

**ZUR THEATERIKONOGRAPHIE DER COMMEDIA DELL'ARTE**

**GESCHICHTE – METHODEN – ANSÄTZE – PRAXIS**

**DIPLOMARBEIT**

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie  
**an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften**  
der Universität Wien

eingereicht von

Otto Leopold Tremetzberger MAS

Wien, November 2003

*In Erinnerung an meinen Vater*

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b>A) EINLEITUNG UND AUFBAU DER ARBEIT</b>	<b>6</b>
<b>B) ZUR THEATERIKONOGRAPHIE DER COMMEDIA DELL'ARTE</b>	<b>9</b>
<b>ABSCHNITT I: DAS THEATER DER COMMEDIA DELL'ARTE</b>	<b>9</b>
1. Ein Phänomen im Dunkel	10
1.1.    Das Rätsel um die Commedia dell'arte	10
1.2.    Problem einer Definition	10
2. Entstehung	12
2.1.    Der Terminus Commedia dell'arte	12
2.2.    Anfänge und Entstehungszeit	13
2.3.    Theorien der Herleitung und Entstehung	14
2.4.    Die Vorläufer	16
2.5.    Volkstümliche Quellen und Karneval	16
3. Der Mythos um die Commedia dell'arte und die Rolle der Ikonographie	18
4. Wesen und Struktur der Commedia dell'arte	19
4.1.    Problematik einer „Wesensbestimmung“	19
4.2.    Satire und Kritik	20
4.3.    Moral und Vulgarität	21
4.4.    Improvisation	23
4.5.    Repertoire	24
4.6.    Die Masken	25
4.6.1. Begriffsbestimmung	25
4.6.2. Bedeutung der Masken	25
4.6.3. Entwicklung der Masken	26
4.6.4. Die Typen	27
4.6.4.1. Innamorati	27
4.6.4.2. Zanni	28
4.6.4.3. Vecchi	28

4.6.4.4. Weitere Typen	29
4.7. Das Bühnenbild	29
4.8. Musik und Tanz	31
5. Ambivalenz und Vielschichtigkeit der Commedia dell'arte	32

## **ABSCHNITT II: THEORETISCHE UND METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR THEATERIKONOGRAPHIE**

1. Kunsthistorische Grundlagen	34
1.1. Zum Begriff der Ikonographie	34
1.2. Zum Begriff der Ikonologie: Erwin Panofskys „Ikonologische Methode“	35
2. Ikonographie, Ikonologie und Theaterwissenschaft	38
3. Der Gegenstand der Theaterikonographie	41
3.1. Theaterikonographie als Stiefkind der Forschung	42
3.2. Theaterikonographie in einem breiten Kontext - Monumente und Dokumente bei Cesare Molinari	47
4. Interpretation und Quellenproblematik	49
4.1. Der Wert der ikonographischen Quellen	49
4.2. Die ikonographische Eigendynamik	51
4.3. Zum Verhältnis schriftlicher und visueller Quellen	53
4.4. Zum Faktor Theatralität in der Interpretation	57

## **ABSCHNITT III: DAS THEATER ALS BILDMOTIV**

1. Grundlegende Bemerkungen	64
2. Die Entwicklung der Commedia dell'arte als Bildmotiv	65
3. Commedia dell'arte Darstellungen in unterschiedlichen Kontexten	72
3.1. Commedia und Karnevalsdarstellungen	72
3.1.1. Das Verhältnis von Commedia dell'arte und Karneval	72
3.1.2. Ein Festpanorama von Callot	73

3.1.3. Commedia dell'arte in Monatsserien	74
3.2. Jahrmarkt, Gaukler und Scharlatane	77
3.3. Parodien des Alltags	79
3.4. Commedia dell'arte und Moral	89
3.5. Vermeintliche Portraits	94
<b>C) SCHLUSS</b>	98
<b>D) ANHANG</b>	100
Literaturverzeichnis	100
Bilderverzeichnis	111
Bildteil	117

## A) EINLEITUNG UND AUFBAU DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit liefert einen Einblick in die Problematik der Commedia dell'arte Ikonographie als Quelle zum Verständnis eines europäischen Theaterphänomens – auf dem wohl noch immer ein „merkwürdiger Schleier des Geheimnisvollen“<sup>1</sup> zu liegen scheint.

Gerade für die Commedia dell'arte ist die Bedeutung des Bildmaterials in der Forschung beträchtlich und die Lektüre - vor allem älterer Literatur zum Thema – zeigt, dass die Ikonographie wesentlich zum Verständnis aber auch zum Missverständnis dieser Theaterform beigetragen hat. Oft wurde versucht, aus den visuellen Dokumenten Rückschlüsse auf die Spielpraxis, ihre Bühne, die Bewegungen und Gesten ihrer Schauspieler zu ziehen. Vielfach sah man in den Darstellungen reale Schauspieler, historische Persönlichkeiten, namentlich bekannte Truppen oder vermutete in diesen Szenen nicht selten ungefilterte Zeugnisse des Alltags.<sup>2</sup> Immer wieder auch wurden die Darstellungen zur Rekonstruktion einer vermeintlich historischen Theaterform herangezogen oder von Theaterpraktikern für die Wiederentdeckung derselben verwendet.<sup>3</sup>

Tatsächlich zeigen die Darstellungen in den wenigsten Fällen ein bestimmtes Theater oder ein konkretes Theaterereignis. Denn die Darstellungen sind nicht in der Bedeutung heutiger Fotografien zu verstehen und sind auch kaum realistische Momentaufnahmen des tatsächlichen Bühnenspiels.

---

<sup>1</sup> Rudolf Münz, „Commedia italiana“, in: Rudolf Münz, *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. v. Gisbert Amm, (Berlin 1998), S. 141-153, S. 142. Münz verweist auf die entsprechenden Titel der Publikationen von Roberto Tessari und Ferdinando Taviani: Roberto Tessari, *Commedia dell'arte: La Maschera e l'Ombra*, (Mailand 1981); Ferdinando Taviani u. Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, (Florenz 1982).

<sup>2</sup> Angelika Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte: Eine Theaterform als Bildmotiv*, (Neuried 1996), S. 13.

<sup>3</sup> Im Besonderen sei hier auf die Wirkung der „Balli di Sfessania“ (**Abb. 1 u. 5**) des französischen Kupferstechers Jacques Callot auf Theaterpraktiker im 20. Jahrhundert wie Mayerhold, Tairov und Max Reinhardt hingewiesen. Siehe James Fisher, *The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia on the Modern Stage*, (New York 1992), S. 115, 121, 125, 136, 143, 179, 237, 279 et passim.

Vielmehr betonen sie bestimmte Aspekte dieses Theaters, um andere wiederum unter den Tisch zu kehren. Manches, das uns in den Bildern begegnet, ist wohl nie auf den Bühnen passiert und bleibt als Produkt der Phantasie des Malers den Traditionen der Bildkunst und nicht jenen des Schauspiels verbunden. Aber auch hier sind trotz der unterschiedlichen Kunstformen Gemeinsamkeiten zu entdecken, die erst in der interdisziplinären Betrachtung ihren Wert für die Theatergeschichte zeigen.

Wie auch immer im Einzelfall die konkrete Beziehung zwischen bildlicher Darstellung und Theater auch sein mag: Die Ikonographie ist essentieller Bestandteil des komplexen Systems Commedia dell'arte oder, um mit Cesare Molinari und Rudolf Münz zu sprechen, des „Bezugrahmens“.<sup>4</sup> Die Vielschichtigkeit und Komplexität des Bildmaterials sagt deshalb vor allem auch eines über das Theater der Commedia dell'arte aus: So wenig wie die Ikonographie lässt sich auch das Theater selbst „auf einen Nenner bringen.“<sup>5</sup>

Die Auswahl der Dokumente im Bildteil dieser Arbeit wie auch die Schwerpunkte im Überblick über dieses Theater können nur Ausschnitte eines Phänomens sein, das Wolfgang Theile sicherlich zu Recht als ein „europäisches Ereignis mit vielen Unbekannten“<sup>6</sup> bezeichnet.

Die Arbeit selbst gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil gibt einen Überblick über das Theater der Commedia dell'arte. Angesichts der Fülle an vorhandener Literatur liegt das Hauptaugenmerk auf jenen Aspekten, die vor allem für die Betrachtung und Analyse der Bildwerke maßgeblich sind.

Der anschließende 2. Abschnitt behandelt theoretische und methodische Aspekte der Theaterikonographie.

---

<sup>4</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 148.

<sup>5</sup> Robert Erenstein, „Neue Wege der Forschung über Commedia dell'arte“, in: *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, Jg. 38, Heft 1, (1996), S. 7-16, S. 8.

<sup>6</sup> Wolfgang Theile, „Commedia dell'arte: Stegreiftheater in Italien und Frankreich“, in: *Commedia dell'arte: Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. v. Wolfgang Theile, (Wiesbaden 1997) S. 45-60, S. 47.

Der 3. Abschnitt widmet sich exemplarisch den Bilddokumenten selbst. Anhand vielfach bekannter Beispiele aus dem umfangreichen ikonographischen Material zur *Commedia dell'arte* werden die komplexen Beziehungen zwischen den Darstellungen und dem oft nur vermeintlich Dargestellten beleuchtet.

**B) ZUR THEATERIKONOGRAPHIE DER COMMEDIA DELL'ARTE**

**ABSCHNITT I:**

**DAS THEATER DER COMMEDIA DELL'ARTE**

## 1. Ein Phänomen im Dunkel

### 1.1. Das Rätsel um die Commedia dell'arte

Vor der Fülle an Inspirationen und Anregungen für das Theater der nachfolgenden Jahrhunderte und des Reichtums an Dokumenten und Zeugnissen: Die historische Commedia dell'arte bleibt weiterhin schwer fassbar:

„So various were its manifestations, so diffuse were its activities, and so receptive was it to many and diverse cultures, that in many respects it is irrecoverable.“<sup>7</sup>

Tatsächlich scheint über die Commedia dell'arte bis vor nicht langer Zeit ein „merkwürdiger Schleier des Geheimnisvollen“ gelegen zu haben.<sup>8</sup>

### 1.2. Problem einer Definition

Die rätselhaften und heterogenen Facetten der Commedia dell'arte lassen sich nicht auf eine präzise und bestimmte Formel reduzieren.<sup>9</sup> Die Commedia dell'arte, so Robert Erenstein, „lässt sich heute nicht mehr auf einen Nenner bringen.“ Auch könne schon lange keine Rede mehr vom so genannten „esprit de la commedia dell'arte“ sein, der, wie es noch Gustave Attinger<sup>10</sup> zu beweisen versuchte, die Aufführungen über die Jahrhunderte hinweg miteinander verbinden soll.<sup>11</sup>

Für Wolfgang Krömer ist die Commedia dell'arte nur fassbar „als im Gegensatz zu anderen historischen Arten des Theaters stehend. Ihr einen Namen von

---

<sup>7</sup> Kenneth and Laura Richards, *The commedia dell'arte: A Documentary History*, (Cambridge 1990), S. 305.

<sup>8</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 142.

<sup>9</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 10.

<sup>10</sup> Gemeint ist Gustave Attinger, *L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le Théâtre Français*, (Paris 1950).

<sup>11</sup> Robert Erenstein, *Neue Wege der Forschung über Commedia dell'arte*, S. 8.

begrifflicher Klarheit und definitorischer Schärfe zu geben, war von Anfang an unmöglich.“<sup>12</sup>

„Ora, tutte le definizioni, in quanto riescono a isolare un certo numero di fenomeni, o di cose, o di concetti, sono in qualche misura egualmente valide.“<sup>13</sup>

Eine in ihrer Vereinfachung beispielhafte Bestimmung nach rein formalen Kriterien findet sich etwa noch bei Winifred Smith. Für ihn ist die Improvisation das entscheidende Moment.<sup>14</sup> Aber letztlich kommt auch Smith zum Schluss, ohne weiter darauf einzugehen, dass jede Definition, wie vereinfachend sie auch sein mag, „fundamental perplexities“ berücksichtigen müsse.<sup>15</sup>

Münz verweist angesichts der Komplexität des Phänomens auf die Notwendigkeit, zwischen dem „engen“ Begriff der Commedia dell’arte und dem „weiten“ der Commedia all’italiana zu unterscheiden.<sup>16</sup> Münz, der insbesondere die Kompliziertheit und Widersprüchlichkeit in der Commedia dell’arte Forschung betont,<sup>17</sup> kritisiert den vor allem für den deutschen Sprachraum charakteristischen „engen“ Begriff der Commedia dell’arte.<sup>18</sup> Tatsächlich wird dieser enge Begriff dem Phänomen selbst keineswegs gerecht. Schließlich, schreibt Münz, handle es sich nicht um eine „Gattung des Theaters“ sondern vielmehr um eine „Form von Theater.“<sup>19</sup>

Münz verweist auf Molinari, dem zufolge die Commedia dell’arte keine Einheit darstelle, sondern, im Gegenteil, einen „Bezugsrahmen“ oder eine „Tradition“ bilde, nur zu beschreiben, wenn man die Verschiedenheit der konkreten

---

<sup>12</sup> Wolfram Krömer, *Die italienische Commedia dell’arte*, (Darmstadt 1987), S. 20.

<sup>13</sup> Cesare Molinari, *La Commedia dell’arte*, (Mailand 1985), S. 9f.

<sup>14</sup> Winifred Smith, *The Commedia dell’arte*, (New York 1912), S. 2ff.

<sup>15</sup> Smith, *The Commedia dell’arte*, S. 18f.

<sup>16</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 141.

<sup>17</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 145.

<sup>18</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 147.

<sup>19</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 147.

Wirklichkeit berücksichtige.<sup>20</sup>

Nur aus diesem Blickwinkel, ergänzt Münz, käme eine „zyklisch-diskontinuierliche, von Atavismen geprägte Verlaufsform des Phänomens in Sichtweite.“<sup>21</sup>

## 2. Entstehung

### 2.1. Der Terminus *Commedia dell'arte*

Der Terminus *Commedia dell'arte* ist erst im 18. Jahrhundert entstanden. Carlo Goldoni verwendete ihn 1750 in seinem Manifest „Teatro Comico“, um die improvisierte Komödie der Masken von der literarischen Charakterkomödie abzugrenzen. In diesem Zusammenhang ist der Begriff „Arte“ nicht wie im heutigen Gebrauch ästhetisch, sondern vielmehr technisch zu verstehen.<sup>22</sup> Frühere Bezeichnungen, die jeweils bestimmte Eigenschaften und Aspekte der *Commedia dell'arte* betonen, sind „*commedia all'improvviso*“, „*commedia a soggetto*“, „*commedia degli zanni*“ und „*commedia mercenaria*“, oder verweisen wie die Termini „*commedia italiana*“ und „*commedia all'italiana*“ auf ihre italienische Herkunft. In ihrer Blütezeit, vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, war vielfach nur von „der *Commedia*“ die Rede.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Cesare Molinari, zit. in Münz, *Commedia italiana*, S. 148. Übersetzungen von Münz, ohne Quellenangabe.

<sup>21</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 148.

<sup>22</sup> Molinari, *La Commedia dell'arte*, S. 68. Nicoll spricht in diesem Zusammenhang von „arte“ als „special ability“ oder „singular talent“. Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, (Cambridge 1963), S. 26.

<sup>23</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 141.

## 2.2. Anfänge und Entstehungszeit

Die Anfänge der Commedia dell'arte sind fragmentarisch und disparat.<sup>24</sup> Schon die verschiedenen Bezeichnungen scheinen zu beweisen, „dass das neue Theater an mehreren Orten zugleich aufkam und aus verschiedenen Quellen stammte, die sich erst allmählich zu einer Einheit verbanden.“<sup>25</sup> Für Aleksej Dshiwelegow kann es daher keine genauen Angaben über das Entstehungsdatum der Commedia dell'arte geben:

„Denn all die Elemente, die zu unerlässlichen Kennzeichen dieses Theaters werden sollten, waren nicht plötzlich und auf einmal da, sondern fügten sich erst allmählich zu einem einheitlichen Ganzen zusammen.“<sup>26</sup>

Taviani setzt den Zeitpunkt der Entstehung auf den Beginn des Konzils von Trient mit 1545 an.<sup>27</sup> Nach Nicoll entstand die Commedia dell'arte um die Zeit von 1550.<sup>28</sup>

Die erste belegte Konstitution einer professionellen Schauspieltruppe, deren Figuren zum Teil Commedia dell'arte Charaktere waren, jene des „Maphio ditto Zanini,“ fand 1545 in Padua statt.<sup>29</sup>

Bereits vor dem Aufkommen der ersten Schauspielertruppen sind professionelle Unterhalter nachgewiesen: Buffone wie Zan Polo, die im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an den Höfen Sketsche spielten und gemeinsam mit anderen Komödianten und Tänzern in den Intermezzi auftraten.

---

<sup>24</sup> Paul Castagno, *The Early commedia dell'arte (1550-1621): The Mannerist Context*. (New York u a. 1995), S. 51.

<sup>25</sup> Aleksej K. Dshiwelegow, *Die italienische Volkskomödie*, (Berlin 1958), S. 111.

<sup>26</sup> Dshiwelegow, *Die italienische Volkskomödie*, S. 110.

<sup>27</sup> Taviani, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, S. 11.

<sup>28</sup> Nicoll, *The World of Harlequin*, S. 9.

<sup>29</sup> Castagno, *The Early commedia dell'arte*, S. 51f.

### 2.3. Theorien der Herleitung und Entstehung

Eng mit der Frage der Entstehung der Commedia dell'arte hängt auch jene nach den Ursprüngen und Wurzeln dieses Theaters zusammen.<sup>30</sup>

So wurde versucht, die Commedia dell'arte vom antiken Mimus abzuleiten. Die Suche nach antiken Wurzeln ist aber allein deshalb irrelevant, da alle Parallelen und Analogien, die sich zweifellos finden lassen, nur auf eines hinweisen, „dass nämlich zu bestimmten Zeiten eine bestimmte Summe von Erscheinungen zu ähnlichen Resultaten führen kann.“<sup>31</sup>

Entscheidend ist sicherlich Krömers Hinweis, dass es in der Herleitung nicht mehr um die Rekonstruktion einer fortlaufenden Tradition gehe, sondern darum, jene Übereinstimmungen dahingehend zu erkennen und zu deuten, als sie sich durch die „Natur des Theaters“ strukturalistisch erklären ließen.<sup>32</sup> Denn nach Krömer änderten sich die Thesen über die Entstehung der Commedia dell'arte vor allem „weil man diese Theaterform anders bestimmte, und ihre Bestimmung und Herleitung erwiesen sich bis in unsere Zeit immer wieder als voneinander abhängig.“<sup>33</sup> Allgemein gilt für die verschiedenen Theorien der Herleitung, dass die Methode bereits das Ergebnis der Forschung bedinge.<sup>34</sup> In den jüngeren Arbeiten zur Commedia dell'arte ist die Frage der Herleitung, ob aus antiken oder mittelalterlichen Quellen, kaum von Bedeutung. Neben den künstlerischen und ästhetischen Faktoren spielen für die neuere Forschung vor allem die sozialen und ökonomischen eine Rolle.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Für eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Herkunftstheorien siehe Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, Kap. I.

<sup>31</sup> Dshiwelegow, Die italienische Volkskomödie, S. 40. Überhaupt lege nach Krömer die Wiederkehr bestimmter Themen und Konstellationen im Theater die Vermutung nahe, dass es sich dabei um „archetypische“ Konstanten handelt, die in der Psyche aller (oder fast aller) Menschen angelegt sind. Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, S. 21.

<sup>32</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, S. 7.

<sup>33</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, S. 3.

<sup>34</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, S. 13.

<sup>35</sup> Molinari unterscheidet drei Ebenen von Kategorien: „sociale, tecnico ed estetico“. Molinari, La Commedia dell'arte, S 9f.

Für den marxistischen Theaterwissenschaftler Dshiwelegow ist nicht der eigentliche Ursprung interessant, sondern die Frage nach den konkreten sozialen und politischen Bedingungen jener Zeit, in der sich das Theater der Commedia dell'arte als ein „in sich geschlossener Organismus“ ausbilden konnte.<sup>36</sup>

Tessari sieht die Konstitution der ersten professionellen Schauspielertruppen in der Mitte des 16. Jahrhunderts als Produkt einer sozialen und ökonomischen Krise.<sup>37</sup> Auch Richards und Richards erklären die frühen Commedia dell'arte Truppen unter einem sozioökonomischen Gesichtspunkt: „They were the commedia mercenaria, and it is their economic motivation and their professionalism, that ultimately defines them.“<sup>38</sup> Ökonomische Faktoren seien für die Entwicklung und Entstehung der Commedia dell'arte maßgeblich gewesen und hätten an der Ambivalenz und Vielschichtigkeit dieses Phänomens mitgewirkt. „For these reasons the players were itinerant, versatile and flexible in their skills and repertoires.“<sup>39</sup>

„The commedia dell'arte was the outcome of complex social change, economic necessity and performer opportunism. It was the product of accident, trial and error, and calculated innovation. The practice of specialists, it was as its best a vocally and physically disciplined theatre of distinct verbal and rhetorical emphasis. It was organized and somewhat hierarchically stratified by companies, and while it drew on, and had certain roots in the 'popular' and regional, it aspired to, leaned more to, and at its upper reaches gained entry to the 'high' culture of the courts and the learned academies. It was, too, multi-faced and diffuse, and cannot be reduced to any particular formula. Its history is not just that of the 'masks' and the improvised drama, which the iconographic tradition and many modern accounts have tended to foreground.“<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Dshiwelegow, Die italienische Volkskomödie, S. 39.

<sup>37</sup> Tessari, La Commedia dell'arte, S. 46.

<sup>38</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 40.

<sup>39</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 106.

<sup>40</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 10.

Welche aber der Entstehungstheorien immer auch „die richtigere“ sein mag, zieht Kindermann den Schluss, „wahrscheinlich handelte es sich um einen pluralistischen Vorgang mit schließlichem Zieleffekt.“<sup>41</sup>

#### **2.4. Vorläufer**

Zu den „unmittelbaren Vorläufern“<sup>42</sup> der Commedia dell’arte zählen Autoren wie Angelo Beolco genannt „Ruzzante“ (1502 bis 1542), dem, so Kindermann, eine Schwellenfunktion im Entwicklungsprozess zukommt,<sup>43</sup> oder Andrea Calmo. Beide integrierten bereits volkstümliche Elemente in ihre Komödien.

Verschiedene Plots und Figuren der Commedia dell’arte begegnen uns auch in der „Commedia Erudita,“ der von Dilettanten gespielten Gelehrtenkomödie der Renaissance, zu deren wichtigsten Vertretern Ludovico Ariosto (1474 bis 1533), Pietro Aretino (1492 bis 1556) und Nicolo Macchiavelli (1469 bis 1527) zählen. Krömer weist darauf hin, dass der Vorrat an Themen, Typen und Kunstgriffen, der von der Gelehrtenkomödie an die Commedia dell’arte weitervermittelt wurde, zum Teil auch auf „Konstanten und Archetypen des Komischen“ beruht und nicht nur originäre Erfindungen ihrer Zeit waren.<sup>44</sup>

#### **2.5. Volkstümliche Quellen und Karneval**

Michail Bachtin zählt die Commedia zu den grotesken Genres des 17. und 18. Jahrhunderts: In der Commedia, die noch am stärksten mit den „Karnevalsschoß verbunden war, der sie hervorgebracht hatte“, konnte sich, so Bachtin, „die künstlerische und verallgemeinernde Kraft der karnevalesken

---

<sup>41</sup> Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum der Renaissance*, 1. Teil, (Salzburg 1984), S. 268f.

<sup>42</sup> Dshiwelegow, *Die italienische Volkskomödie*, S. 90.

<sup>43</sup> Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, III. Band, *Das Theater der Barockzeit*, (Salzburg 1959), S. 273.

<sup>44</sup> Krömer, *Die italienische Commedia dell’arte*, S. 23.

Form erhalten.<sup>45</sup> Tatsächlich gibt es eine Reihe von Berührungspunkten und Referenzen zwischen den Sphären des Stegreifspiels und der populären Volkskultur, der Folklore, des Karnevals und des Jahrmarkts.<sup>46</sup> Zeitgenössische Kommentatoren wie Ottonelli machten etwa kaum Unterschiede zwischen Quacksalbern und Performern auf den Bretterbühnen der Jahrmärkte und den Schauspielern:

„Both exploited the attractions of female entertainers and trafficked in the arts of deception; both were classified by their critics as rogues and vagabond, whose activities were socially and morally reprehensible.“<sup>47</sup>

Vor allem in der Ikonographie sind Referenzen deutlich erkennbar.<sup>48</sup>

Margaret Katritzky spricht von einem dynamischen Austausch zwischen dem Theater der Commedia dell'arte und volkstümlichen Bräuchen und Traditionen:

„In the same way, as the commedia dell'arte developed, there was a constant give and take between it and the popular sources from which it drew its strength. This dynamic interchange not only moulded the development of the commedia but affected the very essence of those far from static popular traditions.“<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort v. Renate Lachmann, (Frankfurt 1987), S. 84f.

<sup>46</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 16.

<sup>47</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 17.

<sup>48</sup> Siehe hierzu Abschnitt III, Kap. 3.1. dieser Arbeit.

<sup>49</sup> Margaret Katritzky, „Italian Comedians in Renaissance Prints“, in: *Print Quarterly*, Vol. IV, No. 3, (September 1987), S. 236-254, S. 246.

### 3. Der Mythos um die Commedia dell'arte und die Rolle der Ikonographie

Um keine andere Theaterform ranken sich so viele Mythen. Immer noch erscheint uns die Commedia dell'arte wie in den Bildern Watteaus und den grotesken Stichen Callots verklärt und romantisiert.<sup>50</sup>

„The ‘idea’ of the commedia dell’arte flourished (...) and what in its heyday had been a vital and robust, a physical and pantomimic, but above all a verbal and rhetorical theatre, a theatre flexible and versatile in the skills of its performers and the range of dramatic kinds it performed, came all the more to be seen, when mediated through the rose-tinted filters of Romantic nostalgia and literary predilection, as a theatre essentially of ‘masks’ and comic routines.“<sup>51</sup>

Nicht zuletzt haben die Ikonographie und falsche Interpretationen zu diesem Mythos beigetragen. Ein Mythos oder eine Idee von dem was die Commedia dell'arte einst war, ersetzt nun weitgehend die historische Realität in der europäischen Wahrnehmung.<sup>52</sup> Eine herausragende Rolle in diesem Zusammenhang spielen die eindrucksvollen Kupferstiche in Jacques Callots Serie der Balli di Sfessania<sup>53</sup> (**Abb. 1 u. 5**), die in Kunst- und Theatergeschichte immer wieder irrtümlich stellvertretend für das Theater der Commedia dell'arte genannt werden.<sup>54</sup>

„His etchings for the commedia apparently do not generally depict any specific performers or troupes, but they have so captured their style and

---

<sup>50</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, S. 1.

<sup>51</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 302f.

<sup>52</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 287f.

<sup>53</sup> Abgebildet in Jacques Callot, Das gesamte Werk, Bd. II, Druckgraphik, (München 1971), S. 1080ff, Lieure 379-402. Nummernverzeichnis nach Jules Lieure, Jacques Callot: La Vie artistique, Catalogue de son oeuvre gravé, (Paris 1924ff).

<sup>54</sup> Taviani nimmt an, dass besonders Callots Balli am Ursprung dieses Mythos beteiligt waren. Taviani, Il segreto della Commedia dell'Arte, S. 110.

grace that they have become, like the masks of tragedy and comedy in modern times, symbols of the theatre and are found in countless books, programs and posters."<sup>55</sup>

Callots Stiche mögen zwar etwas vom „Geist“ („Spirit“) der italienischen Schauspieler ausdrücken: Von einer authentischen Wiedergabe sind sie weit entfernt.<sup>56</sup>

Kenneth Richards zeigt an Hand von Darstellungen von Inigo Jones wie sehr das Bild und die Vorstellung von der Commedia dell'arte von der Ikonographie geprägt wurden. **(Abb. 26)**

„The image, essentially fostered beyond Italy itself, helped to determine in important respects a misleading notion of the Commedia dell'arte as a single entity, a unified art form, dominated by the stock ‚masks‘ – a notion which, until recently has conditioned modern understanding of the Italian professional Commedia all' improvviso“.<sup>57</sup>

## 4. Wesen und Struktur der Commedia dell'arte

### 4.1. Problematik einer „Wesensbestimmung“

Eng mit der Problematik der Mythenbildung verbunden ist die Frage nach dem so genannten „Wesen“ dieses Theaters. Ist doch in der Literatur vielfach zur Erklärung der Commedia und zur Abgrenzung von anderen Theaterformen von einem charakteristischen Wesen die Rede.

Für Krömer dienten diese Wesensbestimmungen gewöhnlich nur der Erhellung der Einflüsse, die entweder zur Entstehung der Commedia dell'arte beitrugen

---

<sup>55</sup> Gerald Kahan, Jacques Callot Artist of the Theatre, (Athens, Georgia 1976), S. 5.

<sup>56</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 4.

<sup>57</sup> Kenneth Richards, „Inigo Jones and the Commedia dell'arte“, in: The Italian origins of European theatre, The Commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo, hrsg. v. Christopher Cairns, (Lewinston 1989), S. 209-225, S. 222.

oder von ihr ausgingen.<sup>58</sup> Ausgehend von wiederkehrenden Themen und Konstellationen formuliert Krömer vier „Wesenszüge der Commedia dell’arte:“ Demnach sei die Commedia dell’arte ein improvisiertes und aus dem Stegreif gespieltes „Schauspieler- und Ensembletheater“, ein „die szenische Wirkung anstrebendes Theater“, in dem der Dialog nur eine unwichtige Rolle spielt, sowie ein „Masken- und Typen-Theater“, deren Typen aus der volkstümlichen Schaustellerei und den Karnevalsbräuchen stammten oder aus Variationen derselben entwickelt wurden. Als letzten Punkt nennt Krömer die „moralische Indifferenz“ als Wesenszug.<sup>59</sup>

Im Folgenden sind einige Wesensbestimmungen erläutert, die in der Literatur diskutiert werden. Das Augenmerk liegt dabei auf jene Bereiche, die im Zusammenhang mit der Ikonographie von Bedeutung sind und auch Gegenstand der Erörterungen in Abschnitt III sind.

#### **4.2. Satire und Kritik**

Für Dshiwelegow formt die sozialkritische Satire das Wesen dieses Theaters.<sup>60</sup>

„Die Schauspieler sahen das Stück vor allem als Handlung an, und zwar als zeitgenössische Handlung, in der die Menschen ihrer Tage mit einer ganz bewussten satirischen Überspitzung gezeigt wurden.“<sup>61</sup>

Richards und Richards sehen in der Commedia zwar Raum und Möglichkeiten für satirische Spiele,<sup>62</sup> jedoch könne man daraus nicht unbedingt den Schluss ziehen, dieses Theater fordere bewusst den gesellschaftlichen und politischen Status Quo heraus. Schließlich endete die komische Subversion der Verhältnisse

---

<sup>58</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell’arte, S. 13.

<sup>59</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell’arte, S. 27.

<sup>60</sup> Dshiwelegow, Die italienische Volkskomödie, S. 133.

<sup>61</sup> Dshiwelegow, Die italienische Volkskomödie, S. 116.

<sup>62</sup> Richards, The commedia dell’arte, S. 194.

am Ende des Spiels mit ihrer Wiedereinsetzung, um sie damit erst Recht zu legitimieren.<sup>63</sup>

Kindermann spricht von der „Lebenskarikatur“ als kontrapunktisches Ziel der Commedia, grenzt diese allerdings auf „freilich immoralisch und ethoslos freispielend in seiner dahintollenden Lust, und auf nichts abzielend als auf turbulente Belustigung an sich“ ein.<sup>64</sup>

Für Nicoll steckt in der Commedia nichts von sozialer Satire. Charaktere wie Pantalone oder Zanni seien wegen ihres komödiantischen Potentials und nicht zum Zweck sozialpolitischer Kritik gewählt: „Quite obviously, ‚realism‘, in the modern sense of the term, stands far removed from these dramas.“<sup>65</sup>

Die Ambivalenz der Commedia dell’arte, ihre unterschiedlichen Formen, ihre mehr oder weniger höfischen oder volkstümlichen Ausprägungen, ihre Nähe oder auch Ferne zum Karneval: Diese Vielschichtigkeit mag zumindest gegen einen allgemeinen sozialkritischen Anspruch sprechen. Satirische Elemente sind sowohl im Spiel als auch in der Ikonographie zweifellos zu entdecken. Aus heutiger Sicht erscheinen uns freilich viele der bildlichen Darstellungen als Karikaturen. Und als solche finden Stiche von Callot ihre Aufnahme in die Karikaturensammlungen dieser Welt.<sup>66</sup>

### **4.3. Moral und Vulgarität**

Krömer zählt die moralische Indifferenz zu den Wesenszügen der Commedia. Die Commedia sei, so der Literaturwissenschaftler, kein wertevermittelndes und belehrendes Theater sondern der Moral gegenüber gleichgültig, ja sogar mit einer Neigung zum Amoralischen: „Das Schockierende, Anzügliche,

---

<sup>63</sup> Richards, *The commedia dell’arte*, S. 105.

<sup>64</sup> Kindermann, *Das Theater der Barockzeit*, S. 272.

<sup>65</sup> Nicoll, *The World of Harlequin*, S. 150f.

<sup>66</sup> Von Callot bis Lorient: Aus der Sammlung Karikatur und Kritische Grafik des Wilhelm-Busch-Museums Hannover, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Herwig Guratzsch, (Stuttgart 1991).

Grobianische wurde immer wieder als wirksames Mittel eingesetzt.“<sup>67</sup> Zu diesen selbst für manche wissenschaftliche Betrachter „schockierenden, anzüglichen und grobianischen“ Elementen zählen etwa homoerotische und skatologische Anspielungen wie sie in den Balli di Sfessania kaum zu übersehen sind. Aus der Sicht der Vertreter der Gegenreformation mussten Darstellungen dieser Art ebenso verwerflich gewesen sein, wie das Spiel der Komödianten auf der Bühne selbst.

Im Mittelpunkt des sexuellen Interesses im Spiel wie auch in der Ikonographie stehen überwiegend die weiblichen Dienerfiguren:

„It was their sexuality that was exploited in the plots of the scenarii, and it is they who most usually appear in status of undress or change clothes on stage“. <sup>68</sup>

Im Hinblick auf die in der Literatur immer wieder zitierte Vulgarität der Commedia dell'arte - Nicoll geht sogar so weit, zwischen guten und schlechten Komödien zu unterscheiden<sup>69</sup> - muss an dieser Stelle noch einmal auf Bachtins Theorie der Lachkultur verwiesen werden. Denn ähnlich wie am Beispiel von Rabelais mag auch die frühe Commedia dell'arte des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts Elemente und Ausdrucksweisen enthalten haben, die erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts den Charakter des Obszönen und Lästerlichen bekamen.<sup>70</sup> Konventionelle Begriffe wie „obszön“ und „vulgär“ schreibt Bachtin allein dem Neuzeitlichen Bewusstsein zu und sind dem, was sie eigentlich bezeichnen sollen, gar nicht adäquat.<sup>71</sup>

Nicht zuletzt sind Unterscheidungen in „gute“ und „schlechte“ Komödien und damit der Versuch, bestimmte und in der Ikonographie tatsächlich

---

<sup>67</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell'arte, S. 26f. Siehe auch Richards, The commedia dell'arte, S. 18.

<sup>68</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 121.

<sup>69</sup> Allardyce Nicoll, Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre, (New York 1931), S. 223.

<sup>70</sup> Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 229.

<sup>71</sup> Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 193.

augenscheinliche Elemente der Commedia aus der wissenschaftlichen Betrachtung auszuklammern, Ausdruck dessen, was Rudolf Münz wahrscheinlich mit Recht „Ästhetisch-literaturzentristische-Präpotenz“ nennt.<sup>72</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Commedia weder obszön noch amoralisch. Vielmehr mag in ihr immer noch – ganz im Sinne Michail Bachtins – etwas vom grotesken Realismus und von der Sprache des Marktplatzes und des Karnevals stecken.

#### **4.4. Improvisation**

Commedia dell'arte wird auch als Stegreifspiel bezeichnet. Die Improvisation gilt als eines ihrer Wesensmerkmale. Dass bis heute keine ausgeschriebenen Stücke vorliegen, hat viel zu diesem Eindruck und damit auch zum Mythos des „puren Theaters“ beigetragen. Die so genannten „scenarii“, „sogetti“ oder „cannovacci“, in denen der Verlauf der Handlung und der Einsatz der Rollen und Requisiten festgelegt war, dienten den Schauspielern als Spielgrundlage. Sie beschreiben in Skizzen „wie eine Commedia zu machen sei“<sup>73</sup> und sind keine Stücke im eigentlichen Sinn: „A scenario is at best a pointer to ways in which performers might through improvisation compose plays.“<sup>74</sup>

Improvisation bezeichnet in diesem Zusammenhang die Fähigkeit des Schauspielers, auf der Grundlage eines skizzierten Handlungsablaufes Szenen und Stücke zu spielen. Damit ist Improvisation weniger eine mythische Gabe der Performer als vielmehr eine konkrete Technik.

„Ma l'improvvisazione rimane pur sempre una tecnica, e come tale a disposizione di chiunque voglia impararla o sia dotato di un particolare talento.“<sup>75</sup>

Richards und Richards erklären den Stellenwert der Improvisation vor dem

---

<sup>72</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 142.

<sup>73</sup> Molinari, *La Commedia dell'arte*, S. 42.

<sup>74</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 141.

<sup>75</sup> Molinari, *La Commedia dell'arte*, S. 42.

Hintergrund der Erfordernisse und Bedingungen des Marktes:

„Above all, however, as a mode of production it is perhaps best seen as a calculated response to market pressures and possibilities. (...) The improvisation of mainstream entertainments on the basis of soggetti was the professional actors' response to the market situation.“<sup>76</sup>

Welchen Stellenwert die Improvisation in den Aufführungen tatsächlich hatte, bleibt freilich unklar. Berücksichtigt man die Routine der Schauspieler muss allerdings von einer teilweisen spontanen Improvisation ausgegangen werden.<sup>77</sup>

#### **4.5. Repertoire**

Das Theater der Commedia dell'arte wird in erster Linie mit dem Genre der Komödie assoziiert. Das tatsächliche Repertoire der frühen Truppen, wie den Gelosi, Accesi oder Confidenti enthielt auch Tragödien, Tragikomödien, Pastoralen und Werke der Gelehrtenkomödie.<sup>78</sup> Die Vielfalt der Theaterform spiegelt sich auch in der Vielfalt des Repertoires ihrer Protagonisten wieder. Insbesondere dieser Reichtum im Repertoire zählte zu den Erfolgsfaktoren der Truppen.<sup>79</sup>

Nach Krömer war die Komödie nicht nur die publikumswirksamste Gattung, sondern auch jene, die dem Wesen des Stegreifspiels am stärksten entgegenkam.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 105f.

<sup>77</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 186f.

<sup>78</sup> Castagno, *The Early commedia dell'arte*, S. 74 und Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, S. 45.

<sup>79</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 93.

<sup>80</sup> Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, S. 45.

## 4.6. Die Masken

### 4.6.1. Begriffsbestimmung

Der Begriff der „Masken“ hat im Zusammenhang mit der Commedia dell’arte zwei Bedeutungen: Zum einen als jene Gesichtsmasken aus Pappe, Leder oder Wachstuch, die von den Schauspielern getragen wurden. Zum andern bezeichnen sie im weiteren Sinne die einzelnen Rollen und Typen:

„Die Maske war die Gestalt, die der Schauspieler ein für allemal annahm und mit der er seine künstlerische Individualität zum Ausdruck brachte. Sie war gleichsam die Tonart, in der ein Schauspieler die Melodie seiner Rolle spielte.“<sup>81</sup>

Gleichgültig ob aus Traditionen übernommen oder von Darstellern entwickelt: Für Molinari sind die Masken nicht Rollen oder Figuren im üblichen Sinne, sondern vielmehr eine Art Voraussetzung oder Grundlage für diese:

„Questa pre-condizione, accettata o creata, può essere un’immagine, un costume, un modo di parlare, un tema, un tratto psicologico – al limite estremo soltanto un nome.“<sup>82</sup>

### 4.6.2. Bedeutung der Masken

In den Untersuchungen zum „Wesen“ der Commedia dell’arte wird wiederholt auf den besonderen Stellenwert der Masken verwiesen.<sup>83</sup> Doch die Existenz von Masken allein reicht nicht aus, um die Commedia von anderen Theaterformen abzugrenzen.<sup>84</sup> Zur Zeit der Entstehung der Commedia dell’arte waren

---

<sup>81</sup> Dshiwelegow, Die italienische Volkskomödie, S. 126.

<sup>82</sup> Molinari, La Commedia dell’arte, S. 23.

<sup>83</sup> Krömer, Die italienische Commedia dell’arte, S. 25f.

<sup>84</sup> Molinari, La Commedia dell’arte, S. 23.

maskierte Figuren auf den Bühnen keineswegs neu. Bereits im Mittelalter und in den Intermezzi der Renaissance finden sich maskierte Darsteller. Richards und Richards sehen den Unterschied darin, dass Masken in der Commedia regelmäßig auftauchen und auf bestimmte Rollen und Figuren („Masken“) beschränkt sind.<sup>85</sup>

Nicht alle Figuren tragen Masken. Während die Vecchi, Pantalone und Dottore, und die Zanni zumindest in der Ikonographie nachweislich<sup>86</sup> beständig Masken – in der Regel Halbmasken – tragen, sind die übrigen Figuren, etwa die Innamorati, nur fallweise und je nach Situation maskiert.

Die maskierten Figuren, allen voran die Familie der Zanni, spielen in der Ikonographie eine besondere Rolle.

#### **4.6.3. Entwicklung der Masken**

Es wird vermutet, dass Commedia dell'arte Masken sich aus Masken des Karnevals herausgebildet haben, oder umgekehrt, die Masken der Commedia ihrerseits zu Karnevalsmasken wurden:

„Mutual influences and modifications, both to the costumes themselves and to the names by which they are known, have contributed to interrelationships of extreme complexity between carnival and stage costume.“<sup>87</sup>

Angesichts der Bildquellen müsse man, so Richards und Richards, davon ausgehen, dass die Karnevalnarren die von den Schauspielern entwickelten Masken von der Bühne übernahmen und nicht umgekehrt.<sup>88</sup> Allerdings räumen

---

<sup>85</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 112.

<sup>86</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 114.

<sup>87</sup> Margaret Katritzky, „Harlequin in Renaissance Pictures“, in: *Renaissance Studies*, Vol. XI, No. 4, (1997), S. 381-419, S. 417f.

<sup>88</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 18.

sie ein, dass die Schauspieler ihre Masken kaum aus dem Nichts schaffen konnten und bewusst oder unbewusst auf Quellen und Anregungen aus den volkstümlichen Bräuchen und Traditionen zurückgriffen.<sup>89</sup>

Während einige Figuren sich aus den Erfordernissen einer konkreten Produktion entwickelt haben oder als dramatische Figuren auf konkrete Individuen zurückzuführen sind, beziehen sich nach Michael Quinn andere auf sozial diskriminierte Typen und Vorstellungen von sozialer Identität.<sup>90</sup> Als Beispiele nennt Quinn den venezianischen Kaufmann Pantalone und dessen Diener Zanni.

Zweifellos haben manche der Masken ein Leben und eine Vorgeschichte abseits der Commedia Bühnen und dies nicht nur im Karneval oder in der Literatur, sondern auch, wie aus der Ikonographie ablesbar, in der Bildkunst.<sup>91</sup>

#### **4.6.4. Die Typen**

##### **4.6.4.1. Innamorati**

Die Innamorati erinnern an die jugendlichen Verliebten in der Gelehrtenkomödie. Wiewohl im Großteil der Ikonographie das Hauptaugenmerk auf den maskierten Figuren liegt, haben gerade die Verliebten dramaturgisch eine Kernfunktion.<sup>92</sup> Im Mittelpunkt der für die Commedia charakteristischen Liebesintrige sind sie unentbehrlicher Bestandteil jedes Szenariums.<sup>93</sup> Die unmaskierten Innamorati zählen zu den ernstesten Rollen im Spielgefüge der Commedia. Ihre Kostüme waren prunkvoll gestaltet und entsprachen der Mode ihrer Zeit.

---

<sup>89</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 18.

<sup>90</sup> Michael Quinn, „The Comedy of Reference: The Semiotics of Commedia Figures in Eighteenth-Century Venice“, in: *Theatre Journal*, 43, (1991), S. 70-92, S. 72.

<sup>91</sup> Molinari, *La Commedia dell'arte*, S. 18.

<sup>92</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 120.

<sup>93</sup> Dshiwelegow, *Die italienische Volkskomödie*, S. 186.

#### 4.6.4.2. Zanni

Der Zanni mit seinen unterschiedlichsten Abkömmlingen und regionalen Ausprägungen ist jene Figur, die am meisten mit der Commedia dell'arte in Verbindung gebracht wird. Ursprünglich eine bergamaskische Dienerfigur entwickelte sich rasch eine ganze Familie an Zanni.

Neben Truffaldino, Pulcinella, Trivellino oder Mestolino ist sicherlich die Figur des Arlecchino von allen in Kostüm und Charakter sehr differierenden Varianten die Bekannteste. Bei den mit einer Halbmaske ausgestatteten Zanni handelt es sich je nach der individuellen Ausformung meist um einen spöttischen, schlaunen, gefräßigen, versoffenen, gerissenen, intriganten aber auch tollpatschigen und mitunter auch dummnativen Diener.

Ursprünglich in pyjamaartigen weiten Hosen und Jacken mit Schlapphut und Holzpritsche (**Abb. 2**) entwickelte sich das Kostüm von den traditionellen eng anliegenden mitunter geradezu dämonischen Flickern (**Abb. 19**) zu weitestgehend stilisierten und geometrischen Rhombenmustern in den Farben Rot, Gelb, Grün und Blau wie sie etwa in den berühmten Illustrationen Maurice Sands zu finden sind.

#### 4.6.4.3. Vecchi

Zu den Vecchi, den „Alten“, zählen Pantalone (**Abb. 6**) und Dottore. Pantalone – mitunter auch „Magnifico“ genannt –, von Anfang an eine Figur der Commedia, ist durch Tracht, Dialekt und Gehabe in vielem eine Karikatur des venezianischen Kaufmanns.<sup>94</sup> Das Kostüm besteht aus eng anliegenden roten Hosen, einem langen offenen Obergewand, einer Hakennase und dem charakteristischen Ziegenbart. Gemeinsam mit dem Zanni ist Pantalone sicher der Hauptträger des komödiantischen Spiels. Seine Rolle ist die des geizigen, alten und lüsternen aber auch lächerlichen Mannes, der als Ziel der Intrigen und des Spottes immer wieder die Hörner aufgesetzt bekommt.

Der Dottore oder auch Gratiano ist eine Figur im Stile des alten, schein gelehrten

und schwätzerischen Pedanten wie sie auch in der Gelehrtenkomödie der Renaissance vorkommt.<sup>95</sup> In seinem charakteristischen schwarzen Mantel war der Dottore entweder bolognesischer Jurist oder Arzt.

#### 4.6.4.4. Weitere Typen

Neben den hier skizzierten Haupttypen gab es auch noch eine Reihe von Nebenfiguren, die wie etwa der Capitano<sup>96</sup> hoch spezialisiert waren, aber auch allgemein gehaltene Rollen, darunter weibliche Dienerfiguren, Kurtisanen oder Kupplerinnen. Der Capitano oder Bravo ist ursprünglich eine Karikatur der spanischen Besatzer im 16. Jahrhundert und findet im *Miles Gloriosus* der antiken Komödien ein Vorbild. Der Bravo, von dem ebenfalls zahlreiche Varianten existierten, ist ein angeberischer Soldat, jedoch in Wahrheit ohne Mut und Erfolg. Im Unterschied zu Pantalone, dessen Kostüm sich kaum veränderte, war das des Capitano an die jeweilige Gegenwart angepasst.<sup>97</sup>

#### 4.7. Bühnenbild

Kindermann setzt das Bühnenbild der *Commedia dell'arte* gleich mit der Schauspielkunst der Darsteller und spricht von einem transitorischen Bühnenbild, das völlig aufgegangen ist im dynamischen Spielgefüge. Für ihn gibt es deshalb so gut wie kein eigenes Bühnenbild:<sup>98</sup>

„Bühnenbild ist in der so visuellen Kunst der *Commedia dell'arte* nichts Festes, Starres, Greifbares, Rahmendes, sondern ein dynamisch

---

<sup>94</sup> Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, S. 35.

<sup>95</sup> Krömer, *Die italienische Commedia dell'arte*, S. 35.

<sup>96</sup> **Abb. 5** zeigt 2 tanzende Capitani aus der phantasievollen Feder Callots. Mit dem tatsächlich überlieferten Kostüm des Capitanos haben diese Darstellungen allerdings wenig gemeinsam.

<sup>97</sup> Kindermann, *Das Theater der Barockzeit*, S. 281.

<sup>98</sup> Kindermann, *Das Theater der Barockzeit*, S. 281.

Bewegtes, die Kunst der sichtbar gemachten, raumformenden Gebärde und des raumcharakterisierenden Kostüms.“<sup>99</sup>

Die frühen Bühnen bestanden oft nur aus Holzbrettern auf Stelzen, ohne seitliche Begrenzungen. Auch das, bis dato, erste Bild einer Commedia dell'arte Szene von 1568 zeigt Schauspieler auf einer für Scharlatane üblichen Stelzenbühne. **(Abb. 13)** Solche einfache und auf Holzböcken aufgestellte Bretterbühnen kamen im 16. Jahrhundert in ganz Europa in Gebrauch.

„It supplies everything that a simple farce demands, and it is no doubt significant that it appears at around the same time as the emerging companies of professional actors.“<sup>100</sup>

John McDowell weist darauf hin, dass die Darstellungen von Quacksalberbühnen wie sie auch von den Commedia Schauspielern genutzt wurden, einer Entwicklung von einfachen und groben Holzplattformen zu komplexen Holzbühnen, die bereits eine Reihe von szenischen Effekten ermöglichten, folgt.<sup>101</sup> Teilweise gab es auch Bühnen im Stil der Renaissance mit perspektivischen Konstruktionen.<sup>102</sup>

Dass zumindest das Bühnenbild der fahrenden Schauspielgruppen vergleichsweise spärlich sein musste und die in den naiven Aquarellen aus den Corsinischen Szenarien angedeutete aufwendige Serlianische Bühnendekorationen nicht die Regel sein konnte, erklärt sich schon allein daher, dass die Truppen noch bis hinein ins 19. Jahrhundert mit Pferdefuhrwerken

---

<sup>99</sup> Kindermann, Das Theater der Barockzeit, S. 289.

<sup>100</sup> Michael Anderson, „Making Room: Commedia and the privatisation of the theatre“, in: The Italian origins of European theatre, S. 74-97, S. 81.

<sup>101</sup> John McDowell, „Some Pictorial Aspects of Early Mountebank Stages“, in: PMLA, Publications of the Modern Language Association of America, Vol. LXI, No. 1, Part 1, (March 1946), S. 84-96, S. 85.

<sup>102</sup> McDowell, Some Pictorial Aspects of Early Mountebank Stages, S. 89 u. 91. Zu den Serlianischen Bühnenbauten in den Corsinischen Szenarien siehe Arnold Nagler, „The Commedia Drawings of the Corsini Scenari“, in: Maske und Kothurn, Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft, (Wien 1969), S. 6-11, S. 7.

reisten. Dementsprechend begrenzt war auch das Gepäck.<sup>103</sup> In vielen Fällen diente als Bühnenbild nur ein bemalter Vorhang der über den Bühnenhintergrund gespannt wurde.

#### 4.8. Musik und Tanz

Zu der Vielzahl an Bilddokumenten, die Figuren tanzend, musizierend und in akrobatischen Posen zeigen, finden sich auch in den schriftlichen Quellen Beschreibungen von Musik- und Tanzszenen.<sup>104</sup> Richards und Richards vermuten, dass die Truppen ihre Aufführungen sogar mit musikalischen Einlagen begannen.<sup>105</sup>

Massimo Trojanis Bericht über eine Commedia dell'arte Aufführung am Münchner Fürstenhof von 1568 enthält ebenfalls musikalische und tänzerische Elemente. Während allerdings die Musik bei Trojani noch wie Intermezzi zwischen den Szenen gespielt wurde, erhielt die Musik späterer Aufführungen eine komische Funktion und wurde integraler Bestandteil des gesamten Spiels.<sup>106</sup>

Die Ikonographie dokumentiert eine ganze Reihe von Musikinstrumenten. Neben Schlagstöcken, Kastagnetten, Glockenklöppel, Lauten, Gitarren, Tamburins oder Trommeln finden sich auch groteske Instrumente und solche, die lediglich Lärm produzierten, mit keinem anderen Zweck als das Interesse des Publikums zu wecken.<sup>107</sup> Für Castagno verweisen diese Instrumente auf das groteske Wesen der Commedia dell'arte und auf die grundlegende Bedeutung bizarrer und überraschender Effekte im Spiel.<sup>108</sup> Daneben scheinen manche

---

<sup>103</sup> Anderson, Making Room, S. 76.

<sup>104</sup> Thomas Heck, „The Musical Iconography of the Commedia dell'Arte: An Overview“, in: The Italian origins of European theatre, S. 227-243, S. 230f.

<sup>105</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 191.

<sup>106</sup> Castagno, The Early commedia dell'arte, S. 56.

<sup>107</sup> Heck, The Musical Iconography of the Commedia dell'Arte, S. 236. Groteske Musikinstrumente finden sich etwa in **Abb. 22** und **Abb. 23**. **Abb. 23** zeigt einen Polichinelle, der mit einem Ofenrost musiziert.

<sup>108</sup> Castagno, The Early commedia dell'arte, S. 57.

Musikinstrumente, so etwa eine Gitarre mit nach hinten gebogenem Kopf, nur rein ikonographische Phänomene zu sein und tauchen im Bühnenspiel der Komödianten selbst nicht auf.<sup>109</sup>

## 5. Ambivalenz und Vielschichtigkeit der Commedia dell'arte

Die bisherige Darstellung zeigt die Commedia dell'arte als ambivalentes und widersprüchliches Phänomen. Dieses Grundverständnis ist auch den meisten der hier zitierten Arbeiten, selbst jenen, die in der Forschung kaum mehr Beachtung finden, gemeinsam. Nicoll etwa spricht von der Commedia als „not one single uniform art type.“<sup>110</sup> Kindermann betont das Zusammenspiel von vielerlei Strukturelementen und das Ineinandergreifen der verschiedenartigsten Komponenten zum komplexen und vielschichtigen Gebilde der Commedia dell'arte.<sup>111</sup>

Münz, aber auch vor ihm schon Bachtin, weisen darauf hin, dass Ambivalenz nicht die zufällige Summe kontrastierender Einzelereignisse bedeutet. Die unterschiedlichen Aspekte und Charakteristika des Gegenstandes stehen in keinem losen Verhältnis zueinander. Ihre scheinbare Gegensätzlichkeit, der Kontrast und die Unvereinbarkeit haben vielmehr Sinn und Methode. Münz Theatralitätsgefüge, ebenso wie Bachtins Geschichte des Lachens, sind theoretische Annäherungen, ganz im Sinne einer „Wahrheit der Ambivalenz“.<sup>112</sup> Tatsächlich scheint es sich am Beispiel der Commedia dell'arte nicht um ein „unauflösliches Konträr“ sondern, wie Münz schreibt, um ein „Komplementärverhältnis“ zu handeln.<sup>113</sup>

Ebenso vielschichtig wie die Theaterform selbst ist auch die Ikonographie.

---

<sup>109</sup> Heck, *The Musical Iconography of the Commedia dell'Arte*, S. 234f.

<sup>110</sup> Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, S. 225.

<sup>111</sup> Kindermann, *Das Theater der Barockzeit*, S. 271f.

<sup>112</sup> Renate Lachmann, „Vorwort“, in: Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 15.

<sup>113</sup> Münz, *Commedia italiana*, S. 152.

**ABSCHNITT II:**

**THEORETISCHE UND METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR  
THEATERIKONOGRAPHIE**

## 1. Kunsthistorische Grundlagen

### 1.1. Zum Begriff der Ikonographie

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich die wissenschaftliche Ikonographie als ein eigenständiger Forschungsbereich innerhalb der Kunstgeschichte. Ihr Gegenstand war das Thema eines Kunstwerkes, das sich, anders als in den vorangehenden Jahrhunderten, nicht mehr ohne eine besondere wissenschaftliche Anstrengung begreifen ließ.<sup>114</sup>

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren dem zeitgenössischen Bildbetrachter weder die Symbolsprache der frühchristlichen Kunst, noch die komplizierte und vielfach verschlüsselte Allegorienwelt der Renaissance geläufig. Ohne eine fundierte wissenschaftliche Kenntnis der komplexen Bildprogramme, die den Kunstwerken zugrunde liegen, konnte die thematische Bedeutung dieser Kunstwerke nicht mehr ausreichend erfasst werden.

Für die Bestimmung des Themas eines Bildes oder einer Plastik, schreibt der Kunsthistoriker Ekkehard Kaemmerling musste man sich aller erreichbaren Textquellen versichern, „die in einer thematischen (bildlogischen, erzählerischen) Beziehung zu dem nur auf dem Wege über das Motiv erschließbaren Thema des Kunstwerks stehen.“<sup>115</sup>

In der Folge wird aus jenen Textquellen, die eindeutig mit der Darstellung im Kunstwerk in einem personalen oder thematischen Zusammenhang stehen, das Thema des Kunstwerks ermittelt und schließlich nach bestimmten Kriterien klassifiziert. Insofern ist die eigentliche Ikonographie, wenn sie auch

---

<sup>114</sup> Ekkehard Kaemmerling, „Vorbemerkung“, in: Ikonographie und Ikonologie: Theorien – Entwicklung – Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. I, hrsg. v. Ekkehard Kaemmerling, (Köln 1991), S. 7-14, S. 7. Für eine knappe Darstellung der Entwicklung der Ikonographie siehe das Stichwort „Ikonographie“ in: Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. III, (Leipzig 1991), S. 390ff.

<sup>115</sup> Kaemmerling, Ikonographie und Ikonologie, S. 8.

interpretierend vorgeht, letztlich doch eine „rein (themen)beschreibende Wissenschaft, deren bloß hilfswissenschaftlicher Charakter für die Kunstgeschichte offenkundig ist.“<sup>116</sup>

## **1.2. Zum Begriff der Ikonologie: Erwin Panofskys „Ikonologische Methode“**

Im Anschluss an die obigen Überlegungen stellt sich die Frage, ob mit einer Themenbeschreibenden, ikonographischen Analyse allein das gesamte mögliche Spektrum an Bedeutungen, die einem Kunstwerk zugrunde liegen, erfasst werden kann.

Aus diesem Grund haben bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Forscher wie Aby Warburg und später Erwin Panofsky<sup>117</sup> eine zwar in ihren Grundzügen auf die Ikonographie aufbauende jedoch umfassendere wissenschaftliche Methode entwickelt und diese als „Ikonologie“ bezeichnet.

In den methodischen und theoretischen Auseinandersetzungen zur Theaterikonographie wird immer wieder auf Erwin Panofsky verwiesen.<sup>118</sup>

Nach Panofsky ist die Ikonographie jener Zweig der Kunstgeschichte, „der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt.“<sup>119</sup> Panofskys Formulierung der „Bedeutung“ oder des „Gehalts“ von Kunstwerken geht jedoch über das, was in

---

<sup>116</sup> Kaemmerling, Ikonographie und Ikonologie, S. 8.

<sup>117</sup> Erwin Panofsky, „Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“, in: Erwin Panofsky, Sinn und Bedeutung der bildenden Kunst, (Köln 1996), S. 36-67. Erstmals erschienen als „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art“, in: Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Arts, (New York 1955), S. 26-41. In seinen Grundzügen stammt der Aufsatz bereits von 1939.

<sup>118</sup> Tadeusz Kowzan, „Theatre Iconography/Iconology: The Iconic Sign and its Referent“, übers. v. Scott Walker, in: Diogenes, 130, (1985), S. 53-70, S. 69f. Christopher Balme, „Interpreting the Pictorial Records: Theatre Iconography and the Referential Dilemma“, in: Theatre Research International, Vol. XXII, Nr. 3, (1996), S. 190-201, S. 193.

<sup>119</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 36.

der Regel mit der Bezeichnung ‚Ikonographie‘ gemeint ist, nämlich die Identifizierung von Motiven, die Träger einer sekundären oder konventionellen Bedeutung sind, sowie von Anekdoten und Allegorien hinaus.<sup>120</sup>

Der eigentliche Gehalt eines Kunstwerkes wird nach Panofsky erst erfasst,

„indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“<sup>121</sup>

Die in einem Bild dargestellten Motive, Bilder („Images“), Anekdoten, Allegorien und Formen sind so die Manifestationen zugrunde liegender Prinzipien, die Ernst Cassirer „symbolische Werte“ nannte.

Im Unterschied zur Ikonographie, die eine rein deskriptive, gewissermaßen statistische Verfahrensweise impliziert und uns etwas über das Wann und Wo bestimmter Themen und bestimmter Motive berichtet, können wir nach Panofsky die Entdeckung und Interpretation dieser symbolischen Werte als Gegenstand der Ikonologie bezeichnen. Ihrem Wesen nach ist die Ikonologie eine vergleichende Wissenschaft, deren Methode im Unterschied zur reinen Ikonographie nicht auf der Analyse und der Dokumentation sondern auf der Synthese beruht.<sup>122</sup>

Die Ikonographie, die das Material sammelt und klassifiziert und die in Panofskys Dreistufenmodell ihrerseits auf die so genannte „vorikonographische Beschreibung“ aufbaut, bildet die Grundlage für jede weitergehende ikonologische Interpretation.

Panofsky unterscheidet drei Zugänge zu einem Kunstwerk: Der vorikonographische (das bloße Aufzählen der Motive), der ikonographische (die Identifizierung der Anekdoten und Allegorien) und der ikonologische (die Interpretation des Gehalts eines Kunstwerkes). Alle drei analytischen und

---

<sup>120</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 39.

<sup>121</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 40.

<sup>122</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 42.

interpretativen Stufen, die in der Deutung eines Werkes zu tragen kommen, verschmelzen zu einem „organischen und unteilbaren Prozess.“<sup>123</sup>

In Panofskys Dreistufenmodell setzt die ikonographische Analyse die Vertrautheit mit jenen Themen und Vorstellungen voraus, wie sie vor allem durch literarische Quellen vermittelt werden. Allein ihre Korrektheit ist damit jedoch nicht gewährleistet. Vielmehr besteht die Gefahr, dass wir damit unterschiedslos und unkritisch unser literarisches Wissen auf die Motive anwenden. Umgekehrt können wir aber „unsere Kenntnis literarischer Quellen dadurch ergänzen und richtig stellen, dass wir die Art und Weise befragen, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden, nämlich die Typengeschichte.“<sup>124</sup>

Für die ikonologische Interpretation ist die Vertrautheit mit den literarischen Quellen allein, die zu einem Werk existieren, unzureichend. Die eigentliche Bedeutung erschließt sich erst aus der Synthese des Werkes und einer möglichst umfangreichen Sammlung an Dokumenten, die etwas über die politischen, religiösen, philosophischen, poetischen und gesellschaftlichen Tendenzen der zur Debatte stehenden Person, der Epoche oder des Landes, aussagen.<sup>125</sup> Im Sinne einer „Geschichte kultureller Symptome“ ist es die Einsicht in historische Prozesse, die eine immer jeweils subjektive Identifizierung und Interpretation ergänzen und korrigieren.<sup>126</sup>

Panofsky schlägt daher einen interdisziplinären Ansatz vor. Denn, ähnlich den

---

<sup>123</sup> Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 49. Panofsky fasst die drei Bedeutungssphären eines Kunstwerkes in einer synoptischen Tabelle zusammen. Abgebildet in Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 50. In der Kunstgeschichte bezeichnet man diese alle drei analytischen und interpretativen Stufen vereinigende Methode als „Ikonologie“ oder speziell als „(Panofskys) ikonologische Methode“. Zu den unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs „Ikonologie“ siehe Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 489-495.

<sup>124</sup> Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 46.

<sup>125</sup> Auch für Aby Warburg, der die Ikonographie für eine umfassendere Kultur- und Geisteswissenschaft nutzen wollte, allerdings im Unterschied zu Panofsky keine Systematik entwickelte, konnte die Interpretation eines Kunstwerkes nur durch die „Quellenforschung im umfänglichsten Sinn des Wortes“ geschehen. Erik Forssmann, „Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte“, in *Ikonographie und Ikonologie*, S. 257-300, S. 259f.

<sup>126</sup> Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 48f.

Kunsthistorikern, die von den unterschiedlichsten kulturellen Dokumenten zur Interpretation eines Kunstwerkes Gebrauch machen, können „umgekehrt der Historiker des politischen Lebens, der Poesie, der Religion, der Philosophie und der gesellschaftlichen Situationen analogen Gebrauch von Kunstwerken machen.“<sup>127</sup>

In diesem Sinne ist auch die Theaterwissenschaft aufgefordert, sich des ikonographischen Materials als Quelle für die Theatergeschichte zu bedienen.

## **2. Ikonographie, Ikonologie und Theaterwissenschaft**

Wiewohl die Begriffe Ikonographie und Ikonologie innerhalb der Kunstgeschichte sich methodisch und theoretisch unterscheiden, kommt es auch in der kunsthistorischen Praxis immer wieder zu Überschneidungen. Aufgrund der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung ist es allerdings fraglich, ob in der Praxis eine strikte methodische und argumentative Trennung überhaupt möglich ist.<sup>128</sup>

In einem Artikel zur Theaterikonographie von 1985 kommt der französisch-polnische Semiotiker Tadeusz Kowzan auf Panofskys Unterscheidung von Ikonographie und Ikonologie zurück:

„Iconography would be the term for designating 1) an ensemble of documents representing this or that phenomenon, 2) their description and classification. The term iconology would be reserved for an interpretative and comparative study, for research into the relationship between the iconographic object and its historic context, between the icon and its referent.“<sup>129</sup>

Kowzans Überlegungen weisen der Theaterikonographie den Weg. Nicht das ikonographische Beschreiben und Identifizieren, sondern, wie es Panofsky auch

---

<sup>127</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 49.

<sup>128</sup> Kaemmerling, Ikonographie und Ikonologie, S. 7.

<sup>129</sup> Kowzan, Theatre Iconography/Iconology, S. 68.

für die Kunstgeschichte definiert, das ikonologische Interpretieren müsse die Erforschung der Bilddokumente zum Theater bestimmen. Christopher Balme setzt diesen Gedanken fort und plädiert für eine theaterikonologische Forschungspraxis:

„(...) Iconology could become a field of study in its own right, an area of hermeneutic research sui generis, and not just a Hilfsdisziplin for theatre or art historians.“<sup>130</sup>

Die Frage, ob die Theaterwissenschaft auf eine Methodik der Kunstgeschichte aufbauen könne, beschäftigt Robert Erenstein in seinem Beitrag zum ersten großen internationalen Kongress zur Theaterikonographie in Venedig 1991. Für Erenstein unterscheiden sich die beiden Disziplinen vor allem im Umgang mit systematischen Ikonographien. Im Unterschied zum Kunsthistoriker wolle der Theaterhistoriker nicht mit Hilfe der Ikonographie Illustrationen in ihrem ikonologischen Kontext entschlüsseln, als vielmehr das ikonographische Material für die Kenntnis des Theaters selbst heranzuziehen.<sup>131</sup> Nicht das Abbild, sondern das Abgebildete interessiere die Theaterwissenschaft vordergründig. Erenstein leitet daraus die Notwendigkeit einer Klassifikation des Bildmaterials ab, die sich nach den spezifischen Anforderungen der Theaterwissenschaft richtet, er geht jedoch nicht näher auf die angesprochene Problematik der ikonologischen Methode ein.

„Conversely, a theatre historian uses iconographical (sic!) material as a source for the analysis and interpretation of theatre and not in the context of one possible iconological meaning or another.“<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 192. „There should be more interest in the iconological potential of the images we deal with; that is an interpretative approach to the theatre iconographical record.“ Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 192.

<sup>131</sup> Robert Erenstein, „Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation“, Vortrag am „congresso internazionale di studi: Iconografia del teatro“, Venedig 1991, (1991), S. 9.

<sup>132</sup> Erenstein, *Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation*, S. 9.

Tatsächlich verfolgen Theater- und Kunstgeschichte verschiedene Absichten und Erkenntnisinteressen. Schließlich beschäftigt sich die Ikonologie als eine Disziplin der Kunstgeschichte „ausschließlich mit der Bedeutungsdimension eines Kunstwerkes“<sup>133</sup>, während die Theaterwissenschaft primär nicht an der Bedeutung des Werkes, sondern an den „Spiegelungen des Theaters im Bilde“<sup>134</sup> interessiert ist. Der Gehalt eines Bildes ist aus der Sicht der Theaterwissenschaft nur insofern von Interesse, als sich daraus Schlüsse über das Theater einer Epoche ableiten lassen. Während die Kunstgeschichte das Thema eines Werkes erfassen will, zielt die Theaterwissenschaft auf das Verhältnis der Darstellung zu einer vermuteten Wirklichkeit. In diesem Sinne sind die Darstellungen nicht nur Manifestationen symbolischer Werte, sondern auch ihrem Wesen nach komplexe Repräsentationen des kulturellen Phänomens Theater.

Auch Christopher Balme unterscheidet die Erkenntnisinteressen von Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft. „Not only is a concept such as the ‚actual meaning‘ of a work of art today untenable, but the kind of meanings of interest to art and theatre historians will be different.“<sup>135</sup> Balme demonstriert seinen ausdrücklich theaterikonologischen Ansatz anhand der Analyse von drei Bilddokumenten zu verschiedenen Epochen der Theatergeschichte. Sein Interesse gilt dabei nicht dem Gehalt der drei Abbildungen. Vielmehr versucht er, die Darstellungen zu lesen „as complex texts, as examples of levels of representation regarding the actor’s body, his/her relationship to theatrical practice, this practice within the wider social formation, and finally the function of visual medium or genre in constituting the layers of meaning.“<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Ekkehard Kaemmerling, Ikonographie und Ikonologie, S. 7.

<sup>134</sup> Werner Kelch, Theater im Spiegel der bildenden Kunst: Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 51, (Berlin 1938), S. 2. In dieser frühen Arbeit zur Theaterikonographie kritisiert Kelch die methodische Hilflosigkeit der Theaterwissenschaft gegenüber dem Theaterbild als „selbstständiges künstlerisches Dokument“ hin. Kelch, Theater im Spiegel der bildenden Kunst, S. 1.

<sup>135</sup> Balme, Interpreting the Pictorial Records, S. 193.

<sup>136</sup> Balme, Interpreting the Pictorial Records, S. 193.

Wenn auch verfolgungswürdige ikonologische Ansätze vorliegen, so ist in der theaterwissenschaftlichen Praxis beinahe ausschließlich der Terminus Theaterikonographie gebräuchlich. Dies hängt auch damit zusammenhängen, dass für den Großteil der existierenden Bilddokumente die der eigentlichen Interpretation vorangehende ikonographische Identifikation und Dokumentation bei weitem noch nicht abgeschlossen ist. Thomas Heck geht sogar so weit, die musik- und theaterikonographischen Forschungen methodisch in den Bereich der „Vorikonographie“<sup>137</sup> zu legen und entwickelt seinerseits den Begriff der „iconomy“.<sup>138</sup> Heck plädiert dafür, im Sinne methodischer und begrifflicher Einheitlichkeit, weiterhin den Begriff der Theaterikonographie zu gebrauchen und bietet im Vorwort zu „Picturing Performance“, eine knappe und brauchbare Definition:

„So we go with the flow in opting for iconography as our preferred term denoting the systematic study of the visual arts as potential sources of historical documentation for the performing arts, and in general.“<sup>139</sup>

### **3. Der Gegenstand der Theaterikonographie**

Der Terminus Ikonographie steht in der Kunstgeschichte auch für eine Werkliste zu einem Thema, einer Epoche, einer Gesellschaft oder Klasse, von historischen Ereignissen oder Personen.<sup>140</sup> Der Begriff Theaterikonographie bedeutet zunächst eine Liste all jener Kunstwerke, deren Thema das Theater ist. Eine

---

<sup>137</sup> Heck, *The Musical Iconography of the Commedia dell'Arte*, S. 227.

<sup>138</sup> „I do think that 'pre-iconography' is a somewhat unfortunate characterization of the initial reading and identifying of elements depicted in works of art. Much of what we tend to think of as 'applied' Iconography, the study of historical depictions for their documentary content and value (notably by musicologists, dance- and theatre-historians), can be understood to be an end in itself and not a pre-anything.“ Thomas Heck, *The Evolving Meanings of Iconology and Iconography*, S. 25.

<sup>139</sup> Thomas Heck, „Introduction“, in: *Picturing Performance*, S. 6.

<sup>140</sup> Siehe das Stichwort „Ikonographie“, in: *Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Bd. III, (Leipzig 1991) S. 390 ff.

Reihe von Fragen stellen sich: Worin besteht dieser thematische Bezug? Welche Kunstwerke sind in welcher Weise für die Theatergeschichte relevant? In welcher Beziehung stehen Theater und Kunstwerk zueinander und mit Hilfe welcher Methoden können wir diese Beziehung untersuchen? Wie ist die Glaubwürdigkeit der ikonographischen Quellen zu beurteilen und wie sieht ihr Verhältnis zu den schriftlichen Quellen aus?

Über all diesen Fragen steht zunächst jene über das Theater selbst. Aus der Fülle des Spektrums, was alles Theater sei und sein könne, liegt das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf die Ikonographie der Commedia dell'arte. Darüber hinaus können Rückschlüsse und wesentliche Folgerungen für die Theaterikonographie im Allgemeinen genommen werden.

### **3.1. Theaterikonographie als Stiefkind der Forschung**

Die Theaterikonographie als Forschungsgegenstand ist vergleichsweise jung.<sup>141</sup> Die ersten systematischen und methodischen Ansätze in dieser Richtung stammen von Aby Warburg (1895)<sup>142</sup> und Max Herrmann (1914)<sup>143</sup>.

Jedoch erst Margaret Katritzky hat auf die von der bisherigen Forschung weitestgehend übergangenen Pionierleistungen von Warburg und Herrmann hingewiesen.

---

<sup>141</sup> Thomas Heck, Introduction, S. 6.

<sup>142</sup> Aby Warburg, „I Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri“, in: Atti dell'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze, 1895: Commemorazione della Riforma Melodrammatica, 23, (1895), S. 133-146; auf Deutsch erschienen in: Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Bd. I, Die Erneuerung der Heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance, hrsg. v. F. Rougemont u. G. Bing, (Leipzig u. Berlin 1932), S. 259-300 u. 394-438.

<sup>143</sup> Max Herrmann, „Dramenillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts,“ in: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, (Berlin 1914), Teil II, S. 273-500.

Bereits 1895 habe etwa Warburg erstmals eine klare Methode für die theaterikonographische Forschung entwickelt und damit wesentliche Grundlagen für die historische Interpretation von Bilddokumenten zum Theater herausgearbeitet.<sup>144</sup>

„At first glance, [festival] accounts now strike us as dry or curious reports, and there exists only one way to transform them into genuinely vital evocations of the past. That is by attempting to examine them in conjunction with contemporary works of art which depict such festivals.

To date, such an attempt has been made neither with respect to a specific area of research nor on a more general scale. I gladly grasped the prestigious opportunity (...) offered me, to attempt an art historical investigation into the historical significance of the intermedi of 1589 for the development of theatrical taste.“<sup>145</sup>

Die Kunst- und Theaterhistoriker haben in der Folge abgesehen von einigen wenigen Ansätzen<sup>146</sup> kaum von der Vielzahl an Bildmaterial Notiz genommen.

„So, in strong contrast to the literary material, which has been exhaustively researched, documentation of the visual records is random and fragmented. Consequently, the pictures remain misinterpreted, their subject matter often ignored as an irrelevancy. These pictures have generally been presented, if at all, with scant regard for historical or art-historical principles.“<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Margret Katritzky, „Aby Warburg`s ‚Costumi teatrali‘ (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography“, in *Theatre Research International*, Vol. XXIV, No. 2, (1999), S. 160-167; Margret Katritzky, „Performing-Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends“, in: *Picturing Performance*, S. 68-90.

<sup>145</sup> Warburg, *Gesammelte Schriften*, S. 423f. Zitiert und übersetzt in Katritzky, *Aby Warburg`s ‚Costumi teatrali‘ (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography*, S. 163.

<sup>146</sup> Katritzky, *Performing-Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends*, S. 71.

<sup>147</sup> Margaret Katritzky, „Lodewyk Toeput: Some Pictures Related to the commedia dell’arte“, in: *Renaissance Studies*, Vol. I, Nr. 1, (1987), S. 71-125, S. 72.

Dies gilt insbesondere für Bilddokumente von vergleichsweise geringem künstlerischem Anspruch. So bemerkt etwa Jean Adhémar zu jenen Bildern aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die nicht zu den wertvollen höfischen zählten: „they have not survived because they were meant for a rude and impecunious public which took no care to preserve them.“<sup>148</sup> Besonders für die französische Genre-Malerei des 16. Jahrhunderts gilt nach Adhémar, dass ihr Wert oft nicht gerade in der künstlerischen Qualität liegt, allerdings seien sie amüsant und hätten einen besonderen Charme.<sup>149</sup>

Erst Katritzky weist auf darauf hin, dass der künstlerische Wert eines Bildes nichts über dessen Bedeutung als kulturelles, politisches, künstlerisches und historisches Dokument aussagt.<sup>150</sup> Dass viele Bilddokumente von der Forschung bislang schlicht und einfach ignoriert wurden, illustriert Katritzky an einem Zitat Ernst Gombrichs:

„The professional art historian had little occasion to busy himself with the vast mass of ephemeral propaganda prints, broadsheets, and cartoons which were produced in ever-increasing volume from the sixteenth century onward. He is quite happy to leave these puzzling and often ugly images to the historian (...) But historians in their turn usually think they have more important and more relevant documents to study.“<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Jean Adhémar, „French Sixteenth Century Genre Paintings“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VIII, (1945), S. 191-195, S. 193.

<sup>149</sup> Adhémar, *French Sixteenth Century Genre Paintings*, S. 195.

<sup>150</sup> Katritzky, Aby Warburg's ‚Costumi teatrali‘ (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography, S. 162.

<sup>151</sup> Ernst Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, (London 1963), S. 127, zit. in: Margret Katritzky, „Italian Comedians in Renaissance Prints“, in: *Print Quarterly*, Vol. IV, No. 3, (September 1987), S. 236-254, S. 236, Fn 1. Katritzky hebt die Pionierleistung Aby Warburgs in dessen „Costumi teatrali“ Aufsatz von 1895 hervor: „The most far-reaching contribution to theatre scholarship arising from ‚Costumi teatrali‘ was Warburg`s realization that visual images could function not only as aesthetically valuable work of art (monument), or as passive witness, or as illustration, but also as specific historical document;“ Katritzky, Aby Warburg`s ‚Costumi teatrali‘ (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography, S. 165.

Innerhalb der Theaterwissenschaft war die Ikonographie des Theaters lange Zeit ein Stiefkind der Forschung.<sup>152</sup> Erst in jüngerer Zeit ist es weitgehend anerkannt, dass die Geschichte des Theaters sich nicht auf eine Geschichte der Stücke und Autoren reduzieren lässt.<sup>153</sup> So wurde lange Zeit den ikonographischen Dokumenten gegenüber den literarischen Quellen eine ausgesprochen geringe Aufmerksamkeit geschenkt. In den Publikationen dienen die Illustrationen zum Theater der Commedia dell'arte meist dazu, die Ergebnisse aus der Quellenforschung im wahrsten Sinne des Wortes zu untermalen oder sind schlicht und einfach eine Art von Verzierung historischer Studien.<sup>154</sup>

„One cannot open a book on commedia dell'arte which is not richly laddered with illustrations (...) It is a pity that generally any systematic use of these illustrations is missing. The material is presented in a chronological order so as to provide a feast for the eyes and never to reinforce the disquisition with extra iconographical arguments. Even worse, assertions made in the text can sometimes be enfeebled by the illustrations that have accidentally been placed in the book.“<sup>155</sup>

Hinzu kommt, dass Theaterwissenschaftler fachlich oft auch nicht ausreichend qualifiziert sind, das Bildmaterial für ihre Forschungen sinnvoll heranzuziehen und auszuwerten. Eine quellenkritische Auseinandersetzung mit Fragen der Urheberschaft, der Entstehungszeit, des kunstgeschichtlichen Umfeldes und der Tradition, sowie etwa der gattungsspezifischen Bedingungen der verschiedenen Medien fehlt meist.

---

<sup>152</sup> Robert Erenstein, „Unbekannte Illustrationen des Théâtre Italien“, in: Maske und Kothurn, Jg. 31, Hf. 3, (1985), S. 263-279 u. Taf. VII-XXIII, S. 279.

<sup>153</sup> Cesare Molinari, „About Iconography as a Source for Theatre History“, Vortrag am „congresso internazionale di studi: Iconografia del teatro“, Venedig 1991, (1991), S. 1. Unverändert erschienen als „Sull' iconografia come fonte per la storia del teatro“, in: Biblioteca Teatrale, n.s., Bd. 37-38, (1996), S. 19-40.

<sup>154</sup> Erenstein, Unbekannte Illustrationen des Théâtre Italien, S. 265.

<sup>155</sup> Erenstein, Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation, S. 2f.

Umgekehrt lassen freilich auch die Kunsthistoriker ihrerseits das nötige Wissen über das Theater der Commedia dell'arte vermissen.<sup>156</sup> Es liegt also an der Theaterwissenschaft, sich die Ergebnisse und Erkenntnisse aus der kunsthistorischen Forschung in ihrem Sinne nutzbar zu machen. Nach wie vor aber fehlt eine umfassende und vor allem einfach zugängliche systematische Sammlung der theaterikonographischen Objekte, wie sie erstmals Heinz Kindermann 1957 formulierte.<sup>157</sup>

Ein entsprechender Ansatz für die Klassifikation der Dokumente findet sich erst wieder bei Erenstein, der nach dem Modell des in der Kunstgeschichte gebräuchlichen Iconographic Classification System (Iconoclass) ein thematisch und kategorisch auf die Anforderungen der Theaterwissenschaft abgestimmtes System fordert.<sup>158</sup>

Methodische Unklarheiten gibt es nach wie vor: Eine Basismethode zur Erforschung der Bilddokumente zum Theater ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht erstellt und es scheint geradezu unmöglich, eine allgemeingültige Methodologie zu entwickeln.<sup>159</sup> Molinari beklagt die methodische Unsicherheit, die zu Generalisierungen führe. „As a matter of fact, up to this day, this particular trend or thought has not been able to operate the necessary division in what we are used to call theatre iconography.“<sup>160</sup>

---

<sup>156</sup> Siehe hierzu den ansonsten recht ergiebigen Aufsatz von Konrad Renger, „Joos van Winghes ‚Nachtbancliet met een Mascarade‘ und verwandte Darstellungen“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 14, (1972), S. 161-193.

<sup>157</sup> Heinz Kindermann, „Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien!“, in: Maske und Kothurn, Nr. 3, (1957) S. 289-293, S. 289. Siehe auch Thomas Heck, „Looking Ahead: Databases, Image-Bases, and Access to Visual Resources in the Age of Internet“, in: Picturing Performance, S. 196-217 und „Selected Iconographic Research Resources“, compiled by Thomas Heck, with recommendations from the contributors, in: Picturing Performance, S. 163-195.

<sup>158</sup> Erenstein, Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation, S. 9ff. Siehe auch Robert Erenstein, „Theatre Iconography: Traditions, Techniques, and Trends“, in: Picturing Performance, S. 136-149, S. 146ff.

<sup>159</sup> Erenstein, Theatre Iconography: Traditions, Techniques, and Trends, S. 139.

<sup>160</sup> Molinari, About Iconography as a Source for Theatre History, S. 1.

### 3.2. Theaterikonographie in einem breiten Kontext - Monumente und Dokumente bei Molinari

Robert Erenstein fordert ein breiteres Verständnis des Begriffs Theaterikonographie. Eine Sammlung dürfe sich nicht auf Illustrationen beschränken, an denen die Beziehung zum Theater unmittelbar demonstrierbar ist.<sup>161</sup>

Dieser Ansatz findet sich bei Molinari weiter ausgeführt. Auf dem Kongress in Venedig 1991 geht Molinari auf die Beziehung zwischen visuellen Dokumenten und der theatralen Realität ein und skizziert eine mögliche Klassifikation theaterikonographischer Objekte. Zunächst unterscheidet er in Monumente („monuments“) und Dokumente („documents“): „like for all Performing Arts, history of theatre (...) is, above all, history of documents and not, as for history of art or history of literature, of monuments.“<sup>162</sup>

Auch die anderen Disziplinen seien zwar auf Dokumente (Verträge, Testamente, Briefe und andere Quellen) angewiesen, allerdings immer nur im Umkreis des eigentlichen Werkes. Ihr Zweck ist es, dieses Werk zu lernen und Informationen über seinen Autor oder Umstände seiner Entstehung zu liefern. Ohne das Werk aber, ein Gemälde auf das sie sich beziehen und zu dem sie in einem mehr oder weniger nahen Verhältnis stehen sind Dokumente kaum von Interesse.<sup>163</sup> Ganz anders, so erklärt Molinari, sei die Geschichte des Theaters:

„The document poses itself as, if not the work itself, at least that mental object which allows us to speak about ‚theatre‘ and ‚performance‘, instead of literature and painting.“<sup>164</sup>

Schon Heinz Kindermann hat 1957 im Zusammenhang mit dem „transitorischen Charakter“ des theatralischen Kunstwerkes implizit Molinaris Unterscheidung

---

<sup>161</sup> Erenstein, Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation, S. 7.

<sup>162</sup> Molinari, About Theatre Iconography as a Source for Theatre History, S. 1.

<sup>163</sup> Molinari, About Theatre Iconography as a Source for Theatre History, S. 1.

<sup>164</sup> Molinari, About Theatre Iconography as a Source for Theatre History, S. 1f.

von Monumenten und Dokumenten vorweggenommen. Im Unterschied zum Literatur- oder Kunsthistoriker, die die zu behandelnden Kunstwerke praktisch vor den Augen haben, könne der Theaterhistoriker, so Kindermann, das theatralische Kunstwerk erst aus den vielfältigen und verschiedenartigen Quellen rekonstruieren.<sup>165</sup>

Für den Kunsthistoriker sind die unterschiedlichen Bilddokumente Monumente im Sinne Molinaris. Aus der Sicht der Theatergeschichte sind sie jedoch ein Teil all jener Dokumente, die es möglich machen, sich gewissermaßen ein Bild von der Geschichte und den Formen des Theaters zu machen. Molinaris Unterscheidung illustriert nicht zuletzt auch die bereits angesprochenen unterschiedlichen Erkenntnisinteressen von Kunstgeschichte und Theatergeschichte.

Unter den Bilddokumenten unterscheidet Molinari drei Arten:

Direkte Dokumente („direct documents“) sind jene Bilddokumente, die eine direkte und unmittelbare Beziehung zu einem Theaterereignis aufweisen. Trotz dieser vermuteten unmittelbaren Beziehung sind selbst direkte Dokumente in ihrer Glaubwürdigkeit höchst unterschiedlich und problematisch. So kann etwa ein Szenenfoto zwar etwas über das Kostüm aussagen, nichts jedoch über die Bewegungen und Gesten der Schauspieler.<sup>166</sup>

In den Bereich der indirekten Dokumente („indirect documents“) fallen solche Bilddokumente, die nicht unmittelbar ein Theaterereignis zum Gegenstand haben, jedoch etwas über die Theaterpraxis zu einem bestimmten Zeitpunkt aussagen können. Dies gilt etwa für die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in der sich in der Mimik und den Gesten der dargestellten Personen auch jene des zeitgenössischen Theaters widerspiegeln.

Dokumente der dritten Kategorie sind solche, die ein Theater darstellen, das historisch nicht belegt ist, also gewissermaßen nur die Vorstellung oder den Entwurf eines Theaters repräsentieren. „If these prints do not reflect a distinct theatrical performance, using Oscar Wilde’s words, they should have.“<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Heinz Kindermann, *Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien*, S. 289.

<sup>166</sup> Molinari, *About Theatre Iconography as a Source for Theatre History*, S. 3.

<sup>167</sup> Molinari, *About Theatre Iconography as a Source for Theatre History*, S. 10.

Molinaris Einteilung der theaterikonographischen Objekte in direkte, indirekte und solchen Dokumenten, die nicht ein konkretes Theaterereignis, sondern vielmehr die Idee oder Vorstellung eines Theaters illustrieren, ist im Wesentlichen eine Distinktion nach der Art der Beziehung des Bilddokuments zum realen Theater. Molinari demonstriert damit auch, dass ikonographische Objekte auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichem Wert und Nutzen Quellen für die Theatergeschichte sein können.

Ohne auf Molinari zu verweisen, allerdings in weitgehender Übereinstimmung mit dessen Systematik, unterscheidet auch Katritzky drei Kategorien:

„first, visual documents created directly in the course of preparing a specific production,(...) second, those which postdate a specific identifiable performance; and third, those which cannot be related to a specific performance, such as portraits of actors in non-theatrical contexts (...).“<sup>168</sup>

Für Christopher Balme ist Molinaris Unterscheidung in Dokumenten und Monumenten zu eingeschränkt. Bildliche Darstellungen ausschließlich auf ihren „dokumentarischen“ Gehalt hin zu untersuchen, etwa um die Theatervergangenheit zu rekonstruieren, würde ihnen viel des „diskursiven Potentials“ nehmen, sozusagen ihren Status als Monumente.<sup>169</sup>

## **4. Interpretation und Quellenproblematik**

### **4.1. Der Wert der ikonographischen Quellen**

Die Commedia dell'arte des 16. und 17. Jahrhunderts ist reich dokumentiert. Für keine andere Theaterform dieser Zeit existiert eine solche Vielzahl an visuellen Dokumenten.<sup>170</sup> Ihr tatsächlicher Wert für die Theatergeschichte ist in den seltensten Fällen eindeutig nachvollzieh- und belegbar.

---

<sup>168</sup> Katritzky, *Performing-Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends*, S. 84.

<sup>169</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 192.

<sup>170</sup> Richards, *The commedia dell'arte*, S. 4.

Keines der Bilddokumente besitzt selbst quasifotografische Authentizität.<sup>171</sup>

„The value of the stage depiction exceeds that of strictly ‚source material‘. On the grounds of its own internal logic, the stage depiction will start to function less as a document furnishing proof and increasingly as an artefact subject to its own laws, the contents of which will not be decipherable exclusively by the art historians approach nor through its use as an illustrative document.“<sup>172</sup>

Eine umfassende Rekonstruktion des komplexen Assoziationsspektrums, das die Darstellung einer Figur, einer Szene und oft auch die Namen der Typen selbst bestimmt, ist meist nur bedingt möglich.<sup>173</sup> Angelika Leik betont, dass die Commedia dell’arte als Bildmotiv kaum je ausschließlich für sich selbst steht, sondern zum Träger verschiedener Anliegen wird.<sup>174</sup>

Bilder gehorchen anderen Mechanismen als das lebendige Spiel auf der Bühne. Abbildung und Abgebildetes, das ursprüngliche Motiv und seine bildliche Umsetzung, sind in den seltensten Fällen vorbehaltlos identisch. „Bildsprache ist nicht gleichzusetzen mit Bühnensprache.“<sup>175</sup> Eine Interpretation muss daher vor allem auch die für eine jeweilige Epoche relevanten kunstgeschichtliche Fragen berücksichtigen und sich etwa darüber im Klaren sein, welchen Veränderungen eine Aussage unterliegt, wenn sie durch ein anderes Medium vermittelt wird.<sup>176</sup>

Nicht zuletzt geben die Bilddokumente auch die individuellen Impressionen der Künstler wieder, die Phantasie und Realität kombinieren.<sup>177</sup> Die Darstellungen haben ebensoviel mit der Person des Malers, seiner Identität und seinen

---

<sup>171</sup> Richards, *The Commedia dell’arte*, S. 4.

<sup>172</sup> Robert Erenstein, „Theatre Iconography: An Introduction“, in: *Theatre Research International*, Vol. XXII, No. 3, (1997), S. 185-189, S. 186.

<sup>173</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte*, S. 132.

<sup>174</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte*, S. 249f.

<sup>175</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte*, S. 109.

<sup>176</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte*, S. 132.

<sup>177</sup> Erenstein, *Unbekannte Illustrationen des Théâtre Italien*, S. 264.

Motiven zu tun wie mit dem Dargestellten selbst.<sup>178</sup> Wie wesentlich die Absichten des Künstlers, die Bedingungen des Marktes oder auch die Vorstellungen und Erwartungen der potentiellen Käufer für den Quellenwert eines Bildes sind, verdeutlicht Katritzky am Beispiel der Commedia dell'arte Darstellungen in zeitgenössischen Stammbüchern:

„these engraved copies were not produced to commission in order to publicize or record a specific theatrical performance or tour. They were mechanical copies produced as speculative business venture to provide attractive illustrations of an iconographic theme fashionable in alba amicorum (...) These prints were aimed to appeal not to a limited market of patrons of a specific theatrical production (...).“<sup>179</sup>

Doch bei aller Fragwürdigkeit der Quellen, so Molinari, könne man sich nicht des Eindrucks entziehen, dass es gerade mit Hilfe der Bilddokumente möglich sei, „to obtain a substantial idea of that performance and, as consequence, to grasp the inner meanings of such performances as those of the past.“<sup>180</sup>

#### **4.2. Die ikonographische Eigendynamik**

In der Fülle an Bildmaterial zur Commedia dell'arte ist augenscheinlich, dass immer wieder Figuren und Szenen aus früheren Darstellungen, oft nur leicht variiert und den Kostümen der jeweiligen Zeitmode angepasst oder auch mit anderen, in die Landessprache des Kopisten übertragenen Namen, auftauchen. Spätere Abbildungen sind also vom dargestellten Sujet Theater oft weiter entfernt als es zunächst den Anschein hat.

Auf die Problematik der Nachbildungen bei Rückschlüssen auf konkrete Theaterereignisse verweist Günther Hansen in seiner reich illustrierten Arbeit

---

<sup>178</sup> Katritzky, Harlequin in Renaissance Pictures, S. 419.

<sup>179</sup> Katritzky, Harlequin in Renaissance Pictures, S. 390

<sup>180</sup> Molinari, About Theatre Iconography as a Source for Theatre History, S. 2.

zur Commedia dell'arte in Deutschland.<sup>181</sup> Resigniert stellt Hansen fest:

„Man weiß nicht, ob man mit Erschrecken oder Genugtuung das wie ein Abziehbild ständig wiederkehrende Paradigma quittieren soll. Geradezu beklemmend wird die zur Gewissheit sich verdichtende Mutmaßung, dass hier nur ein Bruchteil der Plagierungen erfasst wurden.“<sup>182</sup>

Trotz der unübersehbaren starken ikonographischen Traditionen sollte man nicht übertrieben pessimistisch sein und den Bildern jeden Bezug zu Theaterereignissen oder Schauspielern von vornherein absprechen.<sup>183</sup> Denn selbst dort, wo eindeutig ikonographische Vorbilder existieren, ist es für Katritzky denkbar, dass auch persönliche Theatereindrücke der Künstler in die bildliche Umsetzung eingeflossen sind.<sup>184</sup> Allzu oft auch werden in den „Plagiaten“ für die Theatergeschichte sehr wohl relevante Adaptionen, etwa in den Kostümen, von der Forschung schlicht und einfach übersehen.<sup>185</sup>

Der Bezug zum Theater fehlt in manchen Bildern völlig. Mitunter handelt es sich in den Darstellungen um Pathosformeln, Ausdrucksgebärden und Topoi, die nicht von der Bühne sondern dem gängigen Repertoire der Historien- und religiösen Malerei übernommen wurden.<sup>186</sup> Umgekehrt können auch Schauspieler in ihrer Spielweise auf Techniken, Gesten und Bewegungen zurückgegriffen haben, die ursprünglich aus der Malerei stammen und mit dem Thema der Commedia dell'arte nur in entferntem Zusammenhang stehen.<sup>187</sup> Callots „Balli di Sfessania“ und Grafiken aus der Sammlung Fossard übten sowohl auf die Ikonographie als auch in weiterer Folge auf die Bühnenpraxis

---

<sup>181</sup> Günther Hansen, Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland, Hrsg. v. Helmut Asper, (Emsdetten 1984).

<sup>182</sup> Hansen, Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland, S. 241. Siehe insbesondere Hansens „Diagramm ikonographischer Verflechtungen“ auf S. 277.

<sup>183</sup> Katritzky, Harlequin in Renaissance Pictures, S. 407.

<sup>184</sup> Katritzky, Harlequin in Renaissance Pictures, S. 418.

<sup>185</sup> Katritzky, Harlequin in Renaissance Pictures, S. 391.

<sup>186</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 282.

<sup>187</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 109.

einen erheblichen Einfluss aus. Die Epigonen der ersten Truppen fanden in den zahlreichen Bildern und Grafiken reichlich Inspiration. Nicht selten begegnet man auch heute den grotesken Gesten und Verrenkungen aus Callots Kupferstichen auf den Bühnen zeitgenössischer Commedia dell'arte Interpretationen.

Es scheint also als hätte sich bereits früh eine eigenständige und von der Bühne zunehmend unabhängige ikonographische Tradition herausgebildet. Dies würde zunächst eine Entfernung vom Motiv Theater bedeuten. Mit dem umgekehrten Einfluss der Ikonographie auf das Theater schließt sich der Kreis dagegen wieder und ursprünglich fiktive Theaterdarstellungen erlangen gewissermaßen nachträglich (scheinbare) Authentizität .

„From at least the early seventeenth century there exists at least the possibility of such reciprocal relationship between the iconographic and theatrical traditions. The extent of that relationship is, by its nature, highly problematic, and thus it is all the more difficult to draw firm conclusions about staging practices from the visual materials.“<sup>188</sup>

Leider ist die Wechselbeziehung zwischen dem Theater der Commedia dell'arte und der Bildenden Kunst mit wenigen Ausnahmen in der Forschung bisweilen kaum behandelt worden.

#### **4.3. Zum Verhältnis schriftlicher und visueller Quellen**

Die systematische Erforschung der Theatergeschichte konzentrierte sich lange Zeit überwiegend auf das Studium literarischer Quellen.

„Given the primacy of the written word (lógos) in the western culture, the status of the illustration as a source of historical research has remained low in the West where it is the norm to give the text priority over

illustrations, which serve merely as decorations, to support a conclusion or confirm a statement made in the text.“<sup>189</sup>

Als einer der ersten Forscher hat Heinz Kindermann 1957 in seinem Aufsatz mit dem programmatischen Titel „Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien“ darauf hingewiesen, dass die Bildinterpretation zu den wichtigsten methodischen Stützen des Theaterhistorikers zählt. Die Bilddokumente und Bühnendenkmäler seien in ihrer Bedeutung als theatergeschichtliche Quellen mindest ebenso wichtig wie es die literarischen Dokumente sind, so Kindermann.<sup>190</sup>

Zwar rät er am Beispiel des mittelalterlichen Theaters zur besonderen Vorsicht bei der Inanspruchnahme von Bildwerken und Skulpturen, auf die Problematik der Interpretation theaterikonographischer Quellen allgemein kommt er nicht zu sprechen. Ihm geht es auch nicht um das Heranziehen von Bilddokumenten als eigenständige Quellen, sondern darum, „aus einer Konfrontation von Regiebüchern, Kritiken, Brief- und Memoirenzeugnissen mit den Bilddokumenten“ jene Aussagefähigkeit zu finden, „die letzte stilgeschichtliche oder geistesgeschichtliche Schlüsse zulässt.“<sup>191</sup>

Kindermann veranschaulicht den Stellenwert der Ikonographie am Beispiel René Brays Thesen zu Moliere aus dessen Buch „Molière, Homme de Théâtre“:<sup>192</sup>

„Wie sehr würde man jetzt, um das Schlussglied dieser Beweiskette einfügen zu können, eine Molière-Ikonographie benötigen (...). Erst mit Hilfe dieser Molière-Ikonographie ließen sich all die Bildbeispiele auffinden, deren vergleichende Interpretation in der Lage wäre, Brays Thesen auch von dieser unerlässlichen Seite einer optischen Interpretation her zu stützen.“<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> Richards, *The Commedia dell'arte*, S. 5.

<sup>189</sup> Erenstein, *Theatre Iconography*, S. 185.

<sup>190</sup> Kindermann, *Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien*, S. 289.

<sup>191</sup> Kindermann, *Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien*, S. 291.

<sup>192</sup> René Bray, *Molière: Homme de Théâtre*, (Paris 1954).

<sup>193</sup> Kindermann, *Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien*, S. 291.

Erst aus der Konfrontation und dem Vergleich der Bilddokumente mit den literarischen Zeugnissen, könne das Theater einer vergangenen Epoche rekonstruiert werden. Wenn auch bildliche und literarische Quellen eine „mindest ebenso große Rolle“ spielen, bleibt der Eindruck, als bilde die Theaterikonographie lediglich das Schlussglied der Beweiskette. Letztlich gibt damit auch Kindermann den literarischen Quellen den Vorzug.

Panofsky hat schon früh auf die Gefahr hingewiesen, für die ikonographische Analyse und damit in der Folge auch für die ikonologische Interpretation unkritisch und unterschiedslos literarisches Wissen auf das Kunstwerk anzuwenden. Die Vertrautheit mit den literarischen Quellen allein genüge nicht, um den Gehalt eines Kunstwerkes bestimmen zu können.<sup>194</sup>

Allerdings können wir, so Panofsky, „unsere Kenntnis literarischer Quellen dadurch ergänzen und richtig stellen, dass wir die Art und Weise befragen, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden, nämlich die Typengeschichte.“<sup>195</sup>

Ikonographische und literarische Quellen ergänzen und vervollständigen sich gegenseitig. Theaterikonographie hat damit auch etwas zu tun mit einer „neuen dialektischen Beziehung“ zwischen geschriebenem Wort und Bild, ohne letzteres im Sinne einer Hierarchie der Quellen als Appendix zum Text zu interpretieren.<sup>196</sup>

„Integrating into research the use of visual documents in an accountable fashion, as an autonomous source of information alongside written sources, should deepen our insights into theatre history and help us understand spectatorship contemporary to the visual document. (...) It is precisely through comparison with other visual and written documents

---

<sup>194</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 46.

<sup>195</sup> Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, S. 46.

<sup>196</sup> Erenstein, Theatre Iconography, S. 185.

that possible insights into the use and function of an illustration are brought into sharper focus.“<sup>197</sup>

Ähnlich der Beziehung von Dokument und Theater, stehen auch die Quellen, schriftliche und visuelle, in gegenseitigem Einfluss. Katritzky vermutet etwa, dass Thomas Coryats<sup>198</sup> Berichte über italienische Quacksalber von einem Stich Giacomo Francos (**Abb. 13**) beeinflusst sein könnten.<sup>199</sup>

Die essentielle Bedeutung des Bildmaterials für die Erforschung der Commedia dell'arte liegt freilich auf der Hand, geben doch die wenigen erhaltenen Textdokumente wie Szenarien oder Reiseberichte immer nur ein bruchstückhaftes Bild wieder.“<sup>200</sup>

Aber auch deren Authentizität ist fraglich. Denn wie die bildlichen sind auch die schriftlichen Quellen im Kontext ihrer Geschichte und Entstehung zu lesen und zu interpretieren.<sup>201</sup> Beispielsweise sind die Szenarien Flaminio Scalas keineswegs nur praktische Spielanleitungen. Sie sind auch literarische Kunstwerke, wollen auch als solche verstanden werden und stehen in einer bestimmten literarischen Tradition.“<sup>202</sup>

#### **4.4. Der Faktor Theatralität in der Interpretation**

Mit dem Verweis auf Ernst Gombrich verlangt Katritzky, die Bilddokumente zum Theater aus ihrem jeweiligen sozialen und künstlerischen Kontext

---

<sup>197</sup> Erenstein, *Theatre Iconography*, S. 187.

<sup>198</sup> Thomas Coryat, *Coryats Crudities 1611*, with an introduction by William Schutte, (London 1978), S. 272ff.

<sup>199</sup> Katritzky, *Was Commedia dell'arte Performed by Mountebanks?*, S. 119.

<sup>200</sup> Katritzky, *Lodewyk Toeput*, S. 73. Siehe auch Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, S. 230ff: „The truth is, that we can never hope now to recapture fully the impression once made by these comedians and that the scenarii form the least part of the evidence which enables us to come even to a partial appreciation of their skill.“

<sup>201</sup> Katritzky, *Was Commedia dell'arte Performed by Mountebanks?*, S. 119.

herauszuinterpretieren: „Language can form propositions, pictures cannot (...) Art can present and juxtapose images (...) but it cannot specify their relationship.“<sup>203</sup>

Die Kenntnis des historischen und soziokulturellen Kontextes bildet schon in Panofskys Model das Fundament der ikonologischen Interpretation. Das Werk und seine Bedeutung („meaning“) wird als Teil dieses Systems verstanden.

Ein Schlüsselbegriff ist in diesem Zusammenhang „Theatralität“:

Münz demonstriert etwa an Hand der Ikonographie der mittelalterlichen *Giullari* und der *Commedia dell'arte* die Herausbildung von Theatralitätsgefügen.<sup>204</sup>

Bei seinen Ausführungen handelt es sich nur um Entwürfe und Konzeptionen. Münz zeigt allerdings in Ansätzen die Möglichkeit, das Modell Theatralität auch für die Interpretation visueller Dokumente zum Theater heranzuziehen. Allerdings ist der Begriff „Theatralität“ einer, der schon zu inflationieren droht, noch ehe seine Brauchbarkeit im Gewirr theaterwissenschaftlicher Termini erwiesen ist.<sup>205</sup> Münz selbst weist darauf hin, dass der Begriff ohne die Anerkennung als gesellschaftskonstituierenden Faktor überflüssig sei. Als bloßes Synonym für Theatralik, Theatralisierung und Theatralisches ist er als rhetorisch-stilistisches Modewort für die Theaterwissenschaft unbrauchbar.<sup>206</sup>

Theatralität („theatricality“) findet sich auch bei Erenstein. Nach Erenstein könne die Theaterikonographie die Theatralität („theatricality“) einer bestimmten Epoche aus den visuellen Dokumenten herauslesen und interpretieren.<sup>207</sup> Theatralität, das ist, zitiert er Cesare Molinari, über das Theater hinausgehend

<sup>202</sup> Siehe hierzu Cesare Molinari, „Actor-authors of the *Commedia dell'arte*: The Dramatic Writings of Flaminio Scala and Giambattista Andreini“, in: *Theatre Research International*, Vol. XXIII, No. 2, (Summer 1998), S. 141-151, S. 142 u. 145 sowie Richards, *The Commedia dell'arte*, S. 145.

<sup>203</sup> Ernst Gombrich, „The evidence of images“, in: *Interpretation: Theory and Practice*, hrsg. v. Charles Singleton, (Baltimore 1969), S. 97; zit. in: Katritzky, *Lodewyk Toeput*, S. 73.

<sup>204</sup> Rudolf Münz, „Adila Teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: Münz, *Theatralität und Theater*, S. 273- 287, S. 278.

<sup>205</sup> Rudolf Münz, „Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt: Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters“, in: Münz, *Theatralität und Theater*, S. 82-103, S. 85.

<sup>206</sup> Münz, *Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt*, S. 88.

eine „Attitüde des Lebens.“<sup>208</sup> Vor diesem Hintergrund ist ein Bild ein Dokument der Theatergeschichte und zugleich das Produkt jenes kulturellen Gesamtkontextes, in dem sich schließlich und unter vielem anderen auch das Theater entwickelt.<sup>209</sup>

In Frage kommen auch Dokumente, die in keinem direkten Verhältnis zu einem konkreten Theaterereignis stehen, steckt doch auch in ihnen etwas vom „Geist einer Epoche“ („spirit of an age“).<sup>210</sup>

Givanna Botti verweist in diesem Zusammenhang auf Pierre Francastel in dessen Folge „gli studiosi dell’iconographia teatrale traggono il suggerimento che conduce alla lettura delle opere d’arte come materiale informativo, che assume i prodotti dell’arte non solo come ‚dotazioni materiali‘, ma anche, soprattutto, come ‚dotazioni mentali‘ delle civiltà.“<sup>211</sup> Vor diesem Hintergrund ist Kunst nicht weniger als ein Archiv der Erinnerungen und Zeugnisse der Geschichten und Kulturen und ihren Gesetzmäßigkeiten.

„The signs an artist uses to refer to a performance provide us with a great deal of information about prevailing norms in the theatre system in a particular period. (...) It is up to the theatre iconographer, aided by sources and documents, to discover and interpret iconic references to theatre performances“.<sup>212</sup>

Über Panofskys Plädojer für die „Einsicht in historische Prozesse“<sup>213</sup> als Korrektiv unserer jeweils subjektiven Interpretation hinausgehend, versucht Balme die

<sup>207</sup> Erenstein, *Theatre Iconography*, S. 186.

<sup>208</sup> Erenstein, *Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation*, S. 7. Siehe auch Cesare Molinari, „Presentazione“, in: *Quaderni di Teatro, Teatro e arti figurative*, 14, (1981), S. 3-8.

<sup>209</sup> Molinari, *Presentazione*, S. 7.

<sup>210</sup> Erenstein, *Theatre Iconography*, S. 186. Siehe auch Cesare Molinari, *Presentazione*, S. 3ff.

<sup>211</sup> Givanna Botti, „Presentazione“, in: *Biblioteca teatrale*, n.s. 37/38, (1996), S. 13-17, S. 15f.

<sup>212</sup> Erenstein, *Theatre Iconography*, S. 186.

<sup>213</sup> Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 49.

Ansätze von Norman Bryson und Stephen Greenblatt für die Theaterikonographie nutzbar zu machen.<sup>214</sup>

Sowohl Bryson, der von einer „social formation“ spricht, als auch Greenblatt in seiner Theorie der „sozialen Energie“ betonen den engen Zusammenhang zwischen Kunst und Sozialstruktur. Bei beiden geht es um die Sedimentation kultureller und sozialer Symbole und Zeichensysteme in der Kunst, wobei Bryson auf die bildende Kunst, Greenblatt bekanntlich auf die Literatur rekurriert.

„There is no marginalisation: painting is bathed in the same circulation of signs which permeates or ventilates the rest of the social structure. (...) the social formation is inherently and immanently present in the image and not fate or an external which clamps down on an image that prefers to be left alone.“<sup>215</sup>

Ausgehend von diesen Überlegungen folgert Balme, dass die Theaterpraxis („theatrical practice“) immer ein Komplex dessen ist, was Bryson mit „social formation“ bezeichnet und die theaterikonographischen Bilddokumente in vielfältiger Weise damit verbunden sind:

„As images they are linked to the social formation via iconographical practices and as representations of some aspect of theatrical practice the image is mediated via the medium of theatre.“<sup>216</sup>

Für Erenstein sind Bilddokumente Teil eines komplexen Kontextes und

---

<sup>214</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 192f. Norman Bryson, „Semiology and Visual Interpretation“, in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, hrsg. v. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, (Cambridge 1991). Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (Oxford 1988).

<sup>215</sup> Bryson, *Semiology and Visual Interpretation*, S. 66; zit. in Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 193.

<sup>216</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S 193.

verknüpft mit einer breiten Kultur von Regeln und Übereinkünften.<sup>217</sup>

Auch Kowzan, indem er das semiotische Konzept von „reference/referent“<sup>218</sup> für die Theaterikonographie verwendet, schreibt von der Beziehung der Darstellungen zu einer historischen Realität. Ihm zufolge sei es für den Theaterhistoriker in erster Linie wichtig, die historische Realität zu bestimmen, die in einem ikonographischen Objekt repräsentiert ist.<sup>219</sup> „Iconography objects are by definition reproductions, signs of authentic things, signs which have as referents persons or objects which exist or have existed.“<sup>220</sup> Vor diesem Hintergrund definiert Kowzan das theaterikonographische Objekt als „signifying figurative representation, that is an iconic sign whose referent is a phenomenon belonging to theatrical reality, and which is united to this referent by bonds of resemblance.“<sup>221</sup>

Balme kritisiert, dass Kowzan eine unveränderliche theatrale Realität voraussetzt und dabei vergisst, dass in der Konsequenz seiner Argumentation auch diese ein kontingentes Phänomen sein müsste.<sup>222</sup> Kowzans Thesen spiegeln dieselbe Problematik wider, die auch in den Überlegungen Panofskys durchschimmert: Aus welchen Quellen ist der „historische Kontext“ (Panofsky), respektive die „theatrale Realität“ (Kowzan) zu bestimmen sind und von welchem Bezugspunkt aus kann das geschehen?

Panofskys Lösung ist einfach:

„Der Kunsthistoriker wird dasjenige, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung des Werkes oder der Werkgruppe ist (...) an dem zu messen haben, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung so

---

<sup>217</sup> Erenstein, Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation, S.4f.

<sup>218</sup> Kowzan stützt sich auf Charles Sanders Peirce. Für eine Auseinandersetzung mit Semiotik und Ikonographie siehe auch den allerdings für die Theaterikonographie wenig ergiebigen Aufsatz von Frank Peeters, „Scenography, Iconography, and Semiotics: Toward an Analytical Framework“, in: Picturing Performance, S. 150-161.

<sup>219</sup> Kowzan, Theatrical Iconography/Ikonology, S. 68.

<sup>220</sup> Kowzan, Theatrical Iconography/Ikonology, S. 56.

<sup>221</sup> Kowzan, Theatrical Iconography/Ikonology, S. 61.

<sup>222</sup> Balme, Interpreting the Pictorial Records, S. 191.

vieler anderer, historisch auf jenes Werk oder jene Werkgruppe bezogener kultureller Dokumente ist, wie er nur bewältigen kann:<sup>223</sup>

Der Bezugspunkt, von dem aus ein Werk interpretiert wird, ist die Vielzahl jener kulturellen Dokumente, die mit diesem Werk in Beziehung stehen und die etwas über die politischen, religiösen, gesellschaftlichen und philosophischen Tendenzen aussagen, die dem Werk, einer Person oder einer Epoche zugrunde liegen.<sup>224</sup>

Zumindest bei Panofsky bleibt es dem Kunsthistoriker überlassen, aus dem breiten Angebot von Dokumenten, jene herauszufiltern, denen „seiner Meinung nach“ für das Werk eine Bedeutung zukommt und die er zu bewältigen in der Lage ist.

Wie schon bei Panofsky geht es in der Theaterikonographie darum, das Werk in seinem gesellschaftlichen, kulturellen Kontext zu erklären. Darüber hinaus geht es aber vor allem um die Beziehung dieses Werkes zum realen Theater. Um diese festmachen zu können braucht es einen Bezugspunkt, der als „theatrale Realität“ bezeichnet wird. Ohne Bezugspunkt wäre eine von den Bilddokumenten abgeleitete Theatergeschichte kaum authentisch. Andererseits soll sich die „theatrale Realität“ aber aus den Bilddokumenten ableiten. Die Gefahr eines Zirkelschlusses liegt auf der Hand.

Balme beschreibt das Dilemma in Kowzans Argumentation:

„In other words, the documents and objects are unreliable, at fault, if you will, but not the historical reality of which they may or may not be part. These premises lead to the ultimately unsolvable questions of diachronicity (where is the iconic sign located on a temporal chain of similarity?).“<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 48f.

<sup>224</sup> Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 49.

<sup>225</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 191.

Die Komplexität des Verhältnisses von Theaterbild, Theater, „Theatralität“ und dem „sozialen Kontext“ erfordert ein Hinausgehen über die Grenzen fixer und eindeutiger Referentialität. Mit Balme geht es in der Theaterikonographie gerade darum, ihre referentielle Vielstimmigkeit zu entdecken.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Records*, S. 199.

**ABSCHNITT III:**

**DIE COMMEDIA DELL'ARTE ALS BILDMOTIV**

## 1. Grundlegende Bemerkungen

Die Commedia dell'arte ist auch in der Ikonographie „kaum auf einen Nenner zu bringen.“<sup>227</sup> Als Bildmotiv begegnen uns das Theater und seine Figuren in den unterschiedlichsten Zusammenhängen und Beziehungen.<sup>228</sup> Die Ikonographie führt dem Betrachter deutlich vor Augen, wie ambivalent und vielschichtig die Commedia dell'arte gewesen sein musste.<sup>229</sup>

Die bekannten Masken und ihre Darsteller finden wir als Karnevalsnarren und Begleiter von Quacksalbern auf Jahrmärkten und Festen, als groteske Tänzer und Musikanten auf den hölzernen Bretterbühnen der Marktplätze und Spielhallen, in politischen Pamphleten, Parodien und Buchillustrationen sowie in Portraits und Alltagsszenen. Abgebildet in Fresken und Ölgemälden und mehr noch in den Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten fanden ihre Kostüme, Gesten und Namen rasch Verbreitung in Europa. Abgesehen von den fahrenden Commedia dell'arte Truppen selbst, sorgten die „pittore vago“ (reisende Kunstmaler) und die Entwicklung neuer technischer Möglichkeiten der Vervielfältigung für eine rasche Popularisierung des Stegreifspiels.<sup>230</sup>

Die Beziehungen, in denen diese Darstellungen zum tatsächlichen Theater standen, ist ebenso vielschichtig zu interpretieren, wie es die Abbildungen selbst sind. So weist Leik darauf hin, dass die Commedia dell'arte als Bildmotiv kaum je ausschließlich für sich selbst steht und zum Träger unterschiedlichster Anliegen wird.<sup>231</sup>

Der folgende Abschnitt versucht an Hand konkreter Bildbeispiele aus der ganzen Fülle des erhaltenen Materials, hinter die komplexe Beziehung von Bild und Theater zu blicken, um etwas vom ambivalenten Phänomen der Commedia dell'arte und seiner Vielschichtigkeit aus den Darstellungen zu filtern.

---

<sup>227</sup> Erenstein, Neue Wege der Forschung über Commedia dell'arte, S. 8.

<sup>228</sup> Katritzky, Lodewyk Toeput, S. 74.

<sup>229</sup> Marco De Marinis, „Appunti per uno studio diacronica della recitazione nella commedia dell'arte“, in: The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'arte, hrsg. v. Domenico Pietropaolo, University of Toronto Italian Studies 3, (Ottawa 1989), S. 239-256, S. 243.

<sup>230</sup> Castagno, The Early commedia dell'arte, S. 138.

<sup>231</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 249f.

## 2. Die Entwicklung der Commedia dell'arte als Bildmotiv

Für Paul Castagno gibt es einen engen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Ikonographie und dem Theater der Commedia dell'arte. Beide folgen den Prinzipien der zeitgenössischen manieristischen Ästhetik. Castagno deutet die frühe Commedia dell'arte als manieristisches Phänomen und leitet daraus Grundprinzipien und Wesenszüge ab.<sup>232</sup>

„During the latter half of the cinquecento, maniera flourished as an artistic concept and practice. Maniera fostered virtuosity, sprezzatura, and a new attitude toward gesture, while it forged the movement toward artificiality, typification and conventional forms - all standard characteristics of the commedia dell'arte. Ultimately, it is in the late cinquecento images of the commedia dell'arte, that we find the marriage of these two forms. Mannerism, which celebrates the theatrical in art, had found its perfect partner in the subject matter of the comici dell'arte.“<sup>233</sup>

Der Auftritt der Komödianten auf der Bühne ist äquivalent zum Zugang der manieristischen Maler zur virtuoson Gestik und den Bewegungen der Figuren im Bild.<sup>234</sup> Wiederum dienen die Sfessanischen Tänzer Callots zur Illustration. In ihnen, so Castagno, sei die strukturelle Übereinstimmung vom Wesen der Commedia dell'arte und den Charakteristika der manieristischen Ästhetik besonders deutlich zu erkennen.

„Just as Vasari's frescoes of battle scenes at the Palazzo Vecchio depict

---

<sup>232</sup> Castagno, The Early commedia dell'arte, S. 145.

<sup>233</sup> Castagno, The Early commedia dell'arte, S. 146.

<sup>234</sup> Castagno, The Early commedia dell'arte, S. 167.

the historical events relating to the siege of Florence, albeit with maniera (...) so too does Callot present his commedia scenes a la maniera, with exaggerations, distortions, and preciousity."<sup>235</sup>

Für Katritzky erklären sich die unnatürlichen und ins Groteske übersteigerten Körperproportionen und Bewegungen aus der bereits diskutierten ikonographischen Eigendynamik in der bildenden Kunst. Die Entwicklung stereotyper Motive führte zur Überlagerung realistischer Überlegungen.<sup>236</sup>

Daniel Posner unterscheidet in der Commedia dell'arte Ikonographie zwei Traditionen, die sich in der dritten Hälfte des 16. Jahrhunderts herausbildeten: Einerseits Darstellungen, die Kostüm, Pose und den typischen Ausdruck einer Figur illustrieren. Zum anderen solche, die konkrete Spielsituationen und „lazzi“ zeigen.<sup>237</sup>

Erenstein sieht beide Stränge in zeitlicher Abfolge. Für ihn ist die Etablierung der Commedia dell'arte als Bildmotiv eine Entwicklung von der Darstellung charakteristischer Körperhaltungen zu konkreten Spielsituationen. In den Bildern zum Théâtre Italien, schreibt Erenstein, wurde versucht, die charakteristische Qualität und die Dynamik der Aktionen des lebendigen Theaters so gut wie möglich bildnerisch zum Ausdruck zu bringen. Den Künstlern ging es darum, für den Betrachter eine Spielsituation so erkennbar wie möglich festzuhalten. Das Publikum sollte sich leicht an die Spielsituationen von der Bühne erinnern. Die Bilder dienten damit einem ganz bewussten Zweck. So entstanden Grafiken, die als visuelle Dokumente Informationen über Repertoire, Bühnenbild, Typen, Gestik und Handlung vermitteln.<sup>238</sup> Mit möglichst „realen“ Darstellungen sollten die Bedürfnisse des Publikums, also

---

<sup>235</sup> Castagno, *The Early commedia dell'arte*, S. 142.

<sup>236</sup> Katritzky, *Harlequin in Renaissance Pictures*, S. 400f.

<sup>237</sup> Daniel Posner, *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*. In: *Art Bulletin*, Vol. LIX, No. 2 (June 1977), S. 203-216, S. 204.

<sup>238</sup> Robert Erenstein, „Unbekannte Illustrationen des Théâtre Italien“, in: *Maske und Kothurn*, 31, (1985), S. 263-279 u. Taf. VII-XXIII, S. 266f.

auch der potentiellen Käufer der Bilder, befriedigt werden. In gewisser Weise handelt es sich bei ihnen damit auch um eine frühe Form von „Werbematerial“<sup>239</sup>

Beginnend mit dem 17. Jahrhundert tritt deutlich der „Harlekin“ in den Vordergrund, auch deshalb, weil sich gerade aus der Figur des komischen Dieners eine Vielzahl an lokalen und nationalen Abkömmlingen entwickelte, die das Interesse des lokalen Publikums weckte. Figuren wie der Doktor, in seiner ursprünglichen Bedeutung die Karikatur eines Bolognesischen Arztes oder Advokaten, verloren außerhalb Italiens ein charakteristisches Element ihrer Komik.

Die spätere Ikonographie veranschaulicht die unübersehbare Vorrangstellung des Harlekins im Commedia dell'arte Ensemble.<sup>240</sup> Besonders die grotesken Kostüme und Masken fanden das Interesse der Illustratoren und Betrachter. Dies gilt besonders für Druckgrafiken, die weniger als ein Gemälde, ein buntes, farbiges und lebendiges Bild der Aufführung machen konnten. Figuren wie die Innamorati scheinen für die Bildkünstler von vergleichsweise geringem Interesse gewesen zu sein. „Their stage costuming may not have been idiosyncratic enough to attract the attention of illustrators, but the rich, fashionable dress they wore would have pleased many spectators.“<sup>241</sup>

Für Theile lassen sich anhand der Ikonographie die beiden bedeutenden Phasen der geschichtlichen Entwicklung, nämlich Italien und Frankreich, erkennen. Zum einen gäbe es da die italienischen Typen, groteske Figuren, wie in den Stichen von Callot, zum anderen die bereits geglättete Bizarrerie in den Darstellungen

---

<sup>239</sup> Bent Holm, „King, Carnival and Commedia: Images in the 'Copenhagen' Fossard Collection“, in: Nordic Theatre Studies, Yearbook for Theatre Research in Scandinavia, No. 4, (Kopenhagen 1991), S. 117; Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 158, Charles Sterling, „Early Paintings of the Commedia dell'arte in France“, in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XI, No. 1, (New York 1943), S. 11-32, S. 29.

<sup>240</sup> Johannes Metz, Das Harlekinthema in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts und seine theatralische Aussage, (Berlin 1970), S. 22.

<sup>241</sup> Richards, The commedia dell'arte, S. 120.

Watteaus und Gillots.<sup>242</sup>

Freilich sind diese mehr als ein Jahrhundert nach Callot entstanden. Fragwürdig ist auch, ob Theiles strikte Trennung zwischen einer von körperlicher Beredsamkeit und Akrobatik gekennzeichneten Frühphase und einer auf den Dialog ausgerichteten Spätphase, zu halten ist. Schließlich scheint auch Theile sein Bild von der frühen Commedia dell'arte, wie so oft in der Theatergeschichte, vor allem an Callots Balli di Sfessania festzumachen. Die sind allerdings zu einer Zeit entstanden (1620/21), in der das Stegreifspiel bereits mehr als ein halbes Jahrhundert nachgewiesen ist, also kaum noch von einer „Frühphase“ gesprochen werden kann.

Auch Metz, der sich in seiner Arbeit eindringlich mit der Entwicklung der Commedia dell'arte als Bildmotiv beschäftigt, verweist auf den besonders in den frühen Druckgrafiken auffallenden Verzicht auf Darstellungen des „flüchtigen Improvisationsspiels“ zugunsten skurril, fantastischer Typen in grotesken Tanzgebärden bis hin zu deutlichen sexuellen und skatologischen Anspielungen.<sup>243</sup>

Molinari präsentiert in seiner umfangreich illustrierten Arbeit über die Commedia dell'arte eine Reihe von frühen Bildern (**Abb. 2**) und stellt sie in Beziehung zu den Aufführungen der Quacksalber und Buffone.

„Piuttosto, grazie anche all'assenza di indicazioni scenografiche, queste scenette sono riconducibili alla realtà estremamente fluida del teatro di strada o di fiera, un teatro di ciarlatani, buffoni, esseri deformati utilizzati per attirare la folla.“<sup>244</sup>

Immer wieder wird im Zusammenhang mit den Gauklern und der Welt des Jahrmarktes und ihrer Beziehung zur Commedia dell'arte auf Callots „Balli di

---

<sup>242</sup> Wolfgang Theile, „Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich“, in: Commedia dell'arte: Geschichte - Theorie - Praxis, hrsg. v. Wolfgang Theile, (Wiesbaden 1997) S. 45-60, S. 53.

<sup>243</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 72f.

<sup>244</sup> Molinari, La Commedia dell'arte, S. 84.

Sfessania“ verwiesen. Als Bildmotiv stehen sie aber nicht am Anfang der Entwicklung. Metz vergleicht die grotesken Tänzer Callots mit den Darstellungen aus der Sammlung Fossard, in der noch die nachbildende und stilisierende Darstellung stereotyper Komödienszenen im Vordergrund steht.<sup>245</sup> Im Unterschied dazu würde bei Callot Commedia dell’arte nicht reproduktiv-rezeptiv, sondern als eigenkünstlerisches, ganz persönlich geprägtes Erlebnis erfahren und in die Kunstwelt des Bildes transponiert.<sup>246</sup>

In der Bildwelt des 18. Jahrhunderts begegnet uns die Commedia dell’arte nicht mehr nur als eine im eigentlichen Sinn theatralische Welt: Sie wird auch und vor allem zum Ausdrucksträger einer ausschließlich bildkünstlerischen Thematik.<sup>247</sup> Die Herausbildung einer eigenständigen und vom Theater unabhängigen ikonographischen Tradition, scheint die Annahme von Metz zu bestätigen. Metz führt den Unterschied zwischen den Bilddokumenten des 16. und 17. Jahrhunderts und jenen des 18. Jahrhunderts auf das veränderte Verhältnis der bildenden Kunst zum Theater zurück. Im 18. Jahrhundert wird die Welt der Commedia dell’arte Gegenstand einer eigenständigen bildkünstlerischen Darstellungsweise. Zweifellos gewagt ist Metz’ Behauptung, dass es sich in den vorangehenden Jahrhunderten lediglich um graphische Blätter rein illustrativ-informativen Charakters handelte, ohne den qualitativen Anspruch künstlerischen Eigenwertes.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 47. Die Sammlung Fossard („Recueil Fossard“) wurde in den frühen 20er Jahren von Agne Beijer im Nationalmuseum Stockholm entdeckt und von diesem gemeinsam mit Pierre Louis Duchartre herausgegeben. Es handelt sich dabei um die umfangreichste und für die Theaterikonographie wichtigste Sammlung an Bilddokumenten zur Commedia dell’arte: Agne Beijer und Pierre Louis Duchartre, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui on été représentées en France sous le règne de Henry III. Recueil, dit de Fossard, conservé au musée national de Stockholm, présenté par Agne Beijer. Suivi de Compositions de réthorique de Don Arlequin, présentées par Pierre Louis Duchartre*, (Paris 1928).

<sup>246</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 48.

<sup>247</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 12.

<sup>248</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 69.

Aus den auffallenden formalen Abhängigkeiten schließt Metz mit dem Hinweis auf Sterling<sup>249</sup> für das 16. und 17. Jahrhundert auf einen Bildstil, der ohne neue künstlerisch-thematische Ambitionen das Faktisch-Gegenständliche einer theatralischen Erscheinung im Bild festzuhalten versuchte.<sup>250</sup> Die Schwierigkeit, das dynamische Spiel der Schauspieler bildnerisch darzustellen, führten zur Dominanz von Rollenbildern und stereotypen Darstellungen. Die Figuren wirken posierend. Hinzu kommen die ikonographischen Traditionen. Je charakteristischer sich eine einmal formulierte Darstellungsform erwies, desto stärker bestimmte sie das allgemeine Erscheinungsbild der jeweiligen Figur in der Ikonographie.<sup>251</sup>

Nach Hans Tintelnot setzte das Interesse von Malerei und Grafik am Theater in jenem Moment ein, „wo das Theater als gesellschaftliches Phänomen in einem – eben gesellschaftlichen – Zeitalter lebensmäßige Bedeutung für eine höfische und bürgerliche Kultursphäre erhält.“<sup>252</sup>

Auch Metz sieht einen Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunstform *Commedia dell'arte* und der ikonographischen Entwicklung. Metz, der eine existierende Zahl an früheren Tafel- und Leinwandgemälden bereits aus den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vermutlich wegen ihrer geringen künstlerischen Qualität ausklammert, setzt diesen Zeitpunkt erst mit dem Aufkommen der „*fêtes galantes*“ in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts an. Allerdings existieren bereits aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhundert eine Fülle an Tafelbilder, deren Thema oder zumindest konstituierendes Element die *Commedia dell'arte* ist.<sup>253</sup> Metz' Annahme gilt also auch bereits für die frühe *Commedia dell'arte*, deren gesellschaftliche Aufwertung als Kunstform auch zu ihrer Etablierung als Motiv

---

<sup>249</sup> Sterling, *Early Paintings of the Commedia dell'arte in France*, S. 29.

<sup>250</sup> Metz, *Das Harlekinthema*, S. 70.

<sup>251</sup> Metz, *Das Harlekinthema*, S. 72f.

<sup>252</sup> Hans Tintelot, *Barocktheater und barocke Kunst*, (Berlin 1939), S. 236. Zit. aus: Metz, *Das Harlekinthema*, S. 82, Fn. 193.

<sup>253</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 145.

der bildenden Kunst beitrug. Dafür spricht, dass viele Besitzer von Gemälden und Grafiken den höfischen Kreisen Frankreichs angehörten. Aus diesen Kreisen stammt auch die Mehrzahl der erhaltenen Gemälde und Tafelbilder.<sup>254</sup>

Früher noch und zahlreicher als in der Malerei fand die Commedia als Motiv Eingang in der Druckgrafik, einem Medium, in dem niedere Sujets sich viel früher als in der Malerei etablieren konnten.<sup>255</sup> Dass die Commedia dell'arte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in breitem Umfang bildwürdig geworden ist, führt Leik auch auf die Beliebtheit und Aktualität dieses Theaters zurück, also letztlich auch auf die wachsende gesellschaftliche Bedeutung.<sup>256</sup>

Charakteristisch für die Commedia dell'arte Ikonographie ist, dass der Großteil der erhaltenen Gemälde und Grafiken aus dem Franco-flämischen Bereich stammen. Aus dem eigentlichen Ursprungsland Italien sind nur wenige Beispiele erhalten. Metz' mittlerweile knapp drei Jahrzehnte zurückliegende Einschätzung, dass kein einziges genuin italienisches Gemälde mit einem Commedia dell'arte Motiv existiert,<sup>257</sup> konnte mittlerweile von Katritzky zurückgewiesen werden.<sup>258</sup>

Leik macht den geringen gesellschaftlichen Status der Commedia dell'arte in Italien für die relative Bildarmut verantwortlich.<sup>259</sup> Heck führt die Bildarmut auf die in Italien besonders starke antitheatrale Bewegung im Zuge der Gegenreformation zurück: „Being neither heroic nor holy, the Italian comedians were hardly fit subjects for the more public forms of art on their native soil, like paintings and frescos.“<sup>260</sup>

---

<sup>254</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 146.

<sup>255</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 145.

<sup>256</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 258.

<sup>257</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 71.

<sup>258</sup> Katritzky, Lodewyk Toeput, S. 78.

<sup>259</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 145.

<sup>260</sup> Heck, The Musical Iconography of the Commedia dell'Arte, S. 228f.

### **3. Commedia dell'arte Darstellungen in unterschiedlichen Zusammenhängen**

#### **3.1. Commedia und Karnevalsdarstellungen**

##### **3.1.1. Das Verhältnis von Commedia dell'arte und Karneval**

Das Verhältnis der Commedia dell'arte zum Karneval zählt zu den meistdiskutierten Themen der Forschung. Die wechselseitigen Einflüsse und die engen symbolischen Zusammenhänge zwischen den beiden Sphären sind komplex und vielschichtig.

„In the same way, as the Commedia dell'arte developed, there was a constant give and take between it and the popular sources from which it drew its strength. This dynamic interchange not only moulded the development of the commedia, but affected the very essence of those far from static popular traditions.“<sup>261</sup>

In der Theaterikonographie findet sich eine ganze Reihe an Darstellungen mit Motiven des Karnevals. Das Bildmaterial wirft ein besonderes Licht auf die Beziehung zwischen der Commedia und den volkstümlichen Bräuchen: „whose very essence was in turn affected by the commedia characters as they developed on stage.“<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Margaret Katritzky, „Italian Comedians in Renaissance Prints“, in: *Print Quarterly*, Vol. IV, No. 3, (September 1987), S. 236-254, S. 246.

<sup>262</sup> Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, S. 237.

### 3.1.2. Ein Festpanorama von Callot

Unter den Arbeiten, die der lothringische Kupferstecher Callot in seiner Funktion als eine Art von „Bildreporter“<sup>263</sup> zu den Festen am Florentiner Hof schuf, befindet sich auch eine Radierung, die ein prunkvolles Schauspiel auf der Piazza Sante Croce im Karneval von 1615 abbildet (**Abb. 3**).

Die Radierung zeigt eine hölzerne Arena inmitten eines weiten Stadtplatzes. Im Vordergrund treiben Karnevalsnarren ihre Späße. Darunter sind auch zwei groteske Tänzer, die neben den Balli di Sfessania auch aus anderen Arbeiten des Künstlers hinlänglich bekannt sind (**Abb. 4**).

„The two players are quite small on the page, only about an inch high, and Callot no doubt invented them and set them on the page in a semi-automatic act of drawing. But they were brilliant inventions and the artist was fascinated by the formal dynamics and expressive content of his creation - figure poses that are tense, but agile, violent yet funny, grotesque while convincingly natural.“<sup>264</sup>

Einer der beiden Zanni führt dem anderem eine Klistierspritze ein. Eine ähnliche Szene findet sich auch in den Balli. In der Hintergrundszene von **Abb. 5** führt ein Zanni diesmal einem Esel einen Blasebalg ein. Blasebalg und Klistierspritze gelten als Standardrequisiten der Commedia dell'arte und auch des Karnevals, die mit sehr komplexer Symbolhaftigkeit belegt sind.<sup>265</sup>

Unter den Narren auf dem Karnevalsbild ist auch ein Pantalone, der in Haltung

---

<sup>263</sup> Jacques Callot, Das gesamte Werk, Bd. I., Zeichnungen, hrsg. v. Rogner und Bernhard, (München 1971), S. 22.

<sup>264</sup> Posner, Jacques Callot and the Dances Called Sfessania, S. 209.

<sup>265</sup> Otto Schindler, „Zur Kremser ‚Komödiantenszene‘ im Stammbuch des Malergesellen Ferdinand Simmerl (1643)“, in: Unsere Heimat, Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich, Jg. 68, Hf. 2, (1997), S. 100-112, S. 105. Unter den Wandgemälden auf Schloss Trausnitz findet sich die Darstellung einer ähnlichen Szene (Abb. 7): Pantalone reitet auf einem Esel die Treppe hinauf. Zanni führt dem Esel eine Klistierspritze ein. Zu den Wandmalereien auf Burg Trausnitz siehe: Günther Schöne, „Die Commedia dell'arte Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern“, in: Commedia dell'arte: Geschichte - Theorie - Praxis, S. 106-112, Bildtafeln I-VIII.

und Kostüm den 1919 radierten Pantalone aus den „Drei Pantalone“ (**Abb. 6**) vorwegnimmt. Trotz der bekannten Figuren dokumentiert die Narrenszenen keine am Rand des eigentlichen Schauspiels stattfindende Commedia Szene. Vielmehr handelt es sich – etwa am Beispiel des Pantalone – wohl um Karnevals Narren in der Verkleidung bekannter Commedia dell’arte Typen.

Callots Radierung ist beispielhaft für eine ganze Reihe an Gemälden und Druckgrafiken, in denen sowohl Motive des Karnevals, als auch das Thema der Commedia dell’arte aufgenommen wurden. Für Otto Schindler ist es in der Theaterikonographie ein leider weit verbreiteter Trugschluss, von den dargestellten Figuren gleich auf förmliche Commedia dell’arte Aufführungen zu schließen.<sup>266</sup>

### 3.1.3. Commedia dell’arte in Monatsserien

Für Leik können Commedia dell’arte Figuren in den Darstellungen auch stellvertretend für die Zeit des Karnevals stehen und es kann daher kaum die Absicht gewesen sein, Theater dokumentarisch darzustellen sondern vielmehr den Betrachter auf den Karneval als das eigentliche Bildmotiv hinzuweisen. Diese Interpretation ist besonders in so genannten Monats- und Jahreszeitenserien denkbar.<sup>267</sup>

Als Beispiel sei hier wiederum ein Kupferstich von Callot erwähnt. Im Rahmen einer Monatsserie nach Vorlagen von Adrien und Jean Collaert zeigt die Radierung „Januarius“ (**Abb. 8**) unter anderem einen Lautespielenden Zanni und einen tanzenden Pantalone.<sup>268</sup> Im Bild tauchen auch andere Karnevalsbräuche, wie etwa die traditionelle Stierhetze, auf. Auf einem Holzpodest ist ein Quacksalber mit Begleiter zu sehen. Der Stier stürzt sich gerade auf einen seiner Hetzer, der verletzt am Boden liegt. „Wounds and other

---

<sup>266</sup> Otto Schindler, „Türkenkrieg als Faschingsscherz: Der ‚Karneval in Venedig‘ in Kremsmünster“, in: Oberösterreichischer Kulturbericht, Jg. 52, Nr. 2, (Linz 1988), S. 12-13, S.12.

<sup>267</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 250.

<sup>268</sup> Zwei Zeichnungen von Joos de Mompe (**Abb. 9 u. 10**) sind ebenfalls Monatsdarstellungen mit Commedia dell’arte Figuren.

penetrations of the body are associated with the grotesque and the confrontation between life and death within the body."<sup>269</sup>

Der für Karnevalsdarstellungen charakteristische Kontrast zwischen Leben und Tod wird zusätzlich mit der Darstellung des „Vecchio“ am Rand der lebendigen Straßenszene unterstrichen.

Ebenfalls ein maskiertes Zanni-Pantalone Paar findet sich in Antonio Tempesta's Stich „Febraro“ (**Abb. 11**) aus dem Jahr 1599.

Schon der Titel, der auf den traditionell letzten Monat des Karnevals anspielt, verweist auf eine Karnevalsdarstellung. Das Bild zeigt auch eine Reihe von Karnevalsaktivitäten, im Hintergrund ein Reitturnier vor Publikum, im Mittelgrund tanzende Karnevalsnarren und Akrobaten. Im linken Bildvordergrund sehen wir Pantalone, der auf einem Esel reitet und offensichtlich seinem korbtragenden Zanni, der an den beiden Hahnenfedern, die ihn zugleich als Narren kennzeichnen, unschwer als solcher zu erkennen ist, Anweisungen gibt.

Für Katritzky sind beide Figuren Masken der Commedia dell'arte:

„Their costumes are noticeable anachronistic and theatrical. Although not on stage, they play an integral dramatic role in the tournament spectacle, and are unmistakably not based on everyday characters, but on commedia masks.“<sup>270</sup>

Der Künstler hat ein bekanntes Motiv aus der Commedia dell'arte aufgegriffen und Pantalone und Zanni in sein Karnevalsbild eingefügt. Beide tragen die für ihre Masken typischen Kostüme des Stegreifspiels, die sie von allen anderen Figuren im Bild eindeutig unterscheiden.

Eine authentische Alltags- oder Theaterszene liegt auch in diesem Fall sicherlich nicht vor. Wie so oft aber sind Karneval und Commedia dell'arte in einem engen symbolischen Zusammenhang. So ist etwa der eselreitende Pantalone ein

---

<sup>269</sup> Paul Castagno, „Grotesque Images of Early Commedia dell'Arte Iconography“, in: Theatre History Studies, Vol. 12, (1992), S. 45-60, S. 57.

<sup>270</sup> Katritzky, Italian Comedians in Renaissance Prints, S. 236.

gängiges Motiv in vielen Karnevalsdarstellungen und taucht wiederholt auch in der Commedia dell'arte Ikonographie auf.<sup>271</sup>

Schindler betont die komplexe Symbolik von Esel und Eselsritt. Letzterer ist ein Brauch, der auch in der Ikonographie nachweislich schon vor dem Aufkommen der Commedia dell'arte auftaucht und seit dem späten Mittelalter im Zusammenhang mit Bestrafungen, Charivaris und Karnevalparaden bekannt ist.<sup>272</sup> Eselsritte waren gebräuchliche Bestrafungsriten für Ehemänner, die von ihren Frauen betrogen oder geschlagen wurden.<sup>273</sup> Raufhändel und Ehebruch zählen darüber hinaus auch zu den gängigen Motive in der Commedia dell'arte<sup>274</sup> und insbesondere Pantalone bekommt in den Szenen der Komödianten immer wieder die Hörner aufgesetzt.<sup>275</sup>

In Tempestras Stich geht es in der Eselsdarstellung wohl auch um die Karikatur der Turnierreiter auf ihren geschmückten Pferden. Als eine Art von „Ritter der traurigen Gestalt“ wirkt der dem Theater entlehnte Pantalone wie eine Parodie auf die Karnevalaktivitäten im Hintergrund.

Wie schon die Darstellungen von Callot demonstriert Antonio Tempestras Stich, wie inhaltlich und symbolisch komplex miteinander verwoben Alltag, Karneval und Commedia dell'arte sind und wie schwer es tatsächlich ist, hier eine Identifikation und eine Abgrenzung der verschiedenen Sphären vorzunehmen. In den meisten Fällen ist es aber zweifelhaft, aus den Darstellungen auf authentische Theaterszenen zu schließen.

---

<sup>271</sup> So etwa in **Abb. 5, 7 u. 11.**

<sup>272</sup> Otto Schindler, „From Symbols to Lazzi and Props: Riding Backwards, Bellows and Enema in Carnival and Commedia dell'arte“, Paper given at the Working Group for Theatre Iconography, 6. July 1998, Theatre and Theatre Research – Exploring the Limits, FIRT/IFTR XIIIth World Congress, Canterbury, 6-12 July 1998, (Canterbury 1998), S. 3.

<sup>273</sup> Schindler, From Symbols to Lazzi and Props, S. 3.

<sup>274</sup> Dshwelegow, Die italienische Volkskomödie, S. 136.

<sup>275</sup> Zur Rolle von Gewalt als Komisches Mittel der Commedia dell'arte siehe u.a. Nicoll, The World of Harlequin, S. 144.

### 3.2. Jahrmarkt, Gaukler und Scharlatane

Eng mit Karneval und Commedia dell'arte verbunden ist auch der Jahrmarkt, auf dem neben Gauklern oder Quacksalbern auch Commedia dell'arte Truppen dem Publikum ihre Kunst zur Schau stellten. Dabei griffen nicht nur die Schauspieler auf Holzbühnen zurück. Besonders Quacksalber sind in der Commedia dell'arte Ikonographie zahlreich.<sup>276</sup> Als Bildmotive bekannt waren die Wunderärzte aber auch schon vor dem Auftauchen des Stegreiftheaters.

Castagno zitiert einen frühen Kupferstich von Diana Scultori (**Abb. 12**) aus dem Jahr 1550.<sup>277</sup> Ein Händler steht auf seinem niedrigen Podest. Die Schlangen, die er am Körper hält, demonstrieren dem Publikum seine Unverwundbarkeit, während eine zweite Figur jene Waren anbietet, denen der Scharlatan seine Unverletzlichkeit verdankt. Bei dieser Darstellung handelt es sich jedoch um keine Commedia dell'arte Szene, auch ist bei keiner der Figuren eine Ähnlichkeit mit den Masken der Commedia dell'arte zu erkennen.

Ebenfalls einen Schlangenbändiger, diesmal zusammen mit Commedia dell'arte Figuren auf einem einfachen Holzpodest als Bühne, finden wir in einem Stich von Giacomo Franco (**Abb. 13**) aus dem Jahr 1609 auf. Anders noch als bei Diana Scultori scheint die Assoziation von Scharlatanen und Commedia dell'arte Schauspielern in der Ikonographie um 1600 bereits Routine gewesen zu sein.<sup>278</sup> Besonders in Bilddokumenten, in denen die Wunderdoktoren und Commedia dell'arte Figuren gemeinsam auf der Bühne agieren, ist ungewiss, ob es sich bei den Scharlatanen um Protagonisten in einem Schauspiel handelt.<sup>279</sup>

Katritzky betont die Bedeutung von Quacksalberdarstellungen in den „alba

---

<sup>276</sup> Castagno, *The early Commedia dell'arte*, S. 199.

<sup>277</sup> Castagno, *The early Commedia dell'arte*, S. 199.

<sup>278</sup> Katritzky, *Was Commedia dell'arte Performed by Mountebanks*, S. 106. McDowell geht davon aus, dass von der Mitte des 16. Jahrhunderts an Commedia dell'arte Schauspieler mit Scharlatanen assoziiert wurden. McDowell, *Some Pictorial Aspects of Early Mountebank Stages*, S. 84.

<sup>279</sup> Willem Hummelen, „Doubtful Images“, in *Theatre Research International*, Vol. XXII, No. 3, (1997), S.202-218, S. 206 sowie Katritzky, *Was Commedia dell'arte Performed by Mountebanks?*, S. 104.

amicorum“, kunstvoll gestalteten Stammbüchern. Die Ikonographie der Stammbücher zeige nachdringlich, dass zwischen den Commedia dell’arte Truppen und den Quacksalbern tatsächlich mehr als nur oberflächliche Übereinstimmungen in der Wahl der Kostüme oder Charaktere bestanden:<sup>280</sup> „It is evident that, in at least some cases, depiction of these costumes and types in conjunction with mountebanks was because they could stage full-length plays of the commedia dell’arte type.“<sup>281</sup>

Katritzky zieht den Schluss, dass aus den Analysen der Bilddokumente nicht neuerliche „Definitionen“ des Theaters der italienischen Komödianten resultieren. Vielmehr tragen sie dazu bei, das ambivalente und komplexe Phänomen Commedia dell’arte besser zu verstehen. Gerade die Verknüpfung von Theater und Scharlatanen zeigt, dass die frühe Commedia dell’arte ein „fließendes Konzept“ war, das eine ganze Reihe an theatralischen Erscheinungen in sich vereinte.<sup>282</sup> Vor diesem Hintergrund müsse man die Scharlatane als integralen Bestandteil der Commedia dell’arte verstehen.<sup>283</sup>

Ein weiterer Berührungspunkt sind Holz- oder Schrankkoffer wie man sie in Stammbuchdarstellungen aus den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zahlreich findet. In ihnen führten die Scharlatane ihre Waren mit sich.<sup>284</sup> Ein solcher Koffer ist unter anderem auch auf dem Titelblatt der „Balli di Sfessania“ (**Abb. 1**) abgebildet, dem einzigen Bild der Serie, das im Vordergrund tatsächlich eine realistische Bühnensituation wiedergibt.<sup>285</sup>

„The paddling of drugs added no distinction, for it is clear that figures now

---

<sup>280</sup> Katritzky, Was Commedia dell’arte Performed by Mountebanks?, S. 106.

<sup>281</sup> Katritzky, Was Commedia dell’arte Performed by Mountebanks?, S. 106.

<sup>282</sup> Katritzky, Was Commedia dell’arte Performed by Mountebanks?, S. 120.

<sup>283</sup> Jonathan Marks, „The Charlatans of the Pont-Neuf“, in: Theatre Research International, Vol. XXIII, No. 2, (1998), S. 133-141, S. 133.

<sup>284</sup> Katritzky, Was Commedia dell’arte Performed by Mountebanks?, S. 115.

<sup>285</sup> Posner versuchte zu zeigen, dass es sich bei den grotesken Tänzern aus der Serie nicht um Commedia dell’arte Darstellungen handelt, sondern um Moriskentänze. „Nevertheless, one cannot doubt that the Balli prints represent a fairground and that the dancers are ordinary fair performers and not Commedia dell’arte players.“ Posner, Jacques Callot and the Dances Called Sfessania, S. 207.

accepted as representative of the commedia supported themselves by the same trade; (...) in the open air, selling a tangible product was surely preferable to passing the hat."<sup>286</sup>

### 3.3. Commedia dell'arte als Parodien des Alltags

Das Naheverhältnis von Alltag und Commedia dell'arte illustriert eine Serie von fünf Kupferstichen des venezianischen Illustrators Nicolò Nelli aus den 1560er Jahren (**Abb. 14-18**).

Die Serie erzählt in der Art eines frühen Comic-Strips die Geschichte des verliebten venezianischen Magnifico Naspo Bizaro, der in der Begleitung seines faulen Dieners Zan Polo um die schöne Cate Bionda Biriota wirbt und basiert möglicherweise auf ein bekanntes volkstümliches venezianisches Scherzgedicht.<sup>287</sup>

In den ersten drei Bildern singt Naspo Bizaro lautespielend seiner Angebeten, die immer mehr auf die Werbung anspricht, eine Serenade, während Zan Polo essend und trinkend in der Gondel wartet. Die Serenade ist ein beliebtes Thema in Commedia dell'arte Darstellungen des 16. Jahrhunderts.<sup>288</sup>

Im vierten Bild trinkt Naspo Bizaro Wein aus dem Fass in der Gondel. Das Weinfass scheint angesichts der Leichtigkeit, mit der es Zan Polo trägt, schon einiges an Gewicht verloren zu haben. Der abschließende Stich der Serie, der in der Architektur der Häuser in einigen Punkten abweicht,<sup>289</sup> zeigt bereits die beginnende Hochzeitsfeier. Naspo Bizaros Brautwerben war also erfolgreich. Die ersten Gäste treffen ein und auf der angerichteten Tafel steht der Wein in

---

<sup>286</sup> Jonathan Marks, *The Charlatans of the Pont-Neuf*, S. 139.

<sup>287</sup> Leik beruft sich auf Ludovico Zorzi, *La vita quotidiana a Venezia nel secolo da Tiziano*, (Mailand 1990), S. 346. Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 225.

<sup>288</sup> Eine solche Szene findet sich in einer Illustration von Nicolò Nelli (**Abb. 15**), unter den Wandmalereien auf Burg Trausnitz sowie in zwei französischen Holzschnitten aus dem *Recueil Fossard* (**Abb. 19 u. 20**). Auch im Hintergrund eines „Pantalone“ von Callot (**Abb. 6**) ist ein weiterer Pantalone zu sehen, der zu Ehren der Innamorata auf dem Balkon eine Serenade singt.

<sup>289</sup> So sind etwa zwei Fenster hinzugekommen und auch die Stiege im Hintergrund hat sich verändert.

Karaffen bereit. Schon aber wirft der reiche Magnifico im Beisein der Verwandtschaft seiner Braut ein Auge auf die hübsche Nachbarin, die neugierig aus dem Fenster schaut. Zan Polo und die verduzte Braut beobachten die Szene interessiert.

Im Mittelpunkt und Träger der Bildkomik ist nicht der brautwerbende Magnifico sondern Zan Polo, der faule und gefräßige Diener.<sup>290</sup> Beides sind Eigenschaften, die auch die Zanni aus der Commedia dell'arte besitzen. Dass der Diener im letzten Bild hinterlistig die Szenerie beäugt und dabei wohl auch schon seinerseits ein Auge auf die Braut wirft, lässt kommende Intrigen erahnen, wie sie die Diener auch im Spiel der Commedia dell'arte anfachen.

Die Figur des Dieners geht möglicherweise auf einen realen Schauspieler zurück. Nach Richards und Richards handelt es sich bei Zan Polo um einen gefeierten Buffone und Karnevals-Unterhalter des frühen 16. Jahrhunderts, der auch schon in den Intermezzi der klassischen Aufführungen auftrat und über den nur sehr wenig bekannt ist.<sup>291</sup> Zan Polo wird in den Tagebüchern des venezianischen Patriziers Marino Sanuto beschrieben und gilt als eine Frühform des Zanni.<sup>292</sup> Eine Maske der Commedia dell'arte ist er freilich aber noch lange nicht. Es ist denkbar, dass Zan Polo ähnlich dem „Lieben Augustin“ mit der Zeit zu einer volkstümlichen Figur wurde, die beim zeitgenössischen Betrachter bekannte Assoziationen und Erinnerungen weckte.

Der Magnifico in Nellis Serie erinnert an Pantalone. Möglicherweise handelt es sich auch hier um ein Frühform. Zum Zeitpunkt der Kupferstichserie war das komische Paar Pantalone und Zanni nicht unbekannt. Ihr nachweislich erstes Auftreten als Commedia dell'arte Masken in einer Schauspielertruppe fällt zwar in die Jahre 1565 und 1566, also etwa in jene Zeit, in der auch Nellis Stiche entstanden sind, es ist aber anzunehmen, dass komische Szenen mit den

---

<sup>290</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 225.

<sup>291</sup> Richards, The Commedia dell'arte, S. 24.

<sup>292</sup> Richards zitieren den Eintrag von Sanuto zu einer Aufführung Zan Polos aus dem Februar 1515. Darin tritt Zan Polo in einem Intermezzo zu Plautus' „Miles Gloriosus“ auf. Richards, The Commedia dell'arte, S. 24.

beiden Figuren bereits früher gebräuchlich waren.<sup>293</sup>

Die Serie wirft also abermals die Frage auf, ob es sich um einen Commedia dell'arte-Plot handelt. Katritzky verneint:

„Several motifs, such as the servant with the pestle and mortar, are common to the commedia. However, although the costumes of Nelli's magnifico and Zan Polo are related to those of the commedia masks, they are shown in unmasked contemporary dress. Thus they appear not to be based on commedia dell'arte characters, but to be a more or less affectionate parody of contemporary Venetian types.“<sup>294</sup>

Als Parodien zeitgenössischer venezianischer Typen sind sie auf der Ebene des Bildes das, was für Dshiwelegow die Commedia dell'arte auf der Ebene der Bühne sein will, nämlich die Karikatur von Szenen und Personen des Alltags mit den Mitteln der Überhöhung und Verzerrung.<sup>295</sup>

Dafür, dass es sich nicht um eine Commedia dell'arte Szene handelt, spricht auch die Architektur. Die Bilder zeigen keine Bühnensituation sondern einen realistischen Ausschnitt Venedigs. Die Geschichte spielt an einem „realen“ Kanal der Lagunenstadt und nicht auf der Bühne. Auch entspricht die Kleidung der beiden Figuren, wie Katritzky bemerkt, nur in wenigen Punkten den aus der Commedia dell'arte bekannten Kostümen. So trägt der venezianische Magnifico nur in der Hochzeitsszene den für Pantalone typischen langen Mantel. In den Gesichtszügen und den Kopfbedeckungen sind bei beiden Figuren Elemente des Theaters spürbar. Allerdings sind beide ohne die traditionellen Halbmasken dargestellt. Nach Leik sollte man dem jedoch keine Bedeutung beimessen, da in einem so kleinen Bildformat Masken ohnehin kaum deutlich zu erkennen sind und auch der Mienenausdruck der Dargestellten keinen individuellen Charakter besitzt.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Richards, *The Commedia dell'arte*, S. XV.

<sup>294</sup> Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, S. 239.

<sup>295</sup> Dshiwelegow, *Die italienische Volkskomödie*, S. 116.

<sup>296</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 226.

Für Leik erschöpft sich die Funktion der Stiche in der „volkstümlichen Illustration zu populären Themen“ und nicht in der Darstellung einer Commedia dell’arte Szene oder einer Vorform des Stegreifspiels.<sup>297</sup> Um eine Szene aus dem Alltag handelt es sich ihr zu Folge nicht:

„Genreszenen, also Schilderungen des Alltags im strengen Sinn, haben wir hier nicht vor Augen. Zu deutlich ist die inhaltliche und funktionale Bindung an eine zugehörige scherzhafte Handlung, zu zeichenhaft die eingesetzte Bildsprache.“<sup>298</sup>

Vielleicht sind diese Stiche also nicht wie Illustrationen zu realen Bühnenszenen zu lesen und ihre Bedeutung liegt vielmehr im Aufzeigen der gemeinsamen volkstümlichen Wurzeln, aus denen sich die Bühnenfiguren der Commedia dell’arte und auch das Herr-Diener Paar in den Stichen Nellis entwickeln konnte.<sup>299</sup>

Ebenfalls interessant in diesem Zusammenhang sind zwei 1583 entstandene Arbeiten von Ambrogio Brambilla, der von 1579 bis 1599 in Rom wirkte. Die erste Arbeit, ein Holzschnitt mit dem Titel „Cucina per il pasto de Zan Trippu quando prese moglie“ (**Abb. 21**) zeigt eine Reihe bekannter Commedia dell’arte Figuren bei den Vorbereitungen zum Hochzeitsmahl des Dieners Zan Trippu und seiner Frau. Die Küche ist mit einem ungewöhnlichen Reichtum an Requisiten, Geschirr und üppigen Speisen ausgestattet. Jede der fünf Figuren, Buratino, M. Gratiano, Ma. Naspola, Zan Zaccagna und Ma. Balzarina, benennt ein Schriftzug im Bild. Die beiden Frauen, Ma. Naspola und Ma. Balzarina, sind die Dienerinnen, Buratino und Zan Zaccagna sind Zanni, M. Gratiano stellt eindeutig den Dottore der Commedia dell’arte dar. Trotz der Commedia dell’arte Typen ist die Radierung wiederum alles andere als die Wiedergabe authentischer Bühnenrealität. Für keine Commedia dell’arte Szene ist eine solche Vielzahl an Bühnenutensilien bekannt. Die Bühnen der Commedia, sofern

---

<sup>297</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 226.

<sup>298</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 226.

<sup>299</sup> Katritzky, Italian Comedians in Renaissance Prints, S. 239

vorhanden, bestanden aus einfachen Winkelrahmenkonstruktionen, bemalten Hintergrundbildern oder schlichten Vorhängen als Hintergrund, die meist einen freien Platz andeuten. Nicht zuletzt ist es für die Bühnenfigur des Dottore wahrscheinlich undenkbar, dass dieser käsereibend an den Hochzeitsvorbereitungen eines Dieners teilnimmt.

Leik notiert eine Reihe „zweideutiger Bildformeln“, wie sie schon aus vergleichbaren niederländischen Küchenstücken überliefert sind und wie deren Persiflage die Radierung wirkt. Anders als bei den Niederländern enthält Brambillas Radierung kein „versteckte Morallehre“.<sup>300</sup> Tatsächlich ist das Bild gespickt mit erotischen Anspielungen und Zweideutigkeiten. So wehrt sich die am offenen Herd gebückte Ma. Balzarina, wenn auch nur sehr nachgiebig, den Annäherungsversuchen von Zan Zaccagna, dessen Name wohl ein derbes Wortspiel aus „sacca“ (Sack) und „cagna“ (Hündin/Hure) ist.<sup>301</sup> Der lange Löffel in der rechten Hand der „nicht gerade züchtig décolletierten“<sup>302</sup> knienden Dienerin und der schon aus der Serie Nellis (**Abb. 17**) bekannte überdimensionale Stößel deuten den Geschlechtsakt an. Die Darstellung ist also alles andere als eine harmlose Alltagszene. Überdies, bemerkt Leik, ist wahrscheinlich nur mehr ein Bruchteil des Assoziationsspektrums für den zeitgenössischen Betrachter aus heutiger Sicht rekonstruierbar.<sup>303</sup> Die Radierungen legen den Schluss nahe, „dass der eigentliche Zweck des Blattes nicht die Wiedergabe einer Commedia-Szene ist, noch die Schilderung einer realen Komödianten-Hochzeit, sondern dass die Commedia dell’arte vielmehr als hinreichend bekanntes Hilfsmittel eingesetzt wurde, um den komischen Ausdruck der Radierung zu intensivieren.“<sup>304</sup>

Wie bereits in den vorangehenden Beispielen wird ein aus dem Alltag bekanntes Ereignis, auch hier Hochzeitsvorbereitungen, mit einer Vielzahl an doppeldeutigen Anspielungen parodiert und verfremdet. Der aus heutiger Sicht

---

<sup>300</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 133.

<sup>301</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 133.

<sup>302</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 133.

<sup>303</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 132.

<sup>304</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 134.

ausgesprochen derbe Humor mag dabei besonders einem breitem Publikum entgegengekommen sein und regen Absatz gefunden haben.<sup>305</sup>

Katritzky weist darauf hin, dass Brambilla auch als Schriftsteller, Architekt und Bildhauer arbeitete und versucht von zeitgenössischen satirischen Versen, die als Parodie auf die zeitgenössische Poesie zu lesen sind, auf Brambillas Holzschnitt und dessen Verhältnis zur Commedia dell'arte zu schließen.<sup>306</sup>

In der ausgelassenen Küchenszene steckt eine Reihe von symbolischen Elementen des Karnevals. Die maßlosen Speisen, Würste, Käse und aufgespießte Brathähnchen, deuten auf die Ausgelassenheit und den (kurzweiligen) Überfluss in der Karnevalszeit hin.

Diese Motive finden sich auch im anonymen Holzschnitt „Il Trionfo del Carneval“ (**Abb. 22**), einer grotesken Parodie auf römische Triumphzüge. König Karneval wird von Commedia dell'arte Figuren getragen: Zanni, Pantalone, Dottore und maskierte und mit Glocken behängte Akrobaten („Mattacini“).

Bachtin betont die Bedeutung des Essens und der Küchengeräte in volkstümlichen Festen. Wie die Commedia dell'arte Figuren im Bild waren die Karnevalsnarren mit Ofengabel, Feuerhaken, Küchengeschirr und überdimensionalen Würsten bewaffnet. Die enormen Vergrößerungen der Speisen erklärt Bachtin als Parallelerscheinung zu alten Darstellungen vergrößerter Phalli oder Bäuche, Motive, die ebenfalls aus der Commedia dell'arte Ikonographie bekannt sind.<sup>307</sup>

Katritzky lässt die Frage offen, ob es sich im Bild um Karnevalsnarren oder gar eine Schauspieltruppe handelt.<sup>308</sup> Zu wenige solche Bilder sind entdeckt und identifiziert und unklare Datierungen und spärliche Daten machen es schwer, in den Bildern zwischen Alltags-, Karnevals- und Theaterszenen zu unterscheiden. Erst wenn die notwendige Grundlagenarbeit geleistet ist, so Katritzky, sind wir

---

<sup>305</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 134.

<sup>306</sup> Margaret A. Katritzky, „Eight Portraits of Gelosi Actors in 1589?“, in: Theatre Research International, Vol. 21, No. 2, (1996), S. 108-120, S. 109f.

<sup>307</sup> Bachtin, Rabelais und seine Welt, S. 225f. So wird Pantalone wiederholt mit einem überdimensionalen Phallusschürz dargestellt. Phallischürze tragen auch die grotesken Tänzer der „Balli di Sfessania“. **Abb. 23** zeigt einen „Polichinelle“ aus dem Recueil Fossard aus dem Kopenhagener Teil der Sammlung.

<sup>308</sup> Katritzky, Italian Comedians in Renaissance Prints, S. 246.

in der Lage darüber zu spekulieren, ob die dargestellten Pantalones und Zannis ihre Kostüme fertig entwickelt von der Bühne entlehnten, ob sie schon vor dem Stegreifspiel existierten, auf den Jahrmärkten und Karnevalsfesten, ob sie von den venezianischen Kaufläuten inspiriert waren oder aber „whether the true account is yet to be pieced together from a combination of some or all of these and other hypotheses.“<sup>309</sup>

Eine zweite Radierung Ambrogio Brambillas trägt den umfangreichen Titel „Il bellissimo ballo di Zan trippu fatto nelle sue nozze quando prese p moglie Ma. franceschina essendoui pantalone di bisogniossi co la sua uenturina“ (**Abb. 24**) und zeigt Commedia dell’arte Typen in einem Rundtanz zu den Trommelschlägen und Flötenklängen des abseits stehenden M. Rigo Zu einigen der Figuren aus dem vorangegangenen Stich (Burati, M. nespola und M. Gratian) sind neben dem musizierenden M. Rigo noch Zan Trippu, Ma. franceschina, Ma. filomena, Pantalone und Venturina hinzugekommen.

Wie schon in der Küchenszene hat der Künstler die Namen der Figuren als Schriftzug ins Bild eingefügt. Sowohl die Figuren als auch die Schrift legen es nahe, die beiden Stiche als zusammengehörig zu sehen. Nur die Schreibweise der Dienerin Ma. Nespola variiert vom ersten Stich. Dort heißt sie Naspola. Der Künstler scheint sich allerdings um die Schreibweise nicht all zu sehr gekümmert zu haben. Schon im Titel heißt es „Ma. Franceschina“ während der Schriftzug die Braut von Zan Trippu als Ma. franceschina bezeichnet. Es ist also denkbar, dass die zahlreichen Variationen von Typennamen nicht von tatsächlich verschiedenen Masken, sondern nur von der nachlässigen Ausführung der Bilder herrühren können.

Abgesehen von der freiliegenden Brust Ma. Franceschinas fehlen im zweiten Stich sexuelle Anspielungen. Nach Leik ist es im Unterschied zur Küchenszene „angesichts der Bühnenpraxis der italienischen Komödianten immerhin denkbar“, dass es sich um die authentische Wiedergabe einer Bühnenszene handelt.<sup>310</sup> Musik und Tanz waren bedeutende Elemente einer Commedia

---

<sup>309</sup> Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, S. 246.

<sup>310</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte*, S. 131.

dell'arte Aufführung.<sup>311</sup>

Katritzky vermutet mit dem Hinweis auf ein Versgedicht aus dem 16. Jahrhundert, dass es sich bei den Figuren sogar um eine reale Schauspieltruppe handeln könnte.<sup>312</sup> Aufgrund der Typen- und Schemenhaftigkeit der Personen kann von Schauspielerportraits aber nicht die Rede sein. Die Gesichtszüge zeigen keine individualistischen Momente. Katritzkys Vermutung kann sich bestenfalls nur auf die Typennamen beziehen. Es ist möglich, dass Brambilla die Namen von einer ihm bekannten Truppe übernommen hat. Eine figurale Ähnlichkeit mit real existierenden Personen ist jedenfalls auszuschließen.

Aus heutiger Sicht erscheinen viele der Darstellungen als Karikaturen, manche von ihnen auch mit politischen Inhalten. Richards und Richards zitieren ein Londoner Pamphlet gegen Phillip von Spanien aus dem Jahr 1595 mit dem Titel „The Divels Legend“ (**Abb. 26**).<sup>313</sup> Auf dem Titelblatt ist die Darstellung eines Zanni-Pantalone Paars. Der Untertitel stellt in von den italienischen Typen abweichender Schreibweise den Lehrer „Pantaloun“ und seinen Schüler „Zanie“ vor, die dem Leser erklären werden, dass alle Hoffnung Großbritanniens auf König Phillip von Spanien und den „happie (sic) Apostles of the holy League“ liegt.

Auch in den Spannungen zwischen der katholischen Liga und der hugenottischen Gegenpartei mit Henri von Navarra im Frankreich der 1580er und 1590er Jahre wurden die Figuren des Stehgreifspiels für politische Satiren herangezogen.<sup>314</sup> Hier waren es Anhänger der Ligisten, die ihre politischen Gegner verhöhnten, indem sie ihnen die Eigenschaften der Commedia Masken nachsagten. Leik zitiert ein Spottlied, in dem behauptet wird, Henri IV hätte das Aussehen des bärtigen Harlekins.<sup>315</sup>

Auch Hansen verweist auf eine politische Flugschrift von 1632, die einen „Jehan

---

<sup>311</sup> Richards, S. 192. Auch von Callot existiert ein Stich mit der Darstellung von Commedia dell'arte-Figuren in einem Rundtanz (**Abb. 25**).

<sup>312</sup> Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, S. 248, Anm. 22.

<sup>313</sup> Richards, *Inigo Jones and the Commedia dell'arte*, S. 211.

<sup>314</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 115.

<sup>315</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 115f.

petagi“, also einen der zahlreichen Abkömmlinge des Zanni, zeigt und direkt auf eine Darstellung von Callot zurückgeht.<sup>316</sup>

Eines der wichtigsten und zugleich auch umstrittensten Bilder der Commedia dell’arte Ikonographie ist ein Gemälde aus dem Museum von Bayeux in Frankreich (**Abb. 27**), das aus den frühen 70er Jahren des 16. Jahrhunderts stammt. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um das älteste erhaltene Gemälde, das eine Commedia dell’arte Szene zeigt und die erste erhaltene Version eines Harlekin-Kostüms.<sup>317</sup>

Die Szene spielt in der Eingangshalle eines Schlosses und zeigt die Masken in höfischer Gesellschaft. Am unteren Rand des Bildes befindet sich eine Inschrift, die die Figuren mit realen Personen am Hof in Verbindung stellt. Zusätzlich sind sie im Bild mit Nummern gekennzeichnet. Die Liste der Darsteller ist tatsächlich beeindruckend. Will man der Inschrift glauben, ist einer der männlichen Innamorati niemand geringer als König Karl IX selbst und der Kardinal von Lorraine tritt als Dottore auf. Sterling konnte als Erster nachweisen, dass der Schriftzug erst mehr als zwei Jahrhunderte später ins Bild eingefügt wurde und die Beschriftung demnach keinen dokumentarischen Wert besitzt und vermutlich auch nichts mit den ursprünglichen Absichten des Malers zu tun hat.<sup>318</sup>

Abgesehen davon ist es zu dieser Zeit undenkbar, dass ein katholischer Kardinal in die Rolle einer Bühnenfigur des Stegreifspiels schlüpft oder sich bewusst in dieser Rolle darstellen ließ. Das Gemälde hat, zumindest in diesem Kontext, keine parodistische oder satirische Bedeutung. Dass es sich trotzdem um eine „versteckte Politsatire“ handeln könnte, ist auch für Leik eher unwahrscheinlich, sie schließt aber eine satirische Deutung des Gemäldes nicht grundsätzlich aus.<sup>319</sup> Metz nimmt an, dass der eigentliche Zweck des Bildes vielmehr in der

---

<sup>316</sup> Hansen, Formen der Commedia dell’arte in Deutschland, S. 43.

<sup>317</sup> Sterling, Early Paintings of the Commedia dell’arte in France, S. 20. und Metz, Das Harlekinthema, S. 24.

<sup>318</sup> Sterling, Early Paintings of the Commedia dell’arte in France, S. 17.

<sup>319</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte, S. 195f.

„Repräsentation des Hofes“ liegt.<sup>320</sup> Das Gemälde ist also kaum mit den später datierten Spottversen und politischen Flugschriften vergleichbar.

Im Kontext von Satiren und Parodien lassen sich auch Bilder zum Théâtre Italien aus der Sammlung Fossard deuten. Holm sieht die Harlekinszenen in der Tradition zeitgenössischer Jahrbücher und Kalender, die in der Selbstdarstellung des französischen Regimes unter Sonnenkönig Ludwig XIV eine beachtliche Rolle spielten.<sup>321</sup> Bei den „Kalenderbildern“ des Theatre Italien handelt es sich möglicherweise um Parodien des offiziellen Genres:<sup>322</sup>

„In other words, they function as visual parody. A considerable part of the Italians' repertoire could be said to parody serious forms of theatre such as tragedy and opera.<sup>323</sup> The almanacs furnish an iconographic counterpart to this.“<sup>324</sup>

Für Holm ist der Harlekin in den Stichen aus der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert das groteske Spiegelbild des tatsächlichen Königs. Die Insignien dieses Antikönigs (Feuer, Holzfässer, Würste, Schinken und andere Delikatessen) stammen aus der Karnevalsymbolik und sind uns bereits aus dem Triumphzug des Karnevals (**Abb. 22**) und der Küchenszene von Brambilla (**Abb. 21**) bekannt.

Holm vergleicht die Rolle des Harlekin Domenico Biancolelli am französischen Hof mit derjenigen eines klassischen Hofnarren. Die Commedia dell'arte Aufführungen seien, so Holm, als „court jester projects“ zu verstehen.<sup>325</sup> „To ridicule pompous acting was a typical court jester's act (...). The typical

---

<sup>320</sup> Metz, Das Harlekinthema, S. 24.

<sup>321</sup> Zur Inszenierung des Sonnenkönigs Siehe Peter Burke, Ludwig XIV: Die Inszenierung des Sonnenkönigs, (Berlin 1996).

<sup>322</sup> Holm, King, Carnival and Commedia, S. 117.

<sup>323</sup> Siehe auch Erenstein, Unbekannte Illustrationen des Théâtre Italien, S. 269.

<sup>324</sup> Holm, King, Carnival and Commedia, S. 117.

<sup>325</sup> Holm, „Picture and Counter-Picture: An Attempt to Involve Context in the Interpretation of Théâtre Italien Iconography“, in: Theatre Research International, Vol. 22, No. 3, (1998), S. 219-233, S. 222.

technique consisted in re-coding the regime's verbal and visual signs;<sup>326</sup>

Im Sinne der „verkehrten Welt“ werden die offiziellen Symbole und Zeichen auf der Bühne und in der Ikonographie in ihrer Bedeutung umgekehrt. An die Stelle der Symbole von Macht und Stärke, die in den höfischen Festen und Darstellungen zum Ausdruck kommen, treten nun die bekannten Motive des Karnevals.<sup>327</sup>

### 3.4. Commedia dell'arte und Moral

Aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammen eine Reihe von Darstellungen mit Commedia dell'arte Figuren in ausschweifend zechenden Festgesellschaften. Warnungen und moralisierende Drohungen ergänzen die meist auch sexuell aufgeladenen Szenen.<sup>328</sup> Der Vergleich zweier Bilder aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts<sup>329</sup> verdeutlicht den Zusammenhang zwischen den Figuren des Theaters und den im Bild enthaltenen moralischen Belehrungen.

Im Mittelpunkt steht die Radierung „Crapula et Lascivia“ (Ausschweifung und Lüsterheit) (**Abb. 28**) des flämischen Künstlers Johannes Sadeler.<sup>330</sup> In Sadelers Radierung sehen wir dieselbe Festszene wie in einem früher entstandenen Tafelbild Lodewyk Toeputs (Ludovico Pozzoserrato) „Bankett im Freien“ (**Abb. 29**).<sup>331</sup>

Am „Bankett im Freien“ nehmen mit Zanni, Pantalone und Innamorata auch drei Figuren der Commedia dell'arte teil.<sup>332</sup> Dass die Innamorata im Bild eine schwarze Augenmaske trägt, ist untypisch, da diese Figur gewöhnlich zu den unmaskierten Typen der Commedia dell'arte gezählt wird. Für Castagno zeigt

---

<sup>326</sup> Holm, *Picture and Counter-Picture*, S. 223.

<sup>327</sup> Holm, *Picture and Counter-Picture*, S. 224.

<sup>328</sup> Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, S. 138.

<sup>329</sup> Zur Reihung der Bilder siehe auch Katritzky, *Lodewyk Toeput*, S. 90f.

<sup>330</sup> Konrad Renger datiert das Bild auf 1588. Renger, *Joos Van Winghes*, S. 161.

<sup>331</sup> Datierung der Bilder nach Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, S. 187f.

<sup>332</sup> Figurengruppen mit Pantalone, Innamorata und einem laute- oder violinespielenden Zanni sind besonders in niederländischen Arbeiten von 1590 an häufig. Katritzky, *Lodewyk Toeput*, S. 93.

Toeputs Tafelbild daher ein Fest während der Karnevalszeit.<sup>333</sup> Die Ähnlichkeit der Szenen ist offensichtlich. Sadeler's Stich und Toeputs Tafelbild demonstrieren das Wiederholen bestimmter Szenen und Motive in der Commedia dell'arte Ikonographie. Viele Bilder unterscheiden sich nur geringfügig von ihren Vorlagen.

„Any interpretation of these pictures of courtly celebrations is complicated by the fact that although they may well record specific events, even if these could be identified, compositional elements may be largely borrowed from previous works, thus reducing and obscuring their value as documentary record.“<sup>334</sup>

Bei Sadeler handelt es sich um eine Innenraumszene, während Toeputs Bankett sich im Freien abspielt. Pantalone, Zanni und die Innamorata tauchen in beiden Bildern auf. Wie auch die übrigen Figuren zeigen sie die selben Gesten. Deutliche Unterschiede sind in den Kostümen erkennbar, die wohl jeweils die gegenwärtige Mode zur Entstehungszeit waren.

In Sadeler's Radierung tragen Pantalone und Zanni Halbmasken mit Bart, während die Innamorata eine für die gespielte Commedia dell'arte untypische und das ganze Gesicht bedeckende helle Maske trägt.

Neben einigen geringfügigen formalen Unterschieden zum Tafelbild hat Sadeler in seiner Radierung den unzweideutigen Titel „Crapula et Lascivia“ hinzugefügt. Damit steht das Bild in einem eindeutig moralischen Kontext:

„The addition of this caption transformed the picture into an emblem of admonition. This was most likely a response to the pressing demands of the Counter-Reformation against such scenes of bacchanal. By shifting the image to an emblem new iconographic codes appear.“<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, S. 188.

<sup>334</sup> Katritzky, *Lodewyk Toeput*, S. 85.

<sup>335</sup> Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, S. 190.

Im Unterschied zum Tafelbild, in dem die Komödianten unkommentiert für die fröhlich zechende Festgesellschaft auftreten, wird diese in Sadeler's Version verdammt. Die drei Commedia dell'arte Figuren stehen jetzt im Kontext unmoralischer Ausschweifungen, einer negativen Konnotation, die dem anderen Bild fehlt. Dort steht die Festszene, wie sie zur Karnevalszeit auch tatsächlich stattgefunden haben mag, mit all den Anzüglichkeiten für eine ausgelassene, vordergründig nicht aber moralisch bewertete Festlichkeit. Die moralisierende Funktion bei Sadeler wird auch aus dem lateinischen Bibeltext am unteren Rand des Stichs deutlich, der auf das Jüngste Gericht und den Tod hinweist:

„Der Tag des Herren wird kommen wie der Dieb in der Nacht, denn wenn sie werden sagen: Friede und Sicherheit, so wird sie das Verderben schnell überfallen, gleich wie der Schmerz ein schwangeres Weib, und werden nicht entfliehen.“<sup>336</sup>

Die Komödianten im Bild bleiben in der Unterschrift unerwähnt, „ihr Auftritt bei der schwelgenden Gesellschaft macht sie aber zu einem Teil von den Sünden.“<sup>337</sup> Die der Radierung Sadeler's zugrunde liegende Aussage wird auch aus einem anderem Grund klar: Durch zwei Fenster des Festsaals sehen wir die Baustelle einer halbfertigen Kirche, sowie, kaum zu erkennen, einige Menschen, die mit Feldarbeiten beschäftigt sind. Der Bildausschnitt kontrastiert scharf mit der sexuell aufgeladenen Festszene.

Die moralische Aussage kontrastiert aber scharf zum eigentlichen Bildinhalt.<sup>338</sup> Die sexuellen und bacchantischen Freuden sind im Unterschied zu den bedrohlichen Bibelpassagen alles andere als abschreckend gezeichnet und ironisieren so den vor Verdammung warnenden Titel und die schemenhafte Wiedergabe der Kirchenbaustelle im fernen Bildhintergrund.

Nicht immer sind die Bildinschriften so deutlich zu verstehen wie in „Crapula et Lascivia“ von Sadeler. Ein weiterer Stich von Sadeler nach einem Gemälde von

---

<sup>336</sup> Zit. aus: Renger, Joos Van Winghes, S. 172.

<sup>337</sup> Renger, Joos Van Winghes, S. 173.

<sup>338</sup> Castagno, The Early Commedia dell'arte, S. 191.

Joos van Winghe zeigt ebenfalls eine ausgelassene Feststimmung in einem prunkvollen Saal (**Abb. 30**). Auf der linken Seite sind zwei Musiker, die auf einem Ofenrost und einem Blasebalg spielen, abgebildet.<sup>339</sup> Beide tragen die für Narren charakteristischen Hüte mit Hahnenfedern. Einer von ihnen ist deutlich als Zanni der Commedia dell'arte erkennbar.

Im Bildhintergrund beider Darstellungen hängen Tafeln mit lateinischen Bibelzitat an der Wand:

„Darum kommt, und lasst uns des Guten genießen, das noch ist, und eilend des Geschaffenen uns bedienen, solange wir jung sind.“<sup>340</sup>

„Keiner von euch gehe leer aus in unserem Prassen; überall wollen wir Zeichen der Freude hinterlassen; denn das ist unser Teil, und das ist unser Los.“<sup>341</sup>

Der Betrachter darf die freundliche Einladung allerdings nicht wörtlich nehmen. In Wahrheit, so Renger, handelt es sich dabei um Parodien.<sup>342</sup> Im Unterschied zur Vorlage verleiht Sadeler der Aussage des Bildes zusätzlich mit einem weiteren Bibelzitat am unteren Rand des Stichs Nachdruck. Die Empfehlung ist unmissverständlich: „Wein und Weib bringen den Weisen zum Abfall, und wer sich an Huren hängt, wird ein Bösewicht.“<sup>343</sup>

Welche Rolle spielen aber nun die Commedia dell'arte Figuren in diesen Bildern? Dass sie als Musikanten und Unterhalter eine zentrale und wiederkehrende Rolle in den Festdarstellungen spielen, stellt letztlich auch die Commedia dell'arte selbst in den Kontext von „Crapula“ (Ausschweifung) und „Lascivia“

---

<sup>339</sup> Hausgeräte als Musikinstrumente finden sich häufig in niederländischen Festdarstellungen. Renger, Joos Van Winghes S. 170.

<sup>340</sup> „Venite et fruamur bonis quae sunt, et utamur creatura tanquam in juventate celeriter.“ Zit. aus: Renger, Joos Van Winghes, S. 164, Übersetzung von Renger.

<sup>341</sup> „Nemo vestru(m) exors sit luxuriae nostrae. Ubique relinquam(us) signa letitiaequonia(m) haec est sors nostra.“ Zit. aus: Renger, Joos Van Winghes, 164, Übersetzt von Renger.

<sup>342</sup> Renger, Joos Van Winghes, S. 164.

<sup>343</sup> „Vinum et mulieres apostatare faciunt sapientes et qui se jungit fornicatoriis erit nequam.“ Zit. aus: Renger, Joos Van Winghes, S. 164, Übersetzung von Renger.

(Lüsternheit). In der Bildsymbolik und auch im Urteil vieler Zeitgenossen, vor allem von kirchlicher Seite, stehen die Komödianten sinnbildlich für Laster und Verdammnis. Renger weist darauf hin, dass in der Bildtradition des 16. Jahrhunderts „Masken“ als Symbole der „Täuschung und unkeuschen Liebe“ und als „Attribut der Nacht“ galten.<sup>344</sup>

In diesem Sinne unterstreichen die für die Commedia dell'arte ungewöhnlichen Masken der Innamorati noch zusätzlich die Lasterhaftigkeit dieser Figuren und rücken sie so symbolisch in die Nähe von Prostitution und käuflicher Liebe.<sup>345</sup>

Die Maskeraden als „Bildtypus“ seien aber nicht im Zusammenhang mit „Nacht-Allegorien“ entwickelt worden, so Renger, sondern eher in Karnevalsdarstellungen. Auch bei den Stichen von Sadeler oder Toeput ist angesichts der weinseligen Ausgelassenheit der Festgesellschaft und der auch aus den bisherigen Bildbeispielen bekannten sexuellen Anspielungen die Nähe zum Karneval offensichtlich.<sup>346</sup>

### 3.5. Vermeintliche Portraits

Ob es sich bei den Darstellungen von Commedia dell'arte Figuren um Schauspielerportraits handelt war und ist für die Theaterwissenschaft immer wieder von besonderem Interesse. Authentische Portraits aber sind nach Leik

---

<sup>344</sup> Renger, Joos Van Winghes, S.168f.

<sup>345</sup> Dass auch Kurtisanen Masken trugen, geht aus den Aufzeichnungen Coryats über eine Komödienaufführung hervor: „Also their noble and famous Cortezans came to this Comedy, but so disguised, that a man cannot perceiue them. For they wore double maskes vpon their faces, to the end they might not be seene: (...) I saw some men also in the Play-house, disguised in the same manner with double visards, those were said to be the fauorites of the same Cortezans:“ Thomas Coryats, zit. aus: Winifred Smith, *The Commedia dell'Arte*, (New York 1964), S. 60f. Möglicherweise handelt es sich hierbei um ein weiteres Bindeglied zwischen Kurtisanen und den Schauspielerinnen der Commedia dell'arte. Siehe hierzu auch Kathleen McGill, „Woman and Performance: The development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte“, in: *Theatre Journal*, 43, 1991, S. 59-69, sowie Virginia Scott, „La Virtu et la volupté. Models for the Actress in Early Modern Italy and France“, in: *Theatre Research International*, Vol. XXIII, No. 2, (1998), S. 152-158.

<sup>346</sup> Castagno, *The early Commedia dell'arte*, S. 188.

„im Grunde ausgeschlossen“, da schon aufgrund der sozialen Geringschätzung der Komödianten andere Eigenschaften der „portraitierten“ Person in den Vordergrund treten mussten, um die Portraitwürdigkeit zu rechtfertigen. Zugleich als „Persönlichkeit“ und als Schauspieler konnten die Komödianten nur in „Rollenbildern“ dargestellt werden.<sup>347</sup>

Hinzu kommt, dass nach den künstlerischen Gepflogenheiten des 16. Jahrhunderts ein Portrait keineswegs auch bedeutet, Aussehen und Alter zum Zeitpunkt des Entstehens authentisch wiederzugeben.<sup>348</sup> Im 16. Jahrhundert war ein Portrait sicherlich nicht die „lebensnahe Vergegenwärtigung“ konkreter Personen.<sup>349</sup> Auch die bekannte Typenhaftigkeit der Commedia dell'arte widerspricht den Ansprüchen eines Portraits auf Individualität des Dargestellten. Nicht zuletzt sind durch das Tragen der Masken, wo sie in den Darstellungen auftauchen, die eigentlichen Gesichtszüge der Figuren verstellt.

Unter den frühen Portraitdarstellungen sind jene von Domenico Fetti, „Portrait eines Schauspielers“ (**Abb. 31**) und Agostino Carraccis Darstellung von Giovanni Gabrielli (**Abb. 32**) seltene Beispiele, in denen nicht die Rolle, sondern der Schauspieler selbst im Mittelpunkt des Bildes steht.

In Carraccis Kupferstich, datiert mit 1599, erscheint es zunächst seltsam, dass der Portraitierte, den der Schriftzug eindeutig als Giovanni Gabrielli identifiziert, zwar als Attribut seiner Profession eine Maske in den Händen hält, diese jedoch nicht aus dem Repertoire der Commedia dell'arte stammt. Die Maske als Symbol für das Theater ist allgemein gehalten und erinnert an vergleichbare Maskendarstellungen aus der Antike. Die deutlich weiblichen Züge erklärt Askew damit, dass Gabrielli unter anderem dafür bekannt war, auch Frauen darzustellen.<sup>350</sup>

Bei Domenico Fettis „Portrait eines Schauspielers“ handelt es sich möglicherweise um das erste gemalte Schauspielerportrait, in dem die Person

---

<sup>347</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 230f.

<sup>348</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 149.

<sup>349</sup> Leik, Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte, S. 172.

<sup>350</sup> Pamela Askew, „Fetti's Portrait of an Actor Reconsidered“, in: The Burlington Magazine, Vol. CXX, No. 899, (February 1978), S. 59-65, S. 60.

nicht in einer Spielsituation dargestellt ist.

„Fetti establishes a new subject in portraiture. Groups of Commedia dell’arte figures had been presented in paintings before the seventeenth century, but Fetti’s Tristano Martinelli is, as far as I know, the first painted portrait of an actor, shown independently, out of context of performance, in the history of art.“<sup>351</sup>

Askew identifiziert die dargestellte Person entgegen früherer Annahmen, es handle sich wie in dem Gemälde von Agostino Carracci um Giovanni Gabrielli,<sup>352</sup> als Tristano Martinelli (1555-1630), dem berühmtesten Harlekin seiner Zeit. Auch das Alter der dargestellten Figur würde zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes (1621-1622) mit dem Alter Martinellis von etwa 66 übereinstimmen. Ferrone allerdings sieht im Schauspieler nicht den Harlekin Martinelli, sondern den Capitano Darsteller Francesco Andreini.<sup>353</sup> In beiden Fällen handelt es sich aber um herausragende Schauspieler der Commedia dell’arte. Dass kein Zweifel an der Nähe des Portraits zum Stegreifspiel besteht, beweist die authentische Harlekin-Maske, eine dunkle Halbmaske, die der Schauspieler als Zeichen seiner Kunst und auch seiner Rolle in der Hand hält.

Anders als in Carraccis Portrait von Giovanni Gabrielli ist die Maske nicht mehr nur ein allgemeines Symbol für Theater. Sie ist auch ein Hinweis auf die Figur des Harlekins, jene Rolle, in der der Portraitierte, möglicherweise also Tristano Martinelli, Berühmtheit erlangte.

Auffallend ist der ernste Gesichtsausdruck, der im Widerspruch zur komödiantischen Rolle des Harlekins auf der Bühne steht. Sicherlich geht es hierbei um mehr als nur um die innere Befindlichkeit des Komödianten als

---

<sup>351</sup> Askew, *Fetti’s Portrait of an Actor Reconsidered*, S. 65.

<sup>352</sup> Askew, *Fetti’s Portrait of an Actor Reconsidered*, S. 60.

<sup>353</sup> Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari: la commedia dell’arte in Europa tra cinque e seicento*, (Turin 1993), S. 21, S. 23f, S. 30, S. 244, S. 247-253, Abb. 38.

traurigen Clown, wie Askew es andeutet.<sup>354</sup>

„Würde, Ernsthaftigkeit und Vornehmheit erweisen sich abermals als unverzichtbare Bedingungen für die Gattung des Portraits. Ein Schauspielerportrait, bei dem das Lächerliche und die Komik dominiert hätten, ist zum damaligen Zeitpunkt noch nicht denkbar.“<sup>355</sup>

Der würdevolle Habitus in der Darstellung wertet nicht zuletzt auch die Person und seine Kunst auf. Für Askew erzählt die Maske nichts von der Person des Schauspielers sondern etwas über einen weiteren Aspekt der Person Martinellis: „This very juxtaposition of face and mask reinforces the impression that it is the inner as well as outer aspect of Martinelli that is revealed to us.“<sup>356</sup>

Ein konkretes Kostüm oder gar ein bezeichnender Schauspielstil lässt sich aus Fetti's Portrait nicht ableiten. Seine Bedeutung für die Theatergeschichte liegt darin, dass wir aus ihm etwas über den sozialen und künstlerischen Stellenwert der Commedia dell'arte filtern können. Wie die Schriften von Flaminio Scala oder Francesco Andreini<sup>357</sup> dokumentieren diese Portraits auch das Bedürfnis der Schauspieler nach Anerkennung und künstlerischer Aufwertung ihrer Profession. Sie sind damit auch der Versuch der etablierten Protagonisten, sich von gewöhnlichen Spaßmachern und Unterhaltern abzugrenzen<sup>358</sup>, waren diese doch mit sozialen Außenseitern, Prostituierten, Dieben, Hexen und Zigeunern auf die selbe niedrige soziale Stufe gestellt.<sup>359</sup>

„By the turn of the century or even earlier the activities of the leading players and troupes seem characterized by a deliberate bid for upward social and cultural mobility, evident not only in the publication (...) but in rigour with which they sought to distance themselves from the ruck of

---

<sup>354</sup> Askew, *Fetti's Portrait of an Actor Reconsidered*, S. 63. Siehe auch Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 231.

<sup>355</sup> Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, S. 231.

<sup>356</sup> Askew, *Fetti's Portrait of an Actor Reconsidered*, S. 65.

<sup>357</sup> Richards, *The Commedia dell'arte*, S. 185.

<sup>358</sup> Siehe auch Richards, *The Commedia dell'arte*, S. 211,

<sup>359</sup> Richards, *The Commedia dell'arte*, S. 238; Castagno, *The Early commedia dell'arte*, S. 61.

itinerant entertainers and to define themselves as a distinct theatrical formation."<sup>360</sup>

Balme zählt die Schauspielerportraits in Molinaris Klassifikation zu den „indirekten Dokumente“<sup>361</sup> und illustriert ihre Bedeutung am Beispiel eines Gemäldes von William Hogarth von 1745, mit dem englischen Schauspieler David Garrick (**Abb. 33**):

„As a visual document of *mise en scène*, the painting is probably not reliable; it belongs, if it is to be regarded as an iconographical document at all, to that class, that Molinari terms indirect documents. For an iconological analysis on the other hand it opens a wide range of interpretative possibilities that illuminate on a number of levels the links between painting, acting and ‚social formation‘.“<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> Richards, *The Commedia dell'arte*, S. 211. Gemeint ist der Übergang vom 16. zum 17. Jh.

<sup>361</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Record*, S. 195.

<sup>362</sup> Balme, *Interpreting the Pictorial Record*, S. 195. Siehe auch Robert Erenstein, *Theatre Iconography: Traditions, Techniques, and Trends*, S. 145.

### C) SCHLUSS

Bis vor wenigen Jahren war von Theaterikonographie noch kaum die Rede. Erst Forschern wie Margaret Katritzky, Robert Erenstein oder Cesare Molinari ist es zu verdanken, dass die Theaterikonographie mittlerweile zu einem wachsenden und wichtigen Standbein der Theatergeschichtsforschung zählt.

Besonders Margaret Katritzky hat mit interdisziplinärer Genauigkeit aus der Fülle an erhaltenen Bilddokumenten, neue Daten, Fakten und Erkenntnisse zur Commedia dell'arte gewonnen, von denen viele in diese Arbeit eingeflossen sind.

Eines aber kann auch die Theaterikonographie nicht: Aus der Beschäftigung mit dem Bildmaterial zur Commedia dell'arte lässt sich keine neue Definition für dieses Theater ableiten.

Die Commedia dell'arte ist auch in der Ikonographie nicht „auf einen Nenner“ zu bringen.<sup>363</sup> Wie die Auswahl des Bildmaterials zu zeigen versuchte, begegnet uns das Theater und seine Figuren in den unterschiedlichsten Kontexten und (Bedeutungs)Zusammenhängen. In den wenigsten Fällen zeigen die Darstellungen ein bestimmtes Theater oder ein konkretes Ereignis.

Die Ikonographie führt dem Betrachter eindringlich vor Augen, wie vielschichtig die Commedia dell'arte gewesen sein musste.<sup>364</sup> Das komplizierte Ineinandergreifen der Themen und Sphären in der Bildkunst zeigt die frühe Commedia dell'arte nicht als starres Konstrukt sondern als „fließendes Konzept“.<sup>365</sup>

Die Ikonographie ist keine bloße Bildgeschichte der Commedia dell'arte. Sie liefert über das Bühnenspiel hinaus wertvolle Einblicke in den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Kontext, in dem dieses Theater eingebettet war. Aus den Bildern erfahren wir etwas über die Lebensumstände der Akteure und die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingen ihrer Arbeit.

---

<sup>363</sup> Erenstein, Neue Wege der Forschung über Commedia dell'arte, S. 8.

<sup>364</sup> Marinis, Appunti per uno studio diacronica della recitazione nella commedia dell'arte, S. 243.

<sup>365</sup> Katritzky, Was Commedia dell'arte Performed by Mountebanks?, S. 120.

Zwar lässt sich Theater vermutlich tatsächlich nicht wörtlich abbilden.<sup>366</sup> Doch die Bilddokumente sind unerlässliche Quellen für das bessere Verständnis der Commedia dell'arte als ein ambivalentes und vielschichtiges Phänomen, das eine ganze Reihe an unterschiedlichen theatralischen Erscheinungen in sich vereinigte.

Die Ikonographie ist ein essentieller Teil dieses komplexen Systems oder um mit Cesare Molinari und Rudolf Münz zu sprechen des „Bezugsrahmens Commedia dell'arte.“<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> Kelch, Theater im Spiegel der Bildenden Kunst, S. 1f.

<sup>367</sup> Münz, Commedia italiana, S. 148.

## D) ANHANG

### Literaturverzeichnis

Jean **Adhémar**, „French Sixteenth Century Genre Paintings“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, VIII, (1945), S. 191-195.

Michael **Anderson**, „Making Room: Commedia and the privatisation of the theatre“, in: The Italian origins of European theatre, The Commedia dell’arte from the Renaissance to Dario Fo, hrsg. v. Christopher Cairns, (Lewinston 1989), S. 74-97.

Pamela **Askew**, „Fetti’s Portrait of an Actor Reconsidered“, in: The Burlington Magazine, Vol. CXX, No. 899, (February 1978), S. 59-65.

Gustave **Attinger**, L’Esprit de la Commedia dell’arte dans le Théâtre Français, (Paris 1950).

Michail **Bachtin**, Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort v. Renate Lachmann, (Frankfurt 1987).

Christopher **Balme**, „Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma“, in: Theatre Research International, Vol. XXII, Nr. 3, (1996), S. 190-201.

Agne **Beijer** und Pierre Louis **Duchartre**, Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui on été représentées en France sous le règne de Henry III. Recueil, dit de Fossard, conservé au musée national de Stockholm, présenté par Agne Beijer. Suivi de Compositions de réthorique de Don Arlequin, présentées par Pierre Louis Duchartre, (Paris 1928).

Givanna **Botti**, „Presentazione“, in: Biblioteca teatrale, n.s., 37-38, (1996), S. 13-17.

René **Bray**, Molière: Homme de Théâtre, (Paris 1954).

Norman **Bryson**, „Semiology and Visual Interpretation“, in: Visual Theory, Painting and Interpretation, hrsg. v. Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, (Cambridge 1991).

Peter **Burke**, Ludwig XIV: Die Inszenierung des Sonnenkönigs, (Berlin 1996).

Jacques **Callot**, Das gesamte Werk, Bd. I, Zeichnungen, hrsg. v. Rogner und Bernhard, (München 1971).

Jacques **Callot**, Das gesamte Werk, Bd. II, Druckgraphik, hrsg. v. Rogner und Bernhard, (München 1971).

Marvin **Carlson**, „Theatre history, methodology and distinctive features“, in: Theatre Research International, Vol. XX, (1995), S. 90-96.

Paul **Castagno**, „Grotesque Images of Early Commedia dell'Arte Iconography“, in: Theatre History Studies, Vol. XII, (1992), S. 45-60.

Paul **Castagno**, The Early commedia dell'arte (1550-1621): The Mannerist Context. (New York u.a. 1995).

Thomas **Coryat**, Coryats Crudities 1611, with an introduction by William M. Schutte, (London 1978).

Marco **De Marinis**, „Appunti per uno studio diacronica della recitazione nella commedia dell'arte“, in: The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'arte, hrsg. v. Domenico Pietropaolo, University of Toronto Italian Studies 3, (Ottawa 1989), S. 239-256.

Aleksej K. **Dshiwelegow**, Die italienische Volkskomödie, (Berlin 1958).

Pierre-Louis **Duchartre**, La Commedia dell'Arte, (Paris 1955).

Robert **Erenstein**, „Concerning the Necessity for a Theatre-Iconographic System of Documentation“, Vortrag am congresso internazionale di studi: Iconografia del teatro, Venedig 1991, (1991).

Robert **Erenstein**, „Neue Wege der Forschung über Commedia dell'arte“, in: Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, Jg. XXXVIII, Heft 1, (1996), S. 7-16.

Robert **Erenstein**, „Theatre Iconography: An Introduction“, in: Theatre Research International, Vol. XXII, No. 3, (1997), S. 185-189.

Robert **Erenstein**, „Theatre Iconography: Traditions, Techniques, and Trends“, in: Picturing Performance, The Iconography of the performing Arts in Concept and Practice, hrsg. v. Thomas Heck, mit Beiträgen von Robert Erenstein, Margaret Katritzky, Frank Peeters, A. William Smith, Lyckle De Fries, (Rochester 1999), S. 136-146.

Robert **Erenstein**, „Unbekannte Illustrationen des Théâtre Italien“, in: Maske und Kothurn, 31, Hf. 3, (1985), S. 263-279 u. Taf. VII-XXIII, S. 279.

Siro **Ferrone**, Attori mercanti corsari: la commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento, (Turin 1993).

Erika **Fischer-Lichte**, „Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies“, in: Theatre Research International, Vol. XX, (1995), S. 85-89.

James **Fisher**, The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia on the Modern Stage, (New York 1992).

Erik **Forssmann**, „Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte“, in: Bildende Kunst als Zeichensystem, hrsg. v. Ekkehard Kaemmerling, (Köln 1991), S. 257-300.

Lyckle De **Fries**, „Iconography and Iconology in Art History: Panofsky’s Prescriptive Definitions and Some Art-Historical Responses to Them“, in: Picturing Performance, S. 42-64.

Ernst **Gombrich**, Meditations on a Hobby Horse, (London 1963).

Ernst **Gombrich**, „The evidence of images“, in: Interpretation: Theory and Practice, hrsg. v. Charles S. Singleton, (Baltimore 1969).

Stephen **Greenblatt**, Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England, (Oxford 1988).

Günther **Hansen**, Formen der Commedia dell’arte in Deutschland, (Emstetten 1984).

Thomas **Heck**, „Introduction“, in: Picturing Performance, S. 3-6.

Thomas **Heck**, „Looking Ahead: Databases, Image-Bases, and Access to Visual Resources in the Age of Internet“, in: Picturing Performance, S. 196-217.

Thomas **Heck**, „The Evolving Meanings of Iconology and Iconography“, in: Picturing Performance, (Rochester 1999), S. 7-41.

Thomas **Heck**, „The Musical Iconography of the Commedia dell’Arte: An Overview“, in: The Italian origins of European theatre: The Commedia dell’arte from the Renaissance to Dario Fo, hrsg. v. Christopher Cairns, (Lewinston 1989), S. 227-243.

Max **Herrmann**, „Dramenillustrationen des 15. und 16. Jahrhunderts,“ in: Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Teil II, (Berlin 1914), S. 273-500.

Bent **Holm**, „King, Carnival and Commedia: Images in the 'Copenhagen' Fossard Collection“, in: Nordic Theatre Studies, Yearbook for Theatre Research in Scandinavia, No. 4, (Kopenhagen 1991), S. 111-136.

Bent **Holm**, „Picture and Counter-Picture: An Attempt to Involve Context in the Interpretation of Théâtre Italien Iconography“, in: Theatre Research International, Vol. XXII, No. 3, (1998), S. 219-233.

Willem **Hummelen**, „Doubtful Images“, in: Theatre Research International, Vol. XXII, No. 3, (1997), S. 202-218.

The **Italian origins of European theatre**: The Commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo, hrsg. v. Christopher Cairns, (Lewinston 1989).

„**Ikonographie**“ in: Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. III, (Leipzig 1991), S. 390ff.

„**Ikonologie**“ in: Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. III, (Leipzig 1991), S. 392ff

**Ikonographie und Ikonologie**: Theorien - Entwicklung - Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. I, hrsg. v. Ekkehard Kaemmerling, (Köln 1979).

Gerald **Kahan**, Jacques Callot: Artist of the Theatre, (Athens, Georgia 1976).

Margaret **Katritzky**, „Aby Warburg's ‚Costumi teatrali‘ (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography“, in Theatre Research International, Vol. XXIV, No. 2, (1999), S. 160-167.

Margaret **Katritzky**, „Eight Portraits of Gelosi Actors in 1589?“, in: Theatre Research International, Vol. XXI, No. 2, (1996), S. 108-120.

Margaret **Katritzky**, „Harlequin in Renaissance Pictures“, in: Renaissance Studies, Vol. XI, No. 4, (1997), S. 381-419.

Margaret **Katritzky**, „Italian Comedians in Renaissance Prints“, in: Print Quarterly, Vol. IV, No. 3, (September 1987), S. 236-254.

Margaret **Katritzky**, „Lodewyk Toeput: Some Pictures Related to the commedia dell'arte“, in: Renaissance Studies, Vol. I, Nr. 1, (1987), S. 71-125.

Margaret **Katritzky**, „Performing-Arts Iconography: Traditions, Techniques, and Trends“, in: Picturing Performance, S. 68-90.

Margaret **Katritzky**, „Was Commedia dell'arte Performed by Mountebanks? Album amicorum Illustrations and Thomas Platter's Description of 1598“, in: Theatre Research International, Vol. XXIII, No. 2, (1998), S. 104-125.

Werner **Kelch**, Theater im Spiegel der bildenden Kunst: Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 51, (Berlin 1938).

Heinz **Kindermann**, Das Theaterpublikum der Renaissance, 1. Teil, (Salzburg 1984).

Heinz **Kindermann**, Das Theater der Barockzeit, Theatergeschichte Europas, Band III, (Salzburg 1959).

Heinz **Kindermann**, „Wir brauchen theatergeschichtliche Ikonographien!“, in: Maske und Kothurn, Nr. 3, (1957) S. 289-293.

Wolfram **Krömer**, Die italienische Commedia dell'arte, (Darmstadt 1987).

Tadeusz **Kowzan**, „Theatre Iconography/Iconology: The Iconic Sign and its Referent“, übers. v. Scott Walker, in: *Diogenes*, 130, (1985), S. 53-70.

Angelika **Leik**, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte: Eine Theaterform als Bildmotiv*, (Neuried 1996).

**Lexikon der Kunst**: Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. III, (Leipzig 1991).

Jules **Lieure**, *Jacques Callot: La Vie artistique, Catalogue de son oeuvre gravé*, (Paris 1924ff).

Jonathan **Marks**, „The Charlatans of the Pont-Neuf“, in: *Theatre Research International*, Vol. XXIII, No. 2, (1998), S. 133-141.

John **McDowell**, „Some Pictorial Aspects of Early Mountebank Stages“, in: *PMLA*, Publications of the Modern Language Association of America, Vol. LXI, No. 1, Part 1, (March 1946), S. 84-96.

Kathleen **McGill**, „Woman and Performance: The development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte“, in: *Theatre Journal*, 43, 1991, S. 59-69.

Johannes **Metz**, *Das Harlekinthema in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts und seine theatralische Aussage*, (Berlin 1970).

Cesare **Molinari**, „About Iconography as a Source for Theatre History“, Vortrag am congresso internazionale di studi: *Iconografia del teatro*, Venedig 1991, (1991).

Cesare **Molinari**, „Actor-authors of the Commedia dell'arte: The Dramatic Writings of Flaminio Scala and Giambattista Andreini“, in: *Theatre Research International*, Vol. XXIII, No. 2, (Summer 1998), S. 141-151.

Cesare **Molinari**, *La Commedia dell'arte*, (Mailand 1985).

Cesare **Molinari**, „Presentazione“, in: *Quaderni di Teatro, Teatro e arti figurative*, 14, (1981), S. 3-8.

Cesare **Molinari**, „Sull' iconografia come fonte per la storia del teatro“, in: *Biblioteca Teatrale*, n.s., 37-38, (1996), S. 19-40.

Rudolf **Münz**, *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. v. Gisbert Amm, (Berlin 1998).

Rudolf **Münz**, „Adila Teatrale: Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: *Münz, Theatralität und Theater*, S. 273- 287.

Rudolf **Münz**, „Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt: Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters“, in: *Münz, Theatralität und Theater*, S. 82-103.

Alois **Nagler**, „The Commedia Drawings of the Corsini Scenari“, in: *Maske und Kothurn*, (1969), S. 6-11.

Allardyce **Nicoll**, *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, (New York 1931).

Allardyce **Nicoll**, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, (Cambridge 1963).

Erwin **Panofsky**, „Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“, in: *Erwin Panofsky, Sinn und Bedeutung der bildenden Kunst*, (Köln 1996), S. 36-67.

Erwin **Panofsky**, „Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art“, in: Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, (New York 1955), S. 26-41.

Frank **Peeters**, „Scenography, Iconography, and Semiotics: Toward an Analytical Framework“, in: *Picturing Performance*, S. 150-161.

**Picturing Performance**: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice, hrsg. v. Thomas F. Heck, mit Beiträgen von Robert Erenstein, Margaret Katritzky, Frank Peeters, A. William Smith, Lyckle De Fries, (Rochester 1999).

Daniel **Posner**, Jacques Callot and the Dances Called Sfessania. In: *Art Bulletin*, Vol. LIX, No. 2 (June 1977), S. 203-216.

Michael **Quinn**, „The Comedy of Reference: The Semiotics of Commedia Figures in Eighteenth-Century Venice“, in: *Theatre Journal*, 43, (1991), S. 70-92.

Konrad **Renger**, „Joos van Winghes ‚Nachtbancliet met een Mascarade‘ und verwandte Darstellungen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 14, (1972), S. 161-193.

Kenneth and Laura **Richards**, *The commedia dell'arte: A documentary History*, (Cambridge 1990).

Kenneth **Richards**, „Inigo Jones and the Commedia dell'arte“, in: *The Italian origins of European theatre*, S. 209-225.

Virginia **Scott**, „La Virtu et la volupté : Models for the Actress in Early Modern Italy and France“, in: *Theatre Research International*, Vol. XXIII, No. 2, (1998), S. 152-158.

Otto **Schindler**, „From Symbols to Lazzi and Props: Riding Backwards, Bellows and Enema in Carnival and Commedia dell'arte“, Paper given at the Working Group for Theatre Iconography, 6. July 1998, Theatre and Theatre Research – Exploring the Limits, FIRT/IFTR XIIIth World Congress, Canterbury, 6-12 July 1998, (Canterbury 1998).

Otto **Schindler**, „Türkenkrieg als Faschingsscherz: Der ‚Karneval in Venedig‘ in Kremsmünster“, in: Oberösterreichischer Kulturbericht, Jg. 51, Nr. 2, (Linz 1988), S. 12-13.

Otto **Schindler**, „Zur Kremser ‚Komödiantenszene‘ im Stammbuch des Malergesellen Ferdinand Simmerl (1643)“, in: Unsere Heimat, Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich, Jg. 68, Hf. 2, (1997), S. 100-112.

Günther **Schöne**, „Die Commedia dell'arte Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern“, in: Commedia dell'arte: Geschichte - Theorie - Praxis. Hrsg. v. Wolfgang Theile (Wiesbaden 1997), S. 106-112, Bildtafeln I-VIII.

„**Selected Iconographic Research Resources**“, compiled by Thomas F. Heck, with recommendations from the contributors, in: Picturing Performance, S. 163-195.

Winifred **Smith**, The Commedia dell'Arte, (New York 1964).

Charles **Sterling**, „Early Paintings of the Commedia dell'arte in France“, in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Vol. XI, No. 1, (New York 1943), S. 11-32.

Ferdinando **Taviani** u. Mirella **Schino**, Il segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo, (Florenz 1982).

Roberto **Tessari**, Commedia dell'arte: La Maschera e l'Ombra, (Mailand 1981).

Wolfgang **Theile**, „Commedia dell’arte: Stegreiftheater in Italien und Frankreich“, in: Commedia dell’arte: Geschichte - Theorie – Praxis, hrsg. v. Wolfgang Theile, (Wiesbaden 1997) S. 45-60.

Hans **Tintelot**, Barocktheater und barocke Kunst, (Berlin 1939).

**Von Callot bis Lorient**: aus der Sammlung Karikatur und Kritische Grafik des Wilhelm-Busch-Museums Hannover, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Herwig Guratzsch, (Stuttgart 1991).

Aby **Warburg**, Die Erneuerung der Heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance, Gesammelte Schriften, Bd. I, hrsg. v. Fritz Rougemont u. Gertraud Bing, (Leipzig u. Berlin 1932).

Aby **Warburg**, „I Costumi teatrali per gli intermezzi del 1589: I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de` Cavalieri“, in: Atti dell’Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze, 1895, Commemorazione della Riforma Melodrammatica, 23, (1895), S. 133-146.

Ludovico **Zorzi**, „Figurazione pittorica e figurazione teatrale“, in: Storia dell’arte italiana, I , (Turin 1979), S. 419-462.

Ludovico **Zorzi**, La vita quotidiana a Venezia nel secolo da Tiziano, (Mailand 1990).

## Abbildungsverzeichnis

### Abb. 1

Titelblatt der aus insgesamt 24 Kupferstichen bestehenden Serie „Balli di Sfessania“ von Jacques Callot, 1621, Lieure 379. Nummernverzeichnis nach Jules Lieure, Jacques Callot: La Vie artistique. Catalogue de son oeuvre gravé, (Paris 1924ff).

Aus: Gerald Kahan, Jacques Callot: Artist of the Theatre, (Athens 1976), Fig. 1. Reproduktion aus der „Rosenwald Collection“, National Gallery of Art, Washington.

### Abb. 2

2 Stiche, Ende des 16. Jahrhunderts.

Aus: Cesare Molinari, La Commedia dell'arte, (Mailand 1985), S. 85.

Recueil Fossard, Theatermuseum Stockholm.

### Abb. 3

Festdarstellung auf der Piazza Santa Croce (Februar, 1616) von Jacques Callot, Lieure, 170.

Aus: Kahan, Jacques Callot, Fig. 34. Reproduktion aus der „Rudolf Baumfeld Collection“, National Gallery of Art, Washington.

### Abb. 4

„Le deux Pantalons“, Kupferstich von Jacques Callot, 1616, Lieure 173.

Aus: Kahan, Jacques Callot, Fig. 28. Reproduktion aus der „Rudolf Baumfeld Collection“, National Gallery of Art, Washington.

### Abb. 5

„Cap. Babeo und Cucuba“, Kupferstich, Balli di Sfessania, Lieure, 394.

Aus: Kahan, Jacques Callot, Fig. 16. Reproduktion aus der „Rosenwald Collection“, National Gallery of Art, Washington.

**Abb. 6**

„Le pantalon ou Cassandre“, Kupferstich, 1618, Lieure 288.

Aus: Kahan, Jacques Callot, Fig. 25. Reproduktion aus der „Rudolf Baumfeld Collection“, National Gallery of Art, Washington.

**Abb. 7**

Zanni führt Pantalones Esel ein Klistier ein, Fresko aus der sogenannten „Narrentreppe“, Burg Trausnitz bei Landshut in Bayern.

Aus: Molinari, La Commedia dell'arte, S. 60.

**Abb. 8**

„Januarius“, Radierung von Jacques Callot, 1612, Lieure 2.

Aus: Kahan, Jacques Callot, Fig. 32. Reproduktion aus dem St. Louis Art Museum.

**Abb. 9**

„January“, Zeichnung von Joos de Momper, 1590.

Aus: Paul Castagno, The Early commedia dell'arte (1550-1621): The Mannerist Context, (New York u.a. 1995), Fig. 26, S. 200. Reproduktion aus dem Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam.

**Abb. 10**

„February“, Zeichnung von Joos de Momper, 1590.

Aus: Castagno, The Early Commedia dell'arte, Fig. 27, S. 200. Reproduktion aus dem Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam.

**Abb. 11**

„Febrero“, Stich von Antonio Tempesta, 1599.

Aus: Margaret Katritzky, „Italian Comedians in Renaissance Prints“, in: Print Quarterly, Vol. IV, No. 3, (September 1987), S. 236-254, S. 237, Abb. 160. Ashmolean Museum, Oxford.

**Abb. 12**

„Snakeholder“, Stich von Diana Scultori, 1550.

Aus: Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, Fig. 28, S. 204. Los Angeles County Museum of Art, Collection of Mary Stansbury Ruiz.

**Abb. 13**

Giacomo Franko, Stich, 1609.

Aus: Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum der Renaissance*, 1. Teil, (Salzburg 1984), S. 257, Abb. 100. Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

**Abb. 14-18**

Nicolò Nelli, 5 Illustrationen zu Alessandro Caravias „Naspo Bizaro“, 1665.

Aus: Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, S. 238f, Abb. 161-165. Bodleian Library, Oxford.

**Abb. 19**

Holzschnitt, Recueil Fossard.

Aus: Angelika Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte: Eine Theaterform als Bildmotiv*, (Neuried 1996), Blatt 13, Holzschnitt 13, A. 68, S. 404.

**Abb. 20**

Holzschnitt, Recueil Fossard.

Aus: Leik, *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte*, Blatt 13, Holzschnitt 14, A69, S. 404.

**Abb. 21**

„Cucina per il pasto de Zan Trippu quando prese moglie“, Radierung von Ambrogio Brambilla, 1583.

Aus: Molinari, *La Commedia dell'arte*, S. 25. Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo, Rom.

**Abb. 22**

„Il Trionfo del Carneval“, anonymer Holzschnitt.

Aus: Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Prints*, S. 245, Fig. 170. Bodleian Library, Oxford.

**Abb. 23**

„Polichinelle“, Nicolas Bonnart.

Aus: Bent Holm, „King, Carnival and Commedia: Images in the ‘Copenhagen’ Fossard Collection“, in: *Nordic Theatre Studies, Yearbook for Theatre Research in Scandinavia*, No. 4, (Kopenhagen 1991), S. 111-136, S. 124. Recueil Fossard, Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

**Abb. 24**

„Il bellissimo ballo di Zan trippu fatto nelle sue nozze quando prese p moglie Ma. franceschina essendoui pantalone di bisogniossi co la sua uenturina“, Radierung von Ambrogio Brambilla, 1583.

Aus: Katritzky, *Italian Comedians in Renaissance Pictures*, Abb. 172, S. 247. Asmolean Museum, Oxford

**Abb. 25**

„La Ronde“, Radierung von Jacques Callot, Lieure 223.

Aus: Kahan, *Jacques Callot*, Fig. 29. Reproduktion aus der „Rosenwald Collection“, National Gallery of Art, Washington.

**Abb. 26**

„The Divels Legend“, Titelblatt, 1595.

Aus: Winifred Smith, *The Commedia dell’arte*, (New York 1964) S. 292. Bodleian Library, Oxford.

**Abb. 27**

Commedia dell’arte in höfischer Gesellschaft, anonym, Öl auf Holz, ca. 1571/72.

Aus: Duchartre, *La Commedia dell'Arte*, p. 17. Museum in Bayeux.

**Abb. 28**

„Crapula et Lascivia“, Radierung von Johannes Sadeler, (1590-1600).

Aus: Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, Fig. 21, S. 189. Bodleian Library, Oxford

**Abb. 29**

„Bankett im Freien“, Tafelbild von Lodewyk Toeput, ca. 1590.

Aus: Castagno, *The Early Commedia dell'arte*, Fig. 20, S. 189. Witt Library, Courtauld Institute.

**Abb. 30**

„Nächtliches Zechgelage“, Kupferstich nach Joos van Winghe von Johannes Sadeler, 1588.

Aus: Konrad Renger, „Joos van Winghes ‚Nachtbanquet met een Mascarade‘ und verwandte Darstellungen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 14, (1972), S. 161-193, Abb. 2, S. 162.

**Abb. 31**

„Portrait eines Schauspielers“, Gemälde von Domenico Fetti, (1621/1622)

Aus: Pamela Askew, „Fetti's Portrait of an Actor Reconsidered“, in: *The Burlington Magazine*, Vol. CXX, No. 899, (February 1978), S. 59-65. Hermitage Museum, Leningrad

**Abb. 32**

Portrait von Giovanni Gabrielli, Radierung von Agostino Carracci, 1599.

Aus: Molinari, *La Commedia dell'arte*, S. 40. Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo, Rom.

**Abb. 33**

„Mr Garrick in the Character of Richard III“, William Hogarth, Radierung von Thomas Cook.

Aus: Christopher Balme, „Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma“, in: *Theatre Research*

International, Vol. XXII, Nr. 3, (1996), S. 190-201, Pl. 3, S. 196. Deutsches  
Theatermuseum, München.