



Betrug der Allamoda in Prag 1660
Podvod Allamody v Praze 1660

ALENA JAKUBCOVÁ – MIROSLAV LUKÁŠ (ed.)

Betrug der Allamoda in Prag 1660 / Podvod Allamody v Praze 1660

Alena Jakubcová – Miroslav Lukáš (ed.)

Begutachter / Recenzovali:

prof. PhDr. Jiří Mikulec, CSc.

Assoz. Prof. Mag. Christian Neuhuber, Dr. phil.

Abbildung auf dem Cover / Obrázek na obálce: Pracht macht Allamoda im Garten den Hof. Kupferstich von Johann Christoph Smíšek und Peter Hoberk von Hendersdorf, genannt Frater Constantinus, nach einer Zeichnung von Fabian Wenzel Harovník / Přepych se dvoří Allamodě v zahradě. Mědiryt Jana Kryštofa Smíška a Petra Hoberka z Hendersdorfu, zv. frater Constantinus, podle kresby Fabiána Václava Harovníka. Costanzo Arzonni, Betrug der Allamoda [...] (Prag: Balthasar Goliáš 1660). Los Angeles, The Getty Research Institute, Library, Special Collections, ID 2868-812.

Diese Publikation entstand im Rahmen des Projektes der Czech Science Foundation Betrug der Allamoda – das Prager Theaterereignis von 1660 und sein europäischer Kontext (GA19-04939S). Tato publikace byla vytvořena za podpory Grantové agentury ČR v rámci grantového projektu Podvod Allamody – pražská divadelní událost roku 1660 a její evropský kontext (GA19-04939S).

Vydaly

Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Institut umění – Divadelní ústav

Číslo publikace IDU: 799

Praha 2023

Redakce Dita Kříšťanová

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2023

© Institut umění – Divadelní ústav, 2023

© Alena Jakubcová, Miroslav Lukáš et al., 2023

© Archiv hlavního města Praha; British Library; The Getty Research Institute;

Knihovna Národního muzea; archiv Martina Krummholze; Petr Maťa; Moravská zemská knihovna;

Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Olomouc (foto: Markéta Lehečková);

Národní knihovna ČR; Národní památkový ústav; Österreichische Nationalbibliothek;

Regionální muzeum v Mikulově; Lobkoviczká knihovna a archiv, zámek Nelahozeves;

Daniela Štěrbová; Vlastivědné muzeum ve Slaném (foto: Jakub Kruliš); Jana Zapletalová

ISBN 978-80-246-5696-0 (Karolinum)

ISBN 978-80-7008-481-6 (Institut umění – Divadelní ústav)

ISBN 978-80-246-5697-7 (pdf, Karolinum)

ISBN 978-80-7008-482-3 (pdf, Institut umění – Divadelní ústav)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz



Institut umění - Divadelní ústav
www.idu.cz

INHALT / OBSAH

BETRUG DER ALLAMODA IN PRAG 1660 /9

Vorwort: Die glanzvolle Auferstehung der Prager *Allamoda* /11
VÍT VLNAS

Einführung: *Die Pracht* oder *Betrug der Allamoda* /14
ALENA JAKUBCOVÁ – JANA ZAPLETALOVÁ

I/ PERSÖNLICHKEITEN, KONTEXT, ANALYSEN /19

**Die Wiederbelebung des adeligen Haustheaters in der zweiten Hälfte
des 17. Jahrhunderts /21**
MIROSLAV LUKÁŠ

***Betrug der Allamoda* als Theaterereignis /39**
ALENA JAKUBCOVÁ – MIROSLAV LUKÁŠ

**Von Francesco Sbarra zu Costanzo Arzoni. Italienischer Kulturtransfer in Böhmen
um die Mitte des 17. Jahrhunderts /54**
ANDREA SOMMER-MATHIS – PETR MAŘA

***Betrug der Allamoda* in der bildenden Kunst: Quellen – Traditionen – Künstler /78**
JANA ZAPLETALOVÁ – MIROSLAV KINDL

**Der Maler Fabian Wenzel Harovník, die Kupferstecher Johann Christoph Smíšek
und Frater Constantinus /97**
VENDULA PROSTŘEDNÍKOVÁ – JANA ZAPLETALOVÁ

**Der Drucker Urban Balthasar Goliáš: „BERNARDO zu Gefallen /
Vivat, vivat soll erschallen“ /108**
ALENA JAKUBCOVÁ

**Der Prager Oberstburggraf Bernhard Ignaz von Martinitz (1615–1685).
Sein Familienclan und sein Aufstieg zur Macht /115**
PETR MAŘA

Das alte Martinitz-Palais auf dem Prager Hradschin /168
MARTIN KRUMMHOLZ – PETR MAŘA

**Burlachin im Spiegel: „Bin ichs / oder bin ichs nicht?“ Arzonnis *Betrug der Allamoda* (1660) und die Möglichkeiten und Grenzen des „lustigen Gastes“ /188
ALENA JAKUBCOVÁ ML.**

PODVOD ALLAMODY V PRAZE 1660 /209

**Předmluva: Slavné vzkříšení pražské *Allamody* /210
VÍT VLNAS**

**Úvodem: *Nádhera* aneb *Podvod Allamody* /212
ALENA JAKUBCOVÁ – JANA ZAPLETALOVÁ**

I/ OSOBNOSTI, KONTEXT, ANALÝZY /217

**Znovuoživení šlechtického divadla ve druhé polovině 17. století /217
MIROSLAV LUKÁŠ**

***Betrug der Allamoda* jako divadelní událost /233
ALENA JAKUBCOVÁ – MIROSLAV LUKÁŠ**

**Od Francesca Sbarry ke Costanzu Arzonimu. Kulturní transfer z Itálie do Čech v polovině 17. století /245
ANDREA SOMMER-MATHIS – PETR MAŤA**

***Betrug der Allamoda* ve výtvarném umění: zdroje – tradice – mistři /267
JANA ZAPLETALOVÁ – MIROSLAV KINDL**

**Malíř Fabián Václav Harovník, rytci Jan Kryštof Smíšek a frater Constantinus /284
VENDULA PROSTŘEDNÍKOVÁ – JANA ZAPLETALOVÁ**

**Tiskař Urban Baltazar Goliáš: „BERNARDA poctít, *vivat, vivat* má tu znít“ /294
ALENA JAKUBCOVÁ**

**Nejvyšší pražský purkrabí Bernard Ignác z Martinic (1615–1685). Jeho rodinný klan a vzestup k moci /300
PETR MAŤA**

**Starý Martinický palác na pražských Hradčanech /349
MARTIN KRUMMHOLZ – PETR MAŤA**

**Burlachin v Zrcadle: „Jsem to já, nebo to nejsem já?“ Arzonniho *Betrug der Allamoda* (1660) a možnosti a meze „veselého hosta“ /366
ALENA JAKUBCOVÁ ML.**

II/ EDITION UND ÜBERSETZUNG / EDICE A PŘEKLAD /385

Konzept der Edition und Prämissen /386

ALENA JAKUBCOVÁ ML.

Abkürzungen / Zkratky /389

Ediční poznámka /390

ALENA JAKUBCOVÁ ML.

***Betrug der Allamoda* (A Getty) Deutsche Edition / Německá edice /394**

ALENA JAKUBCOVÁ ML.

***Podvod Allamody* (A Getty) Český překlad / Tschechische Übersetzung /395**

ALENA JAKUBCOVÁ ML.

Quellenanhang / Pramenná příloha /531

MIROSLAV LUKÁŠ – PETR MAŤA

Zusammenfassung (englisch) / Resumé (anglicky) /536

ALENA JAKUBCOVÁ

Abkürzungen / Zkratky /539

Quellen- und Literaturverzeichnis / Seznam pramenů a literatury /540

Bildnachweis / Zdroje vyobrazení /558

Personen- und Ortsregister /560

Rejstřík jmenný a místní /568

In Andenken an Bärbel Rudin (geb. Theilmann)

* 3. 2. 1942 † 16. 10. 2023

V upomínku na Bärbel Rudin (roz. Theilmann)

* 3. 2. 1942 † 16. 10. 2023

Betrug der Allamoda
in Prag 1660

VORWORT

DIE GLANZVOLLE AUFERSTEHUNG DER PRAGER *ALLAMODA*

Es war einmal ein Elternpaar, der Vater hieß Müßiggang, die Mutter Ehrsucht. Sie hatten eine gar garstige und bereits ältliche Tochter namens Armut, die niemand wollte. Dennoch entschieden Müßiggang und Ehrsucht, ihre Tochter unter die Haube zu bringen. Die von allen Freiern gemiedene Armut suchte Rat bei ihrer Nachbarin Scheinbarkeit, die den Entschluss fasste, ihr zu helfen. Sie riet der Nachbarstochter, ihren Namen zu ändern und sich fortan klangvoll Allamoda zu nennen. Es gelang ihr auch mittels allerlei raffinierter Tricks, ihre Unansehnlichkeit zu verbergen. Und so kam es, dass sich ein Jüngling namens Pracht bei einer zufälligen Begegnung in die Armut/Allamoda verliebte. Pracht bat die Scheinbarkeit, für ihn bei Müßiggang und Ehrsucht die Ehe mit deren Tochter anzubahnen. Von dieser unüberlegten Absicht des verliebten Enkels hörte sein Großvater namens Sparer, der Vater der Wohlvermögenheit, der bereits verstorbenen Mutter des Pracht. Mit eindringlichen Bitten und guten Ratschlägen suchte Sparer den Jüngling von seinem Vorhaben abzubringen, jedoch vergebens. So wandte er sich um Hilfe an die listenreiche Prachtmäßigung. Als Kaufmann verkleidet, reichte diese dem Pracht den Spiegel der eigenen Erkenntnis, den sie sich bei der Klugheit ausgeliehen hatte. Beim Blick in den Spiegel gelangte der Jüngling zur Erkenntnis seiner selbst und verwarf seine Liebe zur Allamoda. Er entschloss sich sogar, stattdessen die Nähe der Wirtschaft, der Tochter der Klugheit, zu suchen. Der lustige Gesell Burlachin verstand es jedoch, dem Pracht den Spiegel, das Instrument der Reflexion, zu entwenden, sodass der unglückliche Freier nach einer Einladung zu einem Stelldichein im Garten neuerlich und endgültig in die Fallstricke der Allamoda geriet. Die schicksalhafte Ehe wurde geschlossen.

Und so kam, was kommen musste. Unmittelbar nach der Eheschließung nahm die Scheinbarkeit der Allamoda wieder sämtlichen Schmuck und Zierrat ab, der bislang ihre wahre Gestalt verborgen hatte. Erst jetzt gingen dem Pracht die Augen auf, und er musste zu seinem Leidwesen erkennen, dass er sich für alle Zeiten mit der Armut vermählt hatte, deren Mitgift nur aus Elend und Schulden bestand. Zu spät verwünschte der unglückliche Neuvermählte seine Halsstarrigkeit, wegen der er die guten Ratschläge seines Großvaters Sparer in den Wind geschlagen hatte. Seither warnte er wenigstens alle anderen vor der Armut, vor der sie sich um jeden Preis hüten sollten: „Jetzt sehe ich“, konstatierte der zu spät weise gewordene Pracht mit Bitterkeit, „dass Allamoda nichts anderes als schiere Armut bedeutet. Was können schon Müßiggang und Ehrsucht anderes als Armut zeugen? Gewiss, die Tochter von Müßiggang und Ehrsucht, ist Armut. Wieso? Ist das nicht eine prächtige Mitgift? Ruinen, eingestürzte Gewölbe, zerfallene Dächer, mit einem Wort, eine reine Wüstenei. Ach, du verwünschte Allamoda! Dank dir habe ich alles verprasst, mein Geld vergeudet, mich deinethalben ins Verderben gestürzt [...]“ Wer das eigene Ich nicht erkennen will, stürzt sich selbst ins Unglück!

Soweit kurz gefasst die Handlung des Schauspiels *Betrug der Allamoda*, dessen Aufführung wenigstens für eine Handvoll auserlesener Gäste zum Höhepunkt der Prager Theatersaison des Jahres 1660 werden sollte. Dabei handelte es sich um eine Privatveranstaltung des erfahrenen „Amateur-Impresarios“ Graf Johann von Würben und Freudental zu Ehren seines Schwiegervaters Bernhard Ignaz von Martinitz, der damals einer der mächtigsten Männer im Königreich Böhmen war. Das Stück wurde zweimal aufgeführt, zunächst am 30. September 1660 und

dann nochmals am 25. November 1660, damit auch ein zweiter einflussreicher ‚Verehrer der Thalia‘, Kardinal Ernst Adalbert von Harrach, daran teilnehmen konnte. Die Vorlage bildete das Libretto *La Moda* (1652) von Francesco Sbarra, das Costanzo Arzonni, ein Angehöriger des Barnabitenordens und gesellschaftlich außerordentlich gewandter Prediger, ins Deutsche übersetzt und als Schauspiel adaptiert hatte. Der zwischen Wien und Prag pendelnde Arzonni war in der Theaterwelt kein Neuling: Schon im Fasching 1652, als die Minoriten aus dem St. Jakobskloster in der Prager Altstadt eine nicht öffentliche Commedia dell’arte-Aufführung für eine Gruppe adeliger Herren – einschließlich Harrach und Martinitz – veranstalteten, hatte der Barnabit die Rolle des Pedanten oder Dottore gespielt.

Auch Angehörige beiderlei Geschlechts aus den höchsten Kreisen der Aristokratie präsentierten sich gerne auf improvisierten Bühnen in den Sälen der Prager Residenzen vor ihren Standesgenossen. Obwohl die böhmischen Palast- und Schlossbibliotheken von klassischer und zeitgenössischer Theaterliteratur geradezu überquollen, war die dramaturgische Bandbreite der Privattheater verblüffend traditionell. Neben Schäferspielen und kostümierten „Bauernhochzeiten“ bestanden die Glanzleistungen des Prager Theaterlebens jener Zeit aus Dramen über die hl. Genovefa (1658) oder „König Jovinian“ (1660), also aus Bearbeitungen von Geschichten, deren Wurzeln bis tief ins Mittelalter reichten und in Gestalt von Trivilliteratur und Puppenspielen bis ins 19. Jahrhundert überleben sollten.

Bei *Betrug der Allamoda* handelte es sich um eine etwas anspruchsvollere Produktion, die etwa mit der Adaption von Shakespeares *Romeo und Julia* konkurrieren konnte, die im Juni 1658 bei Aleš Ferdinand Wratislav von Mitrowitz, dem damaligen böhmischen Kammerpräsidenten, gegeben wurde. Was dem Barocktheater an gedanklicher Originalität abging, wurde durch die barocken Dekorationen, Bühnenmaschinen und opulenten Kostüme wettgemacht. Im Falle der Prager *Allamoda* war die optische Komponente für die Zeitgenossen derart wichtig, dass die Veranstalter die Szenenbilder in einem siebenteiligen Kupferstichzyklus nach den Vorlagen des mutmaßlichen Bühnenbildners jener denkwürdigen Produktion, des Malers Fabian Wenzel Harovnik, verewigen ließen. Dies war für Böhmen ein Ausnahmefall, denn sonst wurden nur die vom Kaiserhof veranstalteten Aufführungen auf diese Weise festgehalten.

Die Rekonstruktion eines Theaterereignisses aus der Barockzeit und insbesondere eines möglichen damaligen optischen Eindrucks ist eine höchst undankbare, schwierige, ja fast unmögliche Angelegenheit. Aus dem Theatersaal ist vielleicht inzwischen eine Markthalle geworden, den Platz der Bühne nimmt ein Imbiss-Stand ein, und nur hier und da haben sich durch Zufall Überreste von Partituren und gedruckten Programmen erhalten, die für uns heute, zusammen mit oft trügerischen Erinnerungen von Zeitzeugen, das wichtigste Quellenmaterial darstellen.

Sofern es im Falle von *Betrug der Allamoda* gelungen ist, mehr als nur eine vage Idee von diesem Drama und seiner Aufführung zu vermitteln, so ist das nicht nur auf einige glückliche Entdeckungen zurückzuführen, sondern vor allem auf die ‚Ameisenarbeit‘ des wissenschaftlichen Teams unter der Leitung von Alena Jakubcová, das dem in Vergessenheit geratenen Bühnenereignis Leben eingehaucht hat. Die fragmentarischen, über Jahrhunderte tradierten Erwähnungen dieses sonst unbekanntes, nach einer der Hauptgestalten *Die Pracht* benannten Dramas in der Literatur hat der Theaterhistoriker Adolf Scherl schon 2005 richtig eingeordnet, indem er es überzeugend auf das Schauspiel *Betrug der Allamoda* und seine vom Prager Maler Fabian Wenzel Harovnik ausgestattete Aufführung bezogen hat. Schon zuvor (2000) hatte Alena Richterová in den Sammlungen der Familie Lobkowitz eine zeitgenössische Handschrift von *Betrug der Allamoda* gefunden, die einen Vergleich mit der Vorlage, dem Libretto *La Moda* von Francesco Sbarra (Lucca 1652), ermöglichte. Das Jahr 2014 brachte die Entdeckung, dass ein gedruckter Text dieses Dramas auch im Getty Research Institute in den USA aufbewahrt wird, wo es von einer der Autorinnen des vorliegenden Bandes, der Kunsthistorikerin Jana Zapletalová

vá, studiert werden konnte. Ein Druck dieses Textes wird auch im Katalog der Staatsbibliothek Berlin unter der Sign. 4° Xq 6096 genannt, jedoch als Kriegsverlust geführt. 2020 ist ein weiteres gedrucktes Exemplar von *Betrug der Allamoda* in der Bibliothek auf dem Strahov aufgetaucht. Dieses stammt aus der einstigen Franziskaner-Bibliothek in Hořovice (Horschowitz), lässt aber leider die Bebilderung vermissen. Außerdem stand den Autor*innen dieses Buches auch das Szenario zum *Betrug der Allamoda* aus der Bibliothek des Nationalmuseums in Prag zur Verfügung.

Bislang wurde noch keinem der während des 17. Jahrhunderts in Prag aufgeführten Dramen eine derart umfassende und interdisziplinär angelegte Monografie wie dem *Betrug der Allamoda* gewidmet. Das ist nicht primär den literarischen Qualitäten dieses Stückes zu verdanken, das zwar nicht völlig reizlos ist, aber gewiss keine neue Epoche der Theatergeschichte eingeleitet hat. Die Welt des Adelstheaters stellt ein autonomes Milieu dar, in dem – wie auf der wirklichen Bühne des Lebens – die verschiedenartigsten Gestalten einander begegnen und wo Spiele aus dem Bereich der Repräsentationsstrategie und symbolischen Kommunikation gesellschaftlicher Eliten mit weitreichenden Ambitionen und vielseitigen Konsequenzen ausgetragen werden. Die bisher ins Halbdunkel getauchte Barockbühne wird durch die vorgelegte Publikation mit leistungsstarken Scheinwerfern erhellt, die nicht nur eine klare und detaillierte Nachzeichnung der Handlung auf der Bühne erlauben, sondern auch die wichtigsten Aktionen hinter den Kulissen erkennen lassen.

Vít Vlnas

EINFÜHRUNG: *DIE PRACHT* ODER *BETRUG DER ALLAMODA*

Alena Jakubcová – Jana Zapletalová

Schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts haben mehrere Hinweise auf die Existenz des lange Zeit verschollenen gedruckten Exemplars des Theaterstücks *Betrug der Allamoda* (Prag 1660) das Interesse von Theaterwissenschaftlern und Kunsthistorikern geweckt. Aus der Perspektive der Theaterwissenschaft bot dieses unbekanntes Stück vielversprechende Aussichten auf neue Erkenntnisse über die Rolle des (italienischen) Theaters im Kulturleben des Adels in Böhmen, Mähren und Schlesien in der Frühen Neuzeit.¹ Die Kunsthistoriker wiederum interessierten sich für den verschollenen Druck primär deshalb, weil sie ihre Kenntnisse über den Maler Fabian Wenzel Harovník (nachgewiesen von 1635 bis 1683) und seine Rolle als Bühnenbildner erweitern wollten.

Der erste Impuls dazu ging von Gottfried Johann Dlabacž und seinem *Allgemeinen historischen Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien* (1815) aus. Dlabacž war Direktor der Bibliothek des Klosters auf dem Prager Strahov-Hügel, wo er die historische Abteilung gegründet hatte und auch als Archivar tätig war, doch nicht einmal er dürfte den Druck des genannten Theaterstücks in Autopsie gekannt haben, denn drei Einträge in seinem Lexikon, die dem Maler Fabian Wenzel Harovník sowie den Kupferstechern Johann Christoph Smíšek und Frater Constantinus gewidmet sind,² liefern die entsprechenden Informationen nur aus einer Sekundärquelle. Die Angaben über die sieben Kupferstiche, die für das hier als *Die Pracht* bezeichnete Theaterstück angefertigt wurden, sowie der Vermerk, dass sich diese in der Bibliothek auf dem Strahov (Str.[ahoviensis] Bibl. [iotheca]) erhalten haben, konnte Dlabacž offensichtlich nur den Katalogeinträgen bzw. dem Inventar der Strahov-Bibliothek entnehmen. Aber weder der gedruckte Originaltext des Schauspiels *Betrug der Allamoda* noch die dazugehörigen Kupferstiche, die laut diesen Angaben die Dekorationen in der Abfolge der szenischen Verwandlungen darstellen sollten, konnten damals entdeckt werden. Das Exemplar aus der Bibliothek der Königlichen Prämonstratenser-Kanonie auf dem Strahov konnte ungeachtet beträchtlicher Anstrengungen mehrerer Forscher lange nicht ausfindig gemacht werden und galt als verschollen.³

Im Jahre 2014, also erst knapp zwei Jahrhunderte nach der Publikation von Dlabacž, ist dank der fortschreitenden Digitalisierung an den führenden Bibliotheken in der ganzen Welt

1) Vgl. Adolf SCHERL, *Favola morale Francesca Sbarry* jako pražská divadelní událost roku 1660, in: *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*, hg. von Ladislav Daniel (Olomouc 2005) 227–232, hier 227; DERS., Fabian Wenzel Harovník, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Ein Lexikon, hg. von Alena JAKUBCOVÁ – Matthias PERNERSTORFER, in Zusammenarbeit mit Hubert Reitterer, Bärbel Rudin, Adolf Scherl und Andrea Sommer-Mathis (Wien – Praha 2013) 258–260.

2) „Harownig, Fabian, ein Maler in Prag 1660, nach dessen Zeichnung Fr.[ater] Constantin und Joh.[ann] Christ. [oph] Smischek die sieben Szenen für das in fol. gedruckte Lustspiel: die Pracht betitelt, in Kupfer gestochen haben. Str. [ahoviensis] Bibl. [iotheca]“; Gottfried Johann DLABACŽ, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, 3 Bde. (Prag 1815) 1 291–292, 565.

3) Darum haben sich insbes. Marie ZÁVORKOVÁ, F. V. Harovník. *Památky archaeologické* 38 (Praha 1932) 62–69; SCHERL, *Favola morale* 227, aber auch die Autoren des vorliegenden Textes bemüht.

ein weiteres Exemplar des fraglichen Schauspiels aufgetaucht, das sich in den Sammlungen des Getty Research Institute befindet.⁴

Der Weg zu dieser Entdeckung verlief aber keineswegs geradlinig, denn die ursprüngliche Bezeichnung des Stücks war im Laufe der Jahrhunderte durch die Übersetzungen verloren gegangen. In den tschechisch geschriebenen Texten wurde der von Dlabacž angeführte Titel des Schauspiels *Nádhera* mit *Die Pracht* (inklusive des irreführenden Artikels) übersetzt.⁵ Antonín Rybička (1859) und ein paar Jahre später auch František Ladislav Rieger schrieben, dass Harovník 1660 sieben Bühnenbilder entworfen habe, die „der Prager Kupferstecher Jan Smíšek auf Folio in Kupfer gestochen hat“.⁶ František O. Jiřík erwähnte in dem klassischen tschechischen Nachschlagewerk *Ottův slovník naučný* nur ein einziges Werk von Harovník, eben die sieben Dekorationen zum Lustspiel *Nádhera*.⁷ Karel V. Herain wiederum übernahm die Informationen aus dem Lexikon von Dlabacž und führte an, die entsprechenden Stiche hätten sich in der Bibliothek auf dem Strahov erhalten.⁸ Diese Bibliothek wurde auch im Lexikon von Ulrich Thieme und Felix Becker in Zusammenhang mit Harovníks Illustrationen zum Lustspiel *Pracht* genannt.⁹ Allerdings haben sich alle diese Autoren in der Nachfolge von Dlabacž offensichtlich auf eine bloße Übernahme dieser Information beschränkt und das fragliche Theaterstück als Druck wahrscheinlich nie in der Hand gehabt.

Die Kunsthistorikerin Marie Závorková, die sich intensiv mit dem Werk Harovníks auseinandersetzte, unternahm im Jahre 1935 einen vergeblichen Anlauf, das Exemplar in der Stiftsbibliothek von Strahov ausfindig zu machen.¹⁰ Die Existenz eines Drucks mit Stichen nach Harovníks Vorlagen wurde auch von einer Reihe weiterer Autoren erwähnt,¹¹ doch brachten ihre Forschungen keine neuen Ergebnisse und beschränkten sich auf die Übernahme der Informationen von Gottfried Johann Dlabacž und der übrigen Autoren in seinem Gefolge.

Erst der Theaterhistoriker Adolf Scherl leistete 2005 nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Entdeckung des Originaldrucks,¹² sondern lieferte dabei auch grundlegende Erkenntnisse

4) The Getty Research Institute, Library, Special Collections, ID 2868-812. Jana Zapletalová hatte 2018 anlässlich ihres Aufenthalts am Getty Research Institute Gelegenheit, das Album zu studieren. Der Dank der Autorin gilt Frau Tracey Schuster vom Getty Research Institute, die das Album 2014 scannen ließ und on-line zugänglich gemacht hat.

5) Jan Kollár führte beispielsweise an, Fabian Harovník habe sieben Szenenbilder für das Lustspiel *Nádhera* entworfen, irrtümlich aber anstelle 1660 als Jahreszahl 1160 angeführt. Vgl. Jan KOLLÁR, *Cestopis obsahující cestu do horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Baworsko, se zvláštním ohledem na slawjanské žiwly roku 1841 konanou a sepsanou od Jana Kollára. S Wyobrazeními a Přílohami též i se Slovníkem slawjanských umělcůw všech kmenůw od neystarších časůw k nynějšímu věku, s krátkým žiwotopisem a udáním znamenitějších, zvláště národních, wýtvorůw* (Pešť 1843) 300.

6) Antonín RYBIČKA, *Pomůcky k žiwotopisnému slovníku českých malířů* – F. V. Harovník. *Památky archaeologické a místopisné* 3 (1859) 139; František Ladislav RIEGER, *Slovník naučný* Bd. 3 (Praha 1863) 651.

7) František O. JIŘÍK, *Harovník, Fabián Václav*, in: *Ottův slovník naučný* 10, hg. von Jan OTTO (Praha 1896) 90.

8)) Karel Vladimír HERAIN, *České malířství od doby rudolfínské do smrti Reinerovy. Příspěvky k dějinám jeho vnitřního vývoje v letech 1576–1743* (Praha 1915) 62.

9) Ulrich THIEME – Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 1–37 (Leipzig 1907–1950).

10) Vgl. ZÁVORKOVÁ, F. V. Harovník 66: der Text der Komödie sei „derzeit nicht greifbar“.

11) Prokop TOMAN, *Harovník (Harownig), Fabián Václav*, in: *Nový slovník československých výtvarných umělců* 1 (Praha 1947) 297–298; Pavel PREISS, *Das Bühnenbild im böhmischen Barock*, in: *Kunst des Barock in Böhmen*, hg. von Oldřich J. BLAŽIČEK – Pavel PREISS – Dagmar HEJDOVÁ (Recklinghausen 1977) 405–406; Michal ŠRONĚK, *Fabián Václav Harovník: práce v pražské Loretě, pozůstatek knihovny, Umění* 24 (1986) 451–455; Michal ŠRONĚK, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka II/1*, hg. von Jiří DVORSKÝ – Eliška Fučíková (Praha 1989) 324–355, hier 352; Michal ŠRONĚK, *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Bibliografický slovník* (Praha 1997) 45–46; Petr SVOJANOVSKÝ, *Freska. Fabiána Václava Harovníka v zámku ve Štěkni. Zprávy památkové péče* 57 (1997) 79–82, hier 79.

12) Srov. Adolf SCHERL, *Fabián Václav Harovník. Divadelní revue* 14/4 (2003) 72; DERS., *Favola morale* 228; DERS., *Fabián Václav Harovník*, in: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, hg. von Alena

über das Theater im Königreich Böhmen, die Ferdinand Menčík, ab 1876 Bibliothekar an der Wiener Hofbibliothek, mit großer Sorgfalt gesammelt und publiziert hatte. Seine Erwähnungen des fraglichen Theaterstücks führten gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Durchforstung des Familienarchivs Harrach, wo z.B. der Brief des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach an seinen Bruder entdeckt wurde, in dem er ein Schauspiel mit den Figuren Burlachin und Allamoda erwähnte; hier knüpfen auch die aktuellen Forschungen an.¹³ Der Prager Druck aus dem Jahre 1660 und der tatsächliche Titel des Schauspiels *Betrug der Allamoda* wurde erst 1895 von Johannes Bolte in Zusammenhang mit den Aufführungen von professionellen Wandertropen identifiziert.¹⁴

Im Jahre 2000 publizierte Alena Richterová die Studie *Teatralia v rukopisné sbírce Roudnické lobkowiczské knihovny* [Teatralia in der Handschriftensammlung der Bibliothek der Familie Lobkowicz in Raudnitz], die wesentlich zur Weiterentwicklung der Forschung über das fragliche Theaterstück beigetragen hat. Richterová entdeckte nämlich in der Sammlung der Familie Lobkowicz (heute im Schloss Nelahozeves) eine bisher unbekannte zeitgenössische Handschrift des Schauspiels *Betrug der Allamoda*. Dadurch wurde es möglich, diesen Theatertext zu studieren und mit dem ursprünglichen Libretto *La Moda* von Francesco Sbarra (Lucca 1652) zu vergleichen.¹⁵

Dank der Handschrift verfügen wir auch über eine Reihe weiterer wichtiger Informationen zu den Vorbereitungen der Aufführung und den daran beteiligten Personen. Der italienische Text der Vorlage *La Moda* wurde von Costanzo Arzoni, einem Prediger aus dem Barnabitenorden an der Prager Klosterkirche des hl. Benediktus auf dem Hradschin (Hradčany), ins Deutsche übersetzt und bearbeitet; Arzoni war gleichzeitig auch der Organisator der Schauspieltruppe. Die Vorstellung wurde zu Ehren des Oberstburggrafen Bernhard Ignaz von Martinitz gegeben, dessen Schwiegersohn Johann Franz von Würben und Freudenthal die Aufführung in Auftrag gegeben hatte.

Dennoch blieb das Druckexemplar mit Harovníks Kupferstichen weiterhin unentdeckt. Der Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz führte zwar unter der Signatur 4°Xq 6096 einen solchen Druck an, doch zählt dieses Exemplar zu den Kriegsverlusten. Erst Adolf Scherl lieferte die Grundlagen, die es erlaubten, das von Dlabacž angeführte Stück *Pracht* mit dem Schauspiel *Betrug der Allamoda* zu identifizieren.

2014 konnte schließlich ein weiterer Druck in der Bibliothek des Getty Research Institute entdeckt werden,¹⁶ und 2020 tauchte noch ein weiteres Exemplar aus den Beständen der ehemaligen Bibliothek des Franziskanerordens in Hořovice (Horschowitz) Bezirk Beroun (Beraun) auf, das erst 1995 in die Bibliothek von Strahov gelangte und nicht mit Kupferstichen der Bühnenbilder ausgestattet ist.¹⁷ Außerdem hat sich in der Bibliothek des Nationalmuseums in Prag

JAKUBCOVÁ et al. (Praha 2007) 227; DERS., Fabian Wenzel Harovník, Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien, hg. von JAKUBCOVÁ/PERNERSTORFER, 258–259.

13) Ferdinand MENČÍK, Příspěvky k dějinám českého divadla (Praha 1895); Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667), hg. von Katrin KELLER – Alessandro CATALANO, 7 Bde. (Wien – Köln – Weimar 2010).

14) Johannes BOLTE, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, *Theatergeschichtliche Forschungen* 12 (Hamburg – Leipzig 1895) 118.

15) Alena RICHTEROVÁ, Teatralia v rukopisné sbírce Roudnické lobkowiczské knihovny, in: K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven, hg. von Jitka RADIMSKÁ (České Budějovice 2000) 123–133, insbes. 12.

16)) Anm. 4.

17) Der Bibliothekfonds der Franziskaner-Residenz bei der Dreifaltigkeitskirche in Hořovice hat im Zuge der Restituten nach 1990 das Druckexemplar des Stücks *Betrug der Allamoda* im Jahre 1995 der Strahov-Bibliothek geschenkt. Wir danken Frau Hedvika Kuchařová für die freundlich gewährte Auskunft zur Provenienz des Druckexemplars. Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově [Bibliothek der Königlichen Kanonie der Prämonstratenser in Strahov], Sign. KI 1003/11.

eine vierseitige ‚Perioche‘ des Schauspiels erhalten, mit dem Titelblatt, dem Argumentum und der Inhaltsangabe der einzelnen Szenen, sowie die bereits erwähnte Handschrift des Schauspiels in den Lobkowitz-Sammlungen in Schloss Nelahozeves.¹⁸

18) Praha, Národní knihovna [Nationalbibliothek], Sign. 57 A 18; Lobkowiczka knihovna a archiv, zámek Nelahozeves, Česká republika, [Lobkowitz-Bibliothek und -Archiv, Schloss Nelahozeves, Tschechische Republik], rkp. [Handschrift], Sign. VI Eb 6, 122 S.

I/ Persönlichkeiten, Kontext, Analysen

DIE WIEDERBELEBUNG DES ADELIGEN HAUSTHEATERS IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Miroslav Lukáš

Im 17. Jahrhundert bildete das Theater ein bedeutendes Element der Unterhaltung und Repräsentation im Leben der Adligen. Theateraufführungen gehörten zum üblichen Programm von Geburtstags- und Namenstagsfeiern, von Hochzeitsfesten und vor allem von Faschingsunterhaltungen. Diese Entwicklung erfuhr zwar durch den Dreißigjährigen Krieg einen Rückschlag, doch wurden die Theaterproduktionen nach dessen Ende wieder aufgenommen. Der Nachteil des Königreichs Böhmen bestand darin, dass es über keinen eigenen Hof verfügte, der zwangsläufig auch zu einem wichtigen Kulturzentrum geworden wäre. Anregungen erhielt der böhmische Adel vor allem von den aufwändigen Festlichkeiten am Wiener Hof, an denen sich die Aristokraten nicht nur als Zuschauer, sondern auch als Tänzer bei den Ballettauftritten zum Abschluss der großen musikdramatischen Aufführungen beteiligten.

Die Ausstrahlung des Kaiserhofes auf die Theaterkultur in Böhmen und Mähren kann man vor allem an seinen mehreren längeren Aufenthalten in Prag erkennen, die während des gesamten 17. Jahrhunderts für neue Weichenstellungen auch im kulturellen Leben Böhmens sorgen sollten. Im Fasching 1617 fand in Prag das prächtige Theaterfest *Phasma Dionysiacum Pragense* statt, die bislang älteste bekannte musikdramatische Aufführung, die am Kaiserhof veranstaltet wurde. Zehn Jahre darauf traten bei der Prager Doppelkrönung von Kaiserin Eleonora I. (1598–1655) und dem Thronfolger Ferdinand III. (1608–1657) englische und vor allem italienische Komödianten auf. Die Truppe der „Fedeli“ des Giovanni Battista Andreini (1576–1705) trug mit ihrem reichhaltigen Programm erheblich zur Beliebtheit des italienischen Theaters im Königreich Böhmen bei. Bei einem weiteren Pragaufenthalt von Kaiser Leopold I. (1640–1705), der in den Jahren 1679/80 vor der Pest von Wien nach Prag geflohen war, wurde in der Prager Burg zum Fasching 1680 die Oper *La pazienza di Socrate con due mogli* von Antonio Draghi (1634–1700) aufgeführt, die als die erste in Prag aufgeführte komische Oper gilt. Ähnlich war es auch im folgenden Jahrhundert, als im Anschluss an die Krönung Karls VI. (1685–1740) zum König von Böhmen im Jahre 1723 im Rahmen der Feierlichkeiten zum Geburtstag von Kaiserin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel (1691–1750) die Oper *Costanza e Fortezza* von Johann Joseph Fux aufgeführt wurde, mit der die italienische Oper in Böhmen eine erste Blüte erfuhr.

DIE FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die frühesten Einblicke in die Theatergeschichte in den böhmischen Ländern im 17. Jahrhundert bieten Oskar Teuber und Ferdinand Menčík mit ihren Studien, die bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind.¹ Neuere Arbeiten, die sich vor allem auf die in Böhmen und Mähren tätigen Wandertruppen beziehen, stammen vor allem aus der Feder von

1) Oskar TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 1 (Praha 1883); Ferdinand MENČÍK, *Príspevky k dějinám českého divadla* (Praha 1895).

Adolf Scherl² und Otto G. Schindler;³ sie beschäftigen sich u. a. mit den erwähnten kaiserlichen Pragbesuchen, die auch das Interesse von Musikwissenschaftlern und Historikern weckten.⁴ Verschiedene Theaterhistoriker aus dem In- und Ausland setzten sich mit der Tätigkeit der sog. „Eggenbergischen Hofkomödianten“ im Schloss von Krumau (Český Krumlov) während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinander,⁵ aber auch mit den Theateraufführungen an den Lateinschulen der religiösen Orden,⁶ lokalen Theaterereignissen in verschiedenen Städten

2) Adolf SCHERL, *Živí italských herců 17. a 18. století na vývoj divadla v českých zemích. Divadelní revue* 6/4 (1995) 32–36; DERS., *K vystoupením německých a italských profesionálních hereckých společností v Olomouci v 17. a 18. století*, in: *O divadle na Moravě a ve Slezsku II*, hg. von Tatjana LAZORČÁKOVÁ (Olomouc 2004) 39–55; DERS., *Komedie dell'arte v českých zemích a zámecké divadlo v Českém Krumlově*, in: *Svět barokního divadla: Sborník přednášek z konferencí v Českém Krumlově 2007, 2008, 2009*, hg. von Jiří BLÁHA – Pavel SLAVKO (Český Krumlov 2010) 11–27.

3) Otto G. SCHINDLER, „Die wälische Comedianten sein ja guet...“ *Die Anfänge des italienischen Theaters am Habsburgerhof*, in: *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*, hg. von Václav BŮŽEK – Pavel KRÁL (*Opera historica* 8, České Budějovice 2000) 107–136; Otto G. SCHINDLER, „Englischer Pickelhering – gen Prag jubilierend“. *Englische Komödianten als Wegbereiter des deutschen Theaters in Prag*, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hg. von Alena JAKUBOVÁ – Jitka LUDVOVÁ – Václav MAIDL (Praha 2001) 73–101; Otto G. SCHINDLER, „Sonst ist es lustig alhie. Italienisches Theater am Habsburgerhof zwischen Weiße Berg und Sacco di Mantova“, in: *Wien im Dreißigjährigen Krieg. Bevölkerung – Gesellschaft – Kultur – Konfession*, hg. von Andreas WEIGL (Wien – Köln – Weimar 2001) 565–654; Guido CARRAI – Otto G. SCHINDLER, *Veškerá císařská glory není nic než comedi. Italští a jiní komedianti při pražských korunovacích 1627. Divadelní revue* 14/4 (2003) 38–55.

4) Stanislav BOHADLO, *Pražská korunovace 1627 v dopisech. Hudební rozhledy* 63/1 (2010) 54–55; 63/2 (2010) 50–51; 63/3 (2010) 48–49; 63/4 (2010) 50–55; 63/5 (2010) 48–49; 63/6 (2010) 54–56; 63/7 (2010) 54–55; 63/8 (2010) 54–55; 63/9 (2010) 48–49; 63/10 (2010) 44–45; 63/11 (2010) 50–51; 63/12 (2010) 48–49; Jiří HILMERA, *Phasma Dionysiacum a další divadelní představení v Praze roku 1617. Folia Historica Bohemica* 17 (1994) 133–141; Petr MAŤA, *Das Phasma Dionysiacum Pragense und die Anfänge des Faschings am Kaiserhof*, in: *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, hg. von Brigitte MARSCHALL (*Maske und Kothurn* 48, Wien – Köln – Weimar 2002) 67–80; DERS., *Phasma Dionysiacum Pragense a počátky karnevalového kalendáře na císařském dvoře. Divadelní revue* 15/2 (2004) 46–51; Paul NETTL, *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte (Brno 1927)*; Marc NIUBÒ, *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679–1680*, in: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách*, hg. von Olga FEJTOVÁ et al. (Praha 2004) 95–131; Herbert SEIFERT, *Das erste Musikdrama des Kaiserhofs, in: Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas, Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hg. von Elisabeth Th. HILSCHER (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34, Tutzing 1998) 99–111; Miloš ŠTĚDROŇ *Amor, Merkur a další postavy v pražské opeře Phasma Dionysiacum 5. února 1617 na Pražském Hradě*, in: *Druhý život antického mýtu*, hg. von Jana NECHUTOVÁ (Brno 2004) 206–213.

5) *Mehr über die Eggenbergischen Komödianten: Helmut G. ASPER, Kilian Brustfleck alias Johann Valentin Petzold und die Eggenbergischen Komödianten, Maske und Kothurn* 16 (1970) 20–59 – Christian NEUHUBER, Johann Georg Gettner und das barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau (Brno 2014); Dušan LUDVIK, *Die Eggenbergischen Hofkomödianten. Acta Neophilologica* 3 (1970) 65–92; Christian NEUHUBER, *Der Vormund des Hanswurst. Der Eggenbergische Hofkomödiant Johann Valentin Petzold (um 1648 – um 1721) und sein Kilian Brustfleck. Daphnis* 35/1–2 (2006) 263–300; Bärbel RUDIN, *Das Fürstlich Eggenbergische Hoftheater in Böhmischem Krumau (1676–1691): Zur ästhetischen Allianz zwischen Wanderbühne und Hofkultur. Daphnis* 25 (1996), 467–488; DIES., *Knížecí dvorské divadlo Eggenbergů v Českém Krumlově 1676–91. Divadelní revue* 8/2 (1997) 12–20; Jiří ZÁLOHA, *Beziehungen der am Hofe der Fürsten zu Eggenberg in Český Krumlov (Böhmischem-Krumau) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkenden Künstler zu Oberösterreich. Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* (1985) 529–544; DERS., *Divadelní život na českokrumlovském zámku v 2. pol. 17. stol. Sborník Národního muzea v Praze* 40/2 (1986) 53–79; DERS., *O povýšení eggenberského herce J. J. G. do šlechtického stavu. Divadelní revue* 7/3 (1996) 78–81; DERS., *Zu den Anfängen der Eggenbergischen Hofkomödianten in Böhmischem Krumau. Maske und Kothurn* 48 (2002) 265–268.

6) Antonín BARTUŠEK, *Zámecká a školní divadla v českých zemích: materiály k vývoji divadelního prostoru a výrazových prostředků (České Budějovice 2010)*; Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia (Praha 2006)*; Magdaléna JACKOVÁ, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století (Praha 2011)*; Magdaléna JACKOVÁ, *Divadlo v jezuitských školách. Studia Comeniana et historica* 36/75–76 (2006) 187–191; Jan PORT, *Divadlo řádových škol a náboženských bratrstev*, in: *Dějiny českého divadla, Bd. 1. Od počátků do sklonku osmnáctého století*, hg. von František ČERNÝ (Praha 1968) 167–193; Metoděj ZEMEK – Jan BOMBERA – Aleš FILIP, *Piaristé v Čechách na Moravě a ve Slezsku 1631–1950 (Prievidza 1992)*.

und Ortschaften⁷ oder auch mit dem barocken Bühnenbild.⁸ Wichtige Informationen über das Theaterleben jener Zeit finden sich auch in Lexika, vor allem in den Bänden *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* und in deren erweiterter Version *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*.⁹ Es kommen aber laufend weitere wichtige neue Quellen und Informationen zum Vorschein; dazu gehört auch das jüngst entdeckte gedruckte Exemplar des Schauspiels *Betrug der Allamoda*.

NOTIZEN ZUM THEATER VON KARDINAL HARRACH

Eine wesentliche Informationsquelle über das Theater in Prag und in den böhmischen Ländern um die Mitte des 17. Jahrhunderts stellen die täglichen italienischen und deutschen Notizen des Kardinals und Prager Erzbischofs Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667) aus den Jahren 1629 bis 1667 dar, die im Österreichischen Staatsarchiv (Abteilung Allgemeines Verwaltungsarchiv) aufbewahrt werden. Diese Quellen wurden im Jahre 2010 in einer mehrbändigen Edition von Katrin Keller und Alessandro Catalano herausgegeben.¹⁰

In jenen Einträgen des Kardinals, die sich auf das Theater beziehen, finden sich wichtige Informationen nicht nur zum Schul- bzw. Ordenstheater in Prag, sondern auch zu Aufführungen professioneller Theatertruppen in den städtischen Adelspalästen oder Herrschaftssitzen im ländlichen Bereich. Ein Großteil der Aufzeichnungen sind knapp gehalten und vermerken nur den Besuch einer nicht näher bezeichneten Aufführung („comedi“) als Teil des Tagesprogramms des Kardinals; solche Einträge beginnen etwa mit den Worten „nach dem Essen“. Trug Harrach Detaillierteres ein – zumeist bei aufwändigeren Inszenierungen in Adelsresidenzen –, konzentrierte er sich auf eine einfache Beschreibung der Handlung des Stücks, erwähnte, wer in der Aufführung gespielt, getanzt oder gesungen hat, und lobte oft die Darbietung. Die Schauspieler, ob Laien- oder Berufsdarsteller, bezeichnete er dabei als „Recitanten“.

Die „Tagzettel“ sowie die Korrespondenz des Kardinals, in der Harrach gleichfalls über die von ihm besuchten Theateraufführungen berichtete,¹¹ sind in der Vergangenheit auch nicht der Aufmerksamkeit tschechischer Forscher entgangen. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte der Historiker Ferdinand Menčík mit diesen Quellen gearbeitet und seine Forschungsergebnisse in der Publikation *Příspěvky k dějinám českého divadla*¹² veröffentlicht, aus der sie dann auch von anderen Autoren übernommen wurden.

ORDENS- UND SCHULTHEATER

Aus den bisherigen Untersuchungen geht hervor, dass während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem die katholischen Orden und Lateinschulen, insbesondere die Jesuiten, die bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig geworden waren, zu den bedeutendsten Förderern des Theaters in Böhmen und Mähren gehörten. Für die Jesuiten und später auch für

7) Margita HAVLÍČKOVÁ, *Profesionální divadlo v královském městě Brně 1668 až 1733* (Brno 2009); Margita HAVLÍČKOVÁ, *Berufstheater in Brünn 1668–1733* (Brno 2016).

8) Jiří HILMERA, *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách* (Praha 1965).

9) Alena JAKUBCOVÁ et al., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla* (Praha 2007); *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Ein Lexikon, hg. von Alena JAKUBCOVÁ – Matthias PERNERSTORFER, in Zusammenarbeit mit Hubert Reitterer, Bärbel Rudin, Adolf Scherl und Andrea Sommer-Mathis (Wien – Praha 2013).

10) KELLER/CATALANO, *Diarien*, 7 Bde.

11) Es handelt sich vor allem um die Korrespondenz des Kardinals mit Ferdinand Bonaventura von Harrach und Franz Albrecht von Harrach.

12) MENČÍK, *Příspěvky*.

die Piaristen war das Theater nicht nur ein wichtiges Instrument im Unterricht, sondern erfüllte daneben auch die Funktion gegenreformatorischer Missionsarbeit.

Am häufigsten fanden Theateraufführungen im Rahmen von Schulveranstaltungen oder im Zuge von Kirchenfesten statt. Die Produktionen der Jesuiten waren aber auch Bestandteil der Prager Festlichkeiten während des Aufenthalts des Kaiserhofes in der Stadt. Sogenannte „ludi caesarei“ fanden anlässlich der mährischen Landtage statt oder bei Feierlichkeiten, die mit konkreten Personen aus der Obrigkeit verbunden waren. So veranstalteten die Prager Jesuiten etwa aus Anlass der Vermählung des böhmischen Oberstburggrafen Bernhard Ignaz von Martinitz mit Susanna Polyxena von Dietrichstein († 1706)¹³ ein Schauspiel über die hl. Katharina von Alexandrien mit dem Titel *Laurus nuptialis sive Catharina Daphne Christiana*, das am 25. November 1659, dem Gedenktag der hl. Katharina, im Kolleg auf der Kleinseite aufgeführt wurde (Abb. 28).¹⁴ Im Fasching des Jahres 1660 widmeten die Jesuiten am 7. Februar demselben Paar eine Aufführung von *Esther A Lege Regis Assueri Lata in Omnes* (Abb. 29).¹⁵

Auch die Piaristen veranstalteten Theaterproduktionen zu Ehren der Obrigkeit oder von Stifterpersönlichkeiten aus ihrem Orden. Sie hatten sich 1631 erstmals in den böhmischen Ländern niedergelassen, und zwar in Nikolsburg (Mikulov), wo auf Veranlassung des Kardinals Franz von Dietrichstein (1570–1636) das erste Piaristenkolleg und -gymnasium außerhalb Italiens gegründet wurde.¹⁶ Der bisher erste bekannte Nachweis einer Theateraufführung stammt vom September 1639, als die Gymnasiasten ein Spiel über den hl. Bonifatius (*Argument und Inhalt der Representation von S. Bonifacii wunderbarlichen Kampff und Lobwürdigen Sieg*)¹⁷ präsentierten, das den damals noch kleinen Söhnen Maximilians von Dietrichstein (1596–1655), Ferdinand Joseph (1636–1698) und Maximilian Andreas (1638–1692), gewidmet war. Eine weitere Vorstellung, diesmal zur Feier der Vermählung Maximilians von Dietrichstein mit seiner zweiten Ehefrau Sophie Agnes von Mansfeld (1619–1677), gaben die Piaristen im Jahre 1640; diese Vorstellung soll im Nikolsburger Schlosstheater stattgefunden haben.¹⁸

Mit den Piaristen sind auch Elemente des italienischen Theaters nach Nikolsburg gelangt. So sind bei einigen Gestalten aus dem Bonifaz-Drama Typen der Commedia dell'arte auszumachen,¹⁹ und in der Aufführung des Joseph-Stücks wurden nach italienischem Muster sog. Telari oder Periakte, also dreiseitige drehbare Prismen, verwendet, die während der Vorstellung einen blitzschnellen Dekorationswechsel erlaubten.²⁰ Auch in den folgenden Jahren lässt sich diese Orientierung an der italienischen Theaterpraxis nachweisen. Elemente der Commedia dell'arte finden sich etwa auch 1654 bei einer Aufführung von *Ein kurtzes Spiel oder Action von*

13) Susanna Polyxena war die Tochter des Sigmund Ludwig von Dietrichstein (?–1653) aus der Linie Weichselstadt.

14) Magdaléna JACKOVÁ, „Zrcadlo ctnosti, zázrak výmluvnosti, věššírna moudrosti (Jezuitské hry o sv. Kateřině Alexandrijské)“. *Divadelní revue* 19/4 (2008) 15–24.

15) Ein gedrucktes Exemplar der lateinisch geschriebenen Perioche (Datierung: 4. Feb. 1660) ist in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten (ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Signatur 309628-B). Kardinal Harrach hat diese Aufführung in seinen Aufzeichnungen lobend erwähnt; vgl. KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 746 (7. Feb. 1660).

16) Über das Nikolsburger Piaristenkolleg mehr bei Václav BARTOŠEK, První piaristé v Mikulově a kardinál Ditrichštejn (1631–1636), in: Kardinál František z Ditrichštejna a jeho doba, hg. von Emil KORDIOVSKÝ – Miroslav SVOBODA (Sborník z XXIX. Mikulovského sympozia, Brno – Mikulov 2006) 119–134; DERS., Mikulovská piaristická kolej jako sídlo provincie do školských reforem Marie Terezie. *Jižní Morava* 49 (2013) 100–130.

17) Metoděj ZEMEK, Školní divadlo v Mikulově v 17. a 18. stol. *Vlastivědný věstník moravský* 18 (1996) 37–46. Die auf Deutsch abgefasste Inhaltsangabe dieses Schauspiels ist im Staatlichen Bezirksarchiv in Přerov aufbewahrt (ohne Signatur, noch unbearbeitet).

18) Alois Augustin NEUMANN, Piaristé a český barok (Přerov 1933) 135–136.

19) Vgl. Margita HAVLÍČKOVÁ, Vztahy a vlivy barokního školského a profesionálního divadla na příkladu hry o sv. Bonifáci (Mikulov, 1639), in: Náboženské divadlo v raném novověku, hg. von Jan HOJDA (Ústí nad Orlicí 2011) 60–67.

20) NEUMANN, Piaristé 134–138.

Bacchi Geburt Leben vnnndt Todt, dem frühesten Theaterstück der Piaristen in deutscher Sprache, das sich (allerdings fragmentarisch) im Volltext erhalten hat. Schon der Name der zentralen Figur dieses Faschingsspiels „Zampier“ verweist etymologisch (von ital. „Zan Piero“ bzw. „Gian Piero“) unmissverständlich auf eine Beziehung zu den Zanni-Figuren des italienischen Improvisationstheaters.²¹ Da das Nikolsburger Piaristenkolleg im 17. Jahrhundert das Zentrum des Ordens für die gesamte Provinz war, wurde es wahrscheinlich auch zu einem wichtigen Vermittler italienischer Einflüsse auf das damalige Theater in Böhmen, Mähren und auch im Gebiet des heutigen Österreich.

Die damals so beliebte Commedia dell'arte gelangte nicht allein durch die Gastspiele italienischer Truppen nach Böhmen und Mähren, sondern auch über Laienvorstellungen in Klöstern oder Adelsresidenzen.²² Ähnlich verhielt es sich beispielsweise auch in Prag, als italienische Brüder aus dem Minoritenkloster von St. Jakob im Fasching 1651 (und auch ein Jahr später) für Kardinal Harrach, einen großen Liebhaber der italienischen Künste, nicht-öffentliche Theateraufführungen mit Gestalten aus der Commedia dell'arte veranstalteten.²³ Nach dem Bericht von Kardinal Harrach, in dem dieser die zweite Aufführung vom 12. Februar 1652 erwähnte, trat darin auch der Prediger Costanzo Arzonni († 1690) auf,²⁴ der spätere Autor des deutschen Textes von *Betrug der Allamoda*. Arzonni spielte in der genannten Aufführung sowohl die komische Figur des Zanni als auch die Gestalt des Dottore.²⁵ Zu Ehren des Kardinals führten am 21. Februar 1661 auch Brüder aus dem Franziskanerorden eine italienische Komödie auf, die Harrach unter dem Titel *La pace di Marcone*, Ferdinand Menčík hingegen unter der Bezeichnung *Cornelius a Bonifacius* erwähnte.²⁶

DAS BERUFSTHEATER

Ab den 1650er-Jahren des 17. Jahrhunderts traten in Böhmen wieder Wandertruppen auf, damals vorwiegend deutschsprachige Gesellschaften, seltener italienische und auch immer noch englische, die damals aber bereits in deutscher Sprache spielten. Diese Truppen gastierten vorwiegend in den größeren Königsstädten, wo sie wegen der zahlreichen dort anwesenden Adeligen mit ausreichend interessiertem Publikum rechnen konnten. Nach heutigem Kenntnisstand waren aber die Gastspiele professioneller Schauspieltruppen vor den 1690er-Jahren, in denen sich das Bürgertum stärker emanzipierte, nicht sonderlich häufig.

Auch hier können die Aufzeichnungen des Kardinals, der als Theaterliebhaber die verfügbaren Schauspieltruppen im Auge behielt, als Quelle dienen; denn offenbar wandten sich deren Prinzipale bei der Planung ihrer Pragreisen an ihn, um sich einer positiven Erledigung ihrer Gesuche um die Genehmigung von Theateraufführungen zu versichern. Unter den Wandertruppen, die nach dem Dreißigjährigen Krieg nach Böhmen und Mähren kamen, ist die englische Truppe von William Roe und John Wait zu nennen, die im Juni 1649 und von Oktober bis Dezember 1651 in der Prager Altstadt auftrat.²⁷ Im Juli 1651 hielt sich die deutsche Truppe von Johann

21) Vgl. Christian NEUHUBER, Das Nikolsburger Piaristendrama Ein kurzes Spiel oder Action von Bacchi Geburt Leben vnnndt Todt (1654). Kontext – Edition – Kommentar. *Theatralia* 22/2 (2019) 13–78.

22) Dieses Phänomen hatte bereits Adolf Scherl bemerkt, vgl. SCHERL, *Vliv italských herců*, 33.

23) Vgl. Korrespondenz des Kardinals Harrach mit Franz Albrecht von Harrach, hier 28. Jan. 1651, 1. Feb. 1651. Österreichisches Staatsarchiv [künftig: ÖStA], Allgemeines Verwaltungsarchiv [künftig: AVA], Familienarchiv Harrach [künftig: FAH], Kart. 441, fol. 16r, 18v; oder KELLER/CATALANO, *Diarien* 3 473 (31. Jan. 1651); MENČÍK, *Příspěvky* 90; SCHERL, *Komédie dell'arte* 13.

24) KELLER/CATALANO, *Diarien* 3 576 (12. Feb. 1652); oder Alessandro CATALANO, *L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach*, in: *Theater am Hof und für das Volk* 203–213, hier 207.

25) KELLER/CATALANO, *Diarien* 3 576 (12. Feb. 1652).

26) KELLER/CATALANO, *Diarien* 7 207 (28. Feb. 1661); MENČÍK, *Příspěvky* 111.

27) Bärbel RUDIN – Otto G. SCHINDLER, *William Roe*, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* 562–564; Mar-

Schilling in Prag auf.²⁸ In einem Eintrag vom 6. Januar 1652 erwähnt der Kardinal die Abreise von William Roe und John Wait nach Dresden und dass eine damals in Mähren stationierte Kompanie nach Prag kommen sollte.²⁹ Zudem erwähnt er im März 1663 eine weitere englische Schauspieltruppe, die 1662 in Prag weilte und nach Ostern 1663 dorthin zurückkehren wollte.³⁰ In derselben Quelle sind auch der Pragaufenthalt einer englischen Gesellschaft um die Jahreswende 1664/65³¹ und eine deutsche Truppe im April 1665 erwähnt.³² Ab Dezember 1666 erhielt auch die Truppe von Jakob Kuhlmann die Erlaubnis, in Prag aufzutreten;³³ ihre Gastspiele in der böhmischen Metropole sollten sich auch in den Jahren 1689 bis 1693 wiederholen.³⁴ Um die Jahreswende 1669/70 hielten sich auch die Innsbrucker Komödianten, eine der bedeutendsten Schauspielkompanien jener Zeit, in Prag auf.³⁵ Ab den 1660er-Jahren sind Wandertruppen auch in der mährischen Hauptstadt Brünn nachzuweisen.³⁶

Der älteste Beleg für das öffentliche Auftreten einer größeren italienischen Gesellschaft nach dem Dreißigjährigen Krieg stammt aus Prag, allerdings erst aus dem Jahr 1686, als der italienische Prinzipal Giovanni Nannini mit seinen Komödianten auf der Kleinseite auftrat.³⁷ Ab dem 18. Jahrhundert wurden die Auftritte italienischer Theaterkompanien immer zahlreicher, was auf ihre Beliebtheit beim erstarkenden Bürgertum zurückzuführen ist, ebenso auf den zunehmenden wirtschaftlichen Aufschwung der Stadtgemeinden, der ein intensives städtisches Theaterleben erst ermöglichte.

Selten sind auch die Hinweise auf das Engagement professioneller Komödianten von Seiten des hiesigen Adels, was auch aus Harrachs „Tagzetteln“ hervorgeht. Diesen zufolge soll am 25. Juni 1658 beim böhmischen Kammerpräsidenten, Aleš Ferdinand Wratislav von Mitrowicz († 1672), eine englische Truppe gespielt haben; in aktuelleren Studien wurde der genannte Auftritt jedoch der deutschen Gesellschaft Johann Fasshauers zugeschrieben.³⁸ In den Residenzen der Aristokraten traten eher nur Einzelschauspieler oder kleinere Truppen auf, die verschiedene Produktionen zu bieten hatten. So führte etwa in Teltsch (Telč) bei Ferdinand Wilhelm Slawata (1630–1673) am 9. September 1658 ein gewisser „Jan Pottagi“ „eine narrische comedi“ vor,³⁹ und auf Schloss Patzau (Pacov) fanden bei Johann Sigmund Myslík von Hyřov († 1666) am 22. März 1659 Akrobatik- und Seiltanzvorführungen statt, an denen wieder ein gewisser „Juan Potage“ mitwirkte.⁴⁰ Offenbar dieselben Seiltänzer und der Akrobat „Jean Potage“⁴¹ werden in

kéta POLOCHOVÁ, *Ozvuky anglického divadla a dramatu v raně novověké epoše na evropském kontinentu: anglické cestující společnosti* (Dissertationsarbeit, Brno 2014) 119, 297, 302.

28) SCHINDLER, „Englischer Pickelhering – gen Prag jubilierend“ 92–95.

29) KELLER/CATALANO, *Diarien* 5 553 (6. Jan. 1652).

30) KELLER/CATALANO, *Diarien* 7 322 (17. März 1663).

31) MENČÍK, *Příspěvky* 112; KELLER/CATALANO, *Diarien* 7 574 (28. Dez. 1664).

32) KELLER/CATALANO, *Diarien* 7 614 (15. Apr. 1665).

33) Horst FLECHSIG, *Unterwegs zwischen Prag und Leipzig. Eine Reiseroute der Wanderkomödianten im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag* 163.

34) Bärbel RUDIN – Adolf SCHERL, Jakob Kuhlmann, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* 367–369.

35) TEUBER, *Geschichte des Prager Theaters* 1 64–75.

36) Mehr über das Theaterleben in Brünn im 17. Jahrhundert vgl. HAVLÍČKOVÁ, *Profesionální divadlo*.

37) Adolf SCHERL, *Berufstheater in Prag 1680–1739* (Theatergeschichte Österreichs X/5, Wien 1999) 297.

38) KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 479–480 (25. Juni 1658); SCHINDLER, „Englischer Pickelhering – gen Prag jubilierend“ 96–98; Pavel DRÁBEK, „Why, sir, are there other heavens in other countries?“ *The English Comedy as a Transnational Style*, in: *Transnational Connections in Early Modern Theatre*, hg. von Pavel DRÁBEK – M. A. KATRITZKY (Manchester 2020) 159.

39) KELLER/CATALANO, *Diarien*, 6 520 (9. Sept. 1658).

40) „Undertags haben wier [...] ein weil einem jüdischen khnaben, welcher sich bei dem herrn Tschernin befindet und ein christ werden will, der auf dem saill und sonsten auch im gauckhlen schöne geradigkeiten sambtt seinen Juan Potage erwisen, mitt gusto zuegeschauet.“ KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 630 (22. Mai 1658).

41) Jean Potage ist kein bürgerlicher Name, sondern in der deutschsprachigen Theaterlandschaft dieser Zeit eine geläufige Bezeichnung für eine komische Figur, wie Pickelhering, Hanswurst oder Cortisan; vgl. Helmut G. ASPER,

Harrachs Tagzetteln auch am 8. Januar 1660 genannt, als sie beim Oberstburggrafen Bernhard Ignaz von Martinitz (1614–1685) auftraten.⁴²

Kurzzeitige Engagements kleinerer Truppen sind auch bei einer der reichsten Adelsfamilien der böhmischen Länder zu beobachten, den Fürsten von Liechtenstein, deren Hauptsitz in Feldsberg (Valtice) lag. Das Interesse der Liechtensteiner an professionellen Komödianten kann man nur aufgrund spärlicher Informationen aus Buchhaltungsvermerken rekonstruieren, aus denen aber in den meisten Fällen nicht hervorgeht, um welche Gesellschaft es sich dabei handelte. In den Rechnungen des Fürsten Karl Eusebius (1611–1684) aus den Jahren 1652–1673, die Herbert Haupt aufgearbeitet hat, finden sich elf Eintragungen zu Komödianten, und zwar vorwiegend aus der Zeit des späten Advents, d. h. aus der letzten Dezember- und der ersten Januarwoche. Die Komödianten führten den Herrschaften in Feldsberg Theaterstücke über Christi Geburt oder über Adam und Eva vor. Es bleibt die Frage offen, ob es sich in diesem Fall tatsächlich um Berufsschauspieler gehandelt hat, denn die an sie ausgezahlten Beträge bewegten sich zwischen einem und drei Gulden.⁴³ Aus der Faschingszeit ist in den Rechnungsbüchern des Karl Eusebius von Liechtenstein lediglich ein Eintrag vorhanden, und zwar vom Februar 1671, als „etlichen frembden comedianten“ sechs Gulden ausgezahlt wurden.⁴⁴ Die letzte Zahlung an Berufsschauspieler findet sich am 12. Juli 1674, als für die Aufführung einer Komödie sechs Gulden ausgegeben wurden.⁴⁵

Ein geringes Interesse an Wandertruppen ist auch auf der benachbarten, im Besitz der Dietrichstein befindlichen Domäne Nikolsburg zu erkennen. Die ersten Hinweise auf die Anwesenheit von Wandertruppen in der Umgebung der Familie Dietrichstein nach dem Dreißigjährigen Krieg datieren vom Januar 1654 und dann erst wieder vom Dezember 1667, als unbekannte Kompanien zwischen Nikolsburg und Feldsberg auftraten.⁴⁶ Aus den 1670er-Jahren liegt gleichfalls nur ein einziger Beleg vor, und zwar von Anfang Januar 1676, als zwei kleine Beträge an nicht näher bekannte Gesellschaften ausgezahlt wurden.⁴⁷ Genau wie im Falle der Fürsten von Liechtenstein wurden die Komödianten auch hier unmittelbar nach Ende des Advents engagiert, um Spiele religiösen Inhalts aufzuführen. Allerdings fehlen hier Belege jeder Art über den Aufenthalt von Berufsschauspielern in der Faschingszeit. Übrigens stammt die erste dokumentierte Zahlung an ein italienisches Theaterensemble aus der Kasse der Dietrichstein erst aus dem Jahre 1691. Diese Rechnung betrifft allerdings ihr Wiener Palais, wo sich die adelige Gesellschaft Ende Dezember von der Truppe des Tommaso Danese, genannt Tabarino, unterhalten ließ.⁴⁸ Damals war auch Karl Philipp von Pfalz-Neuburg (1661–1742), ein Bruder der Kaiserin Eleonora Magdalena (1655–1720), zu Gast bei den Dietrichstein.

Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert (Emsdetten 1980) 16–17.

42) „[...] darnach wider zum burgrafen die khunst etlicher sailldancer zu sehen, die es guet gemacht, sonderlich ein kleines mädl das auf einem strich von einem gar hohen fenster herabgefahren, und der Jan Potaggi, der ihme ein amboß auf die brust legen, und darauf ein hufeisen von einander schlagen laßen.“ KELLER/CATALANO, Diarien 6 735 (8. Jan. 1660).

43) Herbert HAUPT, Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611–1684), II/A, (Wien – Köln – Wiemar 1998) 55, 56, 58, 64, 80, 92.

44) Ebd. 88.

45) Ebd. 92. Es sei auch darauf hingewiesen, dass der italienische Ingenieur Carlo Dessio aus Bozen im Jahre 1655 dem Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein seine Dienste antrug und sich als Theateringenieur mit Erfahrungen im Bau von Bühnenmaschinen, Dekorationen und Flugmaschinen empfahl; vgl. ebd. 174–175.

46) Ebd. 58, 84.

47) Vgl. Moravský zemský archiv v Brně [künftig: MZA], F 18, Hlavní registratura Ditrichštejnů [künftig: HRD], Kart. 607, Inv.-Nr. 6267, fol. 140. Mehr dazu Miroslav Lukáš, Divadlo v Mikulově za éry rodu Dietrichsteinů (od konce 16. století do druhé světové války), (Brno 2019) 40.

48) Der Eintrag im Rechnungsbuch lautet unter der Buchungsnummer 607: *Lauth beylag denen comedianten, so in haus gespielt, alß Printz Carl v. Neüburg bey IFG gespeist, ist angeschafft worden [...]* 45 fl. MZA, HRD, Kart. 608,

DIE EGGENBERGISCHEN HOFCOMOEDIANTEN

Einen Sonderfall stellt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Johann Christian von Eggenberg (1641–1710) dar, der auf seinem Schloss in Krumau im Jahre 1675 eine Schauspieltruppe engagierte, die dort bis 1691 gegen ein festes Jahresgehalt, Verköstigung und weitere Vergütungen für die Unterhaltung und Repräsentation der Adelsgesellschaft sorgte.⁴⁹ Zu den Prinzipalern der neu entstandenen „Eggenbergischen Hofkomödianten“ wurden Johann Georg Gettner (um 1645–1696) und Johann Carl Samenhammer (um 1645–1728) ernannt. In diesem Ensemble wirkten weitere bekannte Persönlichkeiten mit, wie Johann Christoph Pernecker, ein ehemaliger Schauspieler der Innsbrucker Komödianten, der in den Diensten von Erzherzog Ferdinand Karl (1628–1662) gestanden hatte.⁵⁰ In ihrem Repertoire waren sowohl eigene Produktionen als auch Texte, die sie von älteren deutschen Wandertruppen übernommen hatten und die zum Teil durch die Bearbeitung englischer, niederländischer oder italienischer Werke entstanden waren. Das Ensemble begab sich hin und wieder auch auf Tournee, entweder in Begleitung des Fürsten oder auch selbständig. Zumeist bewegte sich die Truppe zwischen Linz, Salzburg und Bayern; nach Prag kam sie zum ersten Mal im Jahre 1690. Der Fürst unterhielt diese Theatergesellschaft bis zum Jahre 1691, in dem er sie – bis auf den Schauspieler Johann Valentin Petzold (1648–1721) – aus seinen Diensten entließ.⁵¹

Der Prinzipal der Gesellschaft Johann Georg Gettner, der sich stets zu Nikolsburg als seiner Vaterstadt bekannt hatte, ist offensichtlich auch der einzige Theaterdirektor, der im 17. Jahrhundert auf dem Gebiet der böhmischen Länder geboren wurde, und auch einer der wenigen Komödianten, die einen niederen Adelstitel erhielten; diesen hatte ihm Johann Christian von Eggenberg im Jahre 1687 verliehen.⁵² Es ist befremdlich, dass der damalige Besitzer der Nikolsburger Domäne, Ferdinand von Dietrichstein (1636–1698), der gleichzeitig auch Schwager von Johann Christian von Eggenberg war, nie auf die Dienste der Eggenbergischen Komödianten oder auch nur Gettners reflektierte.⁵³

LAIENAUFFÜHRUNGEN IN ADELIGEN KREISEN

Ab Ende der 1650er-Jahre wuchs auch das Interesse an Laienaufführungen, die von den Adelligen selbst veranstaltet wurden. Die jungen Edelleute begegneten dem Theater zunächst während ihrer Studien, vor allem an den Jesuiten- und Piaristengymnasien, und intensivierten ihre Kenntnisse dann auf ihren Kavaliereisen durch West- und Südeuropa, von wo die jungen Edelleute auch Eindrücke vom Lebensstil des italienischen, spanischen oder französischen Adels mitbrachten.

Inv.-Nr. 6268. Doplňující účet je pak ve znění: *Den comedianten 45 fl. Ho ricevuto 30 tallari, io Gio. Tomaso Danese, Wien den 28ten Xber 1691*, MZA, HRD, Kart. 610, Inv.-Nr. 6270, fol. 309. Mehr über Daneses Wienaufenthalt bei Otto G SCHINDLER, *Mio compadre Imperatore. Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger. (Maske und Kothurn 38, Wien – Köln – Weimar 1997) 25–154, hier 81–83.*

49) Über die Kosten einer eigenen Theatergesellschaft vgl. ZÁLOHA, *Divadelní život 61–64.*

50) An diesem Hof war ab 1659 auch Francesco Sbarra als Dichter und Berater tätig. Vgl. mehr dazu bei CATALANO, *L'arrivo di Francesco Sbarra 203–213.*

51) Mehr über die Eggenbergischen Komödianten, Knížecí dvorské divadlo 12–20; ZÁLOHA, *Divadelní život 53–79; ZÁLOHA, O povýšení eggenberského herce 78–81; Christian NEUHUBER, „Unſer Gethrewer lieber Johann Geörg Gettner“: zum Leben des Prinzipals der Eggenbergischen Hofkomödianten, in: Johann Georg Gettner 9–19, hier 10.* 52) Für treue Dienste erhob Johann Christian von Eggenberg Gettner im Jahr 1687 in den niederen Adelsstand mit dem Prädikat „von Göttersberg“ v roce 1687; vgl. Jiří ZÁLOHA, *Eggenberské nobilitační diplomy. Heraldika a genealogie 21 (1988) 241–291, hier 249f.*

53) Aus dem Hause Dietrichstein griff lediglich Sigmund Helfried von Dietrichstein, ein Bruder der Susanna Polyxena, auf die Dienste der Eggenbergischen Komödianten zurück, z. B. an der Wende Juli/Aug. 1684 auf seinem Schloss in Grein (vgl. ZÁLOHA, *Divadelní život 68.*). 1694, als sie sich bereits als Wandertruppe formiert hatten, tauchen sie auch in den Rechnungsbüchern von Leopold Ignaz Dietrichstein auf; vgl. LUKÁŠ, *Divadlo v Mikulově 45.*

In Adelskreisen beliebt waren vor allem Huldigungs- oder Faschingsspiele, die obendrein moralische Belehrungen enthielten. Diese Spiele fußten meist auf italienischen Vorlagen, waren in der Regel Dreiakter, die durch Ballette, musikalische oder komische Intermezzi ergänzt wurden. Die Dramen wurden allerdings nicht auf Italienisch aufgeführt, sondern in deutschen Übersetzungen; auf Italienisch verblieben nur Teile der Intermezzi, eventuell auch eingefügte komische Szenen, die ihren Ursprung in der Commedia dell'arte hatten. In den Übersetzungen findet man aber auch wesentliche Änderungen, wenn die Libretti in Prosa übertragen und häufig um eine komische Figur bereichert wurden, die dem Pickelhering aus den Spielen englischer oder deutscher Wanderbühnen ähnelte. Unter den auf diese Weise umgearbeiteten Stücken durften die Werke von Autoren wie Francesco Sbarra (1611–1668) oder Giacinto Andrea Cicognini (1606–1651) nicht fehlen.

Aus Harrachs Notizen geht hervor, dass die Zeit von 1659 bis 1661 besonders fruchtbar war. Schon am 26. Januar 1659 wurden in Prag beim Oberstlandrichter Wilhelm Albrecht I. Krakowský von Kolowrat (1600–1688) vor dem Souper zwei Faschingskomödien aufgeführt.⁵⁴ Wer an diesen Produktionen mitwirkte, ist vorläufig noch ungeklärt; offensichtlich handelte es sich um eine häusliche Veranstaltung im Familienkreis. Das Faschingsvergnügen fand am 11. Februar 1659 bei Maximilian Valentin von Martinitz (1621–1677) seine Fortsetzung, wo die Gesellschaft sich von zwei Narren unterhalten ließ, die unter der Anleitung eines jüdischen Tanzmeisters komische Sprünge vollführten.⁵⁵ Maximilian Valentin von Martinitz, von 1658 bis zu seinem Tode Obersthofmeister im Königreich Böhmen, war, wie noch zu zeigen sein wird, eine markante Gestalt des Prager Theaterlebens und ein wichtiger Organisator theatralischer Veranstaltungen (Abb. 30). Die Faschingsunterhaltungen gingen auch an den folgenden Tagen und in anderen Palästen weiter: Am 13. Februar 1659 veranstaltete der General Johann van der Croon in seinem Haus eine Balletaufführung;⁵⁶ am 18. Februar wurde im Palais Morzin ein Schäferspiel produziert, an dem Kardinal Harrach vor allem die mit Steinchen und Schnecken herausgeputzten Nymphen zu loben wusste.⁵⁷ Zwei Tage darauf veranstalteten Vertreter der allerhöchsten Prager Aristokratie nach Wiener Vorbild eine sog. ‚Bauernhochzeit‘, bei der sie als Hochzeitsgäste aus dem einfachen Volke verkleidet und von zwölf Trompetern begleitet auf Wagen durch alle vier Prager Städte fuhren;⁵⁸ anschließend kamen die Teilnehmer an diesem Faschingsvergnügen im Palais Eggenberg zusammen.⁵⁹

54) „Gegen dem abendt sein wier zu den obrist landtrichter, da wier ein so große zusammenkhunft angetrofen, das uber 40 cavalieri und damas beisamen gewesen, die vor dem abendtmall ein 2 comedien mitt lauter posturen gar galante representirt, weill sie gar aigene klaiden an gewißen orthen darzue außgeborget.“ KELLER/CATALANO, Diarien 6 580 (26. Jan. 1659).

55) „Nachmittag haben wier einen spaß gehabt mitt den 2 narren deß graf Maxen, welche ein jüdischer dantzmaister danzen, und allerlei artliche sprüngen lehnen sollen, die sie fein hübsch ungeschickht nachgemacht haben.“ KELLER/CATALANO, Diarien 6 585f. (11. Feb. 1659).

56) Ebd. 586 (13. Feb. 1659).

57) Ebd. 588 (18. Feb. 1659).

58) Čeněk ZÍBRT, Jak se kdy v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec (Praha 1895) 203; KELLER/CATALANO, Diarien 6 589 (20. Feb. 1659).

59) KELLER/CATALANO, Diarien 6 589 (20. Feb. 1659). Das Eggenberg-Palais wurde zu jener Zeit häufig für größere Veranstaltungen der Prager Aristokratie genutzt; wer diese genehmigte, ist bisher ungeklärt. Die Witwe des Johann Anton von Eggenberg (1610–1649), Anna Maria von Eggenberg (1609–1680), hielt sich zu jener Zeit in der Steiermark auf, und ihre beiden Söhne, Johann Christian (1641–1710) und Johann Seyfried (1644–1713), bereiteten sich erst auf ihre Kavaliereise vor, die sie in den Jahren 1660 bis 1663 absolvierten; vgl. Jitka RADIMSKÁ et al., Ve znamení havranů. Knížecí sbírka rodiny Eggenbergů na zámku v Českém Krumlově (Bibliotheca viva 2, České Budějovice) 19.

DIE HEILIGE GENOVEFA

Den Höhe- und gleichzeitig Schlusspunkt des Faschings bildete am 26. Februar 1659 die Aufführung eines Dramas über die hl. Genovefa bei Maximilian Valentin von Martinitz. Es handelte sich um die Bearbeitung der mittelalterlichen Geschichte von Genovefa, einer Heldin und Märtyrerin, die von ihrem eigenen Ehemann wegen vermeintlicher Untreue zum Tode verurteilt worden war.⁶⁰

Die Geschichte der heiligen Genovefa war auf den böhmischen Bühnen recht beliebt. Schon im Jahre 1630 wurde ein Theaterstück mit diesem Thema im wichtigsten Jesuitenkolleg in Prag aufgeführt,⁶¹ anschließend auch in weiteren Jesuitenkollegien, etwa in Neuhaus (Jindřichův Hradec) im Jahre 1650⁶² oder in Böhmisches Krumau 1673.⁶³ In verschiedenen Abwandlungen hielt sich dieses Sujet bis in spätere Jahrhunderte in der tschechischen Theaterwelt, insbesondere in den Marionettenspielen. Dieses Schauspiel wurde auch zum festen Bestand im Repertoire der Wandertuppen, so etwa der Gesellschaften von Carl Andreas Paulsen und Johannes Velten (1640–1692) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁶⁴

Kardinal Harrach begegnete diesem beliebten Stoff offenbar 1659 zum ersten Mal, denn er gibt in seinen Notizen ausführlich die gesamte Handlung wieder. Laut seiner Schilderung zog der Fürst von Brabant in den Krieg und ließ sein Land und seine Gemahlin Genovefa unter der Obhut seines Hofmeisters zurück. Dieser wollte Genovefa für sich gewinnen, doch als er sah, dass all sein Streben vergebens war, beschloss er, Rache zu nehmen. Mit Erfolg bezichtigte er sie dem Fürsten gegenüber der Untreue mit dem Oberstjägermeister, dem Genovefa angeblich den Ring überlassen hatte, den sie vom Fürsten erhalten hatte. Der Fürst schenkte seinem Hofmeister Glauben, ließ den Jägermeister im Wald den wilden Tieren vorwerfen und befahl, Genovefa zu erwürgen und ihr die Zunge herauszuschneiden. Der Henker führte diesen Befehl aber nicht aus und ließ Genovefa nur allein in der Wildnis zurück. Auch der Jägermeister entging dem ihm bestimmten Los, weil ihn ein durch den Wald ziehender Ritter rettete. Einige Zeit danach begab sich der Fürst auf die Jagd und hörte im tiefen Wald Gesang. Sogleich erkannte

60) „Nach disem sein wier alle, und gar vill andere zu dem graf Maxen von Martinitz, der zu schließung des faschings auß in camera eine comedi von damas und cavalieren, darunter auch seine gemahlin gewesen, von S. Genovefa gehalten [...]“; „Die gestrige comedi hatt uber 2 stundt gewehret, und obwohl man schier niemandt anderen auß cavalieri leichtlich in daß zimmer gelaßen, so sein doch der zue seher sovill worden, das vill damas und cavalieri nichts zu sizen bekhommen haben. Die historie ist von S. Genovefa gewesen, doch ist sie auf wälsch Genolinda genennet worden. In die hatt sich in abwesen ihres herrn der hofmaister verliebt, und weil sie ihme nicht zu willen werden wollen, hatt er mitt occasion das einen ring, welchen ihr der fürst ihr herr im abreisen in den krieg, geschenckht, verlohren, und solcher von dem obrist jägermaister gefunden worden, sich zu rechnen, den fürsten uberredet, sie hette under seinen aus sein mitt dem jägermaister amor gemacht und ihme solchen ring geschenckhet, warüber der fürst ergrimmet, den jägermaister im waldt, damit ihn die wilden thier fressen sollen, anbinden, und die fürstin erwürgen und die zungen aussreißen laßen. Es ist aber das lezte von den henckherschnechten auss erbarmnuß nicht exequirt, sondern die fürstin in eine einöd frey gelaßen, und der jägermaister von einem durchpassirenden cavaliero, von seinen bänden loss gemacht worden. Und als der fürst einmaß nahendt bei selbiger einöd gejaget, hatt er eine dama singen gehöret, und die stimb gleich für seiner gemahell erkennet, und nachdeme sie ihme noch darüber den ihr geschenckhten gemahell ring gewisen, und die von dem hofmaister verüebte untreu mit mehrern offenbahret, hatt er sie gleich wider zu sich genommen und den hofmaister hinzurichten befolhen, der aber seinem spott bevorkommen und sich selbst erstochen hatt. Die recitantinen sein lauter damas gewesen, und die recitanten auch maistes von adell, und haben unterschiedliche ihre schöne stimmen hören laßen, aber die angenehmste ist woll der fürstin selbst ihre gewesen, die sich so woll auf teütsch auß walsch hören laßen. Die intermedia sein von wälschen personaggien gewesen, die es gewiß auch sehr woll gemacht, und der teütsche Pickelhäring hette gewiß deme der engellendischen comedianten nicht gewichen. Alles hatt ein ballett, welchen deß fürsten Wischniowetski leüth mitt gar gueten variationen gehalten, geschloßen.“ KELLER/CATALANO, Diarien 6 591–592 (25.–26. Feb. 1659).

61) MENČIK, Příspěvky 98.

62) Ebd. 106.

63) Ebd. 118.

64) Bruno GOLZ, Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung (Leipzig 1897) 11f.

er die Stimme seiner Gemahlin, die immer noch seinen Ring bei sich hatte. So wurde der Vertrat des Hofmeisters offensichtlich; der Fürst nahm seine Frau wieder in Gnaden bei sich auf und befahl, den Hofmeister hinzurichten, doch bevor es dazu kam, beging dieser Selbstmord.

Die Vorstellung dauerte zwei Stunden. Es traten auch einige der Adligen auf, darunter Anna Katharina, die Gemahlin des Maximilian Valentin von Martinitz, die aller Wahrscheinlichkeit nach sogar die Hauptrolle gespielt haben dürfte. Den Abschluss bildete das übliche Ballett, an dem auch Personen aus dem Gefolge des Fürsten „Wischniowetski“ auftraten, d. i. Michał Korybut Wiśniowiecki (1640–1673), der spätere polnische König und Gemahl der Erzherzogin Eleonora Marie Josefa (1653–1697), der zwischen 1656 und 1660 zu Studienzwecken in Prag weilte. Das Interesse an dieser ausschließlich für ein aristokratisches Publikum bestimmten Vorstellung war so gewaltig, dass für einige der Besucher keine Sitzplätze mehr vorhanden waren.⁶⁵

Gespielt wurde auf Deutsch und Italienisch, d. h. die Gräfin von Martinitz spielte und sang sowohl in deutscher als auch in italienischer Sprache. Die italienischen Intermezzi wurden von Italienern vorgeführt; ob es sich dabei um italienische Schauspieler oder einfach nur um italienische Dienstboten handelte, wie sie häufig bei der Prager Aristokratie beschäftigt waren,⁶⁶ ist bisher ungeklärt. Für den Fall, dass es sich um Dienstboten handelte, darf man bei ihnen ein gewisses theatralisches Talent voraussetzen. Ähnliches gilt auch für den Deutsch sprechenden Pickelhering, der es nach Harrach mit dem Pickelhering aus den Produktionen der englischen Theatergesellschaften durchaus aufnehmen konnte.⁶⁷ Die Darstellung der komischen Figur eines witzigen Clowns und Kommentators der Handlung war keineswegs leicht, und diese Rolle erforderte gewiss entsprechende Voraussetzungen und Erfahrungen. Übrigens kam diese Partie auch in den professionellen Schauspielensembles dem Hauptdarsteller zu, der in der Regel auch der Prinzipal der Truppe war. Harrach verwendete in seinen Notizen mit Vorliebe den Rollennamen „Pickelhering“ zur Bezeichnung der komischen Figur in den von ihm besuchten Theatervorstellungen.

Angesichts der Tatsache, dass Harrach die Leistung des Pickelherings bemerkte und besonders lobte, stellt sich die Frage, ob es sich bei dessen Darsteller nicht doch um einen Berufsschauspieler gehandelt hat. Wenn diese komische Figur von einem der Edelleute gespielt worden wäre, so hätte der Kardinal diesen wahrscheinlich mit Namen angeführt. Diese Überlegungen werden von einer weiteren Tagebucheintragung Harrachs bestätigt, in der er festhielt, dass sich der „pragerische Pickelhäring“ aus der „Komödie des Max Valentin von Martinitz“ am 11. Juli 1659 auf Schloss Smetschna (Smečno) aufgehalten habe, wo er die Herrschaften gemeinsam mit anderen Bediensteten des Oberstburggrafen Bernhard Ignaz von Martinitz unterhalten habe.⁶⁸ Mit der „Komödie des Max Valentin von Martinitz“ war höchstwahrscheinlich das oben genannte Schauspiel *Genovefa* gemeint. Zumindest in der ersten Jahreshälfte 1659 weilte somit in Prag ein professioneller Schauspieler. Zur selben Zeit, nämlich im März, ist hier auch der oben genannten Jean Potage nachweisbar, und zwar in Diensten von Johann Sigmund Myslík von Hyršov. Könnte es sich um ein und dieselbe Person gehandelt haben? Harrach gibt an, dass der „pragerische Pickelhäring“ auch als Quacksalber und Zahnbrecher tätig war.⁶⁹ Solche kleineren medizinischen Dienstleistungen wurden oft von Mitgliedern damaliger Wandertuppen

65) KELLER/CATALANO, Diarien 6 592 (26. Feb. 1659).

66) Alessandro CATALANO, L'italiano lingua di cultura dell'Europa centrale nell'età moderna, in: Humanitas Latina in Bohemis, hg. von Giorgio CADORINI – Jiří ŠPIČKA (Kolin – Treviso 2007) 117–143, hier 126.

67) KELLER/CATALANO, Diarien 6 592 (26. Feb. 1659).

68) „Das nachtmahl haben wier etwaß abbrevirt, weil unss etliche leüth dess burgrafen, darunder der pragerische Pickelhäring auß der comedi deß graf Maxen von Martinitz ein ciarlatan oder zanbrecher gewesen, eine khurtzweill vordem schlaffen gehen machen wollen, so zimblich woll abgangen.“ KELLER/CATALANO, Diarien 6 653 (11. Juli 1659).

69) Ebd.

erbracht. Das hätte dieser Pickelhering wiederum mit jenem Jean Potage gemeinsam.⁷⁰ Obwohl es viele neue Fragen aufwirft, ist das Genovefa-Stück ein wichtiges Beispiel für die Einbindung professioneller Schauspieler und ihrer komischen Fähigkeiten in Produktionen, in denen auch Adelige auftraten.

Die theatralischen Unterhaltungen des Jahres 1659 gingen auch nach der Faschingszeit weiter und fanden nicht nur in den Prager Palais statt. Hinweise darauf stammen auch aus Residenzen, die nach der Schlacht am Weißen Berg konfisziert und in den Besitz des hier neu angesiedelten Adels gekommen waren. In Arnau (Hostinné) veranstaltete Sibylla von Boyneburg († 1687), die Ehefrau des kaiserlichen Generals Wilhelm von Lamboy (um 1590–1659), mit ihren Damen eine Theateraufführung mit Jagdthematik, zu der auch eine Hetzjagd mit lebenden Füchsen, einem Wolf und Hunden gehörte.⁷¹ In Prag wiederum studierten die Kinder des Johann Anton Losy von Losinthal (um 1600–1682) eine Komödie mit Musik und Tänzen ein und gaben sie am 25. September 1659 vor dem Kardinal zum Besten.⁷² Bei der Aufführung wirkte auch Johann Anton (Giovanni Antonio, 1650–1721), der spätere Komponist und virtuose Lautenist, mit.⁷³ Harrachs letzte Nachricht über eine Theatervorstellung im Jahre 1659 stammt vom 10. Oktober, als in Wlaschim (Vlašim) der Sohn Franz Wilhelm von Talmbergs eine Komödie probte, die er dem Kardinal widmete.⁷⁴

KÖNIG JOVINIANO

Im folgenden Jahr 1660 fanden in Prag zwei bedeutende Produktionen statt, die Johann Franz von Würben und Freudenthal veranstalten ließ. Zunächst ließ er am 5. Februar im Eggenberg-Palais das Spiel „Khönig auß Britannien Joviniano“ aufführen, das, wie üblich, mit einem Ballett endete.⁷⁵ Es handelte sich um die Bearbeitung eines bekannten Stoffes von einem hochmütigen

70) Vgl. ASPER, Hanswurst 15–18; M. A. KATRITZKY. Zan Braghetta a Jean Potage. Divadelní kočovníci v raně novověké Evropě. *Divadelní revue* 21/2 (2010) 48–61.

71) „Bei der mallzeit sein wier excellent woll tractirt worden, haben darauf ein weill außgeruhet, und darnach einer comedi zuegeschauet, welche unß die frauen und ihr anderes frauzimmer gehalten. Die elteste freyll ist die Diana gewesen, und hatt alleweill jagen wollen, und ihre camaraden, die lieber geschlafen, conversirt, oder panckhettirt hetten, abgerichtet wie sie sich beim jagen verhalten müeßen. Haben dorauf ein paar fuchß auf den platz gebracht wie auch einen wolff, welche aber die hundert in der enge deß theatri nicht angraifen wollen, haben also wier dises jagen in den schloßhoff transferirt, wo die 2 fuchß ihr leben aufgeben müeßen. Der wolff ist so ein haimbliches frommes thier gewesen, das er sich gegen einigen hundert recht wehren mögen, ungeachtet er etliche mahll zimlich gezauset worden.“ KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 675 (28. Aug. 1659).

72) Ebd. 6 689 (25. Sept. 1659).

73) Das Geschlecht der Losy, ursprünglich Losio, stammte aus der norditalienischen Stadt Piuro und tauchte in Böhmen während der 1620er-Jahre erstmals auf. Mehrere Mitglieder aus der Familie bekleideten bedeutende Hofämter und nahmen aktiv an der Verteidigung Prags gegen die Schweden im Jahre 1648 teil. Sie waren auch bekannt als Mäzene und als Auftraggeber z. B. von Fabian Wenzel Harovník, Joannes Kupecký und anderen. Mehr hierzu z. B. Radka NOKKALA MILTOVÁ, *Ve společenství bohů a hrdinů. Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650–1690* (Praha 2016) 54–63.

74) KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 696 (10. Okt. 1659).

75) „Darauf biß es zeit zu der comedi zu einer conversation zum cardinall, und alßdan umb 6 zu der comedi in das eckhenbergische hauß, allwo unß der graf von Wirmb ein schöne comedi halten laßen, die bei 3 stunden gewehret. Und ware das argumentum von einem gewissen Khönig auß Britannien Joviniano, welcher auß hoffart sich wie einen gott tractiren und intituliren laßen, warüber ihn Gott confundiren wollen und einen engell geschickht, der under deßen der Khönig im badt gewesen, alle sein klaidler weckh und seine gestalt an sich genommen, und von jederman für den Khönig gehalten worden. Der ware Khönig under deßen, alß sein badt füruber, funde nicht einigen diener noch schier ein hemmet und erhielte mitt großer mühe von einem bauren eine joppen anzulegen, ließe sich woll also von underschidlichen bei hoff und auch von seinem aigenen sohn sehen, aber kheiner wolte ihn erkennen, also das ihn der verstölte Khönig gar auß dem landt bandisirt gehabt. Da erkannte er erst die straff Gottes, demüetigte sich und bathe Gott seine hoffart ab, warüber dan Gott zue gelaßen da ser wider erkant wurde, und der engell selbstn offenbahrete es dem sohn und der hoffstatt, und ubergabe ihme wider die cron und den scepter.“ KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 745f. (5. Feb. 1660).

König und dessen Bekehrung zur Demut. Der sich göttergleich fühlende König wird beim Baden durch einen vom Himmel herabgesandten Engel seiner Kleider beraubt. Der Engel nimmt die Gestalt des Königs an und der wahre König wird wie ein Bettler des Landes verwiesen. Erst dadurch wird sich der König seines einstigen Hochmuts bewusst und zeigt Reue, worauf ihm der Engel seine königliche Macht zurückgibt. Auch in diesem Stück findet sich, wie im Falle der *Genovefa*, eine starke moralische und erzieherische Komponente.

In dieser Aufführung waren auf der Verwandlungsbühne drei oder vier Szenenwechsel vorgesehen. In den Intermezzi, die, wie in *Genovefa*, auf Italienisch vorgetragen wurden, trat auch ein Dottore Graziano auf, eine typische Gestalt aus der Commedia dell'arte, die mit der Szene seiner Promotion den größten Erfolg erntete. Die komische Figur in der Haupthandlung des Stücks trug den Namen Francolin,⁷⁶ wobei es sich möglicherweise auch um eine Gestalt aus der Commedia dell'arte handelte.⁷⁷ Harrach bezeichnete sie jedoch wieder als „Pickelhering“, was zumindest darauf hinweist, dass diese Figur ihren Part in deutscher Sprache vortrug. Damit können hier zwei komische Figuren nachgewiesen werden – eine aus der italienischen und die andere aus der deutschsprachigen Theaterwelt –, bei denen man davon ausgehen kann, dass ihre Darsteller über schauspielerische Erfahrung verfügten. Harrachs Notizen geben jedoch keine Auskunft darüber, wer von den Adligen in dieser Aufführung spielte oder tanzte, was jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus von Bedeutung sein konnte.

BETRUG DER ALLAMODA

Das zweite Theaterereignis, das Johann Franz von Würben und Freudenthal im Jahre 1660 vorbereitete,⁷⁸ war die Einstudierung des Schauspiels *Betrug der Allamoda*. Die Aufführung war zu Ehren seines Schwiegervaters, des Oberstburggrafen Bernhard Ignaz von Martinitz geplant, und wurde im Prager Palais Martinitz gleich zweimal gegeben: zunächst am 30. September und dann erneut am 25. November, damit auch Kardinal Harrach teilnehmen konnte, der im September nicht in Prag weilte.⁷⁹ Autor der deutschen Übersetzung war der bereits erwähnte Prediger Costanzo Arzoni, der die Urfassung des Librettos *La Moda* (1652) von Francesco Sbarra für Prag bearbeitet hatte.

Arzoni dürfte – neben der Übersetzung und Bearbeitung von Sbarras Libretto – auch an der Einstudierung beteiligt gewesen sein,⁸⁰ wie aus einer Anmerkung auf dem Titelblatt des

76) „Nach unserer gestrigen comedi hatt es an underschidlichen orthen noch erst guete nachtmall und dänzll abgeben. Wier im pffaffenhauß haben unß mitt der comedi begnüegen laßen, dan die recitanten haben sich alle woll gehalten und sonderlich der Francolin der Pickhelhäring, so unß genueg lachen gemacht. Dass theatrum ware gar galante mit 3 oder 4 mutationen der scenen, und auf die lezt ein ballett von den 5 sinnen, so ebenfalß woll riuscirt. Die intermedia waren alle in wälscher sprach und sonderlich die promotion deß jungen Grazini zum doctorat sehr artlich und lächerlich.“ Ebd. 6 746 (6. Feb. 1660).

77) Ein „Francolino in Maschera“ findet sich auch in Figuren aus der Commedia dell'arte von Jacques Callot (1592–1633). Aus der Kleinstadt Francolino stammte auch die Maske des Dottore Graziano.

78) Man kann hier ergänzen, dass Theater in der Familie von Würben nicht nur der Unterhaltung diene, sondern, wie in den Lateinschulen, auch eine Unterrichtsmethode war. Am 22. März 1665 führten die Kinder von Marie Elisabeth (geborene von Martinitz) und Johann Franz von Würben und Freudenthal bei Bernhard Ignaz von Martinitz eine deutsch-lateinische geistliche Szene vor: „[...] darnach zu dem obrist burgrafen, da unß der gräfin von Wirmb ihre khinder eine kleine geistliche comedi gehalten, halbt teütsch halbt lateinisch, ist denen lieben kindern recht holdtseelig angestanden.“ KELLER/CATALANO, Diarien 7 605 (22. März 1660).

79) Die Vorstellung sollte ursprünglich am 12. September gegeben werden, doch am 14. August war Maria Gonzaga, die Mutter von Kaiserin Eleonora Magdalena (Ehefrau Ferdinands III.), verstorben, und so musste die Aufführung wegen der Hoftrauer verschoben werden. Vgl. Quellenanhang, Nr. IV, V, VI, VII.

80) Adolf SCHERL, Die deutsche Rezeption von Francesco Sbarras „La Moda“ auf der Prager Bühne und im Repertoire der deutschen Wanderbühne, in: Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten und Fürstinnenbibliotheken der Zeit, hg. von JILL BEPLER – Helga MEISE (Wolfenbütteler Forschungen 126, Wolfenbüttel – Wiesbaden 2010) 107–111, hier 111.

gedruckten Librettos hervorgeht, wo Arzonni als „Erhöber der Lustbringenden Gesellschaft“ bezeichnet wird. Er könnte an der Aufführung selbst mitgewirkt haben, etwa als Darsteller des Burlachin, den er in seiner Bearbeitung des Textes mit umfangreichen Monologen bedacht hatte. Arzonni hatte ja bereits in der oben erwähnten italienischen Aufführung der Brüder des Minoritenklosters von St. Jakobus im Jahre 1652 seine schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis gestellt. Angesichts seiner exponierten Stellung als Prediger und einer Theateraufführung außerhalb der Klostermauern erscheint diese Möglichkeit allerdings doch eher unwahrscheinlich, wenn auch ganz offensichtlich ist, dass Arzonni eine markante Figur in der damaligen Prager Theaterwelt gewesen sein muss.

Im Zusammenhang mit Arzonnis Bedeutung für das Prager Theaterleben muss unbedingt erwähnt werden, dass er in der Einleitung von *Betrug der Allamoda*, in der Burlachin mit seinem Schicksal hadert, zweimal seinen älteren Bruder Francholin nennt. Das kann natürlich Zufall sein, aber Franc(h)olin ist, wie oben ausgeführt, gleichzeitig auch der Name einer komischen Figur in dem Drama über König Joviniano, dessen Aufführung gleichfalls Johann Franz von Würben und Freudenthal veranstaltet hatte. Arzonni könnte also mit den Repliken des Burlachin auf den Umstand verweisen, dass er auch an jener Theaterproduktion beteiligt gewesen ist. Außerdem hatte Arzonni in der genannten Aufführung bei den Minoriten eine weitere komische Figur, den aus der Commedia dell'arte bekannten Dottore, gespielt, der das Publikum in den Intermezzi unterhielt. Es erscheint jedoch nicht ganz unproblematisch, aus Arzonni einen Schauspieler zu machen, der in Theateraufführungen, die in Adelskreisen veranstaltet wurden, mitspielte.

Harrach erwähnt auch im Falle des *Betrugs der Allamoda* keine Person aus Adelskreisen, die bei der Aufführung mitgespielt hätte. Wer also war diese auf dem Titelblatt erwähnte „Lustbringende Gesellschaft“? Arzonni als Organisator der Aufführung hätte es gewiss verstanden, Berufsschauspieler zu engagieren. Das Problem liegt jedoch darin, dass Harrach oder auch andere Quellen die Anwesenheit von Berufsschauspielern in Prag nicht unerwähnt gelassen hätten. Ob sich die Gesellschaft nur aus theatererfahrenen Personen aus dem Umfeld der Prager Aristokratie zusammensetzte (wie z. B. der oben erwähnte „pragerische Pickelhäring“), oder ob Graf von Würben für die beiden von ihm organisierten Theaterproduktionen eine ganze professionelle Truppe eingeladen hatte, muss vorläufig noch ungeklärt bleiben.

Bei einem etwaigen Pragaufenthalt einer professionellen Schauspieltruppe kann man spekulieren, wer in der Vergangenheit bereits in Prag tätig gewesen und zum besagten Zeitpunkt nirgendwo niedergelassen war, wie z. B. Johann Georg Encke, ein Mitglied der Gesellschaft des Johann Faßhauer, der nach dessen Tod in Wien 1659 diese Truppe übernommen, wahrscheinlich aber schon bald nach Beendigung des Wienaufenthalts im Februar 1660 aufgelöst hatte. Es könnte sich allerdings auch um den in Prag bekannten Prinzipal John Wait gehandelt haben, über den damals gleichfalls keine Nachrichten vorliegen; beide tauchen gleichzeitig erst 1671 in Dresden auf. Auch beispielsweise Carl Andreas Paulsen darf man dabei nicht vergessen, der den *Betrug der Allamoda* unter dem Titel *Die Verführerische Allamoda* zumindest seit der zweiten Hälfte der 1660er-Jahre im Repertoire hatte.

WEITERE THEATRALISCHE VERANSTALTUNGEN

In Harrachs Aufzeichnungen finden sich auch Hinweise auf Theatervorstellungen außerhalb der Prager Palais und auf Produktionen, an denen Kinder von Adelligen mitwirkten. Bei seinem Herbstaufenthalt in Retschitz (Červená Řečice), wo die Prager Erzbischöfe ihren Sitz hatten, begab sich Kardinal Harrach 1660 auch wieder in das nahe gelegene Wlaschim, wo der Sohn von Franz Wilhelm Talmberg am 19. September 1660 erneut eine nicht näher bekannte Vorstellung mit dem Pickelherring einstudiert hatte, der in diesem Fall mit einem englischen Tanzmeister be-

setzt war; zum Abschluss des Theaterstücks folgte wie immer ein Ballettauftritt.⁸¹ Der Umstand, dass die Figur des Pickelherings auch im Kindertheater vorkam, unterstreicht dessen damalige Beliebtheit. Der Einsatz eines englischen Tanzmeisters bestätigt die oben gemachte Feststellung, dass diese Figur nur von jemandem mit entsprechenden schauspielerischen Voraussetzungen und Erfahrungen dargestellt werden konnte.

Ähnlich reich an Theateraufführungen war auch das folgende Jahr. Gleich am 3. Januar 1661 veranstaltete General van der Croon in seinem Prager Palais eine nicht näher bekannte Faschingskomödie, gefolgt von einem Ballett und einem Feuerwerk.⁸² Am 3. Februar 1661 gab auch Maria Esther von Houschin, geborene Gera, eine Theatervorstellung; laut Harrach war es ein Drama über die Prinzessin „Florida von Negroponte“ und ihre beiden Geliebten bzw. Freier. Darin traten die Söhne der Veranstalterin nebst weiteren Studenten auf, und auch hier durfte die Figur des Pickelherings nicht fehlen. Die Aufführung sollte am folgenden Montag, am 7. Februar 1661, wiederholt werden.⁸³ Über den Darsteller des Pickelherings, der ein Dienstbote der Maria Esther von Houschin gewesen sein soll, findet sich am 5. Juni 1661 in Harrachs Aufzeichnungen die Nachricht, dass er zwei Tage zuvor in der Moldau ertrunken sei.⁸⁴

Die Faschingsunterhaltungen wurden am 27. Februar 1661 im Hause des Ferdinand Wilhelm Slawata fortgesetzt, wo Kavaliers und Damen die „histori des Pastor fide“ aufführten;⁸⁵ wahrscheinlich handelte es sich um eine pantomimische Aufführung der pastoralen Tragikomödie von Giovanni Battista Guarini (1538–1612) *Il pastor fido*. Tags darauf, am 28. Februar 1661, veranstaltete Maximilian Valentin von Martinitz im Eggenberg-Palais eine Ballettvorführung, in der auch seine vier Kinder auftraten und die mythologische Begebenheit über den Streit der drei Göttinnen um den goldenen Apfel aus Homers *Ilias* darstellten.⁸⁶

Eine weitere interessante Aufführung fand am 7. Mai 1661 bei Franz Ernst Schlick (1623–1675) in Plan (Planá) statt.⁸⁷ Schlicks Dienstboten spielten ein Schäferspiel, das von einem grausamen König handelte, der sich in eine Hirtin verliebt hatte. Als diese seine Liebe verschmähte, weil die Hirten ihrem Herzen näher standen als der König, ließ dieser die Hirten umbringen, worauf sich auch die Schäferin das Leben nahm und der König aus Schmerz über ihren Tod gleichfalls Selbstmord beging. Während der Zwischenspiele unterhielt ein gewisser

81) KELLER/CATALANO, Diarien 6 843 (19. Sept. 1660).

82) Ebd. 7 8 (4. Jan. 1661)

83) „Der Frau Huschinin ihre söhn und etliche studenten ihre schuelgesellen haben gestern abends in ihrem hauß eine comedi gehalten, von der histori der prinzesin Florida von Negroponte, und ihren 2 galanen oder breitigamben, dem prinzen Celardo auß Tracien, und Olimpio, Khönig auß Armenien, welcher letzter ihr nach vill anstößen zutheill worden.“ Ebd. 7 20 (4. Feb. 1661).

84) Ebd. 7 72 (5. Juni 1661).

85) „[...] etliche damas und cavalieri eine khurtzweill gemacht in representirung der ganzen histori deß Pastor fide, doch nur posturen weiß ohne reden, so recht schön außgesehen, weil sie alle gar woll gekleidet darzue gewesen, und hatt fort eine ganze stundt gewehret.“ Ebd. 7 29 (27. Feb. 1661).

86) „Nach dem eßen haben uñ etliche junge cavalieri und damas darunder alle deß graf Maxen 4 khinder gewesen ein ballet gehalten, da sie erwisen daß die wafen der liebe weichen, und hatt der Paris darzwischen under den 3 göttinnen den guldenen apfell auß getheilet: Hernach hatt das frauzimmer biß nach 12 gedantz [...]“ Ebd. 7 31 (28. Feb. 1661). Eine Bearbeitung desselben Stoffes findet sich auch in der Prunkoper *Il pomo d'oro* von Francesco Sbarra und Antonio Cesti, die ursprünglich anlässlich der Hochzeit von Kaiser Leopold I. mit der spanischen Infantin Margarita Theresa im Jahre 1666 aufgeführt werden sollte, aber erst anlässlich des 17. Geburtstags der Kaiserin am 12. und 14. Juli 1668 realisiert werden konnte. Herbert SEIFERT, *Der Sig-prangende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorien 1622–1699* (Dramma per musica 2, Wien 1988) 32f.

87) „Nach dem eßen haben uñ deß graf Schlickhen seine leüth eine comedi gehalten von einem Khönig der sich in eine schäferin verliebt, alß sie ihme aber ihre liebe abgeschlagen, weil sie solche schon gegen anderen zween hirten ihres gleichen gewendet gehabt, hatt er ihr einen und den anderen umbs leben bringen laßen, warüber sie sich selbst auch ertödtet, welches den fürsten also geschmerzet, das er sich endlich auch ertödtet. Ein paar intermedien sein zimlich guet und lächerlich gewesen, und der Jan Potage hatt woll passiren khünnen, doch ist er mitt sprüchen von waichen speisen zimlich freigebig gewesen.“ KELLER/CATALANO, Diarien 7 58 (7. Mai 1661).

„Jan Potage“ das Publikum, und dessen komische Leistung imponierte sogar Kardinal Harrach; nur seine Witze über „weiche Speisen“ kamen ihm etwas zu derb vor – offenbar handelte es sich hier um Fäkalkomik.

Auf die komische Figur, die Kardinal Harrach „Jan Potage“ nannte, stößt man in seinen Aufzeichnungen mehrfach. Dazu gehören auch die oben erwähnten Auftritte im Schloss von Teltsch bei Ferdinand Wilhelm Slawata am 9. September 1658, auf Schloss Patzau bei Johann Sigmund Myslík von Hyršov am 22. März 1659 oder im Prager Palais des Oberstburggrafen Bernhard Ignaz von Martinitz am 8. Januar 1660. Ungeklärt ist, ob die Bezeichnung „Potage“ eine Zuschreibung von Kardinal Harrach war, oder ob der Schauspieler sich selbst so nannte; außerdem ist unklar, ob es sich in allen Fällen um denselben Schauspieler handelte. Harrachs Einträgen kann man entnehmen, dass diese Figur das adelige Publikum hauptsächlich mit kurzen komischen Szenen unterhielt, in den Zwischenspielen auftrat oder Akrobatiknummern vollführte. Wenn der Kardinal über eine abendfüllende Komödie schrieb, so verwendete er im Zusammenhang mit der komischen Figur stets die Bezeichnung „Pickelhering“. Es handelte sich hier also offenbar um eine differenzierte Auffassung der beiden komischen Figuren: „Potage“ mit seinem kleinen Komik- und Bewegungsrepertoire hatte seinen Platz in kleinen Gesellschaften, während der „Pickelhering“ bei Harrach mit einer aus der Produktion englischer, eventuell auch deutschsprachiger professioneller Schauspielertruppen bekannten komischen Figur verbunden war.

CONCLUSIO

Die oben genannten Beispiele aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deuten auf ein gesteigertes Interesse des böhmischen Adels an Aufführungen mit einer komischen Figur hin, die in den meisten Fällen Ähnlichkeiten mit dem Pickelhering hatte. Diese Aufführungen entstanden ursprünglich aus italienischen Libretti, die allerdings ins Deutsche übersetzt wurden. Das Italienische wurde nur in den Gesangspassagen beibehalten oder in den komischen Intermezzi verwendet, in denen auch häufig Figuren aus der Commedia dell'arte auftraten.

Die deutschen Übersetzungen entstanden nicht etwa, weil die Adeligen das Italienische nicht beherrschten. Bernhard Ignaz von Martinitz schrieb manchen böhmischen und österreichischen Adeligen auf Italienisch, desgleichen auch Kardinal Harrach, dessen Korrespondenz zum größten Teil auf Italienisch abgefasst ist.⁸⁸ Außerdem erfreuten sich die italienischen Theaterproduktionen schon seit langem großer Beliebtheit, was spätestens seit dem Prag-Aufenthalt von Andreinis Truppe in den Jahren 1627/28 spürbar war.⁸⁹ Die Übertragung italienischer Libretti in Prosa minderte einerseits den Schwierigkeitsgrad der Aufführungen, andererseits konnte durch diese Bearbeitungen eine komische Figur geändert oder gänzlich neu geschaffen werden, die den von den englischen oder deutschsprachigen Schauspieltruppen bekannten Gestalten näher kam und so besser der hiesigen „Lachkultur“ entsprach. Kardinal Harrach kommentierte in seinen Tagebucheinträgen nicht jedes Mal die Handlung der besuchten Dramen, erwähnte jedoch fast immer die komische Figur, und sei es auch nur ganz kurz. Mit Sicherheit amüsierte ihn der Humor eines solchen naiven Narren oder pffiffigen Clowns; nur wenn diese Komik allzu sehr in den Bereich der „materiellen körperlichen Sphäre“ abglitt,⁹⁰ lehnte Harrach diese Witze ab. Am Beispiel des Kardinals lässt sich zeigen, dass es in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer veränderten Wahrnehmung der komischen Figur gekommen war. 1627 herrschte bei der Königs-

88) CATALANO, *L'italiano* 124; DERS., *Italština v novodobých dějinách* 151.

89) Andreini spielte z. B. im Palais des Johann Rudolf Trčka von Leipa (1557–1634), wo am 22. Feb. 1628 die Hochzeit der Margareta Magdalena Portia (1608–1654) mit Johann Oktavian Kinsky von Wchinitz und Tettau (1604–1679) stattfand. CARRAI/SCHINDLER, *Veškerá císařská glory* 49; SCHERL, *Komedie dell'arte* 12.

90) Michail Michajlovič BACHTIN, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha 2007) 25.

krönung von Kaiserin Eleonora und Ferdinand III. in Prag keine allgemeine Zufriedenheit mit den Theaterproduktionen der hier weilenden englischen Gesellschaft von Robert Reynolds, was offenbar in erster Linie auf die unterschiedlich bewertete Komik des Pickelherings zurückging.⁹¹

Die Laientheateraufführungen der Adelligen während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stellen ein bedeutendes Kapitel der Theatergeschichte Böhmens und Mährens dar, und es ist auch in Zukunft mit neuen Forschungsergebnissen zu rechnen. Beispielsweise ist immer noch die Frage unbeantwortet, wer den Adelligen bei ihren Produktionen helfend zur Seite stand, und ob sie sich in einigen Fällen auf die Hilfe professioneller Komödianten stützen konnten, immerhin verlangte zumindest die Darstellung der komischen Figur gewisse schauspielerische Talente. Auf der Grundlage des Stücks *Betrug der Allamoda* und der italienischen Produktionen der Brüder von St. Jakob kann man dem Prediger Costanzo Arzoni einen wichtigen Anteil am Prager Theaterleben zuschreiben. Wer war aber jener „Prager Pickelhering“, der im Jahre 1659 in den Diensten von Maximilian Valentin von Martinitz auftauchte? Wer war der als ‚Jean Potage‘ agierende Schauspieler, der sich zumindest von September 1659 bis Mai 1661 im Umfeld der böhmischen Aristokratie bewegte? Wer waren die Bühnen- und Kostümbildner der damaligen Aufführungen, wer die Konstrukteure der komplizierten Bühnenmaschinerien? Lediglich im Falle der Aufführung von *Betrug der Allamoda* kann man annehmen, dass der Maler Fabian Wenzel Harovnik als Bühnenbildner tätig war.

In Zusammenhang mit den talentierten Dienstboten muss auch der Theaterdirektor Johann Georg Gettner (um 1645–1696) erwähnt werden, der noch im Jahre 1673 in den Diensten eines nicht näher bekannten Grafen Magni stand.⁹² 1675 trat er in den Dienst von Johann Christian von Eggenberg und übernahm im Jahr darauf die Leitung der neu gebildeten Truppe der bereits erwähnten „Eggenbergischen Hofkomödianten“, wo Gettner gleichzeitig als Textautor und Darsteller der komischen Figur des Pickelhering tätig war. Zwar ist nicht bekannt, welche Stellung er beim Grafen Magni einnahm,⁹³ doch muss er schon damals – zumindest als Autor – eine enge Bindung an den Theaterbetrieb gehabt haben.⁹⁴ Seine vorherige Karriere war es wohl, die den Fürsten von Eggenberg dazu bewegte, ihn an die Spitze seines eigenen Theaterensembles zu stellen. Gettners Lebenslauf ist damit ein Beweis dafür, dass es für die Aristokraten damals keineswegs befremdlich war, Theaterleute in ihren Diensten zu haben.

Die bisherigen Forschungsergebnisse können nicht die ganze Vielfalt der Theaterproduktionen in Böhmen und Mähren um die Mitte des 17. Jahrhunderts widerspiegeln. Einige kleinere Beispiele wurden zwar schon erwähnt, doch fehlen Belege für größere Festivitäten, die der neu zugezogene italienische Adel initiierte. Harrach bezeichnete beispielsweise Rudolph von Collo-

91) Seine Unzufriedenheit mit den Aufführungen dieser englischen Truppe brachte noch während ihres Prag-Aufenthalts auch Adam Paul Slawata in einem Brief an Zdenko Liebsteinsky von Kolowrat zum Ausdruck; vgl. Otto G. SCHINDLER, Robert Reynolds, in: Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien 554–555. Ähnlich haben sich auch die Erzherzoginnen Maria Anna und Cäcilia Renata geäußert, die von den Vorstellungen der Engländer und der Leistung des Pickelherings im Vergleich zu den Produktionen der gleichzeitig anwesenden italienischen Komödianten nicht gerade begeistert waren; vgl. SCHINDLER, „Englischer Pickelhering – gen Prag jubilierend“ 86; Polochová, *Ozvyky anglického divadla* 110–111, 164–165.

92) Die Information über Gettners Tätigkeit im Dienst des Grafen Magnis stützt sich auf sein Begleitschreiben zum Text *Donau Syren*, das an Kaiser Leopold I. adressiert und von Gettner mit „Johann Georg Gettner Graf. Magnischen Diener m. p.“ unterzeichnet ist. Der Brief befindet sich in der ÖNB, Autographen, Sign. 33/20-1. Gettners Werk *Donau Syren*, das im gleichen Jahr im Druck erschien, war der Eheschließung von Kaiser Leopold I. mit seiner zweiten Gemahlin Claudia Felicitas von Tirol gewidmet.

93) 1673 kann das Karl Maximilian Magni gewesen sein, der damals wahrscheinlich in Wien lebte, oder Johann Rudolf und Stephan Ferdinand Magni, die sich in Ungarisch Skalitz und zeitweise in Strassnitz aufhielten. Der anonyme Graf Magni kann aber auch der 1671 verstorbene Franz Stephan Magni von Strassnitz gewesen sein, und Gettner könnte nach dessen Tod in den Dienst von dessen Witwe Anna Katharina gewechselt sein. Vgl. Miroslav Lukáš, Gettner und die Grafen Magnis in Strassnitz (Strážnice), in: Johann Georg Gettner, 21–30.

94) NEUHUBER, „Unßer Gethrewer lieber Johann Geörg Gettner“ 9–19.

redo im Jahre 1657 als den Hauptinitiator für die Feiern in der Stadt Prag: „in Vienna preparano academie, comedie, balletti e festini per il carnevale, noi qui lo passaremo assai magramente, perché ci manca il capo maestro di tali feste, cioè il conte Coloredo, il quale tocca dalla banda destra dalla goccia non potrà rihaversene così presto da tal accidente.“⁹⁵ Wofür jedoch ein solcher „Hauptorganisator“ tatsächlich verantwortlich war, ist bislang nicht klar.

Man kann vorläufig nur allgemein sagen, dass es, nachdem der Dreißigjährige Krieg das Kulturgschehen weitgehend zum Erliegen gebracht hatte und Theaterproduktionen größtenteils nur noch von Lateinschulen geboten wurden, gegen Ende der 1650er-Jahre schrittweise zum Wiederaufleben des Theaters in Böhmen und Mähren kam. Allmählich tauchten wieder Wandertruppen auf, doch vor allem wurden nun zunehmend in Adelskreisen auch Laientheateraufführungen veranstaltet, die Einflüsse der italienischen Commedia dell'arte und die Praxis der englischen bzw. deutschsprachigen Wandertruppen miteinander verquickten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts reifte zudem eine Generation von Edelleuten heran – wie etwa Hermann Jakob Czernin von Chudenitz (1659–1710), Franz Anton von Sporck (1612–1738) oder Wolfgang Hannibal von Schrattenbach (1660–1738) –, aus denen an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert bedeutende Mäzene der Theaterkunst wurden, die wesentlich zur Hochblüte des Theaters in Böhmen und Mähren beitrugen. Erst mit ihnen kam es dann in höherem Maße auch zur Ausstattung adeliger Residenzen mit Theatersälen, die nicht nur für hausinterne Vorführungen der örtlichen Aristokraten, sondern auch für die Produktionen professioneller Theatertruppen vorgesehen waren.

95) CATALANO, L'italiano 126; DERS., Italština v novodobých dějinách 153.

BETRUG DER ALLAMODA ALS THEATEREREIGNIS

Alena Jakubcová – Miroslav Lukáš

Die Produktion der Komödie *Betrug der Allamoda* im Jahre 1660 wurde kurz bereits im Kapitel über die Wiedergeburt des adeligen Theaters in Böhmen behandelt, wo auch die beiden Aufführungen im September und November dieses Jahres in den größeren Kontext des Prager Kulturlebens in den 1650er- und 1660er-Jahren eingeordnet wurden. Dieses Theaterereignis ragt freilich unter den übrigen Veranstaltungen besonders hervor, allein schon deshalb, weil Johann Franz von Würben und Freudenthal es zu Ehren seines Schwiegervaters Bernhard Ignaz von Martinitz, des Oberstburggrafen des Königreichs Böhmen, organisiert hatte. Die Komödie fußt zwar auf einer italienischen Vorlage, konkret auf dem Libretto der allegorischen „favola morale“ *La Moda* von Francesco Sbarra, aus dem Jahre 1652, war aber eine völlige Neubearbeitung des Textes durch den Barnabitenprediger Costanzo Arzoni. Er beschränkte sich dabei nicht auf die einfache Übertragung des Librettos in Prosa, sondern schuf im Gegenteil ein durchaus eigenständiges und außergewöhnliches Werk. Dem Umstand, dass dem Auftraggeber in hohem Maße an diesem Theaterereignis gelegen war, trägt auch der Druck des kompletten Schauspieltextes samt den dazu gehörigen Szenenstichen Rechnung. Ähnliche Drucke waren in jener Zeit beim böhmischen Adel keineswegs üblich; meist wurden zu den Aufführungen in ihren Palais nur sogenannte Periochen oder Synopsen gedruckt. Drucke mit Kupferstichen zu den einzelnen Szenen sind aus dem Prager Umfeld im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts nur von Festlichkeiten bekannt, die mit einem Aufenthalt des Kaiserhofes in Prag verbunden waren.

Im größeren Kontext der Habsburgermonarchie sah die Situation freilich anders aus. Ein Jahr zuvor, also 1659, erschienen mindestens drei Drucke von dramatischen Werken, die gleichfalls Szenenstiche enthielten: das Drama *Pietas Victrix* des Jesuiten Nicolaus von Avancini (1611–1686), das in der Aula des Jesuitenkollegs zu Wien am 21. und 22. Februar 1659 gegeben wurde, ferner *Fatum Austriacum*, aufgeführt im protestantischen Gymnasium in Preßburg (dem heutigen Bratislava), und die Oper *Il re Gilidoro* von Aurelio Amalteo (Text) und Antonio Bertali (Musik), aufgeführt am 19. Februar 1659 am Wiener Kaiserhof; die deutsche Übersetzung dieses Librettos erschien unter dem Titel *Entwerff- und Vorstellung dess sing-künstlichen Schaw-Spiel-Gedichtes, benampt der König Gilidoro [...]*¹; alle drei genannten Werke wurden zu Ehren von Kaiser Leopold I. aufgeführt.

Für Johann Franz von Würben und Freudenthal, den Organisator des Schauspiels *Betrug der Allamoda*, war dies nicht das einzige Theaterereignis des Jahres 1660. Bereits für den 5. Februar hatte er im Prager Palais der Familie Eggenberg (heute Palais Schwarzenberg) ein Schauspiel über den Khönig auß Britannien Joviniانو vorbereitet, wobei es sich um eine Aufführung im Rahmen der Faschingsunterhaltungen handelte. Ob auch irgendein konkreter Anlass für die Theatervorstellung vorlag, die Graf Würben im Herbst zu Ehren des Bernhard Ignaz von Martinitz vorbereiten ließ, ist nicht bekannt; weder auf dem Titelblatt des Druckes noch im Prolog zum Stück ist ein diesbezüglicher Hinweis zu finden. Dem ursprünglich geplanten Termin für die Premiere, dem 12. September 1660, käme der Namenstag von Martinitz (am 20. August) am nächsten. Im Prolog der Komödie *Betrug der Allamoda* wird eine Huldigung an Martinitz von

1) Mehr im Kapitel *Betrug der Allamoda in der bildenden Kunst: Quellen – Traditionen – Künstler* in diesem Band.

der allegorischen Gestalt der Wahrheit vorgetragen, damit von einer Gestalt, die am weiteren Verlauf der Handlung nicht beteiligt war; allerdings ist die Erkenntnis bzw. Enthüllung der Wahrheit ein wichtiges Element des gesamten Stücks.

VORBEREITUNG DER ERSTAUFFÜHRUNG

Über den Grund, warum Johann Franz von Würben und Freudenthal, der später oberster Kanzler von Böhmen werden sollte, gerade den Barnabitenprediger Costanzo Arzonni zur Mitarbeit heranzog, kann man nur spekulieren. Zweifellos waren Würben dessen besondere Talente bekannt, die sich bei seiner aktiven Beteiligung an anderen Prager Theaterereignissen gezeigt haben dürften. Außerdem beherrschte Arzonni sowohl die italienische als auch die deutsche Sprache perfekt und hatte einen weiten kulturellen Horizont. Für den Veranstalter Würben, für den das bevorstehende Ereignis auch eine Frage der Selbstrepräsentation war, muss die Produktion der Komödie *Betrug der Allamoda* eine höchst kostspielige Angelegenheit gewesen sein, unabhängig von der Frage, ob hier professionelle Schauspieler oder Amateure aus den Reihen des Adels auftraten. Zur eigentlichen Organisation und zum Ablauf dieses Theaterereignisses fehlen leider genauere Informationen. So gibt es weder Belege über die Kosten des gesamten Vorhabens noch über die personelle Besetzung der an der Produktion beteiligten Personen. All diese Dokumente sind offenbar im 19. Jahrhundert mit dem gesamten Familienarchiv des Geschlechts von Würben und Freudenthal, das im Schloss Horowitz (Hořovice) bei Beraun (Beroun) untergebracht war, verlustig gegangen.

Die meisten Informationen zur Aufführung von *Betrug der Allamoda* bieten, wie so oft, die Tagzettel, Diarien und Briefe des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach. Allein das hohe Maß an Aufmerksamkeit, das der Kardinal dieser Produktion entgegenbrachte, bestätigt, dass es sich um ein außergewöhnliches Ereignis gehandelt haben muss, das aus der damaligen Theaterproduktion in den Prager Adelspalais herausragte. Die erste Erwähnung datiert vom 18. August 1660, als der Kardinal seinem Neffen Ferdinand Bonaventura von Harrach aus Červená Řečice (Retzschitz) schrieb, dass er gerne die Vorstellung sehen möchte, die Johann Franz von Würben und Freudenthal vorbereitete. Einzelheiten dazu waren ihm damals noch nicht bekannt, und so wartete er auf eine weitere Nachricht, die auf dem Postweg in den nächsten Tagen eintreffen sollte.² In diesem Brief erwähnte der Kardinal auch den Titel der Komödie *La Moda*;³ er war daher darüber informiert, mit welcher Vorlage Arzonni arbeitete. Ernst Adalbert von Harrach kannte den Librettisten von *La Moda*, Francesco Sbarra, sehr gut, hatte seinen Werdegang laufend verfolgt und sich sogar persönlich darum bemüht, ihm bei seiner Karriere weiterzuhelfen.⁴ Aus Harrachs Korrespondenz mit seinem römischen Agenten und Kammerdiener Giovanni Battista Barsotti geht hervor, dass sich auch Bernhard Ignaz von Martinitz zumindest im Jahre 1654 für Sbarras Schaffen interessierte.⁵

Auf dem Tagzettel vom 24. August 1660 notierte der Kardinal, dass ihm an jenem Tag in der Früh der Stallmeister des Grafen von Würben die Einladung zu der besagten, zu Ehren des Oberstburggrafen veranstalteten Aufführung überbracht habe, die am 12. September in Prag stattfinden sollte. Der Kardinal hätte diesem Ereignis zwar sehr gerne beigewohnt, aber er sollte zu diesem Zeitpunkt bereits bei der Gräfin Susanna Eleonora von Khevenhüller in Kirchberg zu

2) Alle zitierten Quellen im Quellenanhang.

3) Quellenanhang, Nr. I.

4) Vgl. Alessandro CATALANO, L'arrivo di Francesco Sbarra in Europa centrale e la mediazione del cardinale Ernst Adalbert von Harrach, in: Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler, hg. von Brigitte MARSCHALL (*Maske und Kothurn* 48, Wien – Köln – Weimar 2002) 203–213.

5) Ebd. 209.

Besuch weilen; außerdem hatte er für Mitte September einen Besuch bei seinem Bruder Franz Albrecht von Harrach auf dessen Schloss in Bruck an der Leitha geplant.⁶

In einem weiteren, am 29. August 1660 bereits in Kirchberg verfassten Brief teilte der Kardinal seinem Bruder Franz Albrecht sowie seinem Neffen Ferdinand Bonaventura mit, dass er in Versuchung sei, schließlich doch mit der Postkutsche zu der besagten Vorstellung zu reisen.⁷ Allerdings fügte er hinzu, dass Maria Gonzaga, Herzogin von Mantua und Mutter der Kaiserinwitwe Eleonora Magdalena, am 14. August 1660 verstorben sei und die Vorstellung daher wegen der Hoftrauer wohl verschoben werden müsse.⁸ In einem weiteren Schreiben vom 4. September 1660 teilte er seinem Bruder mit, Bernhard Ignaz von Martinitz habe nach Wien geschrieben, um zu sondieren, ob die Aufführung trotzdem stattfinden könne.⁹ Später fügte er hinzu, Martinitz habe die Genehmigung erhalten, doch müsse die Vorstellung aus organisatorischen Gründen um zwei Wochen verschoben werden.¹⁰ Obwohl Harrach noch am 22. September 1660 an Ferdinand Bonaventura schrieb, dass sich seiner Meinung nach die Produktion bis zur Faschingszeit des folgenden Jahres verzögern werde,¹¹ fand die Premiere schließlich doch schon am 30. September statt, allerdings in Abwesenheit des Kardinals.

VORBEREITUNG DER ZWEITEN AUFFÜHRUNG

Graf Würben lag aber offenbar sehr viel daran, dass Kardinal Harrach dieses neue Theaterstück, an dem er so großes Interesse gezeigt hatte, zu sehen bekam. Knapp zwei Monate nach der Premiere ließ er die Bühne neuerlich wahrscheinlich im Palais Martinitz aufbauen¹² und die Komödie *Betrug der Allamoda* in Anwesenheit des Kardinals am 25. November 1660 noch ein zweites Mal aufführen.

TEXTAUSWAHL UND DRAMATURGIE

Dass Arzonni gerade *La Moda* für seine Bearbeitung auswählte, kann mit der Popularität und Beliebtheit von Sbarras Werk in Prag zusammenhängen. Das allegorische Schauspiel zeigte, was geschieht, wenn sich Pracht mit der als Allamoda verkleideten Armut vermählt, und passte gerade wegen seines ausgesprochen moralisierenden Akzents in das damalige Prager Repertoire – Moralstücke wurden in den Prager Adelspalais sehr häufig aufgeführt. Weniger üblich war hingegen – zumindest nach dem derzeitigen Wissensstand – die Produktion abendfüllender allegorischer Spiele. Allegorische Darstellungen sind damals eher aus Ballettaufführungen in Adelskreisen und vor allem aus dem Jesuitentheater bekannt, wo um die Mitte des 17. Jahrhunderts allegorische Gestalten sowohl in Chören als auch in dramatischen Szenen auftraten, in denen sie als Partner oder Widersacher der Helden fungierten.¹³ Große allegorische Schauspiele und Opern wurden regelmäßig vor allem am Wiener Hof veranstaltet, wo die allegorischen Gestalten jedoch konkrete Eigenschaften und Tugenden zu verkörpern pflegten, die dem Herrscher zugeschrieben wurden.

6) Quellenanhang, Nr. II.

7) Die beiden Orte liegen rund 200 km voneinander entfernt.

8) Quellenanhang, Nr. IV, V, VI, VII.

9) Quellenanhang, Nr. VI.

10) Quellenanhang, Nr. XI, XII.

11) Quellenanhang, Nr. XIII.

12) Quellenanhang, Nr. XVII.

13) Magdaléna JACKOVÁ, *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století* (Praha 2011) 118.

BEARBEITUNG DER VORLAGE

Arzonnai respektierte zwar die Handlung von Sbarra's „favola morale“ *La Moda*, veränderte jedoch die Struktur, das Genre und die Sprache. Er transformierte das ursprünglich in italienischen Versen verfasste Libretto, das aus fünf Akten mit vier bis sechs Auftritten bestand, zu einem deutschen Prosatext mit drei Akten und unterteilte diese in sechs, sieben bzw. dreizehn Auftritte; zudem bearbeitete er das Vor- und Nachspiel.

Arzonnai's markantester Eingriff in Sbarra's Text bestand in der Einführung der völlig neuen komischen Figur des Burlachin, der als „lustiger Gast“ in der Gesellschaft allegorischer Gestalten auftritt. Gleichzeitig hat auch er einen „sprechenden Namen“, der in seinem Fall vom italienischen „Burla“, also „Scherz“, herrührt.¹⁴ Burlachin ergänzt so die komische Gestalt von Eigner Sinn, dem Diener von Pracht. Auf dem zu I,1 gehörenden Szenenstich ist Eigner Sinn wie ein Zanni aus der italienischen Commedia dell'arte dargestellt, in ein weites Hemd und übergroße Hosen aus weißem Stoff gekleidet; auf dem Kopf trägt er einen spitzen Hut mit einer Vogelfeder, in der Hand hält er eine Pritsche. Die Beziehungen zwischen den beiden komischen Figuren Eigner Sinn und Burlachin werden im Text hauptsächlich durch gegenseitige Hänseleien vorgeführt, wie z. B. in III,3:

EIGNER s. Da kombt der Herr *Doctor*.
BURLACH. Vnd da stehet der Herr Narr.

Die Darstellungsweise des Burlachin kommt der des Arlecchino und auch des Pickelherings (oder Pickelhärings) sehr nahe, womit Arzonnai eine bemerkenswerte Kenntnis der aus den Stücken englischer und deutscher Wandertruppen bekannten komischen Figuren beweist. Genau wie der Pickelhering legt Arzonnai's Burlachin ein unstillbares Interesse an Essen und Trinken an den Tag, was für ihn zu den Existenzgrundlagen des menschlichen Wohls gehört.¹⁵ Diese seine Vorliebe kommt gleich bei seinem ersten Bühnenauftritt in I,3 im Gespräch mit der Ehrsucht zur Geltung:

EHR SU. Zum Fressen hurtig / aber faul zum Auffwarten.
BURLACH. Wie zum Fressen / also zum Auffwarten / Gnädige Fraw.
EHR SU. Halts Maul.
BURLACH. Nur Brocken her.
EHR SU. Geschwind lauff alsobald. Holla wohin?
BURLACH. Das weiß ich nicht / ich hab gemeint in die Kuchel.
EHR SU. Fressen vnd Sauffen ligt dir nur im Kopff.
BURLACH. Mein Fraw / nicht im Kopff / sondern im Magen.

Ein ähnliches Interesse legt er auch in I,6 im Gespräch mit der Allamoda an den Tag:

BURLACH. Wo bleibt aber das Essen?
ALLAM. Hungert dich dann?
BURLACH. Freylich / ewer Schönheit macht mir gleich ein *Appetit* zum Essen.

14) In diese Gruppe der sprechenden Namen, die nicht von einer Bezeichnung für Speisen (Pickelhering, Potage) ausgehen, gehört z. B. auch der Diener Gernwitz aus dem Spiel *Ernelinde* von Kaspar Stieler (1632–1707), das durch eine Bearbeitung der tragikomischen dreiaktigen Carnevalsoper von Giacinto Andrea Cicognini *La moglie di quattro mariti* entstanden ist.

15) Helmut G. ASPER, Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, (Emsdetten 1980) 141–146.

ALLAM. Ach Fraw Mutter wie druckt mich der Planschet.

BURLACH. Vnd mich die gefressene Bratwurst vor drey Jahren.

Im Epilog der Komödie beschreibt sich Burlachin selbst folgendermaßen: „Ein Schelm bin ich / hab ich jemahl was gearbeit / oder begehrt zu arbeiten / oder mich vmb ein Arbeit angenommen; doch hat man meine trewgeleiste Dienst also bezahlet; meine schöne *Talenten* zum Fressen vnd Sauffen / dieselbe natürliche Gewonheit zum Schlaffen trutz einem / ist so viel erkennt worden / als die *Quinta Essentz* von einem Riebeyen von den Apoteckern.“

Arzonnis Burlachin unterbricht – analog zum üblichen Verhalten des Pickelherings – die laufende Handlung des Spiels und bringt komische Momente ein. In II,1 ersucht Pracht den Burlachin, an seiner Stelle der Allamoda als Zeichen seiner Zuneigung einen Brief samt einem Ring zu übergeben. Burlachin als einem echt gerissenen Diensthofen erscheint Prachts Absicht zu freigebig, und so beschließt er, den Ring selbst zu behalten und ihn im Wirtshaus „Bei den drei Hasen“, in dem österreichischer Wein ausgeschenkt wird, zu versaufen:

BURLACH. Brieff vnd Ring der Fräwle ALLAMODA, es ist zu viel / wir wollen theilen / jhr den Brieff / vnd den Ring dem Wirth bey 3. Haasen. Tröst dich BVRLACHIN, es wird von Oesterreicher Wein ein Platzregen kommen.

Das Wirtshaus „Bei den drei Hasen“ hatte für Arzonnis wahrscheinlich eine besondere Bedeutung, denn es wird im Laufe des Stücks insgesamt achtmal genannt. Ob es damals in Prag wirklich existierte, ist nicht bekannt. Arzonnis hält sich jedoch im Allgemeinen an die Prager geografischen Verhältnisse und erwähnt z. B. die Moldau mehrfach, hauptsächlich allerdings in dem Sinne, dass es besser sei, Wein als Moldauwasser zu trinken („es schmeckt jhm besser ein Gläßl Wein / als ein Pindt Wasser von der Moldaw“). Arzonnis Burlachin wünscht sich von seinem Herrn Pracht für seine Dienste ein neues Gewand, von dem er klare Vorstellungen hat: „Aber mein Kleyd muß seyn von Hoch *Allapodrida* Farb / außgemacht mit Passawer Fürtzl / vnd verschameriert mit Eselsgeschreyfarben Bändern“. Das Resultat ist ein buntscheckiges Narren-gewand, was übrigens auch in der szenischen Anmerkung zum siebenten Auftritt des zweiten Aktes (II,7) bestätigt wird: „Burlachin kombt mit einem newen Narrenkleyd.“ Beim Betreten der Szene verkündet Burlachin: „Grossen Tantz / Herr / vmb das schöne Kleyd / es ist trefflich gemacht / es ist ein Meisterstück deß Meister Fürtz / es hat so viel Falten / als ein Wasserbutten / vnd ligt so glatt an / als wie ein Sackpfeiffen einer Windmühl.“ Diese Verwandlung macht aus Burlachin einen Narren, der alles nur Erdenkliche tun und sagen kann; Burlachins Narren-gewand ermöglicht aber auch dem Zuschauer ein besseres Verständnis für seine Rolle im Stück.

Burlachin beteiligt sich wie selbstverständlich an allen wichtigen Gesprächen, die er mit seinen Interventionen stört und durcheinanderbringt, wie etwa bei der Begegnung von Pracht mit Allamoda in III,10:

PRACHT. Beliebt dero ein Gläßl Wein? Sie schaffen.

ALLAM. Was sie befehlen; aber nur kein starcken.

BURLACH. Gebt jhr einen / wie sie jhn zu Hauß trinckt. Wir trincken zu Hauß lauter Frantzösischen *Claret*, der gefext ist worden in Wassermann.

PRACHT. Ein wenig *Canari* wird nicht schaden. Holla / ein *Canari*!

BURLACH. *Canari* ist ein Vogel. Habe mein Tag nicht gesehen / daß man einen Vogel trinckt / aber wohl frißt.

PRACHT. Bitt / sie wolle trincken.

BURLACH. Jst das der *Canari*? Jch wolt / ich hette ein Fäßl voll solcher Vögel. *Cum licentia* / ich muß den Wein sehen / was hat er für ein Farb? Drey Sachen muß er haben: Schöne Farb / guten Geruch / vnd guten Geschmack.

Hie fangt er an zu trincken

Schön ist er / er riecht gut / aber schmeckt noch besser. Jch sihe / das Glaß ist nicht recht außgewaschen / jetzt ist es schon klärer.

Burlachin wird aber auch zum Handlungsträger. Nachdem Pracht in den Spiegel der „Erkandtnuß seines eygenen Stands“ geblickt hat, lässt er von seiner Liebe zu Allamoda ab und beschließt, sich stattdessen der Wirtschaft, der Tochter der Klugheit, zu widmen, und es ist Burlachin, der Pracht den Spiegel aus der Hand nimmt und ihn dadurch in die Arme der Allamoda, also der Armut, zurücktreibt. Dank dem Spiegel erhält Burlachin aber gleichfalls Einblick in die „eigene Erkenntnis“:

Bin ichs / oder bin ichs nicht? Bin ich der gestrige / oder der heutige? Jst ein Narr im Spiegel / oder einer heraussen ? Habe mein Tag kein Narren gesehen / der mir so gleich sihet / als dieser im Spiegel. Wie Närrisch muß ich außsehen! Jst das ein *Allamoda* Kleyd? Ein Narren Kleyd / nicht ein *Allamoda* Kleyd. Wil sehen / ob ichs auch bin. Vielleicht stehet einer hinter mir: Vielleicht hat er sich gebucket. So soll das der *BURLACHIN* seyn? Es ist nicht möglich. Der *BURLACHIN* ist gescheider als ein *Doctor*, da sihet er auß / als ein Narr. Es ist erlogen / ich bin kein Narr. Jch sag dirs Spiegel / thue mich anderst *präsentiren*, oder du bekommst ein Ohrfeygen. Was hab ich dir gesagt? Willst du noch nicht?

Bis zu dieser Szene wirkt Burlachin als Schelm in einer Gesellschaft von allegorischen Gestalten, der in seiner Verkleidung als Narr ungestraft sagen und tun kann, was er will. In der Konfrontation mit dem Spiegel der „eygenen Erkantnuß“ bzw. mit dem Spiegel der „Erkandtnuß seines eygenen Stands“ wird sich Burlachin jedoch bewusst, dass er trotz seines Witzes und seiner Schlaueit, die er hie und da durch das Einstreuen lateinischer Ausdrücke unterstreicht, immer noch derselbe Narr bleibt, oder besser, sich selbst als Narren erkennen muss. In der Bühnenbearbeitung muss dieser Auftritt sehr komisch gewirkt haben. Gleichzeitig wird dadurch deutlich, wie geschickt Arzonni den Burlachin in die Geschichte von Allamoda und Pracht eingebaut hat. Nach dem Vorbild der Allamoda stattet er ihn mit einem neuen Gewand aus, um ihn darin anschließend nach dem Vorbild des Prachts mit dem „Spiegel der Erkenntnis“ zu konfrontieren. Burlachin ist also nicht nur der Vermittler zwischen den beiden Protagonisten, sondern er wird auch zum Vermittler zwischen Handlung und Zuschauer, indem er auf wichtige Handlungsmomente verweist.

Als Pickelhering bezeichnet auch Harrach den Burlachin, und zwar in seinem Tagebucheintrag vom 27. November 1660, in dem er dessen Leistung besonders hervorhebt und lobt: „[...] dan der Pickelhäring oder Burlachin gewiß raro ist und sehr guete sprüchell hat“.¹⁶ Der Kardinal war ein großer Theaterliebhaber und hatte einen guten Überblick über die damaligen Theaterproduktionen, auch über die Aufführungen professioneller Schauspieltruppen mit der Figur des Pickelherings. Es wurde bereits im Vorwort auf ein Theaterstück verwiesen, das am 25. Juni 1658 beim Präsidenten der Böhmisches Kammer, Aleš Ferdinand Wratislav von Mitrowicz, zur Aufführung gelangte; es war dies eine Bearbeitung von Shakespeares *Romeo und Julia*.¹⁷ Auf seinem Tagzettel lobte der Kardinal auch in diesem Fall vor allem den Darsteller

16) Quellenanhang, Nr. XXIV.

17) KELLER/CATALANO, Diarien 6 479–480 (25. Juni 1658); Otto G. SCHINDLER, „Englischer Pickelhering – gen Prag

des Pickelhering.¹⁸ Hier muss allerdings ergänzt werden, dass Arzonni, der Autor von *Betrug der Allamoda*, diese Aufführung nicht gesehen haben kann, weil er zu diesem Zeitpunkt gar nicht in Prag weilte.¹⁹

Womit aber amüsierte jener Pickelhering Kardinal Harrach so sehr? Leider ist der Text zu der erwähnten Aufführung, der auch Auskunft über die komischen Auftritte des Pickelherings geben könnte, nicht erhalten geblieben. Man kann sich aber wenigstens eine grobe Vorstellung davon machen aufgrund der Bearbeitung der Shakespeare-Tragödie aus der Produktion der fürstlich eggenbergischen Komödianten in Krumau (1675–1691), deren Manuskript in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten ist.²⁰ Laut Rechnungen war dieses Schauspiel im Jahre 1668 Bestandteil des Repertoires der Komödianten auf dem Krumauer Schloss.²¹

Selbstverständlich durfte auch hier Pickelherings Verlangen nach Speis und Trank nicht fehlen:

CAPOLET: Ich vermeine du bist lustig.

PICKEL: A so nicht gar sehr, es thuets wohl aber, gegen 12 Vhr werd ich lustiger werden.

CAPOLET: Vnd warumb vmd 12 Vhr?

PICKEL: Da wird der Koch anrichten.

CAPOLET: Du halts nur viel von fressen.

PICKEL: Das halt Leib vnd Seel zusammen.²²

Mit diesen seinen niedrigen menschlichen Bedürfnissen meldet sich Pickelhering auch in dem Augenblick, als Julia im Gespräch mit ihrem Vater Paris als Freier ablehnt, was die Stimmung dieser Szene ganz erheblich stört.

JULIETA: Ach Herr Vatter, in anligenden Krankheiten vnd andern Zuefällen die den Menschen plagen.

PICKEL: Mich plagt der Hunger, weil der Koch nicht anrichten will.

CAPOLET: Wie Julieta, hast du ein anligen einer Krankheit, so sag es mir.

[...]

PICKEL: Herr, Ihr fragt auch närrisch, sie sagt euchs ja, das ihre Schmetzen vmb die Brust, Bauch vnd Nadel vnd vmb die angränzenden Länder am meisten regieren.

CAPOLET: Schweig Pickelhäring, oder ich lasse dich in die Kuchel führen, dich zu streichen.

PICKEL: Vnd ich habe vermeint, ihr wolt mir lassen ein fruhestuckh geben.²³

jubilierend“. Englische Komödianten als Wegbereiter des deutschen Theaters in Prag, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen* hg. von Alena JAKUBCOVÁ – Jitka LUDVOVÁ – Václav MAIDL (Praha 2001) 96–98; rezent z. B.: Lukas ERNE – Kareen SEIDLER, *Early Modern German Shakespeare: Hamlet and Romeo and Juliet. Der Bestrafte Brudermord and Romio und Julieta in Translation* (London 2020) 65–104.

18) KELLER/CATALANO, *Diarien* 6 479–480.

19) Mehr dazu im Kapitel *Von Francesco Sbarra zu Costanzo Arzonni. Ital. Kulturtransfer in Böhmen um die Mitte des 17. Jhs.* in diesem Band.

20) Österreichische Nationalbibliothek Wien (ÖNB), Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. 13148: „Romeo und Julie, in tribus actibus (Adaptation des Stückes von Shakespeare)“. Im Jahre 1865 wurde dieser Text von Albert Cohn herausgegeben: Albert COHN, *Shakespeare in Germany in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (London 1865).

21) Jiří ZÁLOHA, *Divadelní život na českokrumlovském zámku v 2. polovině 17. století. Sborník Národního muzea v Praze* 40/2 (1986) 71.

22) *Tragaedia von Romio und Julieta. Divadelní revue* 12/1 (2001) 77.

23) Ebd. 105.

Auf ähnliche Weise entzaubert er auch den tragischen Moment, in dem er gemeinsam mit der Kinderfrau der Gräfin Capulet Julias vermeintlichen Tod vermeldet:

PICKEL: O Ellend, o noth, o Barmhertzigkeit, o mausericordia, Julieta hat sich zu todt gestorben, o erschröckliche bost Zeitung, sie ligt aufs gestreckt mit Händt vndt, Füessen, vnd ist so steuff alls ein gefrohrner Stockfisch.²⁴

Im Vergleich der Julia mit einem getrockneten Kabeljau, also „Stockfisch“, wurden intertextuelle Verweise auf eine gleichnamige komische Figur aus der Produktion der englischen Wandertruppen gesucht,²⁵ die genau wie Pickelhering etymologisch mit der Bezeichnung eines Fischgerichts verbunden sind.²⁶ Mit dem Ausdruck „Stockfisch“ arbeitet auch Arzonni: Burlachin verwendet ihn zum ersten Mal als Reaktion auf Prachts Äußerungen über Allamodas Liebe zu ihm in II,1:

PRACHT. ALLAMODA in mich verliebt / der Handel wird gut werden.

BURLACH. Es ist ein gantzen Tag das Gelauff vmb sie / als wie vmb den Stockfisch am Ostag: Jch mein es möcht sich einmahl schicken zu einer Heyrath / daß die Hochzeit in der Schachtley wurd / vnd der Tantz beym Pranger.

PRACHT. BVRLACHIN Glück zu / mein Dienst.

Die Verbindung „Stockfisch am Ostertag“ drückt etwas Unvereinbares aus, denn Fische gehörten zu den Fastenspeisen, während am Ostersonntag endlich wieder Fleisch und andere Leckerbissen auf den Tisch gehörten und ein Fisch bei niemandem Interesse weckte.²⁷ Ein zweites Mal erscheint der „Stockfisch“ in III,3, in dem Burlachin „Stockfisch“ genannt wird.

PRACHT. Die Fräwle ALLAMODA. Gelt es ist nichts mehr? Gelt / es ist schon auß?

BURLACH. Wanns auß ist / so last ein frisches einschencken / ich halte es gleich mit.

EIGNER S. Mein Herr wil sagen / ob jhn die ALLAMODA noch liebet / verstehests du Stockfisch?

BURLACH. Vnd der Her wäre ein gutes Futeral darüber. Ja / sie liebt den Herrn noch jmmer vnd fortan / heut vnd gestern / vor einem Jahr / vnd vber drey Wochen.

In diesem Fall handelt es sich jedoch eher um ein Schimpfwort, das möglicherweise aus dem damaligen Volksmund stammte. In keinem einzigen der angeführten Beispiele kann man daher Arzonni beabsichtigten intertextuellen Hinweis auf eine „Stockfisch“ genannte komische Figur bestätigt sehen.

Burlachins und Pickelherings Verhalten in der erwähnten Bearbeitung der Shakespeare-Tragödie weisen sehr ähnliche Wesenszüge auf. Arzonni hat damit also in *Betrug der Allamoda* eine Figur geschaffen, die genau der Vorstellung von den damaligen komischen Gestalten entsprach. Hinsichtlich der Bemerkung des Kardinals, dass „[...] Burlackin gewiß raro ist und

24) Ebd. 108.

25) Mehr zur Intertextualität dieser Szene in: Markéta POLOCHOVÁ, Angličtí kočovní komedianti a jejich klaun(i). *Theatralia. Revue současného myšlení o divadelní kultuře* 13/1 (2010) 18–31.

26) Vgl. POLOCHOVÁ, *Ozvuky anglického divadla* 161; ASPER, *Hanswurst* 15–18; M. A. KATRITZKY, Stefano Botarga and Pickelhering: Fishy Italian and English Stage Clowns in Spain and Germany, in: *Theatre Cultures within Globalising Empires: Looking at Early Modern England and Spain*, hg. von Joachim KÜPPER, Leonie PAWLITA (Berlin – Boston 2018) 15–39.

27) Für diesen Hinweis danken wir Christian Neuhuber.

sehr guete sprüchell hat“;²⁸ bleibt die Frage, worin *Burlachin* für Harrach so ‚ungewöhnlich‘ und ‚beredt‘ war.

Arzonni hat den *Burlachin* mit einer Vielzahl von Aussprüchen und auch längeren Monologen bedacht, in denen es vor lateinischen Ausdrücken und philosophischen Ergüssen, die das Publikum amüsieren sollten, nur so wimmelt. Zugleich machte er ihn aber auch zu einer Art ‚Führer‘ durch die Handlung jenes ungewöhnlichen Theaterstücks.

Anders als in seinen Stücken über die Hl. Genovefa oder auch über „König Jovinian“²⁹ verwendete Arzonni im *Betrug der Allamoda* keine komischen Zwischenspiele oder Intermezzi, doch wird weder auf Tanz noch Musik ganz verzichtet. Er hat an mehreren Stellen Lieder – wahrscheinlich mit Instrumentalbegleitung – eingebaut, die von der Handlung des Stückes ausgingen. Das Drama entwickelt sich anfangs schrittweise aus dem Dialog zweier Figuren, des Arion und der Wahrheit. Arion begleitete, auf dem Rücken eines Delphins sitzend, seine gesungenen Reime offenbar auf einer Laute. Von dem Klang einer Laute ist auch in den Versen über Neptun die Rede, der mit einem neuen Lied gefeiert werden sollte.

Ein weiteres Lied hat der Autor für I,5 vorgesehen. Zuvor soll aber ein Blick auf den vorangehenden Auftritt geworfen werden, der mit erfolglosen Gesprächen zwischen dem unbedachten Pracht und dessen erfahrenem Großvater Sparer beginnt (I,4) und im Dialog zwischen dem Vater Müßiggang, dem Sparer und schließlich auch der Prachtmäßigung eine Fortsetzung findet. Der fünfte Auftritt (I,5) beginnt dann unmittelbar mit dem erwähnten Lied, in dem sich drei Männer abwechseln: Der Vater Müßiggang beginnt mit der ersten Strophe, sein Diener Lust oder Wohlgefallen (bei dem sich unter verschiedenen Namen wohl nur eine einzige Person verbirgt), setzt fort, und Müßiggang und Lust übernehmen gemeinsam die nächste Strophe, in der beide erklären, dass das Leben ständig lustig und sorglos sein müsse, frei von Arbeit und Sorgen, wobei sie sich über unvermeidliche Arbeit beklagen; Prachts Großvater singt die letzte Strophe, in der er sein Bedauern anklingen lässt, weil er weiß, dass es ohne Arbeit kein Vergnügen gibt.

Einen herzerreißenden Sologesang lässt die *Allamoda* in III,6 erklingen; sie sehnt sich danach, in einem geflügelten Wagen in den Garten zu ihrem Bräutigam hinab zu fahren. Nach fünf in den Wolken gesungenen Strophen tritt eine kurze Pause für eine weitere Verwandlung ein (III,7, Monolog des Sparers), wobei anstelle der Stadt ein Garten als Bühnenbild erscheint (III,8). Das letzte von Arzonni in das Schauspiel *Betrug der Allamoda* eingefügte Lied wird vom Pagen Fritzl gesungen. Dieser Page des Müßiggangs und der Ehrsucht taucht ganz kurz bereits im ersten Akt im Dialog der beiden Elternteile auf (I,2). Sein Lied (III,10, Grotta: „Fritzl der Passhi singet.“) ist eigentlich auf Bestellung entstanden, denn Prachts Diener Lust fragt, ob der Page Fritzl nicht für die *Allamoda* ein Lied singen könnte, das Pracht für diese komponiert habe; Fritzl sei nämlich bekanntlich ein vorzüglicher Sänger. Dieser Hinweis lässt darauf schließen, dass Arzonni in seinem Ensemble auch gute Sänger gehabt haben muss. Gleichzeitig wurde dieses Lied ganz anders gesetzt als alle übrigen. Nur die erste Strophe findet sich im Druck in der Mitte der Seite, die übrigen vier Strophen stehen, in zwei Spalten gesetzt, auf der Rückseite. Möglicherweise ist dieser begabte Sänger erst im Verlauf der Proben aufgetaucht, sodass der Satz des Liedes erst nachträglich in Druck gegeben wurde.

Der Auftritt in der Grotte wird vom Tanz zweier Pagen beendet (die Vorbereitungen dazu erfolgten bereits in III,3), der die erste Ballettnummer des ganzen Theaterstücks darstellt. Die zweite Ballettnummer ist der Tanz eines „vollen“ Soldat, und am Ende des Stückes tanzt auch noch *Burlachin* mit der zerlumpten und verhärmten *Allamoda* – zumindest in der Quelle B

28) Quellenanhang, Nr. XXIV.

29) Mehr dazu im Kapitel *Die Wiederbelebung des adeligen Haustheaters in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* in diesem Band.

Hořovice (Horowitz), denn das Dramenende in der Quelle A Getty sieht anders aus, weil es noch einen „Zusatz“ bzw. ein Nachspiel umfasst. Der Tanz des Soldaten und des Burlachin mit der Allamoda bleiben zwar gleich, doch nach dem „Zusatz“ erfolgt eine Aufforderung zum Tanz an alle Teilnehmer der Theaterraufführung („Hier folget der Tantz.“).

„LUSTBRINGENDE GESELLSCHAFFT, SO DIESE *COMEDI RECITIRET*“

Die wichtigste offene Frage ist wohl diejenige danach, wer die „Lustbringende Gesellschaft“ war, „so diese *Comedi recitiret*“. Weiter oben wurde bereits überlegt, ob es sich nicht um eine Truppe von Berufsschauspielern gehandelt haben kann. Bei dieser Überlegung spielt die Tatsache eine Rolle, dass Johann Franz von Würben und Freudenthal im Jahre 1660 gleich zwei größere Theaterproduktionen veranstaltete und ihm die Zusammenarbeit mit Berufsschauspielern diese Arbeit wesentlich erleichtert hätte. Laut dem erhaltenen Libretto des *Betrugs der Allamoda* wirkten bei der Vorstellung dreizehn Personen in der Haupthandlung und zwei im Vorspiel mit, doch kann man davon ausgehen, dass ein Schauspieler oder eine Schauspielerin eventuell auch zwei kleinere Rollen übernommen haben kann. Hinsichtlich der Besetzung ist auch die Frage wichtig, ob alle Frauenrollen auch tatsächlich von Frauen gespielt wurden. Vier Schauspielerinnen wären auch in professionellen Truppen nicht leicht aufzutreiben gewesen.

Da aber nicht einmal Harrach etwas zur Rollenbesetzung anmerkte, darf man vermuten, dass er dieser Frage keine Bedeutung beigemessen hat. Die Besetzung von *Betrag der Allamoda* bleibt folglich vorläufig unbekannt. Es kann sich sowohl um talentierte Diensthofen als auch um Berufsschauspieler gehandelt haben, mit größter Wahrscheinlichkeit ist aber niemand aus Adelskreisen aufgetreten. In Betracht kommen auch keine Darsteller aus dem Schul- oder Ordens theater, wo man zwar damals auch bereits beeindruckende Bühnenmaschinerien verwendete und die Huldigungsspiele aus den Klöstern manchmal in Adelspalästen verlegte. Eine solche Information wäre aber sicher auf der Titelseite des Librettos, eventuell auch in der Perioche, abgedruckt bzw. in anderen Quellen zum Schul- und Ordens theater (z. B. Annalen) festgehalten worden.

DAS BÜHNENBILD

Die sieben erhaltenen Kupferstiche sind einzigartige Belege für die damalige Bühnenausstattung in den böhmischen Ländern und erlauben Rückschlüsse auf die szenische Gestaltung der Aufführung und auf die Bühneneffekte, die bei dieser Inszenierung genutzt wurden. Es lassen sich vier Hauptszenen ausmachen: Meer und Straße, also die beiden im 17. Jahrhundert am weitesten verbreiteten Bühnenbilder,³⁰ ferner ein Garten und die Ruinen einer antiken Stadt. Im Fall des Gartens wurde im Laufe der Handlung der rückwärtige Prospekt ausgewechselt, wodurch die Akteure tiefer in den Garten bis in die Nähe einer Grotte versetzt wurden. Die obere Partie der Bühne wurde von Wolken gebildet, die gemeinsam mit dem jeweiligen Bühnenbild wechseln konnten.³¹ Neben den szenischen Verwandlungen wurde auch eine Flugmaschine verwendet, zunächst im Prolog, in dem die auf einer Wolke thronende Wahrheit mit Arion spricht; dann in III,6, wo am Himmel die bereits prunkvoll gekleidete Allamoda in einem Wagen herbeifährt, und schließlich in III,9, wo Burlachin über der Grotte herbeischwebt und dann in den Garten abstürzt. Hier entsteht der Eindruck, dass diese Szene, abgesehen von dem komischen Moment des Absturzes, vor allem auch vorsätzlich die gesamte Illusion zerstören und die Bühnenmaschinerie sichtbar machen sollte. Angesichts der mutmaßlichen Verlegung der Auf-

30) Vgl. Jiří HILMERA, *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách* (Praha 1965) 20.

31) Eine eingehende Beschreibung der einzelnen Verwandlungen wird im Kapitel *Betrag der Allamoda in der bildenden Kunst: Quellen – Traditionen – Künstler* gebracht.

führung in den Festsaal des Palais Martinitz und dessen räumlichen Möglichkeiten kann man bei der Verwandlung der Seitenkulissen mit sog. Telari, also dreikantigen drehbaren Prismen, rechnen. Technisch schwieriger war ganz gewiss die Einrichtung der Flugmaschinerie, bei der das niedrigere Deckengewölbe des Saales einkalkuliert werden musste.

Als Bühnenbildner von *Betrug der Allamoda* gilt Fabian Wenzel Harovnik, doch ist der Name des Konstrukteurs und Herstellers der Bühnenmaschinerie noch unbekannt. Damals dürfte es aber kein sonderliches Problem gewesen sein, einen erfahrenen Bühneningenieur aufzutreiben, weil eine Reihe von tüchtigen italienischen Architekten in Prag tätig war; außerdem konnte man auf die Erfahrung der Ordens- und Schultheateraufführungen beim Einsatz von Bühnenmaschinerien zurückgreifen.

ZEITGENÖSSISCHE REAKTIONEN

Die einzigen bisher bekannten Publikumsreaktionen auf den Besuch der Vorstellungen von *Betrug der Allamoda* stammen von Kardinal Harrach, der sie sowohl in seinen Tagzetteln als auch in seinen Briefen an Franz Albrecht und Ferdinand Bonaventura von Harrach erwähnte. Der Kardinal hat die vier Stunden dauernde Vorstellung³² sehr gelobt; ihm gefielen die Bühnenbilder, die Szenen mit der Flugmaschine und die komische Figur des Burlachin,³³ über den er sich in einem Brief an Franz Albrecht von Harrach ausführlicher äußerte. Leider habe der Darsteller den guten Eindruck seiner schauspielerischen Leistung am Schluss verdorben, weil er sich – nachdem er die Allamoda/Armut des geliehenen Gewands und Schmucks entkleidet hatte, bis sie nur noch im Hemd war – auf sie gesetzt und sogar angedeutet habe, ihr in den After zu greifen, um sich anschließend die Finger zu lecken. Mit diesem Auftritt habe er die jesuitischen Beichtväter des Hauses Martinitz verständlicherweise sehr aufgebracht. Harrach fügte aber noch entschuldigend hinzu, es sei keine nackte Stelle zu sehen gewesen, weil die Darstellerin der Allamoda unter dem Hemd ganz in Schwarz gekleidet war.³⁴ Auch in seinem Brief an Ferdinand Bonaventura von Harrach berichtete der Kardinal Ähnliches: Die Vorstellung habe viel Anlass zum Lachen geboten, und Burlachin sei in höchstem Maße („in supremo gradu“) närrisch gewesen. Gleichzeitig äußerte Harrach aber auch die Befürchtung, dass Graf Würben keine weiteren Theateraufführungen mehr organisieren würde, denn Burlachin habe sich am Ende einen derben Scherz erlaubt, der bei Würbens Beichtvater Ärger erregt habe.³⁵ Diese Befürchtung Harrachs sollte tatsächlich in Erfüllung gehen, denn den überlieferten Nachrichten zufolge engagierte sich Johann Franz von Würben und Freudenthal nicht mehr in Theaterangelegenheiten. An dieser Stelle sollte vielleicht noch hinzugefügt werden, dass Burlachins vulgärer Auftritt ein weiteres wichtiges Indiz dafür sein könnte, dass sein Darsteller ein Berufsschauspieler war.

In den folgenden Berichten des Kardinals finden sich noch weitere wichtige Informationen. So vermeldete er, dass die Slawatas sich nicht zur Reprise eingefunden hatten: „Die slawatischen sein nicht zue der comedi khomenn, weil sie wegen gewisser ihrer bedenken nie mehr zue einigen öffentlichen fest khommen.“³⁶ Die Slawatas hatten für diesen Schritt ihre guten Gründe, die mit einem Streit um Vorrechte und Privilegien zwischen ihnen und dem Geschlecht von Würben

32) Zum Vergleich, *Genovefa*, die am 26. Februar 1659 bei Max Valentin von Martinitz aufgeführt wurde, dauerte nur zwei Stunden. Eine fast vierstündige Aufführung war aber trotzdem nichts Außergewöhnliches, wie der Bericht des Kardinals von seinem Aufenthalt bei Johann Friedrich von Herberstein (1626–1701) im polnischen Gorzanów (Arnsdorf) am 13. Juni 1665 belegt. KELLER/CATALANO, Diarien 7 639 (13. Juni 1665).

33) Vgl. Quellenanhang, Nr. XXIII.

34) Vgl. Quellenanhang, Nr. XXIV.

35) Ebd.

36) Vgl. Quellenanhang, Nr. XXIII.

und Martinitz zusammenhingen.³⁷ Sie verfolgten aber die Vorbereitungen zu dem Theaterereignis, was auch durch eine Bemerkung über die geplante Premiere in einem Brief von Ferdinand Wilhelm Slawata von Chlum und Koschumberk an Adam Matthias von Trauttmansdorff vom 29. September 1660 belegt wird.³⁸

Ein zweiter wichtiger Hinweis ergibt sich aus der Nachricht, dass der Kardinal sein Druckexemplar des Schauspiels *Betrug der Allamoda*, das er offensichtlich beim Besuch der Vorstellung erhalten hatte, an die „neugierige“ Gräfin Khevenhüller nach Kirchberg geschickt habe: „Ich hette ein exemplar der comedi geschikhet, welche de verbo ad verbum außer der allerletzten gionta getrukhet ist, aber weill ich nur eines bekhommen, habe ichs der Kheuenhillerin, die fürwiziger ist, zuekhommen laßen.“³⁹ Daraus geht hervor, dass dieser Druck durchaus auch unabhängig von der Aufführung gelesen wurde. Was aber war damit gemeint, dass der vom Kardinal gesandte Druck keinen „Zusatz“ („gionta“) enthielt? Die jüngsten Archivalien haben gezeigt, dass zumindest zwei Druckversionen von *Betrug der Allamoda* existieren (Quelle A Getty und B Hořovice/Horowitz), von denen nur die Quelle A den erwähnten „Zusatz“ enthält. In der in der Lobkowitz-Bibliothek in Raudnitz entdeckten Handschrift fehlt nicht nur der „Zusatz“, sondern es fehlen auch die Szenenstiche und die gedruckte Perioche.⁴⁰

In Zusammenhang mit der Angabe des Kardinals Harrach bietet sich als mögliche Erklärung dieser Angelegenheit die Hypothese an, dass der „Zusatz“ von Arzonni erst nach der Premiere hinzugefügt wurde. Der „Zusatz“ bringt nämlich eine weitreichende Änderung des Ausgangs der Handlung, weil hier die Allamoda/Armut nicht in den Armen des Pracht, sondern in denen des Narren Burlachin landet. Arzonni könnte damit versucht haben, auch negative Reaktionen auf die Premiere zu entkräften. Diese Hypothese wird auch dadurch unterstützt, dass die Version B ohne den „Zusatz“ mit dem üblichen Ende finalisiert wurde und eine selbstständig abgeschlossene Form darstellt. Dass Harrach bei der Reprise ein Druckexemplar ohne den „Zusatz“ und die Kupferstiche (Version B) erhielt, deutet darauf hin, dass die Version A erst nach der zweiten Aufführung entstanden sein dürfte. Daraus geht auch hervor, dass nur die Zuschauer der zweiten Reprise jenen obszönen Auftritt Burlachins, der das Missfallen der jesuitischen Beichtväter erregte, zu Gesicht bekamen, denn dieser wurde erst im Rahmen des „Zusatzes“ ausgeführt.

NACHWIRKUNGEN DES SCHAUSPIELS *BETRUG DER ALLAMODA*

Die deutsche Version von Sbarras Original-Libretto zu *La Moda* stieß auch in der Folgezeit auf Widerhall, da sie ins Repertoire der Wanderbühnen Eingang fand. Mit der Erforschung dieses Phänomens befasste sich bereits Adolf Scherl, der – gestützt auf Material der deutschen Theaterhistorikerin Bärbel Rudin – zeigen konnte, dass mehrere damals bedeutende Theatergesellschaften das Stück im Programm hatten.⁴¹ Bereits im Jahr 1667 wurde es in Augsburg von den sogenannten Innsbrucker Hofkomödianten gespielt, einer Truppe, die zwischen den Jahren 1658 und 1662 in den Diensten des Erzherzogs Ferdinand Karl von Tirol (1628–1662) in Innsbruck tätig war und nach dem Tod ihres Tiroler Mäzens den süd- und mitteldeutschen Sprachraum zwischen Basel und Wien sowie Aachen und Lubljana (Laibach) mit gediegener Theaterkunst

37) Petr MAŘA, *Stuben und Säle. Symbolische Kommunikation und politische Kultur in den ständischen Versammlungsräumen der Habsburgermonarchie in der Frühen Neuzeit*. (Habilitationsschrift, Wien 2020) 173–188.

38) Vgl. Quellenanhang, Nr. XIV.

39) Vgl. Quellenanhang, Nr. XXIV.

40) Die einzelnen Archivalien und ihre Unterschiede werden in dem Kapitel *Der Drucker Urban Balthasar Goliáš: „BERNARDO zu Gefallen / Vivat, vivat soll erschallen!“* behandelt.

41) Adolf SCHERL, *Die deutsche Rezeption von Francesco Sbarras „La Moda“ auf der Prager Bühne und im Repertoire der deutschen Wanderbühne*, in: *Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten- und Fürstinnenbibliotheken der Zeit*, hg. von Jill BEPLER – Helga MEISE (Wolfenbütteler Forschungen 126, Wolfenbüttel – Wiesbaden 2010) 107–113, hier 111–112.

versorgte.⁴² Um die Mitte der 1670er-Jahre bildete dann ein Teil dieser Gesellschaft den Grundstock des auf Schloss Krumau entstehenden Eggenbergischen Schauspielensembles.⁴³ Im Fall der Innsbrucker Komödianten drängt sich jedoch die Frage auf, ob die von ihnen präsentierte Adaption von Sbarra's *La Moda* tatsächlich von Arzoni stammte, denn mit dem italienischen Dichter und dessen Schaffen konnten Johann Ernst Hoffman und seine Gefährten bereits am Innsbrucker Hof in Berührung gekommen sein, war Francesco Sbarra doch dort 1659–1665 als Hofpoet und Berater tätig. Die Übertragung italienischer Opernlibretti in Prosa und deren Aufnahme ins Repertoire deutscher Wanderbühnen war damals nichts Ungewöhnliches. Eine weitere Aufführung des Schauspiels ist im selben Jahr 1667 im bayerischen Nördlingen belegt, wo es von einer nicht näher bekannten Truppe auf die Bühne gebracht wurde, die Scherl mit Johann Bartholomäus Braun in Verbindung bringt. Zwei Jahre später wurde in Nürnberg dasselbe Stück von der Gesellschaft des Prinzipals Michael Daniel Treu (um 1634–1708) aufgeführt, wie wir aus den Aufzeichnungen Sigmund von Birken's wissen.⁴⁴ 1674 tauchte es in Dresden unter dem Titel *Die verführerische Allamoda* in einem Stückverzeichnis der Gesellschaft von Andreas Carl Paulsen auf und ging in weiterer Folge in das Repertoire seines Schwiegersohns Johannes Velten über, der das Stück zumindest in Heidelberg und Mannheim aufgeführt hat, und zwar unter dem Titel *Die betrüglige Fräulein a la Mode*. Man kann sich dabei ohne weiteres vorstellen, dass in diesen Aufführungen die Rolle der Allamoda von Paulsen's Tochter verkörpert wurde, die Velten 1671 geehelicht hatte.⁴⁵ Catharina Elisabeth Velten übernahm nach dem Tod ihres Ehemannes 1692 die Theatergesellschaft und leitete sie nachweislich bis 1712.⁴⁶ Der letzte erhaltene Beleg für eine Aufführung dieses Stücks liegt aus dem Jahr 1681 vor, als es Michael Daniel Treu bei einem Münchner Gastspiel immer noch in seinem Repertoire hatte.⁴⁷

42) Vgl. Bärbel RUDIN, „Zwei Mal in der Wochen Komödie“: Das erste deutsche Hoftheater in Heidelberg. Zur ortsfesten Subventionierung professioneller Schauspielkunst seit 1656. *Daphnis* 46/3 (2018) 467–503; Dušan LUDVIK, Die Chronologie und Topographie der Innsbrucker Hofkomödianten (1652–1676). *Acta Neophilologica* 4 (1971) 3–40; Walter SENN, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748 (Innsbruck 1954). Um die Jahreswende 1669/70 hielt sich diese Gesellschaft auch in Prag auf. Oskar TEUBER, Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit, 3 Bde. (Prag 1883) 1 64–75.

43) Mehr über die Eggenbergischen Komödianten: Margita HAVLÍČKOVÁ – Christian NEUHUBER, Johann Georg Gettner und das barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau (Brno 2014); Dušan LUDVIK, Die Eggenbergischen Hofkomödianten. *Acta Neophilologica* 3 (1970) 65–92; Christian NEUHUBER, Der Vormund des Hanswurst. Der Eggenbergische Hofkomödiant Johann Valentin Petzold (um 1648 – um 1721) und sein Kilian Brustfleck. *Daphnis* 35/1–2 (2006) 263–300; Christian NEUHUBER, Ein Jahrhundert Theater und Schauspiel in Český Krumlov/Krumau (1666–1766), in: Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte: Traditionen – Wechselbeziehungen – Perspektiven, hg. von Christian NEUHUBER – Gabriella-Nóra TAR – Paul S. ULRICH (Münster 2022) 37–60; Bärbel RUDIN, Das Fürstlich Eggenbergische Hoftheater in Böhmisches Krumau (1676–1691): Zur ästhetischen Allianz zwischen Wanderbühne und Hofkultur, *Daphnis* 25 (1996), 467–488; Bärbel RUDIN, Knižecí dvorské divadlo Eggenbergů v Českém Krumlově 1676–91. *Divadelní revue* 8/2 (1997) 12–20; DIES., Die Textbibliothek der eggenbergischen Hofkomödianten in Český Krumlov / Böhmisches Krumau (1676–1691). Eine kulturgeografische Zeitreise, in: Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten- und Fürstinnenbibliotheken der Zeit, hg. von Jill BEPLER – Helga MEISE, (Wolfenbütteler Forschungen 126, Wolfenbüttel – Wiesbaden 2010) 73–106; Jiří ZÁLOHA, Divadelní život na českokrumlovském zámku v 2. pol. 17. stol. *Sborník Národního muzea v Praze* 40/2 (1986) 53–79; Jiří ZÁLOHA, O povýšení eggenberského herce J. J. G. do šlechtického stavu. *Divadelní revue* 7/3 (1996) 78–81; DERS., Zu den Anfängen der Eggenbergischen Hofkomödianten in Böhmisches Krumau. (*Maske und Kothurn* 48, Wien – Köln – Weimar 2002) 265–268.

44) Vgl. SCHERL, Die deutsche Rezeption von Francesco Sbarra's „La Moda“ 112.

45) Alena JAKUBCOVÁ et al., Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla (Praha 2007) 449–450; Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon, hg. von Alena JAKUBCOVÁ – Matthias PERNERSTORFER, in Zusammenarbeit mit Hubert Reitterer, Bärbel Rudin, Adolf Scherl und Andrea Sommer-Mathis (Wien – Praha 2013) 503–505.

46) JAKUBCOVÁ, Starší divadlo 627–629; Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien 714–717.

47) Karl TRAUTMANN, Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe. *Jahrbuch für Münchener Geschichte* 3 (1889)

Noch 1724, also mehr als sechzig Jahre nach der Premiere, kann man entsprechende Hinweise in dem Schauspiel *Irene, die thessalonicensische Blut-Zeugin Christy* entdecken, das von Schülern des Piaristengymnasiums in Horn aufgeführt wurde.⁴⁸ Wie Arzonnis Drama in die Hände des Autors der *Irene* gelangte, liegt im Dunklen. Eine der Möglichkeiten wäre, dass dies mittels des von Bernhard Ignaz von Martinitz gegründeten Piaristengymnasiums in Slaný (Schlan) geschah, in dessen Bibliothek ein Druckexemplar vorhanden war. Hier bekleidete zumindest im Jahre 1717 P. Henricus a S. Wenceslao, mit bürgerlichem Namen Joseph Casper (1682–1740), die Funktion eines Musikpräfekten,⁴⁹ der in den frühen 1720er-Jahren nach Horn überwechselte, wo er gleichfalls Autor von mindestens einer Deklamation wurde, die von den Studenten des dortigen Kollegs im Jahre 1723 aufgeführt wurde, also nur ein Jahr vor der Aufführung von *Irene*.⁵⁰ Selbstverständlich bestehen noch weitere Möglichkeiten für die Rezeptionsgeschichte, doch steht fest, dass der Autor ein Druckexemplar des Stücks *Betrug der Allamoda* oder wenigstens dessen gedruckte Synopse zur Hand gehabt haben muss.

Das hagiografische Schauspiel *Irene, die thessalonicensische Blut-Zeugin Christy* beruht auf historischen Quellen aus der Zeit des römischen Kaisers Diokletian im 3. Jahrhundert n. Chr. Die damalige Christenverfolgung wegen der Weigerung der Gläubigen, das Reinigungsoffer für die traditionellen römischen Götter zu bringen und anschließend die Auspizien, die Weissagungen aus den Innereien der Opfertiere, vorzunehmen, wird auf der Bühne am Beispiel der Märtyrerin Irene vorgeführt. Das Spiel hat drei Akte mit dreizehn, zwölf bzw. elf Auftritten, und jeder Akt endet in einem Schlussgesang.

Das Drama ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil sein Autor in die Handlung des Trauerspiels auch komische Figuren einführte, die in einigen Auftritten wenigstens für kurze Zeit den Ernst der Handlung unterbrechen und Fröhlichkeit hineinbringen sollten, bevor sich wieder die düstere Atmosphäre des Schauspiels breit machte. Die markanteste dieser komischen Figuren ist „Burlachin, ein lächerlicher Hof-Bedienter“, hinlänglich bekannt aus dem Schauspiel *Betrug der Allamoda*, in dem er als „lustiger Gast“ die gesamte Handlung begleitet, lenkt und kommentiert.

Burlachin erhielt hier mindestens sechsmal Gelegenheit, das Publikum zu erheitern: Er hatte vier Auftritte im ersten Akt und jeweils einen im zweiten und dritten Akt. Burlachin tritt im ersten Zwischenspiel in einer typischen Szene einer Festvorbereitung auf – ähnlich wie im Spiel *Betrug der Allamoda*, in dem eine misslungene Hochzeit gefeiert wird. Er muss dieses und jenes aufreiben, alles Notwendige vorbereiten, hierhin und dorthin springen und das alles in absichtlicher Konfusion und von Witzen begleitet. Das folgende Zwischenspiel erinnert an eine Art Brautwerbung, wobei der römische Statthalter Dulcitus in die Christin Irene verliebt ist. Burlachin erhält in der Rolle eines Boten einen Brief und einen Ring – ähnlich wie bei seiner Werbung um Allamodas Hand für den jungen Herrn namens Pracht. Er übergibt Irene den Brief, wird dafür jedoch nur mit Spott bedacht. Burlachin erscheint auch im letzten Auftritt des ersten Akts, doch ist das kein erfreulicher Auftritt, weil er von Irene für Dulcitus eine Abfuhr erhält, womit er nicht gerechnet hat. Im zehnten Auftritt erscheint wiederum Burlachin, der hämisch aus der Ferne den leidenden Dulcitus beobachtet. Dieser wird zwischen Hass und Liebe zu Irene hin- und hergerissen, wobei Burlachin ihn verhöhnt (II,10).

259–430, hier 310; Friedrich Johann FISCHER, Wandertruppen des 17. Jahrhunderts in Salzburg. *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 100 (Salzburg 1960) 431–470 hier 461.

48) Eine Perioche wird in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt: ÖNB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Signatur: 303019-B.AdI.3.

49) Matthias J. PERNERSTORFER – Rudolf MALLI, Das Schultheater der Piaristen in Horn. Mit einem Verzeichnis der Aufführungen und einem Katalog der Manuskripte und Drucke. *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich* 84 (2018) 95–263, hier 130.

50) Jan STANĚK, Inventář hudebnin piaristické koleje ve Slaném (Diplomarbeit, Brno 2014) 24–25.

Im letzten Akt akzeleriert das Spiel, wobei sich Intermezzi und Narrenszenen häufen. Dulcitus will Irene noch einmal treffen und versuchen, ihr Leben zu retten. Er betritt ihre Wohnstatt, verirrt sich aber in die Küche mit der Feuerstelle, wo sich nur Lusca, „das Kuchl-Mensch“ (wohl die Köchin) aufhielt. Dulcitus kann im Dämmerlicht nicht ausmachen, um wen es sich handelt, und denkt, es sei Irene. Zwischen den Kochtöpfen findet er sich im Halbdunkel nicht zurecht und beschmiert sich mit Ruß. Als er dann draußen auf Soldaten stößt, wird er von diesen für einen Irren gehalten. Im neunten Auftritt denkt Burlachin, der rußbeschmierte Dulcitus sei ein Gespenst. Er blickt aber im Spiegel auf sein eigenes geschwärztes Gesicht und schreibt das dem Zauber zu, den Irene heraufbeschworen hat. Der Spiegel und dessen Macht sind demnach eine weitere Verbindung zu *Betrug der Allamoda*.

CONCLUSIO

Die Aufführung des Schauspiels *Betrug der Allamoda* war zweifellos eines der wichtigsten Prager Theaterereignisse in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und ein Beweis für die beträchtliche künstlerische Reife, die man damals schon erreicht hatte. Es bleiben aber immer noch zahlreiche Fragen in Zusammenhang mit den beiden Aufführungen im September und November 1660 unbeantwortet, vor allem die nach einer möglichen Zusammenarbeit mit Berufsschauspielern, oder auch die Frage, warum Arzonni die Erstversion seines Textes mit einem Zusatz ergänzt hat, durch den er den Ausgang der Handlung wesentlich veränderte. Wurde er dazu von den Reaktionen auf die Premiere genötigt? Und was war die Auswirkung von Burlachins obszöner Auftritt bei der Reprise im November? War das damals tatsächlich ein derartiger Skandal? Mit Gewissheit kann man in diesem Zusammenhang nur sagen, dass Johann Franz von Würben und Freudenthal seine Theatertätigkeit danach nicht fortsetzte und die „Lustbringende Gesellschaft“ auflöste.