

Komödienwissen und Komödienkompetenz
im 18. Jahrhundert



Komödienwissen und Komödienkompetenz
im 18. Jahrhundert

Deutsch-italienische Perspektiven

Herausgegeben von
Dirk Niefanger und Maurizio Pirro

Wehrhahn Verlag

Der Druck des Buches wird durch die Universitäten Mailand und
Erlangen-Nürnberg gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

1. Auflage 2024

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Umschlagbild: Hanns Wurst. Zeichnung zu einer Nürnberger Komödienaufführung im
späten 18. Jahrhundert (Stadtbibliothek Nürnberg, Sammlung Will)

Druck und Bindung: Mazowieckie Centrum Poligrafii, Warschau

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Europe

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN 978-3-86525-018-3

Inhalt

Dirk Niefanger / Maurizio Pirro Einleitung	7
Cristina Fossaluzza Die protestantische Wissensgesellschaft übersetzt Francesco Andreini. <i>Commedia dell'arte</i> im italienisch-deutschen Kulturtransfer der Frühen Neuzeit	17
Victoria Gutsche Integrative Abgrenzung. Die Rezeption der italienischen Komödie bei Gottsched	39
Maurizio Pirro Komische Figurenzeichnungen. Zur Theatertheorie und den Lustspielen von Johann Elias Schlegel	63
Susanne Winter Spielarten des Komischen im italienisch-deutschen Kulturtransfer. Böse Schwiegermütter und -töchter bei Jacopo Angelo Nelli, Carlo Goldoni und Karl Friedrich Kretschmann	87
Christiane Holm Bücher, Fächer, Uhren. Zum Spiel der Dinge in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts	109
Simonetta Sanna Lessings frühe Lustspiele. Ein Werkstattrundgang	141
Antonia Eder Kriminales Wissen und komische Un-/Wahrscheinlichkeiten. Lessings <i>Die Juden</i>	159

Ruth Florack	
»Man thut, als ob man in dem Parterre zu Hause wäre«.	
Zur Wahrnehmung der italienischen Komödie in deutscher Reiseliteratur	193
Dirk Niefanger	
Die ernste Komödie des kleinen Bruders.	
Karl Gotthelf Lessings <i>Die Mätresse</i> (1780)	215
Hermann Dorowin	
Der entnaste Gatte. Das thesianische Wien im Spiegel	
der Posse <i>Der Geburtstag</i> von Franz von Heufeld	239
Bernhard Jahn	
Italienische Komödien auf dem Hamburger Stadttheater	
während der Goethezeit. Zur Dramaturgie des Theaterabends	
im 18. Jahrhundert	257
Luca Zenobi	
Theorie ohne Praxis? Schillers Ästhetik der Komödie	279

Dirk Niefanger / Maurizio Pirro

Einleitung

Die Komödie gehörte spätestens seit der Frühen Neuzeit zu den zentralen Ausdrucksformen einer gesamteuropäischen Kultur, die mehr als andere Literaturformen Werte und Normen, soziale Differenzen und anthropologische Vorstellungen sichtbar machen kann. Als Hauptfunktion der Komödie hat man die Bereitstellung einer Fiktion diskutiert, die während der Rezeption mit einer Lizenz zur unernsten Haltung und zum Lachen verbunden wird.¹ Das Lachen als soziale Praxis kann sich auf (unangemessene) Verhaltensweisen, (eigentümliche) menschliche Eigenarten, Kommunikations- und Verständnisprobleme oder lustige Situationen (Verwechslungen, Groteskes, Slapstick usw.) beziehen. Die disziplinär ausdifferenzierte Komiktheorie sieht maßgeblich drei soziale Momente, die das Lachen in Komödien begünstigen: Überlegenheit (Verlachen, Lachen als moralische Korrektur,² »Komik der Herabsetzung«³), Entlastung (Lachen als Ventil, um Spannungen und Konflikte abzubauen bzw. zu bewältigen) und Inkongruenz (Lachen als Reaktion auf Unverständliches, Unpassendes oder Ungewöhnliches).⁴ Diese sozialen Momente des Komischen berücksichtigen in unterschiedlicher Intensität im Prinzip alle Komödien des 18. Jahrhunderts. Eine Ausnahme bilden die rührenden Subgenres, die der Inkongruenz eher mit wohlwollender Teilhabe begegnen. Immer kommt dem komischen Helden eine zentrale Stellung zu. Er ist aber »nicht an sich selbst komisch, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen oder Normen.«⁵ Denn das Komische der Komödie erscheint mehr oder minder stark an kultur- und sozialhistorische Kontexte gebunden.

Das Lustspiel wurde maßgeblich im 18. Jahrhundert durch einen intensiven Kulturtransfer – insbesondere etwa zwischen Italien und Deutschland – geprägt. Nicht zuletzt daher vermittelt es (angebliche) ethische Differenzen und nationale Stereotypen, aber auch die hehre Idee einer gemeinsamen kulturellen

1 Vgl. als Überblick: Meyer: Komödie.

2 Vgl. etwa Klotz: Bürgerliches Lachtheater.

3 Marx: Das Komische, hier S. 37; Greiner: Die Komödie, S. 97.

4 Vgl. als Überblick: Müller: Komik.

5 Greiner: Die Komödie, S. 97.

Tradition bei gleichzeitiger regionaler und räumlicher Ausdifferenzierung und Konkurrenz. Tatsächlich reicht die Geschichte der Gattung in Europa bis weit in die Antike zurück (Dionysien, Aristophanes, Plautus, Terenz) und ist seit der Frühen Neuzeit durch muttersprachliche Autoren geprägt, die bis heute international gespielt und gelesen werden (Shakespeare, Molière, Calderón usw.). Während auch die italienische *commedia dell'arte* eine weite überregionale Rezeption aufweist, zeigt sich die deutsche Komödie (Wanderbühne, Gryphius) zunächst nur als mehr oder minder produktiver Schmelztiegel europäischer Traditionen, ohne selbst außerhalb des deutschen Sprachraums (außer vielleicht in den Nachbarländern Dänemark und den Niederlanden) in größerem Umfang wirksam zu sein. Das ändert sich erst seit dem späten 18. Jahrhundert (Lessings *Minna*); von einer europäischen Relevanz der deutschen Komödie wird man freilich allenfalls seit der Romantik sprechen können.

Der vorliegende Band sucht mit dem Komödienwissen und der Komödienkompetenz zentrale Aspekte einer europäischen Entfaltung der Gattung auszuloten, von der insbesondere der deutsche Sprachraum profitiert hat. Die Konzentration auf das 18. Jahrhundert resultiert aus der Einsicht, dass die Aufklärung zu den zentralen Formierungsphasen abendländischer Kultur zählt. Im Blickfeld der Studien stehen besonders italienisch-deutsche und deutsch-italienische Perspektiven, auch wenn der Austausch zwischen den beiden Nationalkulturen im 18. Jahrhundert eher asymmetrisch und seit Gottsched⁶ auch relativ kritisch verlaufen ist. Fragen des konkreten Kulturtransfers und gemeinsamer europäischer Kulturvorstellungen bzw. -normen werden dabei eigens berücksichtigt.

Die im besten Sinne international geprägte Komödienkonkurrenz zwischen nationalen Ausprägungen und innerhalb von Nationalkulturen (Comédie-Italienne, Comédie-Française, englische Komödianten, spanische Oper usw.) manifestiert sich nicht zuletzt in Bezug auf die Gattungsvielfalt der Komödie, unterschiedliche Konzepte des Komischen, differente soziale Referenz- wie Resonanzräume, den Anteil ernster Momente oder die Ausgestaltung bzw. Individualisierung des Personals. Schon für das 18. Jahrhundert gilt daher, dass »ein allgemein verbindlicher Begriff ›Komödie‹ eigentlich nicht ›existiert‹.⁷ Dieser Befund gilt sogar für die evidentesten bzw. populärsten Kriterien der Gattung: ›komische Handlung‹ und ›gutes Ende‹. Beide Kriterien findet man bei sehr

6 Vgl. etwa Gottsched: Schriften, S. 181f. (Komödienkapitel der *Critischen Dichtkunst* von 1730).

7 Profitlich / Stucke: Komödie, hier S. 309.

bekanntesten Gattungsbeispielen im 18. Jahrhundert deutlich relativiert, etwa bei Lessings *Die Juden* oder Gellerts *Die zärtlichen Schwestern*. Trotz solcher Befunde hat es immer wieder Versuche gegeben, das weite und teils unübersichtliche Feld dieser zentralen Literatur- wie Theaterform zu kartieren und einzelne Subgattungen zu typologisieren. So unterscheidet man in der Forschung zum Beispiel nach Wirklichkeitsnähe, Angriffspunkten, Figurengestaltung, Herkunft und Rang des Komischen, nach dem vermittelten Lebensgefühl oder dem Verhältnis zum Ernstesten.⁸ Diese immensen und letztlich keineswegs kanonisch gewordenen literaturwissenschaftlichen Einordnungsversuche stehen in einem reziproken Verhältnis zur Theoretisierung der Gattung über die Poetiken seit der Antike. Schon früh gibt es scheinbar klare Kriterien der Komödie etwa bei Aristoteles oder Horaz, im deutschen Sprachgebiet bei Opitz und dann bei Gottsched. Dessen wirkungsreiche Gattungsbestimmung von 1730 markiert gewissermaßen den status quo,⁹ von dem aus das deutschsprachige 18. Jahrhundert die Komödie neu diskutiert, kritisiert und variierend begreift:

Die Komödie ist nichts anderes als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann. [...] Es ist also wohl zu merken, daß weder das Lasterhafte noch das Lächerliche vor sich allein in die Komödie gehöre: sondern beides zusammen, wenn es in einer Handlung verbunden angetroffen wird. Vieles läuft wider die Tugend, ist aber mehr strafbar und widerlich oder gar abscheulich als lächerlich.¹⁰

Schon in der ersten Fassung seiner Komödienbestimmung setzt sich Gottsched mit der italienischen *commedia dell'arte* auseinander, wenn er feststellt:

Vieles ist auch lächerlich, wie zum Exempel die Harlekins-Possen der Italiener: Aber darum gar nicht lasterhaft. Beides gehört also nicht zum Wesen eines rechten Lustspiels: denn

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
Lectorem delectando pariterque monendo.¹¹

Aller Beifall ist dem gewiss, der Heilsames mischte mit Süßem, der den Leser zum Genießen einlud und zugleich zum Nachdenken – so das bekannte Horaz-Zitat. In der vierten Auflage der *Critischen Dichtkunst* setzt sich Gottsched nach dieser programmatischen Berufung auf den römischen Dichter mit der ersten

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. Hinck: Das deutsche Lustspiel, hier besonders S. 7: Gottscheds sächsische Komödie als »Kern des deutschen bürgerlichen Lustspiels«.

10 Gottsched: Schriften, S. 186. Vgl. Profitlich / Stucke: Komödie, S. 312.

11 Gottsched: Schriften, S. 186.

bzw. bewegenden *comédie larmoyante* auseinander. In der ersten Auflage analysiert er relativ ausführlich Machiavellis *Mandragola* (1518). Der italienischen Komödie attestiert er zwar eine »ziemliche Regelmäßigkeit«, doch vermisst er eine belehrende Botschaft. Auch hält er die »ausgekünstelt[e]« Handlung um einen betrogenen Ehemann für wenig wahrscheinlich. Gottscheds doppelter Italienbezug im Kontext seiner wirkungsmächtigen Komödien-Definition von 1730 zeigt einmal mehr, dass eine Diskussion der Komödie als wichtiger Gattung des 18. Jahrhunderts ohne Berücksichtigung der italienischen Kultur kaum denkbar ist. Diese ist in Bezug auf die Komödie Vorbild und Kontrastfolie zugleich.

Dies wurde freilich von der Forschung schon früh gesehen und fand früh Berücksichtigung in Überblickswerken und Lexika.¹² Auffällig an der Forschungsgeschichte im deutschsprachigen Raum sind darüber hinaus ihre Konzentration auf die Interpretation von Einzelwerken¹³ und eine deutliche Schwerpunktsetzung im Bereich der Sozial- und Diskursgeschichte oder der historischen Anthropologie.¹⁴ Dies mag daran liegen, dass die Theorie der Komödie in der Geschichte der Ästhetik weniger ausgeprägt ist als die der Tragödie, auch noch – trotz Lessing und Gottsched, Goldoni, Gozzi und Riccoboni – im 18. Jahrhundert. Dieser Befund führte zu einer gewissen literaturwissenschaftlichen Theoretisierung der Komödie¹⁵ und – allgemeiner – der Komik bzw. des Lachens. Mit der Etablierung der Theaterwissenschaft rückte zunehmend die Theater- und Aufführungspraxis ins Zentrum der Forschung. Hervorzuheben sind hier vor allem Beiträge der Theatersemiotik sowie der kultur- und medienwissenschaftlich geprägten Theatergeschichte.¹⁶

Die im vorliegenden Forschungsband insgesamt verfolgten Ideen einer Berücksichtigung von Aspekten der Komödiengeschichte und -konzeptualisierung, die nicht explizit ausformuliert wurden, setzen stärker auf die Kategorie der sozialen Praxis einerseits¹⁷ und auf Formen impliziten Wissens andererseits,¹⁸

12 Vgl. etwa v. Wilpert: Komödie und Niefanger: Komödie.

13 Vgl. etwa Hinck: Das deutsche Schauspiel oder Arntzen (Hg.): Komödiensprache.

14 Vgl. etwa Neuhuber: Das Lustspiel; Fulda: Schau-Spiele; Kemper: »Auf, aufgelebt«; Krug: Charakter oder Arend / Borgstedt / Kaminski / Niefanger (Hg.): Anthropologie.

15 Vgl. besonders Greiner: Die Komödie; Simon (Hg.): Theorie; Kindt: Literatur.

16 Vgl. etwa Fischer-Lichte (Hg.): Theatralität oder Fischer-Lichte / Schönert (Hg.): Theater.

17 Vgl. Martus / Spoerhase: Praxeologie; Füssel: Praktiken oder Reckwitz: Kreativität.

18 Vgl. Polanyi: Implizites Wissen oder Taylor: The Archive.

also auf Ansätze, die zumindest ursprünglich eher aus der Soziologie, der neuesten Geschichtswissenschaft und der Philosophie stammen.

Gerechtfertigt sehen wir diesen Zugang durch die Geschichte der Gattung selbst, die vor allem eine Geschichte der Praxis, weniger aber eine Ideengeschichte im strengen Sinne war. Da die Komödie in der langen Geschichte ästhetischer Theoriebildung, bedingt etwa durch ihre mindere Stellung im Gattungssystem und durch weniger detaillierte Ausführungen bei Aristoteles und bei Horaz, eher vernachlässigt wurde, etablierte sich diese Theaterform tatsächlich wesentlich aus dem realen Theaterspiel (Schule, Straße, städtische Bühnen, Gaststätten, höfisches Theater usw.) und gesellschaftlichen Routinen in unterschiedlichen sozialen wie kulturellen Milieus (Witz, Humor, Ex- und Inklusion, Stereotypenbildung, Machtausübung usw.), erkennbaren Lebensräumen (Stadt, Höfe usw.) und kulturellen Kontexten (Fastnachtsspiel, *commedia dell'arte*, Schultheater usw.). Dieser vorwiegend aus der sozialen Praxis und weniger aus der präskriptiven Theoriebildung erwachsenden Vorstellung der Komödie soll im 18. Jahrhundert, der zentralen Formierungsphase des europäischen Schauspiels und der Aufklärung, im vorliegenden Band nachgegangen werden. Ausdrücklich soll dabei explizites wie implizites Komödienwissen und Komödienkompetenz als aufeinander beziehbare Voraussetzungen der sozialen wie ästhetischen Praxis ›Komödie‹ in komparatistischer Perspektive präsentiert werden.

Weil das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Bandes der Erforschung der Komödie als soziale und ästhetische Praxis im 18. Jahrhundert gilt, befasst er sich ausdrücklich nicht nur mit gängigen Komödientheorien der Zeit und den bekannten Exempeln der Komödienkunst (etwa Gottsched, Gellert und Lessing auf deutscher Seite, Goldoni, Chiari und Gozzi auf italienischer) und bezieht diese vor allem nicht simplifizierend aufeinander, sondern widmet sich mit mehr oder minder starken oder sichtbaren Wissensmarkierungen in allen möglichen Bereichen der Kultur. Ausgehend von der Überlegung, dass Komödienkompetenz natürlich zum einen an die jeweilige soziale Praxis des Theaters und der gesellschaftlichen Akzeptanz von Komikformen oder komikaffinen Kommunikationsformen (Verlachen, Provokationen, Injurien, Beleidigungen, Diskriminierungen, Pasquille, Satire usw.) gebunden ist, zum anderen aber auf explizitem wie implizitem Komödienwissen beruht, gehen die Beiträge des Bandes besonders den, im zeitgenössischen Theoriediskurs eher unterbelichteten, Routinen und Selbstverständlichkeiten auf den Grund und fahnden nach regionalen bzw. nationalen Gemeinsamkeiten, Unterschieden und Analogien.

Da es (trotz Aristoteles, Opitz, Gottsched, Lessing, Trissino, Scaliger und Castelvetro) kaum eine allgemein geltende Poetik der Komödie im 18. Jahrhundert gibt, werden gezielt auch poetologische Aspekte und ästhetische Konzepte in den Stücken selbst (Metadrama/-theater) und den Paratexten berücksichtigt. Zu eruieren ist wie vorhandenes Wissen über die Komödie in den Stücken, den Theateraufführungen, der Theorie und der weit gefassten sozialen Praxis der Komödie (Handlungsroutinen, Körperwissen, Performanzformen, Habitus usw. auch außerhalb der gespielten Komödie) sichtbar wird. Heuristisch nutzbar ist hier zum Beispiel die im angelsächsischen Bereich eingeführte Unterscheidung von *archive* und *repertoire*, von Schriftkultur und *embodied culture*. Darüber hinaus wird versuchsweise eruiert, ob und inwiefern sich weitere fiktionale und nicht-fiktionale Texte aus dem 18. Jahrhundert (Zeitschriften, Romane, Amtsschriften usw.) als Quelle bestimmter Komödienpraxen und/oder mehr oder minder verborgener Komödienkompetenz eignen.

Der Band befasst sich vorwiegend mit der Komödie im deutschsprachigen 18. Jahrhundert und fokussiert dabei ausdrücklich eine italienisch-deutsche Perspektive. Er widmet sich nicht zuletzt eher verdeckt sichtbaren Konzepten von Komödien, wie sie in ganz unterschiedlichen kulturellen Bereichen zum Vorschein kommen. Die einzelnen Beiträge gehen je nach Gegenstand von einem kulturwissenschaftlich erweiterten Wissensbegriff aus, der sowohl unterschiedliche Textzeugnisse als auch erschließbare soziale Praxen miteinschließt. Wenn dennoch neben den Aufführungen selbst (soweit im 18. Jahrhundert rekonstruierbar) und der Theaterpraxis immer wieder literarische und expositorische Texte zur Komödie in den Beiträgen berücksichtigt werden, so liegt dies in der literaturwissenschaftlichen Einsicht begründet, dass Komödienwissen im 18. Jahrhundert – zu keinem geringen Grade – über das Lesen (und nicht nur über einmalige Aufführungsevents) erworben wird. Bei diesem (z.T. gemeinschaftlichen und meist intensivem) Lesen von Komödien tragen nicht nur die Materialität des Drucks (bzw. des Buchs oder der Zeitschrift), seine Typographie und vor allem seine Textordnung zum Komödienwissen mehr bei als bislang reflektiert, sondern auch scheinbar nebensächliche Informationen, die bei einer Aufführung nicht sichtbar werden; so werden über Neben- und Paratexte mäzenatische Förderungen, Aufführungsideale, Konventionen, Wertvorstellungen oder (freilich z.T. fingierte oder ›ideal‹ gedachte) Kommunikationszusammenhänge vermittelt. Illustrationen liefern mitunter sowohl Hinweise auf die gespielte Diegese wie ein ›ideal gedachtes‹ Bühnenbild. Insofern erscheint im hier diskutierten Umfeld ausdrücklich auch das Komödienlesen

als soziale Praxis der Komödienaneignung. Frühere Ansätze, die entweder die Komödien lediglich als Schriftkunstwerke oder die Theatergeschichte bzw. die Entwicklung der ästhetischen Theorie mehr oder minder unabhängig voneinander fokussiert haben, sollen mit diesem Band durch einen Zugang ergänzt werden, der das Komödienwissen mit Emphase breiter ansetzt, in der jeweiligen Lebenswelt verortet und auf die jeweilige Einbettung der Komödie in konkrete Denk-, Kultur- und Sozialzusammenhänge bezieht. Die Komödie wird eben nicht nur durch die Stücke selbst, das Theater und die Theorie geprägt, sondern vor allem auch durch eine sich verändernde soziale Praxis der Komik und der Komödie formiert, die freilich abhängig von den Erscheinungsmodi des Dramas/Theaters ist. Dabei werden verschiedene Formen der impliziten wie expliziten Aneignung von Komödienwissen genauso berücksichtigt, wie die differente Erprobung von Komödienformen, komödiantischen Praxen und Präsentationsdispositiven.

Cristina Fossaluzza untersucht in ihrem Beitrag die *Commedia dell'arte* im deutsch-italienischen Kulturtransfer. Als frühes paradigmatisches Beispiel aus dem protestantischen Raum sieht sie Francesco Andreinis Gespräche aus dem 17. Jahrhundert. Victoria Gutsche befasst sich mit der ambivalenten Rezeption der italienischen Komödie bei Johann Christoph und Luise Adelgunde Victorie Gottsched. Maurizio Pirro analysiert die komischen Figurenzeichnungen in den Lustspielen und deren Reflexion in den ästhetischen Schriften von Johann Elias Schlegel. Susanne Winter entfaltet Spielarten des Komischen im italienisch-deutschen Kulturtransfer. Dabei hat sie besonders böse Schwiegermütter und -töchter bei Jacopo Angelo Nelli, Carlo Goldoni und Karl Friedrich Kretschmann im Blick. Christiane Holm beobachtet das Spiel der Dinge – Bücher, Fächer, Uhren – in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts. Dabei analysiert sie Komödien von Luise Adelgunde Victorie Gottsched, Friedrich Lindheimer, Johann Elias Schlegel, Carlo Goldoni und Theodor Gottlieb von Hippel. Simonetta Sanna interpretiert Lessings frühe Lustspiele als Momente einer fortschreitenden Werkentwicklung. Antonia Eder nimmt Lessings *Die Juden* als Kriminaldrama mit spezifischer Komik in den Blick. Ruth Florack untersucht die Wahrnehmung der italienischen Komödie in deutscher Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts. Dirk Niefanger analysiert Karl Gotthelf Lessings ernste Komödie *Die Mätresse* und berücksichtigt dabei den Austausch mit seinem Bruder Gotthold Ephraim. Hermann Dorowin interpretiert die Posse *Der Geburtstag* von Franz von Heufeld; dabei legt er ein besonderes Augenmerk auf die Darstellung des thesesianischen Wiens. Bernhard Jahn analysiert die Dra-

maturgie des Theaterabends im 18. Jahrhundert am Beispiel der italienischen Komödien auf dem Hamburger Stadttheater um 1800. Luca Zenobi befasst sich schließlich mit Schillers Ästhetik der Komödie.

Die italienisch-deutsche Komödienforschung der Herausgeber wurde durch das Bayerische Förderprogramm zur Anbahnung internationaler Forschungsk Kooperationen (BayIntAn) gefördert. Die hier veröffentlichten Beiträge gehen konkret auf zwei Tagungen zurück. 2018 fand unter dem Titel »*Mehr über Ungereimtheit lachen als über Bosheit zürnen.*« *Komödien der Aufklärung in Deutschland und Italien* ein erstes Arbeitsgespräch an der Università degli Studi di Bari »Aldo Moro« statt. Es wurde durch das Forum Austriaco di Cultura (Roma), das Istituto Storico Austriaco a Roma und das Dottorato di Ricerca in Studi Culturali Europei (Palermo) finanziert. 2020 fand an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen Nürnberg das Arbeitsgespräch *Komödie als soziale und ästhetische Praxis im 18. Jahrhundert* statt. Finanziert wurde diese Tagung durch die Fritz Thyssen Stiftung. Den Druck des Forschungsbandes unterstützen die Universitäten der Herausgeber in Erlangen und Mailand. Ihren wissenschaftlichen Hilfskräften sei für die Unterstützung der Tagungen und die Mithilfe bei der Redaktion des Tagungsbandes gedankt.

Erlangen und Mailand im Juni 2023

Literaturverzeichnis

- Arend, Stefanie / Borgstedt, Thomas / Kaminski, Nicola / Niefanger, Dirk (Hg.): *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*. Amsterdam-New York 2008.
- Arntzen, Helmut (Hg.): *Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert*. Münster 1988.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Germanistische Symposien. Berichtsbände, XXII*. Stuttgart-Weimar 2001.
- Fischer-Lichte, Erika / Schönert, Jörg (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen 1999.
- Füssel, Marian: *Praktiken historisieren. Geschichtswissenschaft und Praxistheorie im Dialog*, in: Franka Schäfer, Anna Daniel und Frank Hillebrandt (Hg.): *Methoden einer Soziologie der Praxis*. Bielefeld 2015, S. 267–288
- Fulda, Daniel: *Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing*. Tübingen 2005.
- Gottsched, Johann Christoph: *Schriften zur Literatur*. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1972.
- Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen 1992.
- Hinck, Walter: *Das deutsche Schauspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart 1965
- Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel im 18. Jahrhundert*. In: Hans Steffen (Hg.): *Das deutsche Lustspiel. Erster Teil*. Göttingen 1968, S. 7–26.
- Kemper, Angelika: »Auf, aufgelebt, du alter Adam!« »Schuld« in der deutschsprachigen Komödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. St. Ingbert 2000.
- Kindt, Tom: *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Berlin 2013.
- Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek bei Hamburg 1987.
- Krug, Peter: *Charakter und Komödie im 18. Jahrhundert*. Bietigheim-Bissingen 2007.
- Martus, Steffen / Spoerhase, Carlos: *Praxeologie der Literaturwissenschaft*. In: *Geschichte der Germanistik (Marbach) 35/36 (2009)*, S. 89–96.

- Marx, Peter W.: Das Komische. In: P.W.M. (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart-Weimar 2012, S. 36–39.
- Meyer, Urs: Komödie. In: Dieter Burdorf u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, 3. Auflage. Stuttgart-Weimar 2007, S. 392–394.
- Müller, Beate: Komik und Komiktheorie. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, 5. Auflage. Stuttgart-Weimar 2013, S. 383–384.
- Neuhuber, Christian: Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz. Berlin 2003.
- Niefanger, Dirk: Artikel Komödie. In: Friedrich Jaeger u.a. (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 6. Stuttgart u.a. 2007 (= Enzyklopädie der Neuzeit Online, hg. v. Friedrich Jaeger. 2014 <http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a2185000>).
- Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt a.M. 1985.
- Profitlich, Ulrich / Stucke, Frank: Komödie. In: Harald Fricke u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin u.a. 2007, S. 309–313.
- Reckwitz, Andreas: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2016.
- Simon, Ralf (Hg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld 2001.
- Taylor, Diana: The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham 2003.
- Wilpert, Gero v.: Komödie. In: Sachwörterbuch der Literatur, 6. Auflage. Stuttgart 1979 [1. Aufl. 1955], S. 420–423.

Cristina Fossaluzza

Die protestantische Wissensgesellschaft
übersetzt Francesco Andreini

Commedia dell'arte im italienisch-deutschen
Kulturtransfer der Frühen Neuzeit

1. Commedia dell'arte in Barock und Aufklärung

Der Einfluss der italienischen Kultur, der schon im 17. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum äußerst prägend war,¹ lebte, wie an der Rezeption der Gattung ›Komödie‹ herausgearbeitet werden kann, auch im Aufklärungsjahrhundert weiter. Die italienische Stegreifkomödie etwa, die sich zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert in ganz Europa verbreitete, spielte noch im 18. Jahrhundert eine für das Theater in deutschsprachigen Ländern signifikante Rolle. Dies wird daraus deutlich, dass Kaiser Karl VI. bis 1723 mehrmals italienische Wandertuppen der Commedia dell'arte an seinen Hof berief.² Die komischen Intermezzi bei den Opern, die Anfang des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum allgemein üblich waren, zeugen ebenfalls vom Einfluss der Stegreifkomödie im Aufklärungsjahrhundert. Dieser Einfluss blieb noch in den 1730er und 1740er Jahren stark, wie aus den Spielplänen verschiedener Theater sowie aus den verbreiteten Haupt- und Staatsaktionen hervorgeht. In diesen Schauspielen wurde durch Figuren wie ›Hanswurst‹ auch auf Masken wie ›Harlekin‹ und somit auf die Tradition des italienischen Stegreiftheaters zurückgegriffen.³ Besonders in Wien gehörte die Commedia dell'arte seit dem 18. Jahrhundert fest zu einer etablierten Komödientradition; sie wurde übrigens Anfang des 20. Jahrhunderts durch Max Reinhardt wieder populär. Bezeichnend ist ebenfalls, dass der Aufklärer Carlo Goldoni, der im deutschsprachigen Raum einen frühen und starken Erfolg erfuhr,⁴ von Anfang an vorrangig nicht als der The-

1 Vgl. Winklehner: Italienisch-europäische Kulturbeziehungen, insbesondere S. 3.

2 Martino: Die italienische Literatur, S. 406.

3 Ebd., S. 411.

4 In Wien und in deutscher Sprache erscheint zum Beispiel im Jahr 1751 die erste Druckversion einer Goldoni-Komödie in Europa. Es handelt sich um *La vedova scaltra* (Goldoni: Die schlaue Wittib).

atterreformer wahrgenommen wurde, der das Stegreiftheater zugunsten einer festen Bühne abgesetzt und neu gedacht hatte, sondern vor allem als Fortführer der *Commedia dell'arte*, der er in gewisser Weise ja auch war. Zumindest außerhalb Italiens wird Goldoni in erster Linie als jener Dramatiker gesehen, der das alte Maskenspiel fortsetzte, während die genuin aufklärerischen, moralisch-pädagogischen Aspekte seines Komödienwerks eher in den Hintergrund traten.⁵ Dies macht exemplarisch die Kontinuität deutlich, in der das Stegreifspiel und die *Commedia del Settecento* außerhalb des italienischsprachigen Raums rezipiert wurden.

Der vorliegende Beitrag nimmt sich vor, gerade den Zusammenhang zwischen Barock und Aufklärung in der Komödie – und besonders der Stegreifkomödie – aufzuspüren. Zunächst wird ins 17. Jahrhundert zurückgegriffen, um die frühe Rezeption der *Commedia dell'arte* im deutschsprachigen Raum zu skizzieren. Leitlinie dabei ist die auf den ersten Blick etwas verblüffende Tatsache, dass die protestantische Wissensgesellschaft bereits im angehenden 17. Jahrhundert die im katholischen Raum entstandene Tradition der *Commedia dell'arte* produktiv rezipierte. Dadurch entstanden Wechselwirkungen sowohl zwischen Literatur und Improvisationstheater als auch zwischen Theatertheorie und Theaterpraxis, die noch die Komödie der Aufklärung charakterisieren sollten. Dadurch bildete sich ein Kulturtransfer zwischen italienischen und ›mitteleuropäischen‹ Denk- und Sozialzusammenhängen sowie zwischen Katholizismus und Protestantismus heraus. Diese Verbindungen entwickelten sich zunächst vor dem Hintergrund der Religionskriege; sie zeugen davon, dass die Komödie trotz des europäischen Kriegsjahrhunderts zu einem wichtigen Medium des Kulturaustausches wurde.⁶

- 5 Das schließt nicht aus, dass Goldoni im deutschsprachigen Raum, gerade als die Gründung eines Nationaltheaters aktuell wurde, als Modell für ein neues komisches Theater wahrgenommen wurde. Vor diesem Hintergrund wurde die erste Übersetzung von Goldonis Werken ins Deutsche (44 Komödien) durch Justus Heinrich Saal von Lessing angeregt. Nicht zufällig standen auf dem Spielplan von Lessings Hamburger Nationaltheater bereits 1760 mehrere Komödien von Goldoni (vgl. Mangini: *La fortuna del teatro goldoniano*, S. 95; vgl. dazu auch den Beitrag: Mangini: *La fortuna di Goldoni*, S. 169).
- 6 Zum Kulturtransfer im Drama der Frühen Neuzeit (1500–1750) vgl. auch die verschiedenen Projekte der neuerdings entstandenen, interuniversitären und interdisziplinären Forschungsstelle Stuttgart-Venedig: »Hybride Gattungen – proteische Figuren. Europäisches Drama der Frühen Neuzeit. Zirkulationen, Konfigurationen, Innovationen« (<https://www.srcts.uni-stuttgart.de/forschung/drama-neuzeit/>).