

# THEATER AM HOF UND FÜR DAS VOLK

Brigitte Marschall (Wien)

Marschall, Brigitte (Hg.): Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geb. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2002 (Maske u. Kothurn. Int. Beitr. zur Theaterwiss., 48. Jg., H. 1-4 [2002]).

## Vorwort

Die Beiträge dieses Sammelbandes thematisieren einige der wichtigsten Forschungsfelder des Jubilars, fokussieren aber zwei wesentliche kulturosoziologische Bezugspunkte: »Hof« und »Volk«. Ihr Nebeneinander und ihre Konkurrenz diskutieren das spannungsreiche Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit, prägen die Vielfalt der theatralen Erscheinungsformen, zeigen Wechselwirkungen in der Repertoirebildung und Gattungsdefinition, beeinflussen die Schauspielkunst und die Rollenfiguren, bestimmen die Wahrnehmung und das Rezeptionsverhalten der Zuschauer.

Während Schindler sich mit »Hoftheater« v.a. erst in seinen späteren Arbeiten – im Rahmen des Arbeitskreises *Wiener Hof* der Österreichischen Akademie der Wissenschaften sowie der Tagungen zum *Höfischen Fest* der Südböhmischen Universität Budweis – beschäftigt hat, sind Untersuchungen zu den Erscheinungsformen des Volksschauspiels und des Volkstheaters bereits in seinen frühesten Arbeiten dokumentiert. Schon sein erster theaterhistorischer Aufsatz von 1967 hatte sich mit dem spätbarocken Volksschauspiel auseinandergesetzt, einem Thema, das er auch in seiner profanen Spielart zu wiederholten Malen aufgriff. Das von ihm aufgefundene und bald darauf auch in der *Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde* veröffentlichte Passionsspiel von Perchtoldsdorf ist bis heute das einzige niederösterreichische Dokument dieses Genres geblieben. Desgleichen der dabei aufgedeckte, in strengem Inkognito abgestattete Besuch des Wiener Hofes, der gerade angesichts der bald darauf einsetzenden Restriktionen der Theresianischen Aufklärungswelle Interesse verdient. Das ideologische Konfliktpotenzial, das in der Auseinandersetzung mit diesem »Theater der Frömmigkeit« (wie es Schindler einmal genannt hat) zum Ausdruck kommt, hat ihn noch mehrmals beschäftigt, zuletzt auf einer FIRT-Tagung in Tel Aviv (*Theatre and Holy Scriptures*, 1996) oder in einem Sammelband der Universität Gent (1999).

Mit den dabei zutage tretenden Wechselbeziehungen zwischen der »Hochkultur« auf der einen und der profanen wie geistlichen »Volkskultur« auf der anderen Seite hat sich Schindler mehrfach auseinandergesetzt. Arbeiten über die Wanderbühne des 18. Jahrhunderts schlossen sich Forschungen über die *Comici dell'arte*, die englischen Komödianten, die Anfänge der italienischen Oper oder des deutschen Berufsschauspiels im 16. und 17. Jahrhundert an. Der räumliche Schwerpunkt blieb dabei in der Hauptsache Österreich bzw. das habsburgische Mitteleuropa. Auch dort, wo er sich einem scheinbar eng begrenzten, lokalen Thema zugewandt hat, überblickt er große Zusammenhänge: Bereits seine Dissertation über die Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert hat die Bühnengeschichte von Stücken der *Commedia-dell'arte* oder des Pariser Théâtre Italien ebenso behandelt wie Bearbeitungen der Dramen Calderóns, des bürgerlichen Trauerspiels des Engländers Lillo oder die Anfänge eines tschechischen Nationalschauspiels. Diesen Themen hat Schindler später eigene Studien gewidmet, von denen einige auch in tschechischen, ungarischen oder italienischen Übersetzungen erschienen. Von den erhaltenen Stücktexten hat Schindler ebenfalls zahlreiche Beispiele in kommentierten Editionen herausgegeben: aus dem Bereich der deutschen Stegreifburleske etwa die Szenare der Truppe Schulz-Menninger aus der Sammlung Castelli oder erst kürzlich, zusammen mit Francesco Cotticelli, die erhaltenen Fassungen des vielgespielten *Commedia-dell'arte*-Stückes *Il Basilisco del Bernagasso*, dessen Spieltradition er bis in die Wiener Volkskomödie des Biedermeier dokumentierte. Nicht minder wichtig sind seine Arbeiten zur Geschichte des Schlosstheaters von Český Krumlov (Böhmisch Krumau), wo ihm die Identifizierung mehrerer Repertoirestücke sowie der dazugehörigen Bühnenmanuskripte gelungen ist und er mit seinen Aufsätzen und Vorträgen einen wichtigen Beitrag zur Erforschung dieser einzigartigen Bühne – des besterhaltenen Barocktheaters in Mitteleuropa – geleistet hat. Auch für die Theatergeschichte von Brünn oder Pressburg hat Schindler zahlreiche neue Ergebnisse beige-steuert, und erst kürzlich ist es dank seiner tiefen Quellenkenntnis möglich geworden, durch die Entdeckung einer »*Comodia in musica*« bei der ungarischen Krönung von 1622 in Ödenburg den Beginn der Opernpflege am Habsburgerhof um einige Jahre vorzuverlegen. Der italienische bzw. italo-französische Kultureinfluss blieb auch weiterhin ein bevorzugtes Arbeitsgebiet; die Aufdeckung des Wiener

Gastspiels des berühmten Arlequins Domenico Biancolelli sowie überhaupt seine Studien zu den frühen Auftritten der Comici dell'arte am Habsburgerhof haben die heimische Theatergeschichte genauso bereichert wie die Geschichte der Commedia dell'arte insgesamt.

Ebenfalls bedeutend sind Schindlers Beiträge zur fachlichen Information und Dokumentation. Seine bis 1978 in sechs Ausgaben erschienene, als begleitender Lehrbehelf für seine bibliografische Einführungsvorlesung gedachte Theaterliteratur stellt – zusammen mit Fritz Fuhrichs Anhang zur österreichischen Theaterbibliografie – noch heute eine nützliche Fachbibliografie dar. Durch seine jahrelange Mitarbeit an der *MLA International Bibliography*, der internationalen Bibliografie der *Revue d'histoire du théâtre*, durch seine Tätigkeit als Leiter der *International Theatre Bibliography Commission* der SIBMAS sowie als Projektleiter mehrerer, vom Österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Auftrag gegebener Studien hat er entscheidend zur Informatisierung der Theaterwissenschaft beigetragen. Sein Projekt, für die von ihm mitinitiierte *International Bibliography of Theatre (IBT)* in Wien ein europäisches Koordinationszentrum zu schaffen, ist leider an der Kleinräumigkeit des österreichischen Bibliothekswesens gescheitert – ein Umstand, der insbesondere auch Schindlers Tätigkeit als Fachbibliotheksleiter der Wiener Universitätsbibliothek ständig belastet hat und dem schließlich seine internationalen bibliografischen Aktivitäten zum Opfer fielen. Das von ihm begründete Inszenierungsverzeichnis *Theater in Österreich (1980/81-1995/96)* hat immerhin zwölf Folgen erlebt und wird als Internet-Datenbank THEADOK weitergeführt.

Untrennbar mit seinem Namen verbunden ist die Fachbibliothek für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Zwei Jahrzehnte lang prägte er das Profil dieser Bibliothek, widmete sich unermüdlich, allen universitären und ministeriellen Hürden zum Trotz, der räumlichen und funktionellen Neugestaltung, verbesserte die Infrastruktur, erreichte eine inhaltliche Erweiterung der Bestände und hat als erster am Institut EDV eingesetzt. Seinem Engagement und seiner Beharrlichkeit ist es zu danken, dass im März 1990 die Adaptierung und Neuausstattung abgeschlossen und die wesentlich erweiterten Räumlichkeiten der Fachbibliothek eröffnet werden konnten. Als Lehrender führte er die Studierenden an Fragen der frühneuzeitlichen Theatergeschichte Mitteleuropas heran und vermittelte den Zugang zu wissenschaftlichen Themen und Fragestellungen. Da er aus dem reichhaltigen Fundus seiner Arbeitsthemen neben theatergeschichtlichen Fragen auch kunstgeschichtliche, soziologische, ethnologische, medizinhistorische, historisch-politische und mentalitätsgeschichtliche Probleme aufgreift und, von zunächst unterschiedlichen Phänomenen ausgehend, detail- und kenntnisreiche Schlüsse zieht und Bezüge herstellt, war und ist er ein stets anregender Diskussionspartner, der fruchtbar und stimulierend auf die Arbeiten seiner Kollegen und Hörer gewirkt hat. Auch der Herausgeberin dieses Bandes hat er den wissenschaftlichen Diskurs ermöglicht, sie in eingeschlagenen Forschungsrichtungen bestärkt und kritisch begleitet.

Der zeitliche Rahmen der Beiträge dieses Bandes erstreckt sich über mehr als sieben Jahrhunderte, reicht von der frühneuzeitliche Theater- und Kulturgeschichte Mitteleuropas bis ins Medienzeitalter gegenwärtiger Populär- und Unterhaltungskultur. Die Rolle Mitteleuropas für das Kulturgefüge Gesamteuropas jenseits nationaler Grenzen erhellt überraschende Bezüge und Entwicklungslinien. Dem Adressaten dieser Festschrift war es seit jeher ein Anliegen, die sozialen, politischen und ideologischen Bedingungen, unter denen die Kunst der Höfe, Städte und religiösen Zentren entstanden sind, stets im europäischen Kontext zu sehen. Der eingeschränkte Blick auf das nur Nationale ist zweifellos eine reduzierende Sichtweise, die zur Vereinnahmung und Ausschließlichkeit lokaler Erscheinungsformen und kultureller Ausprägungen geführt hat.

Die politischen Änderungen in Mittel- und Osteuropa machen auch ein Neuüberdenken der historischen Entwicklung und Einordnung von Kunst und Kultur dieses Raumes erforderlich; diese Überlegung stellt der amerikanische Kunsthistoriker Thomas DaCosta Kaufmann in den Mittelpunkt seines Beitrags. Ausgehend von einem realpolitisch veränderten Bild Europas und der Welt in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts greift Kaufmann den Begriff der ›postnationalen Gesellschaft‹ von Jürgen Habermas auf und stellt die Engführung durch stilgeschichtliche Periodisierung und sprachlich-geografische Eingrenzungen in Frage, zeigt das Wechselspiel, den gegenseitigen Austausch und die kulturelle Transferwirkung von politischer Geschichte und Kunstgeschichte auf, rückt Kunst in den Schnittpunkt weltgeschichtlicher Entwicklungen. Die Auswirkung der sozialen, religiösen und politischen Welt auf Prozesse der Lebenswirklichkeit greift auch mein eigener Beitrag auf. Am Beispiel der verheerenden Pestepidemie im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, die über die gesamte Welt hereinbrach, versuche ich darzustellen, dass gesellschaftliche Vorgänge grundsätzlich

theatral strukturiert sind. Soziale Krisen sind geprägt von Bewältigungsmechanismen, die auf die Erfahrung einer in die Krise geratenen Realitätsgewissheit mit »Über«-Lebensversuchen antworten. Kollektive Ängste bedrohen die soziale Ordnung, bedingen andererseits aber auch kollektive Opfer-Rituale, die zur Schuldentlastung und Entsühnung des Sozialkörpers führen sollen. Nahmen die Geißler stellvertretend für die von der Seuche Heimgesuchten die Blutmale Christi auf sich, mussten auch die fahrenden Scharlatane und Wunderdoktoren Christus als den obersten Medicus anerkennen. Gerda Baumbach beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit den possenreißenden Heilern, die am Marktplatz ordinierten und deren heilende Wirkung und Überzeugungskraft – heute könnte man in gewisser Weise von einem Placebo-Effekt sprechen – gerade in dieser Doppelfunktion von Heiler und Unterhalter zu sehen ist. Eine stattliche Zahl von Schauspieler- und Schausteller-Biografien belegt diese Praxis. Ihre psychisch-physisch Wirkung beruht neben den angebotenen Heilpflanzen und Wunderdrogen v.a. auf einer speziellen Ciarlatani-Komik, die im und durch das Lachen zu einer ganzheitlichen Behandlungsmethode führte. Mit bereits beachtlich entwickelten Propagandamitteln wurden diese Spektakel zwischen Unterhaltung und zweckgerichteter Behandlung von den Heilkünstlern beworben.

Mit einer zwischen Unterhaltung und Propaganda, aber auf einer ganz anderen sozialen Ebene liegenden theatralen Form beschäftigt sich der Beitrag von Václav Bůžek: Hatten in den Turnieren des Hochmittelalters die Adeligen in Böhmen traditionelle Rittertugenden und physische Kraft hervorgekehrt, veranstalteten sie im 16. Jahrhundert auf ihren ländlichen Residenzen Turniere, die eher einer Theatervorstellung als sportlichen Wettkämpfen oder Ritterspielen glichen. Die Turniere wurden als programmatischer Höhepunkt bei höfischen Feierlichkeiten wie Krönungen, Einzüge oder Huldigungen eingesetzt, hingen aber auch oft mit einer Faschingsfeier zusammen. Faschingsfeiern an den Habsburgerhöfen waren traditionelle, geschlossene Hofveranstaltungen. So auch die musikdramatische Vorstellung *Phasma Dionysiacum Pragense*, die 1617 in der Prager Landstube stattfand. Petr Mata untersucht in seinem Beitrag diese Aufführung, als deren Initiator er einen italienischen Adeligen aus Tirol, Giovanni Vincenzo d'Arco, nachweisen kann. Matas Forschungen dokumentieren die Rolle Tirols und der höfischen Kreise Norditaliens als Vermittler kultureller Anregungen in die Kernländer der Habsburgermonarchie während der Spätrenaissance und des Frühbarocks. Zu einer beinahe karnevalesken Figur führt uns die Reise über den Kontinent, zu Falstaff in William Shakespeares *Die Lustigen Weiber von Windsor*. William Green erkundet die possenhafte Elemente des Stückes und seines Personals, das an italienische Komödien erinnert. Als Farce und Posse wird diese Komödie dann auch in englischsprachigen Inszenierungen des 20. Jahrhunderts von Green interpretiert.

Einen der wichtigsten Quellentexte der Commedia dell'arte behandelt Sergio Monaldini in seinem Beitrag *Servitù ridicolosa e mestiere*. Es handelt sich um den *Cicalamento in canzonette ridicolose* von 1646, worin der berühmte Buffetto Carlo Cantù über seine Verbindung mit Isabella Biancolelli-Franchini, einer führenden Colombina-Darstellerin der Zeit, berichtet. Obgleich der Text aus einer für diese Gattung charakteristischen Mischung aus Autobiografie, Briefen und Dichtung besteht, gelingt es Monaldini, durch eingehende Analyse der Quellen für scheinbar »erdichtete« Passagen des Werkes den realen Bezug sicherzustellen.

Literarische Spuren und ihren Quellenwert für reale Zeiterscheinungen untersucht auch M.A. Katritzky, die den Erwähnungen von Quacksalbern und Possenreißern in der deutschen Literatur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nachgeht. Katritzky folgt den fahrenden Heilern der Jahrmärkte und den Lustigmachern des Theaters und ihrer dichterischen Resonanz im Œuvre von Johann Beer, Wolfgang Caspar Printz und Christian Weise. In ihrer Interpretation wird ein weit verbreitetes ikonografisches Motiv zum literarischen Topos: Der Betrachter eines Bildes mit Narrenfiguren findet sich selbst in den Narrenreigen miteinbezogen. Ist M.A. Katritzky an einigen Stellen ihres Beitrages auf Fragen der Bildinterpretation eingegangen, stellt Harald Zielske die Theaterserie der sogenannten *Trois Pantalons* des lothringischen Radierers Jacques Callot in den Mittelpunkt seiner Studie. Im Unterschied zu Callots wohl berühmtester Figurensérie, den *Balli di Sfessania*, deren Quellenwert als Bilddokument der Commedia dell'arte nach jahrzehntelanger unkritischer Überschätzung erst in neueren Arbeiten auf den richtigen Stellenwert reduziert wurde (auch Schindler hat kürzlich einige bemerkenswerte und unorthodoxe Deutungen vorgeschlagen), scheint im Falle der *Trois Pantalons* der genuine Theaterbezug außer Zweifel zu stehen. Zielske erblickt in ihnen allerdings keine Dokumente einer konkreten Aufführungspraxis, sondern will sie eher als »Allegorien« verstanden wissen, deren Metaphorik einmal mehr auf den Topos von »der ganzen Welt als Bühne« verweist. Mit Commedia dell'arte-Figuren als Bildmotiv befasst sich auch der anschließende Beitrag *Commedia dell'arte und europäisches Porzellan* von Helmut G. Asper.

Diese Porzellanfiguren, die besonders um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode kamen, sind nahezu gänzlich nach älteren grafischen Vorlagen gearbeitet. Obgleich sie als Zeugnisse konkreter zeitgenössischer Aufführungspraxis nur marginale Bedeutung besitzen, liegt ihr Wert in ihrer hohen künstlerischen Qualität als Kleinplastik sowie als Belege für die gesamt-europäische Bekanntheit und Beliebtheit der Commedia-dell'arte-Figurenwelt.

Von den anschließenden Beiträgen, die sich Themen der älteren Operngeschichte zuwenden, befasst sich Herbert Seifert in seinem Aufsatz über *Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich* zunächst mit terminologischen Fragen. Beginnend mit dem »Pastoral« *Orfeo*, das 1614 unter Fürsterzbischof Marcus Sitticus als erste Oper nördlich der Alpen in Salzburg »musikalisch agiert« wurde, über den Prager »balletto con invenzione« *Phasma dionysiacum* von 1617 und die (erst unlängst von Schindler aufgefundene) »Commedia in musica« der Ödenburger Krönungsfeier von 1622 bis hin zu den »Drammi in musica« und »Feste musicali« des Hochbarocks kann Seifert eine Vielfalt einschlägiger Gattungsbezeichnungen feststellen, die erst seit den 1660er Jahren eine Tendenz zur Standardisierung erkennen lassen, um sich bei Minato mit dem Terminus »Drama per musica« zu verfestigen. Rainer Theobald zeigt anhand von exemplarischen Beispielen aus seiner eigenen Sammlung von Libretto-Drucken vor 1800, die mittlerweile rund 750 Titel umfasst, die Besonderheiten, Gemeinsamkeiten und Unterschiede des europäischen Librettos des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Drucke vermitteln nicht allein die Kenntnis musikbezogener Kasualpoesie, sondern ermöglichen v.a. auch den Zugang zum konkreten Kunstereignis einer Theatervorstellung.

Die Schauspieler, Komponisten und Librettisten hatten häufig adelige Förderer und geistliche Gönner. So auch Francesco Sbarra, der Librettist aus Lucca, der durch die Förderung des Prager Kardinalerzbischofs Ernst Adalbert von Harrach die italienische Opernkultur am Habsburgerhof vorbereitete. Mit der Mäzenaten- und Vermittlerrolle dieses theaterbegeisterten Kirchenfürsten, der auch mit Übersetzungen und eigenen literarischen Arbeiten hervortrat, beschäftigt sich der Beitrag von Alessandro Catalano. Durch Harrachs Empfehlungen wird Sbarra, der zunächst am Innsbrucker Hof tätig war, zusammen mit dem Komponisten Antonio Cesti an den Hof Kaiser Leopolds I. verpflichtet, für den sie dann die bedeutendsten Werke der Wiener Hofoper des Hochbarocks schaffen. Dem bekanntesten der damals entstandenen Werke, Sbarra-Cestis Wiener Theatralfest *Il pomo d'oro*, ist der anschließende Beitrag von Andrea Sommer-Mathis *Momo und Truffaldino* gewidmet. Dieser Wiener Aufführung, die ursprünglich für die Hochzeit des Kaisers mit der Infantin Margarita Teresa 1666 geplant war, aber erst 1668 zu deren Geburtstag verwirklicht wurde, stellt Sommer-Mathis eine bisher unbeachtet gebliebene Aufführung gegenüber, die im Jahre 1703 am spanischen Hof stattfand. Diese Madrider Aufführung wurde von einer italienischen Theatertruppe veranstaltet, die sich *Los Trufaldinos* nannte und die Philipp V. an seinen Hof geholt hatte. Ihr Hauptlustigmacher Truffaldino, der im Madrider *Pomo d'oro* die Rolle des Götterboten Merkurs übernahm, wird von Sommer-Mathis seinem Wiener Gegenstück Momo gegenübergestellt, der als griechischer Götterbote mit satirischen Seitenhieben auf seine Mitgötter für Heiterkeit sorgte und zugleich auch die Wiener Hofgesellschaft in seinen Spott einbezog.

In einen Spanien diametral entgegengesetzten Teil Europas führt uns der Beitrag von Ewald Kampus, der sich der schwedischen Barockoper *Glädie Spel och Ähre-Sång* zuwendet, die 1701 während des Nordischen Krieges in Estland aufgeführt wurde. Anhand des gedruckten Programms der Aufführung, die im Feldlager Karls XII. stattfand, geht Kampus auf den Inhalt und die Inszenierung der Oper ein und stellt sie in Zusammenhang mit der Opern- und Ballettpflege des schwedischen Königshofes. Zurück an den Hof eines Habsburgers führt uns wieder der Beitrag von Renate Schreiber über *Erzherzog Leopold Wilhelm und das Theater in Brüssel*. Leopold Wilhelm, 1647 bis 1656 Statthalter der Spanischen Niederlande, ist v.a. als Sammler und Förderer der bildenden Künste bekannt, holte aber auch Theatergesellschaften an seinen Brüsseler Hof. Neben dem Sprechtheater geht Schreiber auch auf die Brüsseler Opern- und Ballettpflege ein, wobei sie das Wirken des Theatralingenieurs Giovanni Battista Angelini besonders hervorhebt.

Zur selben Zeit, da Leopold Wilhelm in Brüssel Hofkomödianten besoldet, wird auch von den Tiroler Habsburgern am Innsbrucker Hof eine Theatergesellschaft beschäftigt. Nach deren Auflösung finden sich etliche Mitglieder dieser Truppe am Schlosstheater von Böhmisches Krumau wieder, das die steirischen Fürsten von Eggenberg 1666 errichten. Über die Anfänge dieser »Eggenbergischen Hofkomödianten« und des Krumauer Schlosstheaters handelt der Beitrag von Jiří Zálaha. Aus dem Umkreis der Eggenbergischen Komödianten und der anderen zeitgenössischen Wanderbühnen kam um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert der Hamburger Patriziersohn Heinrich Rademin, einer der führenden deutschen Theatermacher des 18. Jahrhunderts. Bärbel Rudin ist in ihrem Beitrag dem bekannten Diktum Konrad

Ekhoß, Rademin habe das Wiener Theater »wo nicht gegründet doch befestigt«, nachgegangen, hat die bislang verdeckten Beziehungen des Hamburger Lizentiats zum Wiener Schauspielhaus aufgezeigt und seine Rolle als eine der Gründerfiguren dieser führenden deutschsprachigen Bühne bestätigt.

Die beiden folgenden Beiträge widmen sich ebenfalls dem Wiener Theater des 18. Jahrhunderts bzw. seinem komischen Protagonisten Hanswurst. Margret Dietrich veröffentlicht eine Beurteilung des französischen Komödienrepertoires, die der Jesuit und Rektor der kaiserlichen Adelsakademie in Wien, Johannes Heinrich Kerens, nachmals Bischof von Wiener Neustadt und St. Pölten, in Auftrag von Kaiserin Maria Theresia im Jahre 1767 verfasste. Dietrich nimmt den brisanten Zeitpunkt der Auseinandersetzung um den Jesuitenorden und die Theaterdebatte des »Wiener Hanswurststreits« zum Anlass, auch das mentalitätsgeschichtliche Vorfeld dieser Umbruchphase in die Untersuchung miteinzubeziehen. Rainer Puchert stellt zwei bisher unbekannte Hinterglasmalereien vor, die er vor wenigen Jahren für seine Sammlung erworben hat und die zwei Hanswurstszenen wiedergeben. Eine eingehende Analyse der Bilder und ihr Vergleich mit erhaltenen Texten macht es wahrscheinlich, dass die Bilder mit dem Wiener Theater in Zusammenhang stehen und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstanden sind.

Der Identifizierung bisher kaum beachteter Bilddokumente zur Wiener Volkskomödie ist auch der anschließende Beitrag von David J. Buch gewidmet. Die Kupferstiche, die Buch hier erstmals geschlossen präsentiert, sind einem Theateralmanach entnommen, der 1791 am Schikaneder'schen *Freihaustheater auf der Wieden* erschienen ist, im selben Jahr also, in dem an diesem Theater erstmals die *Zauberflöte* aufgeführt wurde. Mit der Nachfolgeinstitution dieser Vorstadtbühne, dem Theater an der Wien, befasst sich der Beitrag von Clemens Höslinger. Die von ihm behandelten Tagebuchnotizen des Wiener Hofbeamten Mathias Perth (1788-1856) stellen wertvolle Augenzeugenberichte eines bürgerlichen Theaterbesuchers dar, dessen Urteile zugleich auch den ästhetischen Geschmack des Wiener Vormärz-Publikums widerspiegeln.

Obwohl sich die anschließenden Beiträge wieder dem italienischen Theater zuwenden, sind sie in vielfältiger Weise mit der österreichischen Geschichte verknüpft. Sowohl Neapel wie auch Mantua, denen die Beiträge von Francesco Cotticelli und Daniela Ferrari gewidmet sind, waren damals politisch mit Österreich verbunden. Das starke Interesse der offiziellen Regierungskreise brachte dem Theater einen neuen Aufschwung, der im Falle Neapels mit dem Siegeszug der dort entstandenen Opera Buffa einherging. An der Karriere des neapolitanischen Pulcinella-Darstellers, Sängers und Theaterleiters Domenico Antonio di Fiore veranschaulicht Francesco Cotticelli diese Entwicklung. Mantua, über dessen Bedeutung für die Anfänge der österreichischen Theater- und Musikkultur wir auch durch die Arbeiten Schindlers gut unterrichtet sind, war 1714 ebenfalls zum Haus Österreich geschlagen worden und erlebte nach Jahren des Niedergangs besonders unter Maria Theresia einen beachtlichen Aufschwung. Daniela Ferrari berichtet in ihrem Beitrag über ein bemerkenswertes Ereignis aus dieser Epoche: die Eröffnung des von Antonio Galli Bibiena errichteten Teatro accademico in der von Maria Theresia gegründeten Accademia Virgiliana und das zu diesem Anlass gegebene Konzert des zwölfjährigen Mozart.

Metaphorische Bezüge zur Thematik der Commedia dell'arte bis hin zum Genrewechsel in der medialen Populärkultur im 20. Jahrhundert stellen die den Sammelband beschließenden Beiträge her. Christina Grazioli vergleicht Arthur Schnitzlers Burleske *Zum großen Wurstel* mit Bontempellis Farce *Siepe a nordovest*, zu der Giorgio De Chirico Illustrationen angefertigt hat. Schnitzlers Lebens-Spiel und die Marionettenhaftigkeit der Figuren finden sich wieder im magischen Realismus Bontempellis und in der Pittura metafisica De Chiricos. Sein und Schein, Traum und Wahrheit fließen ineinander und werden in einer metatheatralen Ebene zum Ausdruck der Suche des Menschen nach dem Irrationalen, nach Metaphysik. Ulf Birbauers Überlegungen zur theatralen Populärkultur gehen von der These aus, dass das Volkstheater (*spectacle vivant populaire*) v.a. soziologisch und politisch und weniger ästhetisch zu verstehen sei. Rückblickend, aber auch gegenwartsbezogen diskutiert Birbauer unterschiedliche theoretische Ansätze, um den Begriffsknäuel ›Volkstheater‹ praktisch und exemplarisch anhand von Jura Soyfer, Dario Fo, Peter Turrini, Auguste Boal und Alain Platel zu entwirren. Der Belgier Alan Platel lässt in seinen Produktionen die sozialen und politischen Realitäten in die traditionelle Guckkastentheaterwelt hereinbrechen: grausam, witzig, artistisch und grotesk. Auch Rainer Maria Köppl beschäftigt sich in seinem Beitrag mit dem vitalen Weiterleben der Commedia-dell'arte-Tradition, die diesmal auch das Medium gewechselt hat: in das filmische Universum der Marx Brothers. Die Brüder Leonard, Adolph und Julius Marx verwandeln sich im Laufe ihrer Lehr- und Wanderjahre in Groucho, Chico und Harpo, in denen

wir auch Dottore, Arlecchino und Brighella treffen, im amerikanischen Milieu von Business, Emigration und Traum vom Erfolg. Clemens Gruber führt den Leser ebenfalls in die Welt moderner Städte mit ihren wissenschaftlichen Errungenschaften und künstlerischen Innovationen. Die Lautsprechertribünen von Gustav Klucis sind mediale Bühnen; zweckrational und funktionstauglich ihr Einsatz; als inszenierte und zugleich sich selbst präsentierende Objekte verzichten sie auf menschliche Darsteller, die von der Maschine, von Apparaturen ersetzt werden: Die Auftrittsorte der Saltimbanchi reduziert auf das Medium der rasch auf- und abbaubaren (Bretter-)Bühne.

Zum Abschluss des Bandes hat Ingrid Bigler ein Verzeichnis der Arbeiten des Jubilars zusammengestellt. Die stoffliche Fülle und thematische Breite der Festschriftbeiträge wird durch ausführliche Register erschlossen. Schließlich sei allen Kollegen, Schülern und Freunden Otto G. Schindlers gedankt, die zu seiner Festschrift beigetragen haben und mit dem breiten Spektrum ihrer Forschungsarbeiten auch zu den Arbeitsfelder des Jubilars neue und wichtige Ergebnisse beisteuerten.

## Inhalt

<b>Brigitte Marschall (Wien):</b> Vorwort	9
<b>Thomas Dacosta Kaufmann (Princeton):</b> The Challenge of Central Europe to the Historiography of Art	19
<b>Brigitte Marschall (Wien):</b> Der Schwarze Tod und die Geißler Gottes: Ansteckung und Befleckung als heilendes Reinigungsritual	29
<b>Gerda Baumbach (Leipzig):</b> Ciarlatani und Comici: Gesticolazione, Phantasie und Imagination – Heilen, Spielen, Theater	49
<b>Václav Bůžek (Budweis):</b> Theater zwischen Unterhaltung und Propaganda. (Ein adeliges Turnier in Böhmen in der Mitte des 16. Jahrhunderts)	61
<b>Petr Mata (Prag):</b> Das Phasma Dionysiacum Pragense und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof	81
<b>William Green (Flushing/NY):</b> Directorial Uses of Farce in Shakespeare's <i>The Merry Wives of Windsor</i>	91
<b>Sergio Monaldini (Ferrara):</b> Servitù ridicolosa e mestiere: Carlo Cantù detto Buffetto ed il suo <i>Cicalamento</i>	91
<b>M.A. Katritzky (Oxford):</b> »Unser sind drey«: The Quacks of Beer, Printz and Weise	117
<b>Harals Zielske (Berlin):</b> Dokument oder Allegorie? Zu der Figurenserie <i>Les trois Pantalons</i> von Jacques Callot	143
<b>Helmut G. Asper (Bielefeld):</b> Commedia dell'arte und europäisches Porzellan	155
<b>Herbert Seifert (Wien):</b> Gattungsbezeichnungen früher Musikdramen in Österreich	176
<b>Rainer Theobald (Berlin):</b> Frühe Libretti als Ereignis-Dokumente: Bemerkungen zu einer Sammlung von Textbüchern des barocken Musiktheaters	179
<b>Alessandro Catalone (Roma):</b> L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach	203
<b>Andrea Sommer-Mathis (Rom, Wien):</b> Momo und Truffaldino: Die komischen Personen in den beiden Versionen des <i>Pomo d'oro</i> am Wiener (1668) und am spanischen Hof (1703)	215

<b>Evald Kampus (Tartu):</b> <i>Glädie Spel och Ähre-Sång</i> : Eine schwedische Barockoper in Estland während des Nordischen Krieges	233
<b>Renate Schreiber (Wien):</b> Erzherzog Leopold Wilhelm und das Theater in Brüssel: Wandertruppen am Hof und Giovanni Battista Angelini	251
<b>Jiří Záhola (Böhmisch Krumau):</b> Zu den Anfängen der »Eggenbergischen Hofkomödianten« in Böhmisch Krumau	265
<b>Bärbel Rudin (Kieselbronn):</b> Heinrich Rademin, Hanswursts Schattenmann: Jurist, Bühnenchef, Stückeschreiber – Versuch über eine Gründerfigur des Wiener Theaters	271
<b>Margaret Dietrich (Wien):</b> Für Gott oder für die Regenten der Welt erziehen – eine Alternative? Wiener Theater und Hans Wurst vor hohem Gericht: Eine Denkschrift aus dem Jahre 1767 für Maria Theresia	303
<b>Rainer Puchert (München):</b> Hanswurst hinter Glas: Zwei unbekannte Theaterbilder aus dem frühen 18. Jahrhundert	331
<b>David J. Buch (Cedar Falls/Iowa):</b> Newly-Identified Engravings of Scenes from Emanuel Schikaneder's <i>Theater auf der Wieden</i> , 1789-1790, in the <i>Allmanach für Theaterfreunde</i>	351
<b>Clemens Höslinger (Wien):</b> »Das Schauspielhaus war zum Erdrücken voll«: Der Tagebuchschreiber Mathias Perth als Besucher des Theaters an der Wien, 1803-1809	377
<b>Francesco Cotticelli (Neapel):</b> Neapolitan Theatres and Artists of the Early Eighteenth Century: Domenico Antonio di Fiore	391
<b>Daniela Ferrari (Mantua):</b> Il soggiorno mantovano di Mozart e l'inaugurazione del Teatro scientifico (1769-1770)	399
<b>Cristina Grazioli (Padua):</b> Da Hanswurst alla Metafisica: <i>Siepe a nordovest</i> di Bontempelli	405
<b>Ulf Birbaumer (Wien, Paris):</b> <i>Mamma! I sanculotti!</i> Unzeitgemäße Bemerkungen zur theatralen Populärkultur	435
<b>Klemens Gruber (Wien):</b> Bastardisierungen: Die Lautsprechertribünen von Gustav Klucis	447
<b>Rainer M. Köppl (Wien):</b> Commedia dell'Arte in Hollywood: Die Marx Brothers hänseln den Bajazzo	453
<b>Ingrid Bigler (Zürich):</b> Bibliographie Otto G. Schindler: Veröffentlichungen bis 2001	463
<b>Zu den Autorinnen und Autoren</b>	477
<b>Ortsregister</b>	483
<b>Personenregister</b>	488
<b>Stückeregister</b>	513