.

61 Ebd., S. 7.

62 „Mais que c’est seulement en mesme proportion, que nous sentons qu’elle agist contre nos yeux; car ce sont les iuges les plus certains que nous puissions avoir pour connoistre la force de la Lumiere“, in: Descartes (wie Anm. 40), S. 4. Diskurs, S. 200. Für die deutsche Übersetzung siehe Descartes (wie Anm. 39), S. 117.

63 Zittel (wie Anm. 39), S. 15.

Fast kann man Descartes' eigene Abbildungen, die einen signifikanten Teil der *Meteore* ausmachen, als Illustration seiner eigenen These der Bedeutung okularer Darstellungsmöglichkeiten ansehen. Denn Descartes „imaginiert“ hier „ein gigantisches Panorama von unterschiedlichen mikro- und makrophysikalischen Teilformationen und -kollisionen, das er detailbesessen ausmalt und mit vielen Abbildungen und kühnen Analogien und Metaphern veranschaulicht“. ⁶⁴ Der Drang, alle Naturphänomene möglichst genau und detailliert darzustellen, bewegt ihn dazu, die Darstellung universeller Naturgesetze mit den sich „in der Schwebel“ ⁶⁵ befindlichen und Naturgesetze durchbrechenden Phänomenen durch Abbildungen zu durchbrechen. „Nicht von ungefähr“, so Zittel, „ist kein Text Descartes' aufwendiger und detailreicher bebildert als die *Meteore*. Ständig fordert Descartes den Leser auf, auf dem dazugehörigen Bild seine Erklärungen zu verfolgen und zu überprüfen! Viele Erklärungen sind zudem so komplex, daß Descartes sie nur verständlich machen kann, indem er zeigt, wie es sich verhält“. ⁶⁶ Die plötzlichen Unterbrechungen der Ausführungen durch Abbildungen, die die Leserschaft an die Unberechenbarkeit und Unregelmäßigkeit natürlicher Phänomene erinnern sollen, hat durchaus etwas Theatralisches. Sie wirkt wie ein *coup de théâtre*. Wenn Descartes im 5. Diskurs, der Wolken gewidmet ist, vier Wassertropfen abbildet, so erhalten diese nicht nur individuelle Buchstaben (T, V, X und Y), sondern auch eigenwillige und unterscheidbare Ausformungen. Wie Jeffrey Peters schreibt,

the engraving shows water droplets T, V, X, and Y presented individually and, even more radically, in their individuality, as if they were characters in a meteorological stage play. Water droplets, we are told, are usually perfectly round, but they are sometimes compressed by the subtle matter flowing around them and the bodies that comprise the air when they lack the weight necessary to force their way through the flowing substance. In those instances, the droplets take on distorted shapes. ⁶⁷

Descartes bietet in den *Meteoren* „ein bildhaft aufgebautes Erklärungsgebäude“, das „phantasievoll zugleich“ ist. ⁶⁸ Dabei lässt er seinen eigenen Schreibstil nicht aus den Augen und geht bei der Satzkonstruktion behutsam wie ein guter Schriftsteller vor: „Seine beinahe endlos langen und ineinander vielfach verschachtelten Sätze schmiegen sich zudem gleichsam einzelnen Teilchentransformationen an,

⁶⁴ Ebd., S. 9.

⁶⁵ Ebd., S. 1.

⁶⁶ Ebd., S. 12.

⁶⁷ Peters (wie Anm. 44), S. 155.

⁶⁸ Zittel (wie Anm. 39), S. 9.

indem sie sie in der Satzstruktur nachvollziehen.⁶⁹ Meteore erlauben es dem Philosophen, die Wichtigkeit des poetischen Stils sowie die kreative Unberechenbarkeit und unendlichen kombinatorischen Möglichkeiten des Poetischen hervorzuheben und mit der fast theatralisch anmutenden Unberechenbarkeit der Meteore in Einklang zu bringen, deren Kombinationsmöglichkeiten im Text „durchgespielt werden, um das Zustandekommen verschiedener Naturerscheinungen in all ihrer Mannigfaltigkeit zu erklären“⁷⁰. Descartes lehnt poetologische Verfahren, wie Andrea Gadsberry in ihrem kürzlich erschienenen Buch *Cartesian Poetics* aufgezeigt hat, also nicht prinzipiell ab. Ganz im Gegenteil, „poetry matters to Descartes and how we read his work nonetheless, and it matters because it makes some of his thinking happen“⁷¹. Für Peters geht es nicht generell um Poetik, sondern um das Kreieren des französischen klassischen Stils, der in jenen Jahren intensiv debattiert wurde: „The clouds in Descartes’s *Météores* may have something useful to tell us about poetic style in early modern France.“⁷² Die sich gleichzeitig mit der Publikation der *Meteore* abspielende *Querelle du Cid* ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Frage nach einem angemessenen Stil und die gleichzeitige Ablehnung der sich „in der Schwebel“ zwischen Tragödie und Komödie befindlichen Tragikomödie Corneilles die französische Gesellschaft um das Jahr 1637 bewegte.⁷³

Ein vom Theater weitgehend entfernter Philosoph wie Descartes wird selten mit Wolkenmaschinen in Zusammenhang gebracht. Doch wenn Descartes auf den ersten Blick wenig mit Theater zu tun hat, kommen bei näherer Betrachtung durchaus Parallelen mit der zeitgenössischen Bühnentechnik zum Vorschein. So haben neuere Studien darauf hingewiesen, dass Descartes sich an Effektmaschinerien der höfischen Gartenanlagen seiner Zeit orientierte, wenn er nach Modellen für seine Naturphilosophie suchte.⁷⁴ In seinen *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1683) stellte sich Bernard le Bovier de Fontenelles einen Dialog zwischen der Marquise G. und einem Gelehrten vor, in dem der Übergang vom Naturverständnis der Antike bis Descartes anschaulich und amüsant zusammengefasst wird. Das Theater steht dabei im Mittelpunkt. Man stelle sich vor, so Fontenelles Gelehrter,

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Andrea Gadsberry, *Cartesian Poetics: The Art of Thinking*, Chicago, London 2020, S. 1.

72 Peters (wie Anm. 44), S. 144.

73 Siehe Anm. 56.

74 Siehe Tkaczyk (wie Anm. 1), S. 111, und Simon Werrett, „Wonders never cease: Descartes’s *Météores* and the rainbow fountain“, in: *British Journal for the History of Science* 34 (2001), S. 129–147.

ces Pythagore, ces Platon, ces Aristote, et tous ces gens dont le nom fait aujourd'hui tant de bruit à nos oreilles; supposons qu'ils voyaient le vol de Phaéton que les vents enlèvent, qu'ils ne pouvaient découvrir les cordes, et qu'ils ne savaient point comment le derrière du théâtre était disposé. L'un d'eux disait: „C'est une certaine vertu secrète qui enlève Phaéton“. L'autre, „Phaéton est composé de certains nombres qui le font monter“. L'autre, „Phaéton a une certaine amitié pour le haut du théâtre; il n'est point à son aise quand il n'y est pas“. L'autre, „Phaéton n'est pas fait pour voler, mais il aime mieux voler, que de laisser le haut du théâtre vide“... A la fin Descartes, et quelques autres modernes sont venus, qui ont dit: „Phaéton monte, parce qu'il est tiré par des cordes, et qu'un poids plus pesant que lui descend“.⁷⁵

[einen Pythagoras, Plato, Aristoteles, und all die Männer, deren Namen heutigen Tages unseren Ohren so zuwider sind, in einem Opersaale versammelt; nehmen wir an, sie sähen den Flug Phaetons, den die Winde emporheben, doch ohne die Stricke zu entdecken, und ohne die innere Einrichtung eines Theaters zu kennen. Phaeton, würde der eine sagen, wird durch eine gewisse verborgene Kraft aufgehoben. Ein anderer: Phaeton ist aus gewissen Zahlen zusammengesetzt, wodurch er in die Höhe gehoben steigt. Ein dritter: Phaeton hat eine gewisse Neigung zum oberen Teil der Bühne, ihm ist nicht besser zu Mute, als wenn er sich da oben befindet. Ein anderer: Phaeton ist zwar nicht zum Fliegen gemacht, allein, er will lieber fliegen, als die Decke der Bühne ledig lassen... Endlich kam Descartes samt einigen andern Modernen, und sagt: Phaeton steigt in die Höhe, weil er durch Seile heraufgezogen wird, und weil ein Gewicht, das ihn an Schwere übertrifft, herunterfällt.]⁷⁶

Sabbattini: Die *Sprezzatura* der Wolkenmaschinen

Fast gleichzeitig mit dem Erscheinen des cartesischen *Discours* erschien Nicola Sabbattinis aus zwei Büchern bestehende *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* (1638). Es handelte sich dabei um die erste längere praktische Anleitung zur Herstellung effektvoller Theatermaschinen. Das zweite Buch der *Practica Sabbatinis*, eines Schülers des Florentiners Giulio Parigi⁷⁷, stellt eine meteorologisch gegliederte Anleitung zur Konstruktion von Bühnenmaschinen dar, die es ermöglichen soll, alle vier Naturelemente – Feuer, Luft, Wasser und Erde – effektiv auf der Bühne darzustellen. Ein besonders wichtiges Augenmerk

75 Bernard le Bovier de Fontenelle: *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris: Witwe C. Blagaert, 1683, S. 22–24.

76 Fontenelle, zitiert nach Tkaczyk (wie Anm. 1), S. 105.

77 Siehe Tkaczyk (wie Anm. 8), S. 99, und Alison Calhoun, „What cloud machines tell us about early modern emotions“, in: *Romance Quarterly* 68: 2 (2021), S. 114–126: 116.

gilt dabei den Meteoren, insbesondere den Wolken(maschinen), denen elf der 57 Kapitel des zweiten Buches gewidmet sind. Wie der Buchdrucker Pietro del Paolo⁷⁸ im Vorwort zur zweiten Ausgabe der *Pratica* schreibt, gilt das zweite Buch insbesondere den Intermezzi, wie eben demjenigen, das 1608 vom Lehrer Sabbattinis in Florenz aufgeführt wurde: „In questa Seconda Impressione non solo il Primo Libro della presente Pratica, ma anche il Secondo, dove s’insegna il modo di Fabricar Machine per gl Intermedij.“⁷⁹ Sabbattini gab den einzelnen Kapiteln des zweiten Buches einschlägige Titel, z. B. wie man „eine Wolke querüber ziehen lassen kann“ oder „wie man in einem Augenblick den Himmel sich bewölken lassen kann“.⁸⁰

Diese Anleitungen markieren, wie Tkaczyk betonte,

ein theaterhistorisches Novum. Denn bislang, und vor allem in der frühen Renaissance, waren die Bühnenmaschinen vornehmlich dem Auftritt von Götterfiguren – *ex machina* – vorbehalten. Wolkendekorationen dienten lediglich dazu, die geheimen Mechanismen zu verhüllen. Sabbattini stellt sie nun ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Ohne Götter, ohne im Licht eines scheinbar himmlischen Schimmers zu erglänzen, werden Wolkengebilde so im Theater als spektakuläre, zugleich aber auch als profane Tatsachen der Natur sichtbar.⁸¹

Frédérique Aït-Touati hat auf die Parallelen zwischen Sabbattinis *Pratica* und Descartes’ *Meteoren* hingewiesen und die These aufgestellt, dass der Katalog der Naturphänomene, die Descartes in den *Meteoren* aufstellt, eine gewisse Ähnlichkeit mit der thematischen Gliederung des zweiten Buches der *Practica* Sabbattinis aufweist. Die Titel der einzelnen Kapitel in Descartes’ *Meteoren*, wie z. B. „Wie der Himmel plötzlich von Wolken bedeckt werden kann“, könnte, so Aït-Touati, durchaus einem Theatertraktat zur Bühnenarchitektur entnommen sein:

The first pages of [Descartes’] *Meteorology* set in motion this whole arsenal of scenography from the baroque stage in order to reverse it and make it the tool of a demonstration, and this in a double movement: literalizing the metaphor of theatre of nature (which becomes a *pièce à machines*) and, simultaneously, unveiling the scenographic techniques of this theatre. The machines of nature, made equivalent to the machines of man, are emptied of any mystical or theological significance and mechanized.⁸²

78 Siehe Tkaczyk (wie Anm. 8), S. 98.

79 Sabbattini (wie Anm. 33), S. 11.

80 Viktoria Tkaczyk, „*Cumulus ex machina*. Wolkeninszenierungen in Theater und Wissenschaft“, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig (Hgg.), *Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2006, S. 43–77: 44.

81 Ebd.

82 Frédérique Aït-Touati, „Clouds and Meteors: Recreating Wonder on the Early Modern

Descartes greift auf Wolken zurück, so Ait-Touati, um das Wunder der Natur und die Gewalt der Elemente, die jahrhundertlang als ein unzulängliches Mysterium verstanden worden waren, als technologisch raffinierte Bühnentechnologie zu entlarven. Das wundersame Theater der Natur wird in den *Meteoroen* gleichsam als eine den Gesetzen der Mechanik folgende theatralische Sukzession von Versatzstücken enthüllt. Doch es scheint mir, dass es Sabbattini, im Gegensatz zu Descartes, darum geht, den Zuschauern ein möglichst illusionistisches Bild der theatralischen Meteorologie zu vermitteln – wohlwissend, dass die Realität der Aufführungspraxis eine vollkommen illusionistische Bühnentechnik oft verhindert. Sabbattini schreibt zu Beginn des zweiten Buches:

In vero lo sparire, o mutar delle Scene sono di quelle cose, che sogliono apportare non minor gusto, che maraviglia a gli Spettatori, e massime quando ciò vien fatto con prestezza, e senza che quasi nessuno se ne aveda; il che bene è cosa difficile, tuttavia si sogliono usare in queste diversi artificii, come sarebbe, che qualche persona confidente messa a bello studio nell'ultimo della Sala, la quale osservando il tempo, che si dovranno tramutare le Scene, mostri di far rumore con altra persona d'accordo, o veramente (ma potrebbe essere occasione di notabilissimo disturbo) fingere la ruvina, o rompimento di qualche trave de gli Scaloni, ovvero con un tocco di Tromba, Tamburo, o d'altro instrumento, deviare gli astanti dalla vista delle Scene, & in quel tempo fare la detta operatione dello sparimento, senza che nissuno se ne aveda, stando però avvertito, che non si penetri tale stratagemma, il quale non si deve palesare ad alcuno, se non a quelli, che saranno destinati a tal'effetto.

[Das Verschwinden oder der Wandel des Bühnenbildes gehören ja zu denjenigen Dingen, die den Zuschauern kein geringeres Gefühl [gusto] als Verwunderung [maraviglia] zu bereiten pflegen, insbesondere wenn es schnell durchgeführt wird, ohne dass es jemand merkt. Dies ist eine durchaus schwierige Sache, allerdings pflegt man in diesen Angelegenheiten verschiedene Kunstgriffe einzusetzen, zum Beispiel: eine Person des Vertrauens wird in eine hintere Reihe des Theatersaals gesetzt, und wenn der Zeitpunkt für den Wandel des Bühnenbildes gekommen ist, fängt sie an, gemeinsam mit einer anderen Person des Vertrauens Lärm zu machen. Oder (doch dies könnte eine große Störung sein) man kann den Zusammenbruch oder das Krachen eines Balkens einer Stiege erfinden, oder mit einem Trompetenton oder Trommelschlag oder dem Ton eines anderen Instruments die Zuseher vom Blick auf die Bühne ablenken und genau in dem Moment die besagte Aktion des Verschwindens durchführen, ohne dass es jemand merkt. Man muss jedoch Acht geben, dass dieser Trick nicht durchschaut wird, denn er darf sich niemandem offenbaren, nur denjenigen, die mit diesem Effekt direkt zu tun haben.]⁸³

Stage“, in: Kirsten E. Shepherd-Barr (Hg.), *The Cambridge Companion to Theatre and Science*, Cambridge 2020, S. 188–202: 195 f.

83 Sabbattini (wie Anm. 33), Buch 2, Kapitel 1, S. 71 f. Meine Übersetzung ins Deutsche.

Es geht Sabbattini darum, Maschinen zu bauen, die es ermöglichen, Naturphänomene auf die Bühne zu bringen, die so natürlich wirken, dass die Zuschauer die dahinterliegende, ausgeklügelte Bühnentechnologie nicht erkennen. In seiner Beschreibung der theatralischen Wolkenbildung entpuppt Sabbattini diese zwar als einen von ausgeklügelten Maschinen und begabten Technikern betriebenen Vorgang, doch er legt dabei den Schwerpunkt auf die *sprezzatura*, auf die Illusion, die gegenüber dem Publikum aufrechterhalten werden muss. Die komplexe Bühnentechnologie darf vor dem Publikum nicht enthüllt werden, der Kunstgriff des Bühnentechnikers muss der natürlich erscheinenden Meteorologie weichen. Sabbattinis bühnentechnisches Ziel steht im Gegensatz zu der von Fontenelle beschriebenen Zielsetzung Descartes', der gerade darauf bedacht ist, die *maraviglia* dem Zuschauer zur kritischen Überprüfung anzuvertrauen. Im Weiteren wird dieser Unterschied zwischen diesen beiden Ansätzen am Beispiel einer italienischen Oper exemplifiziert, die 1654 anlässlich der Krönung des französischen Königs Ludwigs XIV. in Paris aufgeführt wurde: *Le nozze di Peleo e di Teti*.

Von *Le Nozze* zu *Les Noces*: Verhüllungen, Enthüllungen, Vermählungen

Wolken und Wolkenmaschinen waren, sowohl im Text als auch auf der Bühne, ein wesentlicher und oft eingesetzter Bestandteil von Opernlibretti und Bühnenbildern. Der bereits erwähnte Mythos vom Goldenen Vlies wurde 1660 von Pierre Corneille als „Maschinenstück“ (*pièce à machine*) mit dem Titel *La Toison d'Or* auf die Bühne gebracht. In der Inhaltszusammenfassung („Argument“) bezieht sich Corneille explizit auf Nephele, die Mutter der Geschwister Phrixos und Helle. Doch auch die häufig auf der Bühne erscheinenden Nymphen der Pastoralen und Opern sind, etymologisch, mit den Wolken verwandt. Und das Lateinische Verb „nubere“, was soviel bedeutet wie sich verschleiern, bzw. heiraten, hat sowohl mit Wolken, als auch mit der Hochzeit als einem beliebten Anlass für Hofopern zu tun.⁸⁴ Eine dieser Opern ist das im Frühjahr des Jahres 1654 in Paris aufgeführte Musikstück *Le nozze di Peleo e di Teti* des italienischen Librettisten Francesco Buti und des Komponisten Carlo Caproli. Diese Oper wurde zwar nicht anlässlich einer Königs- oder Fürstenhochzeit aufgeführt, doch das Libretto endet mit einer Götterhochzeit.

Le nozze di Peleo e di Teti stammt aus der Feder des Diplomaten und Librettisten Francesco Buti, der gemeinsam mit Kardinal Mazarin wesentlich an der

84 Siehe meine Ausführungen zu Wolken und Opern in Katharina N. Piechocki, „Clouds, Nuptials, Nubifications: At the Origins of Operatic Poetics“, in: *Romance Quarterly* 68: 3 (2021), S. 160–176: 163.

Entstehung des französischen Musiktheaters beteiligt war. 1647 verfasste Buti das Libretto zur ersten in Paris aufgeführten und von Luigi Rossi komponierten Oper, *Orfeo*, und im Jahre 1660 ebenfalls das Libretto für *Ercole amante*, einer Oper, die anlässlich der Hochzeit Ludwigs XIV. mit der Spanischen Infanta Maria Teresa aufgeführt wurde. Die 1654 im Pariser Petit Bourbon-Saal aufgeführte *Nozze di Peleo e di Teti*, die Buti als „commedia“ bezeichnete, war demnach Butis zweite Pariser Oper. Caprolis Partitur ist leider nicht erhalten. Zwei weitere Texte wurden im selben Band gemeinsam mit dem italienischen Libretto der *Nozze* publiziert: eine anonyme französische Übersetzung und eine Reihe von Gedichten aus der Feder des französischen Schriftstellers Isaac de Benserade, die für die zehn Balletteinlagen bestimmt waren, deren Zusammenfassung ebenfalls mitveröffentlicht wurde. Die Balletteinlagen waren ein wichtiger Bestandteil dieser Oper, da sie es dem damals 15-jährigen Ludwig XIV. ermöglichten, in insgesamt sechs unterschiedlichen Rollen, u. a. der des Apollon, aufzutreten. In einem separaten Band publizierte Ascanio Amalteo eine Beschreibung der Bühnenmaschinerie, die um mehrere Kupferstiche des französischen Malers und Kupferstechers Israël Silvestre erweitert wurde.

Der letzte Stich erlaubt uns, einen Einblick in die komplexe, vom berühmten Bühnenbildner Giacomo Torelli geschaffene Bühnenmaschinerie der Oper – hier der Schlusszene, der dritten Szene des dritten Aktes – zu werfen: die SängerInnen und TänzerInnen haben ihren Platz auf der Bühne eingenommen, um an der Vermählung der Göttin Thetis mit Peleus teilzunehmen. Die zentrale männliche Gestalt ist Herkules, der Befreier des Prometheus, der wiederum die Sieben Freien Künste mit sich führt. Über ihnen schwebt Juno, die Gemahlin des Zeus, die gemeinsam mit Hymenäus, dem Hochzeitsgott, vom Himmel heruntersteigt, um den Festlichkeiten beizuwohnen. Was an diesem Bühnenbild jedoch am meisten überrascht, ist die überwältigende Präsenz der Wolken, die nicht nur die beiden Seiten der Bühne flankieren, sondern als zwei übereinander positionierte und kranzförmig gestaltete Sphären die Bühne vertikal strukturieren. Wie die einzelnen, auf einigen der Wolken sitzende Schauspielerinnen und Schauspieler zeigen, fungieren die Wolken hier als praktische Requisiten, als Wolkenmaschinen, die es ermöglichen, SängerInnen und TänzerInnen in die Lüfte zu heben und so die Himmelsflüge der mythologischen Göttinnen und Götter dynamisch zu inszenieren.⁸⁵

Die Aufführung der *Nozze* war ein wichtiger und symbolischer Festakt, da er die Fronde, den von 1648 bis 1653 andauernden Bürgerkrieg zwischen dem noch nicht gekrönten jungen Ludwig XIV. und der französischen Aristokratie sowie dem Parlament, symbolisch beendete. Die Oper bestätigte die Machtposition des

85 Für eine eingehendere Beschreibung des Kupferstichs siehe Tkaczyk (wie Anm. 8), Aït-Touati (wie Anm. 82) und Piechocki (wie Anm. 84).

Königs, der einen Monat nach der Opernaufführung in Reims gekrönt wurde. *Le Nozze* war also ebenfalls ein wichtiges politisches Ereignis, in dem die Idee der „Hochzeit“ rein allegorisch verstanden werden musste, da sie nicht – wie so viele andere höfische Opern – auf eine tatsächliche Vermählung, sondern auf die wiederhergestellte politische Eintracht verwies. Erzählt wird die Geschichte der Göttin Thetis, die zunächst von den beiden Göttern Neptun und Jupiter zur Hochzeit gedrängt wird, diese aber ablehnt und sich letzten Endes für den sterblichen Peleus entscheidet, der in der Zwischenzeit aus Verzweiflung in den Kaukasus gereist war, wo ihm vom noch gefesselten Prometheus prophezeit wurde, dass seine beiden Rivalen erfolglos bleiben würden und es ihm, Peleus, letzten Endes erlaubt sein würde, um die Hand der Thetis anzuhalten. Der Stoff dieses relativ schlanken Librettos geht auf mehrere griechische und römische Quellen zurück, darunter den *Gefesselten Prometheus* des Aischylos, die *Metamorphosen* Ovids und die *Argonautika* des Apollonios von Rhodos. Die in der Oper verwendeten Wolkenmaschinen sind jedoch nicht nur auf den Stichen Israël Silvestres präsent, sondern ebenfalls in beiden Versionen des Librettos selbst eingeschrieben. Bevor auf die Wolkenpoetik des italienischen und französischen Librettos näher eingegangen wird, muss kurz das Libretto als neues literarisches Genre, das erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstand, beleuchtet werden. Seit seinen Anfängen wurde der Operntext als sehr wichtiges literarisches Genre angesehen, das in Analogie zum Sprechtheater stand und strengen literarischen Regeln – die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts allerdings erst langsam etablierten – unterworfen war.

Butis Libretti sind sehr regelmäßig konstruiert und bestehen, genauso wie zeitgenössische Tragödien, aus drei bzw. fünf Akten (drei im Falle der *Nozze*) und jeweils drei Szenen. Während Buti in seinen Libretti ab und zu gemischte Versmaße benutzte, dominieren jedoch die Elfsilbler (endecasillabi) und Siebensilbler (settenari), die zwei wichtigsten Versmaße der italienischen Poetik, die von Dichtern wie Dante und Petrarca benutzt wurden. Die französische Übersetzung der *Nozze* besteht wiederum aus zwölfsilbigen Alexandrinern, einem Versmaß, das in Frankreich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts an Bedeutung gewann und insbesondere in der Tragödie des ‚grand siècle‘, also des 17. Jahrhunderts, als ‚vers héroïque‘, bzw. als ‚grand vers‘, seine Verwendung fand.⁸⁶

Das Textvolumen dieser beiden Versionen unterscheidet sich daher recht drastisch, wie bereits aus den ersten, vom Zentauren Chiron gesprochenen Worten gleich zu Beginn des ersten Aktes ersichtlich wird: das Italienische „Deh lascia le pene“ wird im Französischen zu „Quitte de ton amour les inutiles soins,/Espere

86 Für eine der umfangreichsten Studien zur französischen Metrik siehe Guillaume Peureux, *La fabrique du vers*, Paris 2009.

davantage ou bien ayme un peu moins“.⁸⁷ Die französische Übersetzung konnte aufgrund der poetischen Amplifikation, die mit dem Übergang vom kürzeren italienischen Versmaß zum längeren französischen Zwölfsilbler einherging, natürlich nicht dazu dienen, gesungen zu werden. Das verdoppelte – in diesem Fall fast vervierfachte – Textvolumen, schuf stattdessen einen neuen Interpretationsraum, in dem der Sinn des italienischen Originals weiter vertieft werden konnte. Bemerkenswert ist nun, dass diese Texterweiterung in der französischen Sprache sich an mehreren Stellen nicht nur auf die Interpretation des mythologischen Stoffs beschränkt, sondern sich von der inhaltlichen Ebene löst und Anmerkungen zur Bühnenmaschinerie, die im italienischen Original nicht vorhanden sind, in den französischen Text einschreibt. Evident wird dies bereits in der ersten Szene des ersten Aktes, als Chiron sich mit Peleus unterhält und ihm rät, den im Kaukasus gefesselten Prometheus aufzusuchen. In der italienischen Version des Librettos spricht Chiron die folgenden Worte:

Ecco quei Maghi
 Che ti faran con *incantato volo*
 Gir a Prometheo, la cui mente ardit
 Come tanto sagace, e a Giove avversa
 Sola può darti in si gran'uopo aita.

Die poetische Amplifikation der französischen Übersetzung ermöglichte es dem Übersetzer, vielleicht unerwarteterweise, bühnentechnische Informationen in den frei gewordenen metrischen Raum einzubetten:

Mais pour en garantir l'objet de tes amours
 Ces doctes Enchanteurs viennent à ton secours;
 Par leur Art une *nuë* entre les airs portée,
 Te conduira bien-tost vers le grand Promethee,
 Qui contre Jupiter, dont il est mal traité,
 T'aydera volontier en cette extremité.⁸⁸

Der explizite und im italienischen Libretto nicht vorhandene Bezug auf die „nuë“, die Wolkenmaschine – das Äquivalent der italienischen „nuvola“ oder „nugola“ – deutet auf einen anderen Umgang mit der Bedeutung der Bühnentechnik. Im Italienischen fehlt der Verweis auf die Wolkenmaschine. Ganz im Gegenteil, Buti verhüllt den Flug des Peleus, ganz im Sinne Sabbattinis, und

87 Francesco Buti, *Les nopces de Pélée et de Thétis. Comédie italienne en musique, entre-mêlée d'un ballet sur le même sujet, dansé par sa majestée* [Ballett], gefolgt von *Les nopces de Pélée et de Thétis. Comédie/Le nozze di Peleo e di Theti. Commedia*, Paris: Robert Ballard, 1654, I, 1, S. 4 f.

88 Ebd., S. 6 f. Meine Kursivsetzung

präsentiert ihn als „*incantato volo*“⁸⁹, als zauberhaften Flug, dessen Maschinerie den Zusehern verborgen bleiben muss. In der französischen Übersetzung wird jedoch der den Zuschauern möglicherweise als magisch und zauberhaft erscheinende Flug des Peleus als Wolkenmaschine, als ein mechanisch erklärbares Phänomen, präsentiert, das aufgrund einer ausgeklügelten Bühnentechnologie existiert und das von den Zusehern weiter erforscht werden kann. Im italienischen Original wird die Urheberschaft des Flugs verhüllt. Buti ist darauf bedacht, den Zuschauern einen magischen Flug vorzuführen, der von „*maghi*“⁹⁰, Zauberern, durchgeführt wird. Der französische Übersetzer entzaubert seine Leserschaft indem er die „*enchanteurs*“ um das Adjektiv „*doctes*“⁹¹ erweitert und dergestalt Magie in Wissenschaft verwandelt. Es sind keine Magier, sondern Wissenschaftler, die für sich „in der Schwebel“ befindliche Himmelskörper und unerklärbare Wolkenflüge verantwortlich sind.

Die zentral im Vers des französischen Alexandriners positionierte Wolke (*nuë*) ist also eine poetische *amplificatio*, die insbesondere in Hinblick auf die Frage nach der Autorschaft der auf der Bühne sich abspielenden Naturphänomene an Bedeutung gewinnt. Die „*nuë*“ wird hier zum poetischen Index einer außerpoetischen Bühnentechnologie, die es entweder zu verhüllen oder zu enthüllen gilt. Die Autoren des italienischen und des französischen Librettos gehen da zwei getrennte Wege, die einige Jahre davor von Sabbattini und Descartes vorgezeichnet worden waren.

Der „*incantato volo*“ in Butis Libretto gleicht den illusionistischen Bestrebungen Sabbattinis, der die Maschinerie vor den Blicken des Publikums verhüllen will. Im Gegensatz dazu enthüllt die in der französischen Übersetzung generierte poetische *amplificatio* mit dem expliziten Hinweis auf die „*nuë*“, ganz im Sinne Descartes, die Magie des himmlischen Fluges als eine von gelehrten Händen geschaffene Wolkenmaschine. Auch an anderen Stellen, insbesondere den Regieanweisungen, wird die Wolkenmaschine thematisiert. Auffällig ist dabei, dass sie im italienischen Libretto viel sparsamer eingesetzt werden. Wenn gegen Ende der Oper Thetis mehrere Verwandlungen erlebt, so wird dies im Italienischen mit den von Thetis ausgesprochenen Worten „*Folta nebbia mi cinga*“ (Ein dichter Nebel umgebe mich) wiedergegeben. Im Französischen wird der Hinweis auf den „dichten Nebel“ in eine Serie von Regieanweisungen ausgelagert, die den „Nebel“ drei Mal hintereinander als Wolkenmaschine enthüllen und die Bewegung und Verwandlung der Thetis dokumentieren: „*Il paraist une nuë*“, Thetis „*entre en ce nuage*“, „*la nuë disparaist & Thetis demeure changée en Lion*“, „*elle se change en Monstre*“, „*elle entre encore dans un nuage*“ und „*elle paroist changée en Rocher*“.⁹² Die Wolkenmaschine entpuppt sich hier nicht nur als Transportmittel, sondern regelrecht als generative Matrix, die ständig neue Formen produziert.

89 Buti (wie Anm. 87), S. 4.

90 Ebd., S. 4.

91 Ebd., S. 5.

92 Im Italienischen werden die detaillierten Bewegungen und sukzessiven Interaktionen der

Diese generative Funktion war den Wolken seit der Antike durchaus eigen: griechische wie römische SchriftstellerInnen stellten sich Wolken meist weiblich vor, als potentielle Matrix, in der neue (meteorologische) Phänomene ihren Ursprung nahmen. Lukrez beschrieb in *De rerum natura* die Wolkenentwicklung in Analogie zum Befruchtungs-, Schwangerschafts- und Geburtsprozess von Lebewesen:

Hat sich nämlich der Wind in die Wolke versetzt [ventus... invasit nubem], und darin sich eingewirbelt, so höhlt er sie aus, wie gesagt, und verdickt sie; Dann erhitzt er sich selbst durch Umtrieb, denn durch Bewegung werden die Dinge heiß und entzünden sich: bleierne Kugeln schmelzen sogar im Flug, durch weitere Räume getrieben. Hat nun der glühende Wind die schwarze Wolke zerrissen, streuet er aus die Samen des Feuers, die gleichsam Gewalt ihm ausgepresst [dissipat [...] quasi per vim expressa repente semina], und dadurch entstehen die zuckenden Flammen.⁹³

Wenn in der Beschreibung der Balletteinlagen Isaac de Benserade die Schlusszene beschreibt, fasst er den generativen Aspekt der Wolken und deren Fähigkeit unterschiedliche Formen und Bedeutungen anzunehmen wunderbar zusammen:

Thetis & Pelée paroissent assis sur un haut Throsne, dont le dessus se change en une Perspective du firmament, où sont les Amours: Et l'autre partie de la Scene se forme en une Nuë au traverse de laquelle brillent toutes les Deitez accouruës aux Nopces. Hercule y ameine Promethée delivré par les ordres de Iupiter. Cependant Iunon & Hymenée, accompagnez des Intelligences qui composent l'harmonie Celeste, descendent dans une grande Machine, & tout cela s'estant joint aux Arts Liberaux & Mechaniques, de l'invention de Promethée, qui les a conduits en ce lieu, il se fait un grand Ballet à Terre tandis que les petits Amours en font un autre au plus haut du Ciel.⁹⁴

Die Wolken dienen hier als Fahrzeuge, mit denen sich Göttinnen und Götter in die Lüfte schwingen können, während andererseits aus dem Schoß der Juno und des Hochzeitsgotts Hymenäus neue Formen entspringen. Indem sie eng mit komplexen Prozessen der Enthüllung und Verhüllung verbunden sind, loten die

Thetis mit der Wolkenmaschine nicht erwähnt, obwohl die drei Verwandlungen selbst auch im italienischen Libretto als Regieanweisungen angeführt sind: „Si cangia in Leone“, „si cangia in un Mostro“ und „si cangia in Scoglio“. Francesco Buti (wie Anm. 87), III, 2, S. 46–53.

93 Lukrez (wie Anm. 34), Buch 6, vv. 175–182, S. 210. Im Jahre 1621 verfasste der französische Jesuit Etienne Binet den *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, in dem der Ursprung der Donner und Blitze noch ganz im Sinne der aristotelischen Meteorologie und der Lukrez'schen Wolkengenealogie als Geburtsprozess beschrieben wird. Siehe Etienne Binet: *Essay des Merveilles de Nature et des plus Nobles Artifices*, Rouen: Jean Osmont 1622, S. 578. Siehe auch Peters und Piechocki (wie Anm. 16), S. 69.

94 Buti (wie Anm. 87), „Scène Dernière“ (Letzte Szene), S. 38.

Wolken die Ränder der Poetik aus und fragen nach den Grenzen des Repräsentierbaren. Wie aus dem letzten Szenenbild Torellis und der Beschreibung Benserades ersichtlich wird, rücken die Wolken dramatisch ins Zentrum des Geschehens. Sie werden in Butis Libretto zu produktiven ProtagonistInnen, die sich bezeichnenderweise mit den Sieben Freien und Mechanischen Künsten vereinen – und somit auf den zauberhaften Kunstgriff der „doctes enchanteurs“⁹⁵ verweisen, die es ermöglichen, Wolkenmaschinen zwischen Poetik und Mechanik anzusiedeln.

95 Ebd., S. 5.

Tatiana Korneeva

Strumenti degli attori e strumenti digitali
per la storia dello spettacolo:
l'edizione scientifica digitale della raccolta pietrobουργese
degli argomenti di commedie dell'arte (1733–1735)

Il progetto COMEDIG ha avuto come obiettivo la pubblicazione dell'edizione scientifica digitale *Commedia dell'arte a San Pietroburgo, 1733–1735*, rendendo accessibili a tutti gli studiosi e gli appassionati la raccolta di argomenti di commedie dell'arte allestite dagli attori italiani attivi a San Pietroburgo tra il 1733 e il 1735.¹ Gli argomenti vennero messi in scena in lingua italiana e furono successivamente tradotti in russo e tedesco per ordine dell'imperatrice Anna Ioannovna (in carica dal 1730 al 1740). I libretti stampati uscirono dai torchi della Tipografia dell'Accademia delle Scienze in formato di fascicoli in quarto, composti di otto-diciotto pagine ciascuno, con una tiratura limitata di 100 copie in russo e 100 in tedesco, affinché il pubblico di cortigiani e diplomatici stranieri potesse seguire gli spettacoli dei comici italiani. La silloge di 39 testi in lingua russa fu scoperta per la prima volta nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze a San Pietroburgo nel 1900, pubblicata senza alcun apparato storico-critico nel 1917, e successivamente integrata con altre commedie e intermezzi comici scoperti a Gottinga e a San Pietroburgo.² L'edizione digitale critica per la prima volta raccoglie la totalità

- 1 Sito dell'edizione: <https://www.comedig.com>. Il progetto COMEDIG, acronimo che sta per „commedia digitale“, è nato nel 2021 su iniziativa di Tatiana Korneeva ed è stato sviluppato nell'ambito di un assegno di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Preparare un'edizione digitale richiede non solo competenze filologiche, ma anche competenze tecniche avanzate. COMEDIG è il risultato del lavoro di un gruppo di persone con diverse conoscenze e abilità. Tiziana Mancinelli è stata responsabile della costruzione del modello dei dati, della programmazione e del coordinamento tecnico del progetto, mentre Alexander Winkler si è occupato dell'applicazione e dell'addestramento dei modelli OCR, della cura dei metadati e del sito web. Gli studenti del Master in Digital Humanities presso il Venice Center for Digital and Public Humanities (VeDPH) dell'Università Ca' Foscari – Eleonora Zordan, Elena Barchielli e Vittorio Tonini – hanno contribuito alla codifica dei testi; Alice Pieroni e Roberta Canever hanno collaborato alla traduzione italiana degli argomenti, con Pieroni che si è occupata anche della codifica e della revisione linguistica dei testi e dei commenti.
- 2 Sulla scoperta della raccolta e i successivi ritrovamenti si rimanda all'introduzione all'edizione sul sito.

degli argomenti delle commedie dell'arte a noi pervenute e si compone di un *corpus* di 62 testi, 33 in lingua russa e 29 in tedesco, accompagnati da traduzioni in italiano, introduzione e commenti ai testi.

Nel presente contributo si intende, da un lato, presentare in modo sintetico le ragioni che hanno portato alla scelta del formato digitale rispetto alla tradizionale edizione cartacea, dall'altro descrivere il *workflow* del lavoro che ha condotto alla pubblicazione online e in libero accesso della raccolta pietroburchese, mettendo in evidenza le caratteristiche dell'edizione digitale critica delle fonti sulla storia dello spettacolo e l'architettura del sito web. Nella seconda parte del saggio verranno invece esaminate alcune caratteristiche degli argomenti, approfondendo così l'indagine sul repertorio degli attori italiani che, nel corso del Settecento, hanno contribuito alla diffusione e alla circolazione del teatro italiano a livello europeo.

Presentazione dell'edizione digitale Commedia dell'arte a San Pietroburgo, 1733–1735

La scelta di optare per un'edizione digitale anziché una cartacea è stata motivata da un triplice obiettivo. Innanzitutto l'intento era quello di fornire l'accesso a documenti appartenenti a un *corpus* esteso e distribuito tra due paesi e diverse biblioteche, documenti che non sono mai stati oggetto di un'edizione critica.³ In secondo luogo, volendo rappresentare e rendere consultabili quattro diverse versioni dei testi – il facsimile, la trascrizione della redazione in lingua russa e tedesca e la traduzione italiana –, si ha il grande vantaggio delle edizioni digitali di non essere soggette ai limiti di spazio che caratterizzano le edizioni a stampa. In terzo luogo, le edizioni digitali offrono la praticità di visualizzare e confrontare contemporaneamente le diverse versioni del materiale: i facsimili, la trascrizione diplomatica e la traduzione dell'argomento. L'ambiente digitale può quindi mettere più facilmente in evidenza le specificità della relazione tra testo e immagini, agevolando la lettura.⁴

- 3 Nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo (BAN), il materiale è conservato nella Sezione libri rari (NIORK) in due volumi di fascicoli rilegati, oltre a copie sciolte di alcune commedie. Il volume in lingua russa è contrassegnato come vol. 271, mentre il volume in lingua tedesca come vol. 7735.q–4935. La rilegatura dei materiali è stata effettuata successivamente alla stampa e segue la data di allestimento riportata sui frontespizi. I materiali conservati presso la Biblioteca Statale e Universitaria di Göttingen (SUB) sono raccolti nel volume intitolato *Dramata breviora ludicra, privato studio collecta* (segnatura 8 P DRAM IV, 8250 RARA). Una parte meno consistente degli argomenti è conservata presso la Biblioteca Storica Pubblica dello Stato di Mosca (GPIB), dove è confluita la collezione dei mercanti moscoviti, bibliofili e collezionisti Rogoziny.
- 4 Sulle edizioni digitali, cfr. almeno Patrick Sahle, *Digitale Editionsformen: Zum Umgang*

La prima fase dell'allestimento di un'edizione digitale non si discosta dall'edizione tradizionale su carta. Il punto di partenza è stato l'acquisizione dei testi su cui lavorare e successivamente la trascrizione dei facsimili. La digitalizzazione dei testi è stata richiesta dalla curatrice dell'edizione digitale presso la Biblioteca Statale e Universitaria di Göttingen, sezione Handschriften und seltene Drucke (Manoscritti e stampe rare). La raccolta degli argomenti pietroburchesi è stata donata alla biblioteca di Gottinga dal barone Georg Thomas von Asch (1729–1807), un chirurgo russo di origini tedesche che prestava servizio presso la corte della zarina Caterina II (1729–1796).⁵ I testi che mancavano tra gli argomenti preservati a Gottinga sono stati trascritti dagli argomenti messi in libero accesso online dalla Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo. Nel 2020 la Biblioteca ha partecipato al progetto federale „Cultura digitale“, nell'ambito del quale sono stati digitalizzati più di 500 esemplari di libri stampati tra 1725 e 1825 e conservati nelle collezioni della Sezione libri rari. Tra questi, ci sono 21 argomenti delle commedie dell'arte della raccolta pietroburchese e 7 intermezzi comici.⁶

Per la trascrizione dei facsimili acquisiti, è stato utilizzato OCR4all, un software open-source per il riconoscimento (semi-)automatico dei testi antichi a stampa.⁷ La scelta di OCR4all, rispetto all'applicazione commerciale ABBYY Finereader⁸ o Transkribus,⁹ è stata motivata soprattutto da due fattori: in primo luogo, OCR4all è uno strumento allo stato d'arte e *user-friendly*, specialmente per gli studiosi umanisti che non possiedono particolari competenze tecniche informatiche. Esso offre un flusso di lavoro completo, che va dalla pre-elaborazione dell'immagine contenente il testo, all'analisi e alla segmentazione del layout, fino al riconoscimento dei caratteri, alla post-elaborazione e alla correzione della trascrizione.¹⁰ In secondo luogo, OCR4all fornisce agli utenti la possibilità di

mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. 3 vols. Norderstedt 2013 (Books on Demand); Elena Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham 2015; Christopher Ohge, *Publishing Scholarly Editions. Archives, Computing, and Experience*, Cambridge 2021.

- 5 Cfr. Arnold Buchholz, *Die Göttinger Rußlandsammlungen Georgs von Asch: ein Museum der russischen Wissenschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Gießen 1961; Rolf Siemon, „Der Mediziner und Kulturvermittler Georg Thomas von Asch (1729–1807): Ein Leben für die Georgia Augusta“, in: *Philippia* 13.4 (2007–2008), pp. 265–274.
- 6 Disponibile su sito: <https://knpam.rusneb.ru/search?text=%20НИОПК%20КОНВ.%20271>, [l'ultimo accesso: 22 maggio 2023].
- 7 Sito del software: <http://www.ocr4all.org>.
- 8 Sito del software: <https://pdf.abbyy.com>.
- 9 Sito del software: <https://readcoop.eu/it/transkribus/>.
- 10 Cfr. Christian Reul Dennis Christ, Alexander Hartelt, et al., „OCR4all – An Open-Source Tool Providing a (Semi-) Automatic OCR Workflow for Historical Printings“, in: *Applied Sciences* 9.22 (2019), <https://doi.org/10.3390/app9228532>, [l'ultimo accesso: 22 maggio 2023].

addestrare e migliorare l'accuratezza dei propri modelli di riconoscimento dei testi antichi e di condividere questi modelli con la comunità scientifica.

Il passo successivo nella preparazione dell'edizione è stato la codifica delle trascrizioni utilizzando il metalinguaggio XML (*eXtensible Markup Language*) seguendo le linee guida della TEI (*Text Encoding Initiative*), un consorzio internazionale che ha sviluppato uno standard per la rappresentazione dei testi umanistici-letterari in ambiente digitale.¹¹ La scelta di utilizzare l'XML e il software di editing XML Editor oXygen è stata fatta per diversi motivi. Innanzitutto perché consente la rappresentazione digitale del testo a vari livelli scelti dall'editore della fonte. Inoltre i documenti XML sono indipendenti dall'hardware e dal software utilizzato, il che li rende particolarmente adatti per una preservazione a lungo termine secondo i principi FAIR,¹² e possono essere visualizzati direttamente o convertiti in altri formati come il PDF per la stampa e l'HTML per la pubblicazione sul web. Inoltre, il linguaggio XML permette una codifica semantica delle caratteristiche di un testo. Questo significa che tutto ciò che viene codificato può essere successivamente recuperato, elaborato e analizzato. È possibile creare liste basate sugli elementi marcati (ad esempio, liste di nomi di persone), calcolare le occorrenze e produrre concordanze. È inoltre possibile creare automaticamente glossari e condurre analisi linguistiche.

La TEI offre la possibilità di codificare diverse tipologie di testo e fornisce una vasta gamma di strumenti per una personalizzazione degli schemi di codifica. Tuttavia, per l'edizione digitale della raccolta pietroburchese, non abbiamo fatto riferimento al capitolo 7 delle linee guida dedicato ai testi performativi (*Performance Texts*),¹³ poiché gli argomenti sono composti da blocchi di testo in prosa. Dato che la nostra edizione digitale comprende tre diverse versioni degli argomenti (la redazione in russo, la redazione in tedesco e la nostra traduzione italiana), abbiamo utilizzato l'elemento <teiCorpus> per la codifica delle tre versioni. Secondo la definizione della TEI, <teiCorpus> può contenere un intero corpus codificato, nel nostro caso, i tre elementi <TEI>, ciascuno contenente un singolo testo e la relativa intestazione.¹⁴

All'interno del <teiCorpus>, abbiamo usato il modulo <teiHeader> per fornire

11 Sito ufficiale TEI (*Text Encoding Initiative*): <http://tei-c.org>. L'edizione delle fonti storiche con la codifica del testo secondo le linee guida della TEI consente di valorizzare ed evidenziare, per ogni edizione, ciò che si ritiene più importante per gli utenti, pur mantenendo aperta la possibilità – negata nell'edizione tradizionale – di implementare il prodotto in tempi successivi con servizi aggiuntivi.

12 Mark D. Wilkinson, Michel Dumontier, IJsbrand Jan Aalbersberg, *et al.*, „The FAIR Guiding Principles for Scientific Data Management and Stewardship“, in: *Scientific Data* 3, 160018 (2016), <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18> [l'ultimo accesso: 24 maggio 2023].

13 Sito del software: <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/DR.html>.

14 Sito del software: <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/it/html/ref-teiCorpus.html>.

metadati amministrativi, descrittivi e dichiarativi dei testi codificati. All'interno dei frontespizi elettronici abbiamo utilizzato i tag <sourceDesc> per descrivere le caratteristiche fisiche dei documenti originali, la loro provenienza dalle diverse biblioteche e l'URI delle immagini. Abbiamo usato il tag <facsimile> per includere le informazioni necessarie per la creazione di un facsimile digitale.

Per la descrizione di tutti i materiali che precedono il testo principale di un argomento, abbiamo impiegato il modulo <text>. All'interno di questo modulo il tag <front> è stato utilizzato per tutti gli elementi paratestuali come il titolo, il sottotitolo e l'argomento della commedia. Abbiamo utilizzato il tag <castList> per l'elenco dei personaggi e il tag <set> per la descrizione del luogo dello svolgimento dell'azione.

Per l'annotazione del testo principale della commedia è stato utilizzato il modulo <body>, che a sua volta contiene elementi come <div> per definire le macro unità testuali e contrassegnare gli atti mediante l'attributo type e i suoi valori (ad esempio, <div type="atto" n="1">). Abbiamo utilizzato il tag <p> per indicare i paragrafi, il tag <stage> per le didascalie, il tag <sp> per segnalare le rare istanze del discorso diretto dei personaggi (preceduto dall'elemento <speaker> che identifica il nome di chi pronuncia le battute), il tag <lb/> per segnalare l'inizio della nuova riga tipografica nelle stampe, il tag <fw> e i suoi attributi per segnalare le convenzioni grafiche come l'intestazione e il numero di pagina (<fw type="pageNum">3</fw>) e il richiamo, ovvero la parola iniziale di una pagina che viene ripetuta in calce all'ultima riga della precedente (ad esempio, <fw type="catch" place="bottom">убить</fw>). Un altro aspetto considerato nella codifica è la divisione del testo nelle pagine. Attraverso il tag <pb> ogni pagina del testo trascritto e annotato viene collegata alla sua rispettiva immagine del facsimile (ad esempio, <pb facs="#ljub-4" n="4"/>), permettendo così la consultazione delle versioni a stampa nella loro forma originaria.

L'output del lavoro di trascrizione, codifica e visualizzazione dei dati è il sito web www.comedig.com, strutturato nella pagina iniziale „COMEDIG“ e nelle finestre „About“, „Introduzione“ all'edizione, „Opere“ contenente il corpus delle commedie in ordine alfabetico, „Criteri di edizione“, in cui è possibile consultare l'introduzione e i criteri di trascrizione e di traduzione dei testi, „Team“ del progetto e „Contatti“. Cliccando sul titolo di ogni argomento nell'elenco delle „Opere“ si visualizza un commento al testo. Cliccando invece sul simbolo del link accanto al titolo di ogni opera, o sulla dicitura „Leggi online“ sotto il titolo, è possibile consultare singolarmente le redazioni dell'argomento in russo, tedesco e italiano o, utilizzando la funzione „Compara le versioni“, confrontare le diverse versioni degli argomenti: il facsimile della versione russa *vs.* il facsimile della versione tedesca, i facsimili di entrambe le versioni *vs.* le rispettive trascrizioni diplomatiche, il facsimile o la trascrizione *vs.* la traduzione del testo. È possibile, inoltre, scaricare i file XML dei testi trascritti. Il risultato finale è

un'edizione digitale che offre strumenti per la navigazione di immagini (zoom, lente di ingrandimento) e permette lo studio dei documenti senza richiedere la loro consultazione fisica.

Uno dei vantaggi delle edizioni scientifiche digitali rispetto alle tradizionali versioni a stampa è la loro natura dinamica e progressiva, che consente agli studiosi interessati di accedere a una prima *tranche* dei documenti trascritti, codificati e interpretati, senza dover aspettare la conclusione definitiva dei lavori. Dietro la nostra edizione della raccolta pietroburghese degli argomenti si cela l'idea di un processo iterativo, in cui il dialogo con la *community* possa contribuire a un ulteriore approfondimento e ampliamento, portando a risultati migliori e più utili per gli studiosi. Si prospetta infatti di poterla successivamente arricchire con l'approfondimento della marcatura semantica, che consente di interrogare i dati testuali per ottenere una vasta gamma di informazioni. Inoltre, intendiamo implementare nuove funzioni che permettono l'elaborazione dei testi per scopi che vanno oltre alla semplice lettura, nonché sfruttare le potenzialità del riuso del nostro materiale in altri progetti, come ad esempio DraCor¹⁵ e archivi digitali, attraverso il collegamento tramite i Linked Open Data (LOD).

Argomenti vs. scenari e la destinazione d'uso della raccolta pietroburghese

Come si è accennato in precedenza, i testi della raccolta pietroburghese furono stampati per essere distribuiti al pubblico prima degli spettacoli. Per la loro destinazione d'uso sarebbe dunque più appropriato definire i materiali della silloge come „argomenti“ o „programmi di sala“, in quanto i testi servivano ad agevolare la comprensione dell'azione scenica da parte degli spettatori che non conoscevano l'italiano.¹⁶ Si tratta di testi che rielaborano i materiali di riferimento (i soggetti o i canovacci) dei comici, grazie a una scrittura consuntiva che fissa la memoria di un gioco scenico già costruito e sperimentato.¹⁷ Inoltre, i testi

15 Sito del progetto: <https://dracor.org>.

16 La destinazione d'uso avvicina i testi della silloge russa alla raccolta degli argomenti o dei programmi di sala relativi agli spettacoli degli attori italiani alla corte sassone negli anni 1748–1756. Cfr. Mieczysław Klimowicz e Wanda Roszkowska, *La Commedia dell'Arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748–1756)*, Venezia 1988.

17 I principali studi di riferimento sulla raccolta pietroburghese si servono del termine convenzionale di „scenario“ (o „canovaccio“). Cfr. Vladimir Peretc, *Ital' janskija komedii i intermedii predstavlenyja pri dvore imperatricy Anny Ioannovny v 1733–1735 gg. Teksty* [Commedie e intermezzi italiani rappresentati alla corte dell'imperatrice Anna Ioannovna negli anni 1733–1735. I testi], Petrograd 1917; Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et de musiciens en Russie au XVIII siècle. Des origines à la mort de Pierre III, 1762*, Genève 1948; Pietro

della silloge russa sono troppo dettagliati per poterli supporre come materiali d'uso nella pratica scenica degli attori.¹⁸ Gli argomenti, infatti, sono riassunti per atto e per scena dell'intreccio di commedie dell'arte. I dettagliati resoconti degli spettacoli sono preceduti dal titolo, con l'indicazione del genere (commedia, tragicommedia, tragedia), dall'anno di rappresentazione e da un riassunto che ricapitola gli antefatti utili per seguire la trama, svolgendo la funzione di un prologo. Segue poi la lista delle *dramatis personae*, in cui ciascun personaggio è definito attraverso essenziali connotazioni sociali o dalle sue relazioni con gli altri personaggi. Prima dell'inizio del primo atto viene indicata la località geografica in cui si finge l'azione.

Gli argomenti contengono soltanto l'ossatura della trama, senza fornire la lista degli oggetti utilizzati in scena o informazioni sulla precisa composizione delle singole scene e sul loro allestimento. Le opere sono divise in tre atti, i quali, a loro volta, sono suddivisi in scene non numerate, ma indicate con l'andare a capo e il maiuscolo (nelle stampe in lingua russa) o il corsivo (in alcune stampe in tedesco) del nome del personaggio che entra in scena, o dall'uso delle formule „a quel punto arriva“, „nel mentre entra“. Ogni scena si conclude con i lazzi di uno zanni (indicati con „fa giochi scenici che convengono al teatro“) o si risolve con zuffe, botte, grida o inseguimenti.

I 16 argomenti rappresentati nell'anno 1733 ricalcano i canovacci dall'impostazione tradizionale e le „commedie di fatica“, ovvero le *pièces* composte per far brillare il primo attore, soprattutto Arlecchino e Smeraldina, che occupano la scena per gran parte della durata dello spettacolo. I 13 argomenti del 1734 continuano sulla stessa linea, ma alcuni intrecci sono più legati alla realtà sociale dell'epoca e si contraddistinguono per una maggiore cura nella caratterizzazione dei personaggi, dimostrando un tentativo di avvicinarsi alla commedia di costume. Le trame si organizzano intorno a un tema unificante e puntano sempre di più sulla spettacolarità e la magnificenza degli apparati. I 6 argomenti datati 1735 rivelano il ricorso a intrecci seri, tragici e tragicomici di indubbia derivazione letteraria.

A differenza delle altre raccolte italiane di scenari dei secoli Sei e Settecento, i materiali pietroburghesi avevano una funzione diversa.¹⁹ Gli argomenti erano più

Colombi, „La Commedia dell'Arte alla corte di Anna Ioannovna (1733-1735)“, in: *Il castello di Elsinore*, 4.11 (1991), pp. 43-61; Ljudmila Starikova, *Teatral'naja zizn' Rossii v epohu Anny Ioannovny: dokumental'naja chronika 1730-1740*, Moskva 1995; Marialuisa Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma 2000; Alice Pieroni, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*, Firenze 2017.

18 Sulla distinzione terminologica tra „scenario“, „ossatura“, „argomento“ e „programma di sala“, si veda Piermario Vescovo, „Farvi sopra le parole: scenario, ossatura, canovaccio“, in: *Commedia dell'arte* 3 (2010), pp. 95-116.

19 Cfr. *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Sala (1611), la raccolta *Della scena de*

dettagliati rispetto alle solite scalette di riferimento, che gli attori rivestivano di parole da recitare all'improvviso, e si preoccupavano di indirizzare gli spettatori verso le caratteristiche della recitazione degli interpreti, fornendo descrizioni della mimica, della gestualità, dei travestimenti, dei lazzi fisici e verbali. Gli argomenti quindi svolgevano il ruolo di strumenti di comunicazione tra gli attori italiani e il pubblico presente alla corte, agevolando la comprensione dell'azione scenica da parte degli spettatori. Grazie alla sua ricchezza informativa, la raccolta pietroburghese rappresenta non solo un'inestimabile testimonianza della ricezione della commedia dell'arte in Russia, ma consente di accedere direttamente all'officina dei comici, permettendo di ricostruire la loro personalità, il loro metodo di lavoro e il loro sapere istrionico.

Rimandando la discussione approfondita del repertorio e dell'organico delle compagnie italiane che avevano allestito gli argomenti alla corte imperiale russa al saggio introduttivo disponibile sul sito web dell'edizione digitale nonché ad alcuni studi critici,²⁰ in questa sede ci focalizziamo su due aspetti che l'allestimento dell'edizione ci ha permesso di approfondire o riconsiderare in rapporto alla bibliografia esistente. In particolare, ci soffermeremo su quella caratteristica

soggetti comici di Basilio Locatelli (1618–1622), la raccolta corsiana *Scenari più scelti di istrioni* (metà del Seicento), la raccolta di scenari anonimi che vanno sotto lo pseudonimo di Ciro Monarca (1642), gli scenari raccolti da Annibale Sersale conte di Casamarciano, la raccolta del Museo Correr di Venezia (entrambi del fine del Seicento), e la *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici* del padre Placido Adriani (1734). Sulle raccolte di scenari, si veda Ludovico Zorzi, „La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte“, in: Luciano Mariti (ed.): *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, a cura di Luciano Mariti, Atti del convegno di studi. Pontedera, 28–29–30 maggio 1976, Roma 1980, pp. 104–115; *I canovacci della commedia dell'arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino 2007; Valentina Gallo, *La „Selva“ di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento*, Roma 1998.

- 20 Oltre ai già citati studi di Peret, Mooser, Colombi, Ferrazzi e Pieroni, sulla ricostruzione delle modalità di ingaggio delle compagnie per la corte russa, si veda Tatiana Korneeva, *Italian Operists in Early Eighteenth-Century St Petersburg: Repertoire, Production, and Audience*, in: eadem (a cura di), *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera Across Europe*, Turnhout 2022, pp. 89–110. Sulla ricostruzione del viaggio di andata e ritorno in Russia, nonché sulla distinzione tra i due diversi artisti, l'attore Antonio Sacco e il suo omonimo coreografo, cfr. Eadem, „Antonio Sacco-Truffaldino e Antonio Sacco-ballarino: itinerari e peripezie nell'Europa del Settecento“, in: *Studi goldoniani* 16, n. s. 8 (2019), pp. 65–87. Sulle caratteristiche della recitazione di Antonio e Adriana Sacco, interpreti dei personaggi di Arlecchino e Smeraldina e protagonisti assoluti della raccolta, che dopo il ritorno in Italia hanno lasciato un'impronta determinante sulla drammaturgia di Carlo Goldoni, si veda Lorenzo Colavecchia, „Antonio Sacco alla corte di San Pietroburgo (1733–1734)“, in: *Il castello di Elsinore* 63 (2020), pp. 103–121; Tatiana Korneeva, „Adriana Sacco nella drammaturgia di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi“, in: *Studi goldoniani* 18, n. s. 10 (2021), pp. 21–30; Alice Pieroni, „Andriana Sacco, l'evoluzione del personaggio di Smeraldina dalla Russia fino alle Fiabe di Carlo Gozzi“, in: *Studi goldoniani* 18, n. s. 10 (2021), pp. 31–44.

che distingue gli argomenti pietroburghesi dagli altri zibaldoni di scenari dell'Improvvista, ovvero il loro esserci pervenuti nella traduzione in russo e tedesco e la loro funzione di strumento di mediazione e comunicazione tra i comici e gli spettatori che non conoscevano l'italiano. Ci interrogheremo, quindi, sul ruolo dei traduttori e delle traduzioni nel facilitare la comprensione dello spettacolo da parte degli spettatori, per i quali le commedie allestite alla corte di Anna Ioannovna rappresentavano il primo incontro con la cultura teatrale italiana. In secondo luogo, ci chiederemo quali strumenti e tecniche della recitazione venivano impiegate dagli attori italiani non solo per farsi comprendere, ma anche per suscitare risate e applausi nel pubblico. Le informazioni fornite dagli argomenti su questi aspetti ci aiuteranno a delineare il profilo sia degli spettatori sia degli attori, che furono i primi ad esportare il fenomeno della commedia dell'arte in Russia.

Traduttori, spettatori, lettori

Sulla base delle scarse notizie e dei pochi documenti pervenuti, la paternità delle traduzioni in russo è tradizionalmente attribuita al filologo, poeta di corte e traduttore dell'Accademia delle Scienze Vasilij Kirillovič Trediakovskij (1703–1768).²¹ In tedesco gli argomenti furono tradotti da Jacob von Stählin (1709–1785), professore di eloquenza all'Accademia delle Scienze dal 1738, segretario permanente di questa istituzione dal 1766, caporedattore del *Peterburgische Zeitung* (1735–1737) e direttore dell'Accademia di Belle Arti (1757–1768), considerato anche il primo storiografo del teatro russo.²²

Qui i dati certi a disposizione dei ricercatori si esauriscono, poiché ad oggi non è stato ancora possibile stabilire se gli argomenti venivano tradotti da narrazioni orali o da testi stampati o manoscritti, né in quale lingua fossero redatti i testi preparatori. Il confronto tra le redazioni russa e tedesca permette di escludere l'ipotesi che le stampe siano traduzioni di riassunti fatti oralmente dagli attori ai traduttori o di resoconti dettagliati dello spettacolo visto dai traduttori. Al contrario, la somiglianza delle versioni fa invece pensare che Trediakovskij e Stählin abbiano effettuato le traduzioni da un testo preparatorio scritto e, a

21 Vladimir Peretc, „Ital'janskaja intermedija 1730-ch godov v stichotvornom russkom perevo-de“ [L'intermezzo italiano degli anni 1730 nella traduzione russa in versi], in: Id, *Starinnyj teatr v Rossii XVII-XVIII vv.* [Il teatro antico in Russia, XVII–XVIII], Sankt Peterburg 1923, pp. 143–151: 147.

22 Petr Pekarskij, *Istorija imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge* [La storia dell'Accademia delle Scienze a San Pietroburgo], 2 voll., Sankt Peterburg 1870, vol. I, p. 562. Sulla figura di Stählin cfr. inoltre Francine-Dominique Liechtenhan, „Jacob von Stählin, académicien et courtisan“, in: *Cahiers du monde russe*, 43.2–3 (2002), pp. 321–332.

giudicare dalla presenza di refusi nelle stampe, in tempi relativamente brevi per poterle distribuire al pubblico prima degli spettacoli.

Secondo l'ipotesi avanzata da Vladimir Sipovskij, lo studioso a cui si deve la scoperta della raccolta nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo, e successivamente ripresa da Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross, l'autore dello studio dedicato al teatro in Russia nei primi del Settecento, gli argomenti erano originariamente composti in italiano, tradotti in francese e in seguito in russo e tedesco.²³ A supporto di questa teoria vi è innanzitutto il contratto di Trediakovskij stipulato con l'Accademia delle Scienze il 14 ottobre 1733, in cui il poeta si impegna a tradurre dal francese tutto ciò che gli sarebbe stato commissionato.²⁴ Un secondo indizio della mediazione della lingua francese viene fornito dall'*Avvertenza* („Увѣщаніе“) per il lettore inserita alla fine dell'intermezzo *Il vecchio avaro* (1733):

Questo è per segnalare al curioso lettore che le arie e le melodie a due voci, che sono qui riportate in Italiano, sono state tradotte dal Francese, da cui il traduttore si è preso di tradurre. [...] Sono qui riportate in Italiano su richiesta di colui che le ha tradotte dall'Italiano al Francese, cosa che egli esige che avvenga anche per quanto segue.²⁵

L'*Avvertenza* sembra dunque legittimare l'idea che gli intermezzi fossero inizialmente redatti in italiano e successivamente tradotti in francese, che fungeva da lingua mediatrice tra attori e traduttori. Un altro esempio tratto dal corpus delle commedie, che è emerso per la prima volta durante il lavoro di traduzione degli argomenti in italiano della curatrice dell'edizione digitale, avvalorava quest'ipotesi. Nell'ultimo atto della commedia *Il nascondiglio* (1735), l'innamorato Odoardo va a prendere delle acque profumate per rianimare la sua amata Isabella, che gli sembra svenuta. La fragranza adoperata dal personaggio a tale scopo è *l'eau de la Reine*, cioè l'acqua della regina, il primo profumo nella storia occidentale a base di distillato di rosmarino, considerato rimedio per tutte le malattie ed elisir di bellezza. Il nome di quest'acqua aromatica non viene tradotto in russo, ma viene semplicemente traslitterato in cirillico, un dato insolito, considerando che il traduttore russo, come vedremo in seguito, fornisce sempre una spiegazione nelle

23 Vasilij Sipovskij, „Italianskij teatr v S. Peterburge pri Anne Ioannovne (1733–1735 gg.)“ [Il teatro italiano a San Pietroburgo al tempo di Anna Ioannovna (1733–1735)], in: *Russkaja starina* 102.6 (1900), pp. 593–611: 597; Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross, *Teatr v Rossii pri imperatrice Anne Ioannovne i imperatore Ioanne Antonoviče* [Il teatro in Russia al tempo dell'imperatrice Anna Ioannovna e dell'imperatore Ioann Antonovič], Sankt Peterburg 1914, p. 29.

24 Citato in Pekarskij, *Istorija imperatorskoj Akademii nauk v Peterburge*, vol. II, p. 43.

25 *Starik skupoj*, in: Peretc, *Ital'anskija komedii i intermedii*, p. 147. Le traduzioni delle citazioni, qui e altrove, sono di chi scrive.

parentesi aggiunte a commento dei termini o dei concetti che potrebbero essere sconosciuti al pubblico. Questo dato sembra confermare che la traduzione in russo avvenisse attraverso una traduzione intermedia della commedia in francese. Per quanto riguarda l'identità dell'autore della versione intermedia, l'insistenza di „colui che ha tradotto“ le arie di riprodurle sempre in italiano accanto alla traduzione, suggerisce che potesse essere un attore o un cantante delle compagnie italiane. Infatti, quasi tutti gli artisti al tempo del loro ingaggio pietroburghese avevano già accumulato una considerevole esperienza all'estero. I professionisti della commedia all'improvviso non erano semplicemente comici „artigiani“, ma protagonisti della cultura dotati di un sapere cosmopolita. I lazzi verbali del „parlar foresté“ frequentemente utilizzati nelle commedie, la stragrande maggioranza dei quali veniva improvvisata in francese, indicano infatti la familiarità dei comici con questa lingua. Si potrebbe ipotizzare che l'autore della versione in francese fosse il cantante buffo Pietro Pertici, il quale nel 1764 sarà il traduttore del *Père de Famille* di Diderot. Buone competenze di francese poteva avere l'attore e drammaturgo Giovanni Camillo Canzachi che per molti anni fu attivo alla corte di Vienna prima di essere reclutato per la *tournée* pietroburghese. Lo stesso ragionamento potrebbe valere per il castrato Giovanni Dreyer, per i violinisti Luigi Madonis e Pietro Mira, così come per gli attori Giovanni Porazzisi e Francesco Ermano, attivi nelle diverse piazze europee prima di essere stati ingaggiati per l'impresa russa.

Gli esempi citati non chiariscono tuttavia se le commedie venissero tradotte in francese appositamente per i traduttori o se i comici traevano il proprio repertorio, almeno in parte, dalle raccolte di canovacci redatte già in lingua francese. Gli attori potevano trarre ispirazione dagli appunti di Domenico Biancolelli relativi a 82 delle sue parti in altrettante commedie all'improvviso,²⁶ oppure dal *Théâtre italien* (1700) di Evaristo Gherardi, l'ultimo Arlecchino dell'Ancien Théâtre-Italien succeduto nel 1689 a Biancolelli, che ha raccolto in sei volumetti circa 50 *pièces* di repertorio presentato all'Hôtel de Bourgogne.²⁷ In assenza di puntuali somiglianze tra gli argomenti pietroburghesi e i soggetti contenuti negli appunti di Biancolelli, nella raccolta di Gherardi o nelle altre raccolte del teatro d'arte, sembra lecito ipotizzare che almeno alcuni argomenti potessero

26 Appunti perduti nell'originale, ma pervenuti in traduzione francese grazie alla dedizione di un magistrato, appassionato spettatore parigino. Cfr. *Canevas et Compliments inédits de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre Italien, XVIII^e siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, fonds fr. 9310. *Copie de la traduction du scénario de Dominique [Biancolelli], faite par Gueullette, XVIII^e siècle*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, fonds fr. 9328.

27 Evaristo Gherardi, *Le théâtre italien de Gherardi, ou, Le recueil général de toutes les comédies & scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa majesté*, 6 voll., Paris Jean-Bapt. Cusson et Pierre Witte, 1700.

essere tradotti direttamente dall'italiano. Le conoscenze dell'italiano, oltre al francese e al latino, di Jacob von Stählin sono documentate dalle sue traduzioni dei libretti d'opera. Nel 1734, ancora prima di trasferirsi in Russia, Stählin tradusse in tedesco *La fida ninfa* di Scipione Maffei (*Die treue Schäferin Licoris, ein theatralisches Singspiel des Hn. Grafen Scipio Maffei; aus dem Italienischen übersetzt*).²⁸ A San Pietroburgo, invece, tradusse le opere serie di Metastasio, come *La Semiramide riconosciuta* (1737), *L'Artaserse* (1738) e *La clemenza di Tito* (1742), allestita per l'incoronazione dell'imperatrice Elisabetta Petrovna. Nella sua monumentale storia dell'Accademia delle Scienze, Petr Pekarskij osserva che „scrivere articoli per [il giornale] *Vedomosti*, comporre le odi dell'occasione, per esempio, per la nascita dell'imperatrice o l'anniversario dell'incoronazione, ecc., e infine tradurre in tedesco gli intermezzi italiani erano le attività di Stählin nei primi anni del suo soggiorno a San Pietroburgo“²⁹. Non vi è quindi alcuna menzione della mediazione della lingua francese.

Quanto alla padronanza dell'italiano da parte del traduttore russo, è noto che a partire dal 1713 Trediakovskij frequentava la scuola dei monaci cappuccini di Roma nella città natale, Astrachan'.³⁰ Se non si può dare per scontato che i monaci italiani, oltre al latino, insegnassero agli allievi anche l'italiano, è un dato certo che Trediakovskij aveva avuto l'opportunità di impararlo durante il suo soggiorno in Europa e gli studi alla Sorbona di Parigi (1726–1730).³¹ Quello che è indubitabile è che, con una solida base di latino e ottime conoscenze di francese, Trediakovskij era in grado di capire bene l'italiano. Infatti, Vasilij Sopikov, autore del primo repertorio bibliografico dei libri stampati in Russia dal XVI al XIX secolo, in cui viene menzionata per la prima volta l'esistenza della raccolta di argomenti, scriveva che le commedie e gli intermezzi sono „traduzioni dall'italiano e dal francese“³². Ilja Serman, il filologo-settecentista che a lungo si è occupato della prima produzione di Trediakovskij, sosteneva, senza purtroppo fornire alcuna prova documentaria, che „all'altezza del 1734 Trediakovskij possedeva una conoscenza sufficiente, oltre che del verso latino e francese, anche del

28 Cfr. Pekarskij, *Istoriia Imperatorskoi Akademii nauk v Peterburge*, vol. I, p. 539.

29 Ibid. La traduzione è di chi scrive.

30 Cfr. V. P. Samarenko, „V. K. Trediakovskij v Astrachani (Novye materialy k biografii V. K. Trediakovskogo)“ [V. K. Trediakovskij in Astrachan'. Nuovi materiali sulla biografia di V. K. Trediakovskij], in: *XVIII vek*, sbornik 5, Moskva-Leningrad 1962, pp. 358–363: 359.

31 Sul soggiorno in Europa di Trediakovskij, cfr. B. A. Uspenskij, A. B. Shishkin, „Trediakovskij i jansenisty“ [Trediakovskij e giansenisti], *Simbol* 23 (1990), pp. 105–262.

32 Vasilij Sopikov, *Opyt rossijskoj bibliografii, ili polnyj slovar' sočinenij i perevodov, napečatannyh na slavenskom i rossijskom jazykach ot načala zavedenija tipografij do 1813 goda*, 5 voll., Sankt Peterburg 1815, vol. III, pp. 321–323: 321.

verso tedesco, traducendo le odi di poeti tedeschi di corte, e del verso italiano dagli originali delle commedie che aveva tradotto³³.

Né Trediakovskij, né Stählin furono probabilmente gli unici traduttori degli argomenti. Secondo l'elenco della tipografia dell'Accademia riportato da Pekarskij nella sua *Storia dell'Accademia delle Scienze*, vi erano 32 titoli di traduzioni per i quali Trediakovskij doveva essere pagato tra il 1733 e il 1735, mentre le versioni russe, compresi gli intermezzi comici, a oggi pervenute sono 42.³⁴ Marialuisa Ferrazzi ipotizza che l'altro traduttore potesse essere stato Petr Medvedev, ufficialmente assegnato come interprete alla terza compagnia italiana, attiva alla corte russa tra il 1734 e il 1735, e menzionato nel registro dei compensi dovuti agli attori.³⁵ Anche Stählin non poteva essere l'unico traduttore degli argomenti in tedesco, poiché arrivò a San Pietroburgo solo il 25 giugno 1735. Al momento non sono state avanzate ipotesi sulla paternità delle traduzioni che risalgono al biennio 1733–1734.

Anche se gli argomenti sono stati principalmente letti dai frequentatori degli spettacoli italiani, i riferimenti, sia nelle commedie che negli intermezzi, ai lettori e alla lettura rivelano che i traduttori, soprattutto quelli delle redazioni in russo, si rivolgevano anche a coloro che non potevano andare a teatro. Ad esempio, l'*Argomento* del già citato intermezzo *Il vecchio avaro* si rivolge direttamente al lettore: „*Chi legge* l'intermezzo potrà vedere come Fiammetta, assumendo l'aspetto di due diverse persone, mantiene la parola data e sposa il vecchio³⁶ (*Argomento*, p. 2; il corsivo è mio). Anche la commedia *Lo spergiuro* (1734) fornisce un'indicazione che suggerisce che gli argomenti sono stati stampati per la lettura anche fuori del teatro: „Attraverso *la lettura* di questa commedia si può vedere come si arrabbiava Pantalone e come veniva punito Tabarino per il suo falso giuramento“ (*Argomento*, p. 2; il corsivo è mio).

L'inserimento nelle commedie delle parentesi con funzione di commento per spiegare i termini sconosciuti al pubblico sembra confermare l'ipotesi che i libretti fossero tradotti in russo e tedesco e stampati non solo per agevolare gli spettatori nel seguire le azioni degli attori italiani, ma anche per essere letti e studiati a

33 Ilja Z. Serman, *Russkaja poesia nachala XVIII veka. Kantemir. Trediakovskij. Lomonosov* [La poesia russa dell'inizio del XVIII secolo], in *Istorija russkoj poesii*, 2 voll., Leningrad 1968, vol. 1, pp. 55–89: 63.

34 L'elenco è riportato in Pekarskij, *Istorija imperatorskoj akademii nauk v Peterburge*, vol. II, p. 59.

35 Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa*, p. 67. La traduzione del registro dei compensi dovuti agli artisti è riprodotta in traduzione in Pieroni, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna*, p. 95.

36 Se non diversamente specificato, qui e nelle citazioni successive si fa riferimento alla pagina del facsimile della redazione dell'argomento in lingua russa consultabile sul sito dell'edizione digitale.

casa. Così, nella lista dei personaggi della commedia *Il Francese a Venezia* (1733) la professione di Momolo viene tradotta per gli spettatori russi tra parentesi quadre: „Momolo, suo gondoliere [barcaiolo]“. Inoltre, l'*Argomento* della commedia fornisce una spiegazione della parola „episodio“: „L'amore e le nozze di Silvio e Odoardo con le figlie di Pantalone non sono altro che un Episodio [un termine poetico che definisce un'azione aggiunta al soggetto principale per necessità o per verosimiglianza] che costituisce l'avvio e lo scioglimento di questa commedia“ (*Argomento*, p. 2). Allo spettatore-lettore vengono anche fornite informazioni sul cambio di valuta estera menzionata nel testo: „Il vecchio entra dicendo che gli ha portato 400 pistole [cioè 800 rubli, se una pistola è pari a 10 lire; se invece è pari a 12 lire, allora 960 rubli] della sua cambiale“ (Atto I, p. 6). Allo stesso modo, nel *Grande Basilisco da Bernagasso* (1733) vengono fornite informazioni sul cambio della valuta francese: „Arlecchino [...], con la forza del canto, costringe Silvio ad accettare l'atto di donazione, poi dà un luigi d'oro [cioè quattro rubli] al Dottore“ (Atto I, p. 9). Nella già citata commedia *Il nascondiglio*, la parola utilizzata dal traduttore per „fragranza“ non è propriamente „il profumo“, ma „l'onda“, il che sembrerebbe indicare che nel lessico russo, a quel tempo, non esisteva una parola specifica per „profumo“.

In *Colombina maga* (1735), viene spiegato che cos'è un torneo („un combattimento fatto per divertimento“) e un patibolo („cioè il palco“, Atto III, p. 10). Nello *Scavalcare uno steccato* (1733), viene chiarito che cosa sia lo scheletro („le ossa umane assemblate come è proprio dell'uomo“, Atto I, p. 4) e il globo („il globo celeste o il mappamondo, oppure una sfera di vetro su piedistallo che si usa mettere sui camini“, Atto II, p. 6).

Come si è già accennato in precedenza, le traduzioni in russo e tedesco sono pressoché identiche, ma a volte una delle versioni è più ricca di particolari rispetto all'altra e fornisce ulteriori dettagli sugli aspetti performativi dello spettacolo, sui lazzi o sui costumi degli attori. Ad esempio, nella commedia *Arlecchino e Smeraldina, innamorati dispettosi* (1733), la versione in tedesco fornisce l'informazione che il lazzo delle lingue straniere era eseguito da Brighella in francese:

Напослѣдокъ Арлекінь закричалъ; Ахъ я убитъ! и бросился къ воротамъ Смералдіны, которая выходитъ; Бригелль слыша, что она идетъ, перемѣнилъ голосъ, и сталъ ей говорить: такъ то, женщина невѣрная, и бездѣльная, вѣтъ это арлекінь твои любовникъ, котораго я теперь убилъ въ отмщеніе твоея невѣрности. Смералдіна думая, что Арлекінь умеръ, стала быть въ отчаянїи, и начала по немъ плакать. (Atto III, p. 9)

Zuletzt schreyt der Arlequin; Jch bin umgebracht! u. legt sich vor der Smeraldina Thüre. Diefе kömmt heraus; Brighella verstellet feine Stimme u. fagt ihr auf Frantzösisch: Oui femme infidele et scelerate, c'est Arlequin ton amant que je viens de tuer pour me venger de tes infidelité. D. i. Ja du untreue u verruchte! Diefes ift der Arlequin, dein Liebhaber, den ich zur Rache deiner Untreue, um des Leben gebracht. Smeraldina heulet u. schreyet, da sie höret daß Arlequin todt ift. (Atto III, p. 7)

Alla fine, Arlecchino comincia a gridare: Ah, sono stato ucciso! e si mette accanto al portone di Smeraldina, la quale esce fuori. Brighella, sentendola arrivare, cambia la voce e le dice: O, LA DONNA INFEDELE E OZIOSA! QUESTO È ARLECCHINO, TUO AMANTE, CHE IO HO UCCISO PER VENDICARMI DELLA TUA INFEDELTÀ. Smeraldina, pensando che Arlecchino sia morto, si dispera.]

[Alla fine, Arlecchino grida: Sono stato ucciso! E si sdraia accanto al portone di Smeraldina. Quest'ultima esce fuori. Brighella cambia la voce e le dice in francese: Oui femme infidele et scelerate, c'est Arlequin ton amant que je viens de tuer pour me venger de tes infidelité. Sarebbe: sì, tu infedele e malvagia! Questo è Arlecchino, tuo amante, che ho ucciso per vendicarmi della tua infedeltà. Smeraldina piange e urla quando sente che Arlecchino è morto.]

Nella commedia *Smeraldina spirito folletto* (1733), la redazione tedesca rivela invece maggiori dettagli sui costumi indossati dagli attori rispetto alla redazione russa:

Докторъ въ отчаянїи остался; на то приходитъ. смералдіна судовшикомъ, сказываетъ Доктору, что какъ Сїлвіи убилъ бѣдную Смералдіну влюбившися въ Діану дочь Панталонову, что онъ видѣлъ самъ своими глазами. (Atto I, p. 6)

Der Doctor bleibt gantz bestürzt zurücke, da denn Smeraldina als ein Gondolier zu ihm kömmt, und erzehlet, daß Silvio die arme Smeraldina umgebracht, weil er in des Pantalons Tochter, Diana, verliebt sey, und bekräftiget, daß sie es mit ihren Augen gesehen habe. (Atto I, pp. 3–4)

[Il Dottore è lasciato nella disperazione. In questo momento entra SMERALDINA vestita da gondoliere, che racconta al Dottore come Silvio abbia ucciso la povera Smeraldina per amore di Diana, la figlia di Pantalone, e afferma di averlo visto con i propri occhi. Il Dottore piange la sorte di sua figlia.]

[Il dottore è lasciato in disperazione quando Smeraldina si avvicina a lui vestita da gondoliere e gli racconta che Silvio ha ucciso la povera Smeraldina perché è innamorato della figlia di Pantalone, Diana, e conferma di averlo visto con i suoi occhi.]

La parola *sudovščik*, usata nella redazione russa dell'argomento per descrivere il costume di Smeraldina, ha un significato generico di barcaiolo o marinaio. L'uso del termine „Gondolier“ nella versione tedesca indica invece che l'attrice indossava il costume specifico del gondoliere veneziano e non quello generico da marinaio. Nel caso del *Francese a Venezia*, invece, è la traduzione russa a essere più dettagliata rispetto a quella tedesca. Nella scena in cui Brighella insegna a Smeraldina a comportarsi da nobildonna per sedurre il giovane e ingenuo francese Monsieur Appetit al fine di derubarlo, il traduttore russo fornisce qualche informazione in più sul costume dell'attrice. La parentesi esplicativa specifica che l'interprete appariva sul palco indossando l'andrienne, nota in Russia come „Schlafrock“, una lunga veste da camera aderente al busto che lasciava scoperta la scollatura. Questo tipo di vestito prende il nome dalla commedia *Andrienne* (1703) di Michel Baron. Dall'altra parte la traduzione tedesca si limita a indicare che l'attrice era „vestita distintamente“:

брігелль научаетъ Смералдіну одѣтую въ Адріеннѣ, [то есть въ женской шлафрокъ] что какъ она долженствуетъ поступать съ Французомъ; учить ея такъ же поступкамъ учтивымъ. Смералдіна то стала дѣлать. (Atto I, p. 7)

Brighella unterrichtet die Smeraldina, die ganz vornehm angekleidet ist, wei sie sich gegen den Frantzöfischen Herrn aufführen und mit was für artigen Manieren sie ihn empfangen folle. Smeraldina macht alles nach [...] (Atto I, p. 5)

[BRIGHELLA insegna al Smeraldina vestita con un'andrienne, [cioè con uno *Schlafrock* da donna] come si deve comportare con il francese; le insegna anche i modi galanti. Smeraldina comincia ad atteggiarsi così.]

[Brighella insegna a Smeraldina, che è vestita molto distintamente, come comportarsi con il francese e quali graziose maniere dovrebbe adottare per accoglierlo. Smeraldina imita tutto.]

Dato che nelle redazioni in tedesco le parentesi esplicative sono spesso assenti, è lecito supporre che i traduttori abbiano tenuto conto delle competenze linguistiche e culturali diverse degli spettatori di madrelingua russa e tedesca. Infatti, mentre Trediakovskij traduce sempre in russo le battute pronunciate dai personaggi in francese, Stählin lo fa molto raramente, o per lo meno non in maniera ricorrente. È probabile che, all'epoca, i cortigiani tedeschi presenti alla corte avessero una migliore comprensione del francese rispetto alla nobiltà russa. Questa ipotesi trova conferma nella commedia *La nascita di Arlecchino*, che si basa interamente sui lazzi delle lingue straniere. Le battute in francese vengono tradotte nella versione russa, mentre nella stampa tedesca vengono lasciate senza traduzione:

панталонъ выходитъ думая а грозахъ
Одоардовыхъ, и о томъ, что ему
сказалъ Сїлвіи отъ Волхва. Арлекїнъ
увидѣвъ его пришолъ къ нему, и
тотъ часъ сказалъ: мои господинъ,
я до вашихъ услугъ. Панталонъ
такимъ же голосомъ отвѣтствуетъ
ему немедленно: а я тебя принимаю.
(Atto I, p. 5)

Hierauf kommt Pantalon, lacht über die
Drohungen des Odoardo. dasjenige, was
ihm Silvio, im Namen des Zaubrers, gefa-
get. Wie ihn Arlequin gewahr wirdgehet er
plötzlich auf ihn zu und faget: Monsieur je
fuis a votre service; und Pantalon antwor-
tet ihm gleic:e moi je te prens. (Atto I, p. 4)

[PANTALONE esce pensando alle minacce
di Odoardo e alle parole del mago che gli
ha riferito Silvio. Arlecchino, accorgendosi
della presenza di Pantalone, gli si avvicina
e gli dice con prontezza: MIO SIGNORE,
SONO AL SUO SERVIZIO. Pantalone con la
stessa voce gli risponde: E IO TI ASSUMO.]

[in seguito arrivaPantalone, ride delle
minacce di Odoardo e di ciò che Silvio gli
ha detto a nome del mago. Quando Arlec-
chino lo vede, si avvicina improvvisamente
a lui e gli dice: Monfieur je suis a votre
service („Signore, sono al vostro servizio“);
E Pantalone gli risponde immediatamente:
et moi je te prens. ("e io ti accetto").];

Il confronto tra le traduzioni degli argomenti permette di delineare il profilo degli spettatori dell'epoca come fruitori che avevano scarsa familiarità con la lingua, la realtà e la cultura drammaturgica italiana, molto diversi insomma dagli spettatori loro contemporanei nelle altre capitali europee dello spettacolo, avvezzi, da quasi due secoli, alle convenzioni della commedia dell'arte. Se il lavoro dei traduttori era fondamentale per facilitare la comunicazione con questo pubblico poco sofisticato (e anche per educarlo), altrettanto importante doveva essere il contributo degli interpreti che alla fine del loro soggiorno sono riusciti a diffondere l'italiano come lingua franca al di là dei confini europei. Ora vediamo con quali tecniche di recitazione e con quali capacità e doti espressive gli attori italiani

sono riusciti a garantire il successo delle loro rappresentazioni, coinvolgendo il pubblico straniero nell'azione scenica.

Il repertorio dei lazzi

La capacità degli attori di rendere lo spettatore partecipe durante lo spettacolo si doveva alle attrazioni principali degli spettacoli italiani, i lazzi. I trucchi e le trovate comiche costituivano l'elemento più celebrato dell'improvvisazione dei performer dell'Arte e il nucleo fondamentale dell'azione comica. Tuttavia le raccolte dei canovacci a noi pervenuti in materia spesso tacciono o si limitano a richiamare il termine tecnico „lazzo“, talvolta con una didascalia che risulta indecifrabile per noi: „a quel punto fanno lazzi.“ Ci troviamo quindi di fronte alla parte più difficile e oscura riguardante la pratica della commedia dell'arte. Ciò che rende interessante la raccolta piomboburghese è proprio il fatto che gli argomenti arricchiscono la sceneggiatura con la descrizione distesa dello svolgimento delle antiche *gags* dei comici dell'arte. I lazzi descritti nelle commedie russe ci permettono di ricostruire il bagaglio di battute utilizzate dagli interpreti per suscitare il riso immediato del pubblico, amplificando la comicità dell'azione o spostando l'attenzione su una nuova situazione drammaturgica.

Tra i vari tipi di lazzi – fisici, acrobatici, pantomimici, delle bastonate, della balordaggine, della rabbia, della paura, del travestimento, della magia, nonché quelli ibridi – catalogati da Nicoletta Capozza sulla base dei circa ottocento scenari dei principali zibaldoni di soggetti, quasi tutti trovano un riscontro negli argomenti piomboburghesi, a eccezione soltanto dei lazzi scurrili ed escatologici.³⁷ Poiché il lazzo rappresenta la sintesi dell'arte dell'attore, un'attenta disamina dei giochi scenici rintracciati nella silloge può fornirci un'idea delle capacità espressive, recitative e funamboliche dei comici attivi a San Pietroburgo e aiutarci a ricostruire i tratti distintivi delle maschere da loro interpretate.

Oltre agli svariati lazzi fisici, la cui principale finalità era mettere in luce le capacità acrobatiche degli attori, gli argomenti piomboburghesi presentano un considerevole numero di lazzi mimico-gestuali che riportano a un'espressività di pura fisicità con la presa diretta su chi assisteva alla rappresentazione. Le tecniche fisiche dell'Improvisa acquistavano ancora maggiore importanza quando le compagnie si esibivano in paesi dove non potevano fare affidamento sulla lingua come supporto comunicativo. Gran parte dei lazzi mimico-gestuali servivano quindi a indicare gli stati emotivi o le reazioni dei personaggi. Ne è un esempio la commedia *Brighella armi e bagagli* (1733), in cui „ARLECCHINO entra correndo

37 Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma 2006.

così veloce da perdere il fiato e va a sbattere contro Pantalone, facendolo cadere insieme a lui. Rialzandosi Pantalone lo manda al diavolo“ (Atto I, p. 5). In questa scena, il lazzo mimico di Arlecchino che perde il fiato viene abbinato all'antico lazzo di cascata, che aveva una straordinaria e immediata presa sul pubblico. Nella *Cortigiana onesta* (1733) „Brighella è così arrabbiato con Arlecchino per la sua stupidità che è quasi fuori dalla sua pelle“ (Atto I, p. 4). Nel *Francese a Venezia* Smeraldina entra in scena „profondamente addolorata perché un cane le aveva rubato quello che Arlecchino le ha procurato per pranzo“ (Atto I, p. 4). L'espressione delle passioni era un elemento fondamentale dell'estetica della commedia dell'arte e non sorprende quindi che quando le maschere si innamorano allora si amano con grande fervore. Ad esempio, Aurelia nel *Grande Basilisco da Bernagasso* ama Odoardo con „sommio ardore“ (Atto I, p. 3). Diana nei *Quattro Arlecchini* è invece „estremamente rattristata“ (Atto I, p. 4) perché viene respinta da Arlecchino. In *Arlecchino e Smeraldina innamorati litigiosi*, Smeraldina, apprendendo la notizia che il suo amato Arlecchino è ancora vivo, cambia rapidamente la sua tristezza in gioia, tanto da spaventare Pantalone: „Arlecchino dice a Smeraldina di non essere morto. Smeraldina cambia la sua tristezza in felicità. Pantalone è inorridito da questo cambiamento. Saltando e ballando, Smeraldina va via“ (Atto II, p. 9).

Che il lazzo mimico fosse uno dei cavalli di battaglia e un 'pezzo di bravura' di Adriana Sacco, attrice che sosteneva la parte di Smeraldina, lo conferma la sua presenza anche in un'altra commedia. Nei *Divertimenti sul campo e sull'acqua* (1733), Smeraldina aiuta suo fratello Brighella a riunire le figlie di Pantalone con i loro amanti travestendosi da finta figlia del sultano turco, di cui il vecchio e libidinoso Pantalone si innamora. Di fronte alla falsa notizia dell'arrivo imminente del sultano che metterà fine alle loro tresche amorose, Smeraldina „finge di passare dall'estrema disperazione al suo estremo opposto, e lo fa cantando e ballando“³⁸. I lazzi verbali dei comici possono essere raggruppati in tre sottocategorie: i lazzi di doppio senso, i lazzi di rovesciamento logico-illogico e i lazzi delle lingue straniere e dei dialetti. I lazzi del primo gruppo hanno quasi sempre al loro centro la figura dello zanni e il suo modo particolare di interagire con le cose e le persone che lo circondano. Così, *Il dottore dai due volti* (1734) si apre con l'irruzione di Arlecchino sulla scena che interrompe le confidenze di Silvio e Odoardo „gridando che tutta la città è circondata. Gli innamorati gli chiedono con interesse chi avrebbe circondato la città. Arlecchino esita un attimo facendosi desiderare e poi risponde che la città è circondata dalle mura“ (Atto I, p. 3). La balordaggine di Arlecchino si dipana in lazzi di doppio senso e fraintendimento che derivano dalla tendenza della maschera a prendere il linguaggio metaforico

38 Atto I, p. 5 della redazione tedesca. La descrizione del lazzo mimetico non è presente nella stampa in russo.

alla lettera (circondata, intesa come assediata, accerchiata). Nella stessa commedia troviamo un altro lazzo verbale che può divertire anche oggi ed è basato sul rovesciamento logico nell'illogico: „Arlecchino, da fuori scena, finge di scrivere le ricette per rendere la vista a un sordo e la vita a un morto. [...] Poi Pantalone gli dice di avere il fiato corto e di respirare con fatica. Arlecchino gli risponde che lo può guarire molto velocemente. Prende una borsa a soffietto e vuole gonfiarlo, il che crea un lazzo spiritoso con il quale si conclude il primo atto“ (Atto I, p. 5). La distorsione della logica ha l'intento satirico nei confronti di medici veri, ma serve soprattutto a creare la comicità sia dello zanni che di Pantalone.

Un altro esempio dei lazzi stravaganti di Arlecchino che ripropongono il tema della confusione tra livello letterale e metaforico del discorso si trova nelle *Trasformazioni di Arlecchino* (1733): „ARLECCHINO dal cortile fa diverse domande divertenti a chi bussa e alla fine esce fuori. Silvio gli chiede se la sua fidanzata è a casa. Arlecchino gli risponde di no. Silvio gli chiede dove si trova. Arlecchino gli risponde che è a casa. Silvio non lo comprende. Arlecchino, dopo averne discusso un po', gli dice che Diana è in cucina. Silvio lo chiama sciocco dicendo che la cucina è in casa e gli chiede di chiamare Diana“ (Atto I, pp. 3–4). Sebbene non sappiamo quali contorcimenti del corpo accompagnassero le battute di Arlecchino in scena, è innegabile la prevalenza di motti di spirito nelle sue entrate. Quanto alla terza e più interessante categoria di lazzi verbali, quella delle lingue straniere e dei dialetti, sembra che durante la *tournee* piomboburghese i comici tenessero a mente la raccomandazione di Andrea Perrucci (1651–1704), teorizzatore delle regole dell'Improvvisa. Nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, e all'improvviso* del 1699, Perrucci sosteneva che „la diversità delle lingue suole dare gran diletto nelle Comedie, e chi sia la verità fin da' tempi de' primi Romani si praticò“³⁹. Infatti, sebbene i lazzi delle lingue straniere e dei dialetti siano abbondantemente utilizzati dai comici, l'acrobatisma verbale e il plurilinguismo caratterizzano soprattutto gli attori che sostenevano la parte delle maschere di Arlecchino e Brighella.

Così, *La cortigiana onesta* fornisce l'esempio del lazzo ibrido che unisce quello del travestimento e quello delle lingue straniere, in cui Arlecchino fingeva di essere il Dottore non solo indossando i suoi abiti, ma anche parlando il latino maccheronico, scimmiettando il linguaggio dei dotti:

Brighella loda l'intenzione di Arlecchino che vorrebbe fingere di essere il Dottore, ma Arlecchino gli dice di non saper parlare latino. Brighella gli insegna alcune parole ed entrambi escono per prepararsi al raggio. Entra Silvio con il suo servitore

39 Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta a rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi [...]*. Parti due, Napoli: Luigi Mutio 1699. Del trattato esiste un'edizione moderna a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze 1961, Parte seconda, Regola VI, p. 194.

e dice di aver sentito il Dottore, suo suocero, che vive in quella strada, e, mentre guarda nel cortile, arriva Brighella. Silvio gli domanda dove vive il Dottore. Brighella dice di essere suo maggiordomo. Silvio si rallegra di aver trovato il servitore di suo suocero e gli racconta di sé. Anche Brighella si mostra contento di aver visto il fidanzato della sua padroncina e chiama Arlecchino. Questo esce parlando in latino sotto al naso ed entra di nuovo in casa sua. (Atto I, p. 6)

La parlata maccheronica veniva utilizzata dagli attori non solo per creare l'effetto comico, ma anche per aggiungere un livello di virtuosismo alla rappresentazione della commedia dell'arte. Ad esempio, nel *Grande Basileisco*, Arlecchino, che per la prima volta vestiva i panni non di un servo sciocco e stolto, ma di un mercante ingenuo, improvvisava il pasticcio in latino una volta che l'atto di donazione, imprudentemente fatto a nome del Basileisco, veniva strappato: „Arlecchino dopo alcuni lazzi gli [a Basileisco] mostra la concessione fatta a pezzi dicendo direttamente in latino: TU SEI VENUTO TARDI; TU QUI VIVRAI MALE; IL TESTAMENTO NON È PIÙ VALIDO; NON HAI PIÙ SPERANZA“ (Atto III, p. 15).

Sempre il canovaccio del *Grande Basileisco* ci fornisce un altro esempio calzante della prontezza di spirito di Arlecchino e della sua esperienza plurilinguistica. Per poter entrare nella propria casa, dalla quale è stato sfrattato, Arlecchino si travestiva da domestica francese e, per farsi assumere da Basileisco, parlava „mezzo in francese e mezzo in italiano“ (Atto III, p. 12). L'abilità dell'attore di improvvisare non solo in italiano, ma anche in francese, doveva essere davvero straordinaria. Se ipotizziamo che la parte di Arlecchino fosse assegnata ad Antonio Sacco – in alternanza a Ferdinando Colombo –, si potrebbe dedurre che già durante il soggiorno piombo-borghese il venticinquenne Sacco aveva cominciato ad elaborare le qualità dell'improvvisazione descritte nell'elogio di Giacomo Casanova: „Le fini sue arguzie, le belle frasi, che infilza, il leggiadro modo con cui le stropia, le rare erudizioni, e i dotti spropositi, che dice, sono tutte immagini informi, voli di fantasia, ombre, larve, e quasi sogni momentanei, e passeggeri, che nascono allora in lui per un effetto di vera reminiscenza.“⁴⁰

Le acrobazie linguistiche di Arlecchino e l'imitazione dei dialetti emergono chiaramente nei *Travestimenti di Arlecchino* (1733). L'intreccio della commedia, incentrato sui consueti tentativi dei due zanni di far sposare i loro padroni con le loro amate nonostante l'opposizione dei vecchi padri, diventa un pretesto per le esibizioni verbali di Arlecchino, i cui lazzi raggiungono il loro esilarante *climax* nel suo apprendimento del dialetto veneziano:

ARLECCHINO torna vestito da Pantalone, ma molto imbarazzato perché non sa parlare il pantalonese. Brighella gli dice di aggiungere le sillabe ao, io e yo a

⁴⁰ Giacomo Casanova, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Houssaye*, Amsterdam [Lugano]: Pietro Mortier 1769, pp. 285–288.

certe espressioni e che questo sarà sufficiente per la lingua veneziana. Arlecchino comincia ad aggiungere queste sillabe a ogni parola, ciò causa un gioco scenico divertente. Brighella se ne va ridendo. (Atto I, p. 6)

La scena mette in evidenza la mente astuta e agile di Arlecchino, così nell'azione come nell'arguzia, ma il lazzo verbale dello zanni probabilmente conteneva anche l'allusione alla percezione che gli spettatori avevano della lingua degli attori italiani. Infatti, la grande quantità dei lazzi di questo genere presenti nella silloge russa sembra suggerire che i comici li utilizzassero come una sorta di commento sul superamento delle frontiere linguistiche attraverso l'arte drammatica.

Un altro esempio della straordinaria creatività, della disinvoltura verbale e della prontezza di spirito sbalorditiva di Arlecchino si ha appena più avanti nella commedia, quando lo zanni improvvisa, in una scena di grande impatto, „il ruggito del toro per la lingua ceca, il grugnito del maiale per quella francese, e per lo spagnolo aggiunge ad ogni parola *os*“:

PANTALONE entra e, vedendo Arlecchino al suo cancello, lo rimprovera. Arlecchino gli chiede perdono per quello che gli ha fatto in passato, gli dice che non è più al servizio di Diana e che desidera di fare da interprete per i gentiluomini che vogliono viaggiare per l'Europa. Pantalone lo loda e gli chiede se conosce le lingue straniere. Arlecchino gli risponde che saper parlare il ceco, il francese e lo spagnolo. Pantalone gli chiede di parlare in queste lingue. Arlecchino imita il ruggito del toro per la lingua ceca, il grugnito del maiale per la francese, e per lo spagnolo aggiunge *os* ad ogni sillaba [...]. (Atto I, p. 7)

In *Arlecchino statua*, invece, lo spericolato lazzo acrobatico dello zanni che scende attraverso il camino nella casa di Pantalone è completato dal lazzo dei dialetti: „parlando in dialetto calabrese, Arlecchino racconta di essere uno spazzacamino che è caduto là mentre stava pulendo il tubo del camino della contessa sua vicina, il quale è collegato al camino di Pantalone“ (Atto I, p. 4). Per enfatizzare l'effetto comico della scena, Arlecchino impiega il dialetto calabrese e lo carica di teatralità. Tale dialetto è ricordato da Perrucci per i suoi connotati di stoltezza e rozzezza: „I Calabresi ancora si prendono per parte di bravi accompagnando i loro ridicolissimi vocaboli con le bestemmie, alle quali è sì proclive la plebe di quella Nazione.“⁴¹ Non da meno era il virtuosismo verbale dell'attore interprete di Brighella. Ruffiano, orditore di inganni e artefice del destino altrui, persino di persone di un ceto sociale superiore, nel *Francese a Venezia*, Brighella si metteva a fare l'interprete del colloquio amoroso tra il *petit-maitre* francese e Smeraldina, una ragazza veneziana di bassa estrazione sociale:

41 Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata*, Parte seconda, Regola VII, p. 211.

Nel frattempo, qualcuno bussa, Brighella si allontana e torna con Monsieur Appetit che comincia a fare i complimenti a Smeraldina. Lei non capisce la sua lingua, neanche Monsieur la sua. Entrambi chiedono a Brighella di tradurre quello che dice l'altro. Brighella volge tutto a proprio vantaggio e traduce in modo che sia l'uno che l'altra sentano quello che vogliono sentire. (Atto I, p. 7)

Che gli interpreti di Arlecchino e Brighella fossero grandi comici di parola è evidente nell'argomento *Amanti rivali con Arlecchino finto pascià* (1734), in cui Arlecchino, nei panni di un turco, fingeva di parlare in turco, mentre Brighella si spacciava per il suo interprete:

Si sente la musica turca ed entrano molti turchi con i cuscini e i parasole. Poi entrano gli innamorati, vestiti da turchi, con Arlecchino vestito da Pascià che finge di parlare il turco ai vecchi. Brighella traduce per i vecchi e dice loro che il gran signore pascià li ha accettati al suo servizio e che devono giurare fedeltà a lui secondo le usanze turche. Da ciò nasce un lazzo divertente. (Atto III, p. 11)

Da questa rassegna di lazzi emerge chiaramente come nella raccolta pietrobουργese spicchino lazzi verbali molto elaborati. Da parentesi comica, apparentemente priva di importanza nell'ossatura drammaturgica della commedia o che ha un rapporto marginale con la trama, i lazzi verbali diventano il fulcro dell'azione scenica. Ne offrono la testimonianza *I travestimenti di Arlecchino*, in particolare la scena in cui Arlecchino detta a Brighella la lettera per sua madre che vorrebbe essere affettuosa, ma che Smeraldina – inserendosi con la sua voce nel dettato di Arlecchino – riempie di insolenze che l'altro zanni trascrive con effetti farseschi:

ARLECCHINO che, vedendo Brighella, gli chiede di scrivergli una lettera per sua madre. Brighella si scusa dicendo che non conosce la lingua in cui bisogna scrivere. Arlecchino gli dice di scrivere con le lettere italiane quello che gli detterà. Brighella è d'accordo. Arlecchino gli porta tutto il necessario per scrivere. E quando, dopo alcuni lazzi, Brighella vuole iniziare a scrivere

SMERALDINA, che ha sentito tutto, pensando che Arlecchino voglia scrivere a qualche amante, per fargli un dispetto inizia a intromettersi. Ed entrambi compongono la lettera che Brighella scrive.

LETTERA

ARLECCHINO: dice a Brighella di scrivere Mia cara mammina.

SMERALDINA: indecente perdigiorno

BRIGHELLA: non sapendo che è Smeraldina che parla, è sorpreso di sentire quel titolo e chiede ad Arlecchino ... a tua madre?

ARLECCHINO: a mia madre, scrivi. Vi mando con questo.

SMERALDINA: la peste, che ti ucciderà.

BRIGHELLA: come prima: a tua madre?

ARLECCHINO: sì, a mia madre, scrivi. Un cesto pieno.

SMERALDINA: di veleni mortali.

BRIGHELLA ad Arlecchino: a tua madre?

ARLECCHINO: ma certo! A mia madre. Di salsicce e altre cose.

SMERALDINA: per farti scoppiare.

BRIGHELLA: a tua madre?

ARLECCHINO: sì, sì, a mia madre. Per farveli mangiare.

SMERALDINA: con un boia che ti batterà con la frusta.

BRIGHELLA: a tua madre?

ARLECCHINO: a mia madre. Saluti al padre.

SMERALDINA: che viene impiccato.

BRIGHELLA: a tua madre?

ARLECCHINO: ancora! A mia madre e vi chiedo la vostra

SMERALDINA: maledizione.

BRIGHELLA: a tua madre?

ARLECCHINO: a mia madre. Vostro figlio.

SMERALDINA: e tutta la compagnia bella.

ARLECCHINO: Arlecchino Batocchio.

SMERALDINA: spione pubblico in tutta la città.

SMERALDINA, ridendo, va via.

Arlecchino dice a Brighella di leggere la lettera. Brighella inizia a leggere e quando arriva alle battute di Smeraldina, Arlecchino si arrabbia. (Atto II, pp. 9–10)

I lazzi della silloge pietroburghese sono a volte talvolta così lunghi ed elaborati da far pensare che siano non più semplici parentesi comiche all'interno della tessitura scenica, ma che di essa ne abbiano preso il posto. La predominanza dei giochi verbali mostra come essi strappassero grandi risate al pubblico pietroburghese nonostante la barriera linguistica, poiché una parte significativa del divertimento offerto dalla commedia dell'arte risiedeva proprio nei vari strati linguistici. Anche se il dialetto veneziano, toscano o bergamasco non era comprensibile per i russi e i tedeschi, gli spettatori provavano piacere nel sentire una varietà di lingue sul palcoscenico. Come sostiene Marvin Carlson, mescolare le lingue sulla scena ha l'obiettivo fondamentale di stabilire „un rapporto più stretto con il pubblico“, e questo rapporto era infine più importante per gli spettatori della comprensione stessa dello spettacolo.⁴² Anche quando il pubblico non capiva una lingua introdotta sul palco, poteva

42 Marvin Carlson, *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor 2006, p. 46.

comunque divertirsi cercando di decifrarne il significato con l'aiuto dei gesti e della mimica dell'attore.

L'edizione digitale della raccolta pietroburchese degli argomenti della commedia improvvisa apre uno squarcio sulla vitalità del teatro, restituendo il profilo del pubblico e le caratteristiche della recitazione degli attori e fornisce informazioni preziose sugli aspetti performativi delle produzioni spettacolari al di fuori dell'Italia. Sebbene gli argomenti della raccolta a noi pervenuti, raccolti per la prima volta in un *corpus* completo, non siano documenti attendibili riguardo alla spettacolarità e richiedano uno scavo interpretativo per cogliere gli elementi vibranti delle messe in scena, essi rappresentano comunque fonti importanti per la storia dello spettacolo e testimoniano una tappa significativa nelle vicende della diffusione e della circolazione del teatro italiano nell'Europa dell'Est e in Russia.

Abstracts

Maria Ida Biggi

Metamorfosi della scena: dalla macchina alla prospettiva

The essay examines the *mise en scène* of the musical dramas *Eteocle e Polinice* e *La divisione del mondo* in Venice, at the Teatro Vendramin di San Luca, in 1675, both with the music by Giovanni Legrenzi. The paper tries to rebuild the construction of stage design by Giovan Battista Lambranzi with the help of the drawings now preserved at the Palatina National Library in Parma. These two shows were an extraordinary opera performances in the Baroque venetian productions and are still now of a great interest for the survival of the iconographic documentation.

Emanuele De Luca

Avanguardie italiane del primo Seicento europeo. Giovan Battista Andreini in Francia: strategie, ibridazioni, mostri

In the favorable context of the Italianizing court of Maria de Medici, but also of Louis XIII, the article focuses on the travels of Giovan Battista Andreini in Paris between 1613 and 1625. It intends to highlight the role of the famous actor-author and troupe leader in the export of Italian theatrical genres. This happens in a transitional era in which the old poetic models dissolve or transform (*Adamo*, Milan, 1613), and new comedy and new genres impose themselves: mixed genres, experimental monsters and *opere in musica* and *a gran spettacolo* (such as *Amor nello specchio*, *La Centaura*, *La Sultana* or *La Ferinda*, Paris, 1622).

Andrea Fabiano

*Evadere dalla maschera:
la ricerca di una possibile ibridazione tra maschere e caratteri
(Andreini, Marivaux, Delisle e Goldoni)*

This paper analyses the threshold between the mask and the theatre persona's character in Italian comedy between the seventeenth and eighteenth centuries. The threshold, doesn't have to be seen as the final closure, but as the friction between two different types of characters and the circulation of traits between

the those two types. It is the relationship between the mask's universality and the character's uniqueness. The purpose of this paper is to question the transition, generally misinterpreted as an evolution by scholars, from the comedy of masks to the comedy of characters. The critics usually stigmatise the former for its lack of psychological depth, while they appreciate the latter for their character's fluidity within a poetic framework governed by verisimilitude. The corpus analysed is mainly focused on the Italians actors of the Comédie-Italienne in Paris.

Cristina Fossaluzza

Il Capitano alla conquista della società delle lettere. Fortuna e trasformazioni delle Bravure di Francesco Andreini nella Germania del Seicento

This article broaches the subject of the transformations that the Italian Commedia dell'arte underwent in its reception in the German-speaking countries in the Early Modern Age. At the Catholic courts of Southern Germany, which were the first to perform the Commedia dell'arte at the end of the 16th century, plays were staged in Italian and thus hardly any translations were commissioned. By contrast, German translations of the Commedia dell'arte texts are found a few decades later in the Protestant part of the Empire. The thesis proposed in this article is that in this context, Italian comedy was seen by circles, academies and the learned society as a genuine literary phenomenon. From this point of view, a significative discovery was made a few decades ago when a partial print of a translation of a representative text of the Commedia dell'arte like the Bravure del Capitano Spavento by Francesco Andreini from 1627 was found in the Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. But in 2010 there was an even more interesting discovery in the Court Library in Arolsen, namely a handwritten German translation of the Bravure, even earlier (1610). To date, this manuscript is the only complete translation of Andreini's reasonings so far found in another European language. After dwelling on a reconstruction of the cultural networks that emerge from the study of these translations, the final part of this contribution focuses more closely on the texts, highlighting their philological transformations compared to the original, their critical intentions against the backdrop of the Thirty Years' War and, not least, their extraordinary literary quality and knowledge.

Sven Thorsten Kilian

Ariosto in Ferrara: I Suppositi zwischen Verortung und Verfremdung

Ariostos frühe Komödie *I Suppositi* nimmt einerseits gelehrte Bezüge zum römischen Theater auf und spielt andererseits mit konkreten Referenzen auf das Setting der Aufführung am Ferrareser Hof. Der Aufsatz zeigt, dass der Autor den konventionellen Verwechslungsstoff in territorialisierender Funktion nutzt, um sich und seinen Fürsten auf dem zeitgenössischen literarischen Feld zu positionieren, und dass sein Text dabei gleichzeitig Vernetzungsangebote macht, die das Vertauschen nicht nur als zentrales Komödienmotiv der Frühen Neuzeit markieren, sondern auch zu einem Paradigma theatralischer Rezeption in ganz Westeuropa macht.

Tatiana Korneeva

*Strumenti degli attori e strumenti digitali per la storia dello spettacolo:
l'edizione scientifica digitale della raccolta pietroburghese degli argomenti di com-
medie dell'arte (1733–1735)*

Il contributo ripercorre in dettaglio le fasi riflessive e operative che hanno guidato la realizzazione dell'edizione scientifica digitale e alla traduzione italiana di 62 argomenti di commedie dell'arte messe in scena dagli attori italiani attivi a San Pietroburgo tra il 1733 e il 1735 (*Commedia dell'arte a San Pietroburgo, 1733–1735*, a cura di Tatiana Korneeva, 2022). Nella prima parte del saggio vengono espone le motivazioni che hanno portato alla scelta del formato digitale e viene descritto il workflow del lavoro, lo schema di codifica XML-TEI e la struttura del sito web che ospita l'edizione. La seconda parte del saggio si concentra invece sull'analisi di alcune caratteristiche degli argomenti e approfondisce l'indagine relativa al repertorio degli attori italiani che, nel corso del Settecento, hanno svolto un ruolo fondamentale nella diffusione del teatro italiano a livello europeo.

Katharina Piechocki

*Verhüllungen, Enthüllungen, Vermählungen:
Wolkenpoetik und Opernmaschinerie von Dante bis Descartes*

Dieser Beitrag setzt sich zum Ziel, frühneuzeitliche Wolkenmaschinen auf den Theater- und Opernbühnen Italiens und Frankreichs aus der Perspektive der Poetik zu untersuchen. Neuere Untersuchungen zu Wolkenmaschinen haben hauptsächlich den Zusammenhang zwischen Bühnentechnologie,

Naturwissenschaft, Philosophie und Kosmologie hervorgehoben. Was in diesem Beitrag im Vordergrund steht, ist das enge Verhältnis zwischen Wolkenmaschinen und Poetik. Die seit der Antike meist weiblich konnotierte Wolke wurde in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kommentaren und Kritiken der Aristotelischen *Meteorologica*, darunter Dante und Descartes, als Medium eingesetzt, um einerseits die Grenzen der Repräsentierbarkeit körperlicher, visueller und – wie dieser Beitrag aufzeigen möchte – poetischer Schönheit aufzuzeigen und andererseits die Unvorhersehbarkeit und Unregelmäßigkeit von Naturphänomenen, die hier unter dem Gesichtspunkt der Theatralität erforscht werden, zu thematisieren. Dieser Beitrag setzt sich insbesondere mit zwei musikalischen Aufführungen auseinander: der 1608 in Florenz aufgeführten Pastorelle, *Il Giudizio di Paride*, des Michelangelo Buonarroti des Jüngeren und der 1654 in Paris aufgeführten Oper *Le Nozze di Peleo e di Teti* des italienischen Librettisten Francesco Buti. In beiden Aufführungen nimmt die Wolke die Gestalt einer produktiven Matrix an, die die mannigfaltigen poetologischen Möglichkeiten der Wolkenmaschine auf der Bühne verhandelt und vereint.

Christian Reidenbach

*Arbeit am Stein. Verfahren sprachlicher Monumentalisierung in
Étienne Jodelles Cléopâtre captive (1553)*

The first secular tragedy in French, Étienne Jodelle's tragedy *Cléopâtre captive*, echoes a specific historical moment, namely the siege of Metz by Charles V in the winter of 1552–1553. In the play, the Egyptian queen is defeated militarily by the conqueror Octavien, yet triumphs morally. In the style of the mirrors of princes, the plot is directed at Henry II, himself present in the audience at the premiere evening, and recommends to him – with the Egyptian queen as a model – the modesty of his triumphal gestures. To this end, Jodelle exploits the semantic field of the stone: While he demonstrates the dangers of a moral corrosion of heroic greatness in Antoine, the beloved, and Octavien, Cléopâtre's besieger, he emphasises in the queen herself a sovereignty arising from contempt for death, by means of which she immortalises her own voice in the stone funeral monument of her beloved. In this we can also recognise a poetological programme of the author, as he recommends himself to the crown with his tragedy by demonstrating the timeless power of his writing.

Imelda Rohrbacher
Vom stultus zum Berater
Wandlungen der Markolph-Figur in Früher Neuzeit und Aufklärung

Zu den zeitgenössisch populären, heute aber weitgehend vergessenen Figuren der Frühen Neuzeit zählt die Figur des Marcolfus aus dem Erzählkomplex rund um die Überlieferung des mittelalterlichen Dialogus Salomonis et Marcolfi. Aus dieser Tradition, die für Mittelalter und Beginn der Frühen Neuzeit bestens dokumentiert ist, hat sich besonders ein Strang vielfältig ausgebildet, in dessen Kern der verbale und Handlungswettstreit zwischen dem gewitzten Bauern Marcolfus und dem biblischen König der Weisheit steht. Auf das Weiterleben dieser Konstellation hat die Forschung verwiesen; wie lange sie aber lebendig bleibt, ist wenig untersucht. Der Beitrag zeigt daher Aufnahme, Ausbau und Umdeutung des Motivs von Narrheit vs. Klugheit (Untertan/Herrscher) vor allem in dramatischen Bearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die dem ungestalten, aber redegewandten Marcolfus bemerkenswerte Emanzipationsmöglichkeiten bieten. Das rhetorische Jahrhundert baut Markolf zu Lustspielfigur und character aus, das aufklärerische findet ihn als selbstbewussten Romanhelden wieder.

Christiane Schneider und Dominik Wabersich
Komische Konstellationen in William Mountfords
The Life and Death of Doctor Faustus. Made into a Farce

Dieser Beitrag versteht den Titel von William Mountfords Drama im Sinne eines poetologischen Kommentars und richtet dementsprechend sein Augenmerk auf die ästhetische Verbindung, welche der Fauststoff mit der Commedia dell'arte im Genre der Farce eingeht. Einerseits bietet der im Titel pointierte Ausgangspunkt für die Produktion, der durch Christopher Marlowe geprägte Fauststoff, wenig Anknüpfungsmöglichkeiten für das Genre, andererseits entspricht das deklarierte Endprodukt Mountfords („Made into a Farce“) nicht dem idealtypischen Merkmalskatalog der Farce. Die Analyse widmet sich den komischen Konstellationen im Drama, welche – so die These des Beitrags – die Hybridität der Farce auf verschiedenen Ebenen begründen.

Gianluca Stefani

*La circolazione di generi e cantanti al
teatro Sant'Angelo di Venezia nel primo Settecento*

In the early 18th century, the small Venetian theatre of Sant'Angelo, managed by 'pro tempore' impresarios, was a hotbed of experimentation with performing genres and a centre for the production of vocal talent careful to intercept the fashions and tastes of the public. Through a census (also based on unpublished sources) of the singers who performed on that stage between 1700 and 1720, this paper aims to illustrate how this theatre, with its innovative charge and thanks to its peculiar production organisation, contributed profoundly to revitalising the Italian and international opera circuit, promoting the birth and affirmation of distinguished performers, if not real stars.

Jörn Steigerwald

*Pantalones Pariser Metamorphosen: Louis Riccoboni's Observations sur la
comédie et sur le génie de Molière*

Louis Riccoboni distinguishes in his *Observations sur la comédie et le génie de Molière* between the construction of a comedy and its various forms of appearance which differ due to the fact that comedies are always related to the moral standards of the society they belong to. Molière takes an outstanding position in European history of theatre because his comedies trespass culturally specific traditions and amalgamates them in his comedies and farces, which Riccoboni describes as a process of 'metamorphosis'.

Rostislav Tumanov

*Hybride Figuren und proteische Bedeutungen.
Das Divertimento per li Regazzi von Giovanni Domenico Tiepolo
im Lichte zeitgenössischer Bildsatiren*

Towards the end of his life, the Venetian painter Giovanni Domenico Tiepolo (1727–1804) created the *Divertimento per li Regazzi*, a cycle of 104 larger-format pen and ink drawings. This series is generally regarded as his magnum opus and is usually interpreted by scholars as a nostalgic, ironic look back on the Venetian state, which was dissolved by Napoleon in 1797. Individual sheets from it are also regarded as an attack on the occupying troops and as a parody of the ideals of the French Revolution. This assumption of a critical impetus for the drawings has been largely considered self-evident in previous studies.

In this paper, however, this interpretation is tested by a comparative study of contemporary satirical prints and a new thesis is developed: Tiepolo’s drawings are neither explicitly political nor apolitical, but rather conceived in a way that is open to interpretation and allows for different, divergent readings.

Piermario Vescovo

Forme intermedie.

Warburg: la festa oltre l’arte drammatica.

The category of “forme intermedie”, coined by Aby Warburg in Italian (“Zwischenformen” in German) – intermediate between art and life – allows for a broad recognition of the history of the experience of representation, not reducible to performance, so as not to reduce theater to dramaturgy. The consideration over a broad chronological span concerns also the history of forms resistant to closure in dramaturgy, according to a precious connection that Warburg takes from Jakob Burckhardt.

Claus Zittel

Das ‚Freudenspiel‘ als hybride Gattung

This article is dedicated to the peculiar genre of the ‘Freudenspiel’ (joy play), which was used in the German-speaking world in the 17th century. It will be shown that the term was by no means only understood as a synonym for ‘comedy’, but that there are heterogeneous hybrid subgenres under the term, which will be briefly introduced and functionally analyzed. On the basis of Harsdörffer’s five “Freudenspiele”, which are largely unknown today, and his reflections on the genre, the second part of the study identifies and differentiates the art of transformation as the main method of Harsdörffer’s “Freudenspiele”. It is a poetic calculation adapted from Arcimboldo, which Harsdörffer’s intermedial “Freudenspiele” follow. The “Freudenspiele” are hybrid in many ways; they draw on Italian, French, Spanish and English sources, are partial translations and adaptations, use images and music, but are also new creations that are appreciated for their independence and originality in comparison with their European models.

Notes on Contributors

Maria Ida Biggi insegna Storia dello Spettacolo all'Università di Venezia Ca' Foscari e dirige l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini a Venezia.

Emanuele De Luca is Associate Professor (Maître de Conférences) in Theatre Studies at the Université Côte d'Azur, member of the CTELA and associate scholar at the ELCI, Sorbonne Université, and at the CMBV, Versailles. His works focus mainly on the cultural, theatrical, dramatic, and aesthetical transfers between Italy and France in the modern age and in Europe, on the transversal performing practices in Parisian theatres (XVII-XVIII), on the theory of acting and on the theatrical pedagogy (XX-XXI) and contemporary theatre.

Andrea Fabiano is Professor of Italian Literature and Culture and the co-director of the "Theatre Initiative" scientific programme at Sorbonne University. His main field of research is Italian opera and theatre of the modern age, with a particular focus on the relationship between Italy and France. His latest publications are: *Dictionnaire Goldoni* (Classiques Garnier, 2019) co-edited with Lucie Comparini and the scientific edition of Carlo Goldoni, *La Trilogie de la Villégiature*, Paris, Gallimard, 2023.

Cristina Fossaluzza, Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Ca' Foscari Venedig. Forschungsschwerpunkte: Verknüpfungen von Ästhetik und Politik vom 17. bis 21. Jahrhundert, Kulturkritik, Europa-Konzeptionen, deutsch-italienische Literatur- und Kulturbeziehungen.

Sven Thorsten Kilian ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung für Romanische Literaturen der Universität Stuttgart. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der französischen, italienischen und spanischen Literatur verschiedener Gattungen und Epochen, darunter Dante, Montaigne, Leopardi und Céline. Kilians Habilitationsschrift zum Theater in der Romania in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erscheint 2023 unter dem Titel *Escrituras andantes. Drama im Druckdispositiv zu Beginn des europäischen Buchmarktes*.

Tatiana Korneeva, autrice di monografie e numerosi saggi sul teatro e sull'opera tra Sei e Settecento, è attualmente ricercatrice presso la Norwegian University of Science and Technology. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *To the Court of the*

Tsarinas and Back Again: Italian Performers' Itineraries, Careers, and Networks across Europe (Berlin: De Gruyter, 2023), *The Dramaturgy of the Spectator: Italian Theatre and the Public Sphere (1600-1800)* (Toronto: Toronto UP, 2019) e i volumi collettanei *Mapping Artistic Networks: Eighteenth-Century Italian Theatre and Opera Across Europe* (Turnhout: Brepols, 2022) e *Le voci arcane: Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera* (Roma: Carocci, 2018).

Katharina N. Piechocki lehrt Französische und Italienische Literatur der frühen Neuzeit an der University of British Columbia, Vancouver. Ihr Buch *Cartographic Humanism: The Making of Early Modern Europe* erschien 2019 in der University of Chicago Press. Derzeit schreibt sie eine Monographie zur Poetik der frühen Oper in Italien und Frankreich mit dem Titel *Procreative Poetics: Hercules and the Rise of the Opera Libretto*. Sie ist die Mitherausgeberin, gemeinsam mit Jeffrey N. Peters, eines Doppelhefts des *Romance Quarterly* zum Thema „Early Modern Clouds“ (2021).

Christian Reidenbach promovierte im trinationalen Graduiertenkolleg Gründungsmythen Europas der Universitäten Bonn, Paris-Sorbonne IV und Florenz mit einer Arbeit zur Ideengeschichte des leeren Raums (*Die Lücke in der Welt*, Würzburg 2018); 2023 wurde der an der Universität Bonn mit einer Studie zu Souveränitätskonzepten im Corneille'schen Drama habilitiert (*Gesten der Entscheidung*, Berlin/Boston 2024). Er unterrichtet nach einer Postdoc-Stelle am Institut für Literaturwissenschaft (ILW) der Universität Stuttgart an der Universität Luxemburg.

Imelda Rohrbacher, seit 2020 Postdoc-Researcher der Abteilung ACE Austrian Corpora and Editions, ACDH-CH, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Österreichischen Nationalbibliothek und Assistentin am Institut für Germanistik der Universität Wien; Auslandslektorin an der Universität Zagreb; Lehrbeauftragte in Wien und Stuttgart; 2017 Visiting Professor, Università di Padua; 2017-2020 Postdoc-Researcher, FWF-Projekt König, Weiser, Liebhaber und Skeptiker – Rezeptionen Salomos der KU Linz; Veröffentlichungen zur Literatur des 17.-20. Jahrhunderts, u.a.: *Poetik der Zeit. Zum historischen Präsens in Goethes Die Wahlverwandtschaften*, Göttingen 2016; *Thomas Bernhard Einfach kompliziert*, in: Martin Huber u. Manfred Mittermayer (Hgg.), *Thomas Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018; *Christian Weise Comoedie vom König Salomo (1685)* [=Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 23 (2019), Heft 3 / 4].

Christiane Schneider, geb. 1993. Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaften an der Universität Stuttgart. Derzeit: Lektorin beim Deutschen Apo-

thecker Verlag, Stuttgart. Gleichzeitig Doktorandin an der Universität Stuttgart mit dem Projekt „Jetzt wollen wir eine Komödie spielen“ – Konstruktion, Form und Funktion des Komischen bei Caspar Stieler als Ausgangspunkt für die Neubewertung der deutschsprachigen Komödie des 17. Jahrhunderts (Arbeitstitel), das von Prof. Claus Zittel betreut wird.

Gianluca Stefani è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo e docente a contratto presso l'Università di Firenze. È stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Caporedattore del portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*, è segretario di redazione, documentazione ed editing della rivista annuale «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del primo Settecento veneziano. Tra i suoi lavori, i volumi *I due 'gemelli' veneziani. Francesco & Francesco Santurini uomini di teatro al servizio della Serenissima Repubblica* (2023) e *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

Jörn Steigerwald ist Professor für Vergleichende Literatur und Kulturwissenschaft mit Schwerpunkt Gender Studies an der Universität Paderborn. Er studierte an den Universitäten Würzburg, Tübingen und Avignon, promovierte an der Universität Gießen und habilitierte an der Ruhr-Universität Bochum. Danach hatte er Vertretungs- und Gastprofessuren inne an der Universität zu Köln, der FU Berlin sowie der Universität Tübingen und war zugleich Heisenberg-Stipendiat der DFG.

Rostilav Tumanov, Jahrgang 1985; Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Justus Liebig Universität, Gießen (2006-2011); Kunsthistorische Promotion am SFB 950, Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa der Universität Hamburg (2012-2015); Seit 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart; Zwischen März 2020 und August 2021 Stipendiat des Deutschen Studienzentrums in Venedig.

Piermario Vescovo teaches theater history at the "Ca' Foscari" University of Venice. He deals with the history and theory of theater and the relationship between literature and visual arts. Among his latest books: *Nei decreti di Venezia. Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare*, Venezia, 2023; *Il "teatro" della Commedia. Dante e il genere drammatico*, Roma, 2023.

Dominik Wabersich, geb. 1992. Studium der Geschichtswissenschaften und Germanistik an der Universität Stuttgart. Derzeit: Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Deutschen Literaturarchivs in Marbach im Projekt »Archivierung, Erschließung und Erforschung von Born-digitals« des MWW-Forschungsverbunds.

Gleichzeitig im Promotionsverfahren mit der Arbeit *Temporale Ambiguität – ambige Temporalität. Die Ästhetik der Zeit in Goethes Faust, welche im Graduiertenkolleg 1808: Ambiguität - Produktion und Rezeption an der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen entstanden ist.*

Claus Zittel, Jahrgang 1965, ist stellvertretender Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies und Co-Direktor des Laboratorio Bembo an der Universität Ca' Foscari zu Venedig. Er lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Stuttgart und an der Ca' Foscari und ist Autor zahlreicher interdisziplinärer Studien zu den Schnittstellen von Literaturwissenschaft, Philosophie, Kunst- und Wissenschaftsgeschichte. Mehrere Zeitschriften und Buchreihen werden von ihm mitherausgegeben, darunter die Nietzsche-Studien, die Zeitsprünge und Intersections. *Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*.