

Schutzschild zu verwenden und ihn, wie es bei Stierspielen üblich war, mit Eingeweiden zu bewerfen.

Es wird also deutlich, dass der traditionelle Aberglaube vom Buckligen als Glücksbringer sich auch am Beispiel des Narren der Königin Germana de Foix bestätigt findet, zumal am Hof ständig auf seinen Buckel als Grund zur Belustigung und zugleich auf dessen geheime Schutzfunktion hingewiesen wurde.

Francesc Massip

Aus dem Katalanischen von Lenke Kovács

Wanderbühne

Die Wanderbühne der Frühen Neuzeit ist ein gesamteuropäisches Phänomen, ihre Geschichte umfasst über zweihundert Jahre. Italienische Schauspieltruppen durchzogen Spanien und Frankreich und begründeten dort eigene Theatertraditionen, englische Ensembles traten in Skandinavien, Frankreich, Polen und Deutschland auf; später kamen noch niederländische und französische Wandertruppen hinzu. Die deutsche Wanderbühnentradiation des 17. und 18. Jahrhunderts ist das Erbe der Englischen Komödianten und sie steht damit zeitlich am Ende einer europäischen Entwicklung, die ihre Anfänge im ausgehenden Mittelalter hat.

Warum wird das ursprünglich an das Brauchtum oder an die Schulen und Universitäten gebundene und damit ortsansässige Theater nach dem Mittelalter mobil? »How chances it they travel?« – »Wie kommt es, dass sie umherstreifen?«¹ Hamlets Frage beim Eintreffen der *tragedians of the city* lässt sich verallgemeinert auf das gesamte frühneuzeitliche Theater Europas beziehen. Der Schlüssel zur Antwort dieser Frage liegt in der Professionalisierung des Schauspiels, deren Produkt die Wanderbühne ist. Die *commedia dell'arte* führt den Berufsstand ihrer Akteure sogar im Namen: *arte* kennzeichnet das Schauspiel als Gewerbe und verweist, in eindeutiger qualitativer Abgrenzung von Laienschauspielern, auf die Kunstfertigkeit der Akteure. Sich der Wanderbühne zu nähern, heißt also, die Ursprünge des Berufsschauspiels zu untersuchen.

Die europäische Wanderbühne, auf der auch der komische Kör-

1. William Shakespeare: *Hamlet*, London, New York: Routledge 1989, II/2 – Ders.: *Hamlet. Prinz von Dänemark*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Reclam 1976, S. 44.

per auf Reisen ging, entstand im 16. Jahrhundert. Die mittelalterlichen Formen des Laientheaters vermochten es nicht, das Schauspiel zu einer eigenständigen Kunstform zu entwickeln, erst seine Ausübung als Beruf führte zum Expertentum. Was Richard Alewyn für das deutsche Theater des 17. Jahrhunderts festgestellt hat, trifft auch auf die Bedeutung des Berufsschauspiels für das gesamteuropäische Theater zu: »Was man bisher an Theater gekannt hatte, war ein Theater gleichsam ohne Schauspieler gewesen.«² Das italienische Stegreiftheater, die *commedia dell'arte*, ist schon sehr früh als Wanderbühne durch Europa gezogen und bereits 1535 trat eine italienische Truppe erstmals in Spanien auf und initiierte dort das Berufstheater. In Frankreich, das zuerst in den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts von italienischen Wandertruppen bereist wurde, begründeten diese das *Théâtre italien*, das bis zum Ende des 17. Jahrhunderts existierte.

Selbst in England, das eine Sonderstellung in Europa einnahm, da es in London bereits sehr früh stehende Theater gab, gehörte das *touring* zu den Konstanten der erfolgreichsten Theatertruppen. Dabei kam dem Mäzenatentum von Anfang an eine zentrale Stellung zu. Spätestens seit dem *Acte for the punishment of Vacabondes and for Relief of the Poore & Impotent* von 1572 waren Schauspielertruppen, die nicht einem adligen Patron unterstanden, rechtlich Vagabunden gleichgestellt. Die Entwicklung des englischen Berufsschauspiels war also ohne adlige Unterstützung gar nicht möglich.

Wurde früher angenommen, dass die Wanderzüge mit der Schließung der Londoner Theater während der Pest zunahmen, so haben neuere Forschungen festgestellt, dass Epidemieausbrüche keinerlei Einfluss auf die Anzahl der Auftritte außerhalb Londons hatten.³ Als Motivation der Truppen, sich dem mühsamen und entbehrungsreichen Leben auf der Straße auszusetzen, lassen sich eine Vielzahl an Gründen nennen. Die Wanderschaft war zunächst ein lukratives Unternehmen. Denn eine Truppe konnte mit einem überschaubaren Repertoire auswärts eine längere Zeit auskommen als in London, wo die starke Nachfrage eine größere Anzahl an Stücken notwendig machte. Im Übrigen waren die Gründe des Adels, Schauspielertruppen zu unterstützen, kaum ausschließlich auf die Liebe zum Theater zurückzuführen. Schauspielertruppen waren Repräsentanten ihrer Mäzene: »This ability of touring players to serve as symbols of royal and aristocratic authority may have provided one of the primary motives for patronage

2. Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München: C.H. Beck 1985, S. 92.

3. Vgl. Alan Somerset: »How Chances it they Travel?« Provincial Touring, Playing Places, and the King's Men«, in: *Shakespeare Survey* 47 (1994), S. 48f.

of acting companies.«⁴ – »Die Möglichkeit der fahrenden Schauspieler, als Symbol königlicher und aristokratischer Autorität zu fungieren, mag einer der obersten Gründe für die Schirmherrschaft von Schauspieltruppen gewesen sein.« Es lag folglich auch im Interesse des Adels, dass die unterstützten Ensembles stellvertretend für die autoritäre Macht auf Wanderschaft gingen: »A whole tour would thus resemble a royal progress, with the players standing in for the absent monarch – or nobleman – as they moved around the countryside, advertising, spreading, and consolidating the power and influence of their patron.«⁵ – »Eine Tournée hatte also eine einem königlichen Auszug ähnliche Funktion, wobei die Spieler für den abwesenden Monarchen – oder Edelmann – standen und, indem sie übers Land fuhren, für die Macht und den Einfluss ihres Herren warben, sie verbreiteten und festigten.«

Verglichen mit anderen europäischen Ländern ist Deutschland vor 1600 theatrales Niemandsland: Fastnachtsspiel, Meistersingerbühne und Schultheater waren Laientheater. Waren die Aufführungen beispielsweise der Jesuiten ausgesprochen groß angelegt und prunkvoll, so waren doch die ersten ausländischen Berufsschauspieler, die im 16. Jahrhundert nach Deutschland kamen, eine Sensation nicht gekannten Ausmaßes. Bereits ab 1568 kamen Truppen der italienischen *commedia dell'arte* nach Deutschland und ihre Wanderzüge führten sie in der gesamten zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts regelmäßig über die Alpen. Dass sie zu diesem Zeitpunkt noch keinen maßgeblichen Einfluss auf das deutsche Theaterwesen ausübten, hat hauptsächlich zwei Gründe: Zum einen traten sie ausschließlich an den Höfen und nicht in den Städten auf, zum anderen spielten sie auf Italienisch.⁶ Die frühen Gastspiele waren demnach eine exklusive Angelegenheit ohne weiterreichende Folgen für das deutsche Theaterwesen.

Das professionelle Theater der Wanderbühne setzte sich in Deutschland erst mit dem Aufkommen der Englischen Komödianten durch. Diese Ensembles durchzogen Deutschland von 1592 bis etwa 1660.⁷ Die Schauspieler, die 1592 auf den Kontinent kamen und das deutsche Theaterwesen nachhaltig beeinflussten, waren Mitglieder der *Admiral's Men*, also einer der beiden etablierten Londoner Truppen.

4. Peter H. Greenfield: »Touring«, in: John D. Cox/David Scott Kastan (Hg.): *A New History of Early English Drama*, New York: Columbia University Press 1997, S. 251-268, hier: S. 258.

5. Ebd.

6. Vgl. Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien*, Stuttgart: Metzler 1965, S. 65-70.

7. Die Truppe, die 1586 in Dresden auftrat, weist noch nicht die charakteristischen Merkmale der späteren Wanderbühne auf.

Mit sich brachten sie die wichtigsten englischen Dramen und vor allem die Schauspielkunst, die zur avanciertesten im damaligen Europa gehörte. Die Englischen Komödianten traten sowohl an verschiedenen Fürstenhöfen als auch in deutschen Städten auf, ihr Schauspiel war ein Stände übergreifendes Phänomen. Zu Beginn fanden die Aufführungen noch in englischer Sprache statt, was dazu führte, dass keine ganzen Dramen aufgeführt wurden, sondern lediglich einzelne Szenen, wie der polemisch gefärbte Reisebericht von Fynes Moryson schildert:

Germans, not understanding a worde they sayde, both men and wemen, flocked wonderfully to see theire gesture and Action, rather than heare them, speaking English which they understoode not, and pronouncing peeces and Patches of English playes, which my selfe and some English men there present could not heare without great wearysomenes.⁸

– Die Deutschen, unfähig, ein Wort von dem zu verstehen, was sie sprachen, sowohl Männer wie Frauen, strömten auf wundersame Weise herbei, mehr um ihre Gestik und Aktionen zu sehen, als sie zu hören. Denn sie sprachen Englisch, was die Deutschen nicht verstanden, und spielten Flicker und Bruchteile aus englischen Stücken, die ich und einige Engländer, die da waren, nicht ohne große Ermüdung anhören konnten.

Bereits nach wenigen Jahren führten die Schauspieler auch Stücke in deutscher Sprache auf, so wie der in Wolfenbüttel bestellte Thomas Sackville, der 1596 in einer Supplikation an den Frankfurter Stadtrat diesen um die Erlaubnis bat, »dise Meß vber allerhandt lieblichen *Comoedien* In teutscher Sprach, vnnd einer zimlich *musica*, zu üben vnnd zu spielen«.⁹ Wie in dieser Bittschrift erkennbar, beschränkten sich Aufführungen der Englischen Komödianten nicht auf das Spielen von Dramen, sondern schloss auch andere Elemente wie die Musik ein. Weiterhin waren Tanz, Akrobatik und das improvisierte Narrenspiel die Komponenten, die dem Berufsschauspiel der Wanderbühne zu seinem nachhaltigen Erfolg verhalfen. Die Engländer führten sowohl tragische als auch komische Stoffe auf, wobei sich die Genres prinzipiell vermischten. Ein prägendes Merkmal ihres Schauspiels war, dass in den meisten tragischen Haupt- und Staatsaktionen ein Narr integriert war. Insbesondere dieser zumeist improvisierende Narr, dessen bekanntester Name Pickelhering ist, kann, nach Anna Baesecke, als »Symbol des Theaters« der Englischen Komödianten, »gleichsam [als] die Verkörperung des Geistes des Komödiantenstücks«¹⁰ bezeichnet

8. Fynes Moryson: *Shakespeare's Europe: A Survey of the Condition of Europe at the End of the 16th century*, New York: Benjamin Blom 1967, S. 304.

9. Stadtarchiv Frankfurt am Main, Bürgermeisterbuch 1595, fol. 231r, Eintrag vom 23. März 1596.

10. Anna Baesecke: *Schauspiel der englischen Komödianten. Seine Dramatische Form und seine Entwicklung*, Halle: Niemeyer 1935, S. 68.

werden. Selbst die wichtigste Sammlung von Spieltexten der frühen Wanderbühne, die 1620 unter dem Titel *Engelische Comedien und Tragedien* in Leipzig veröffentlicht wurde, war unter dem Begriff »der Pickelhering« bekannt.¹¹

Etwa ab 1606 kam es zu einer Spaltung der Wandertruppen in ein protestantisches bzw. reformiertes und ein katholisches Lager. Die Führung der zunächst bei dem Lutheraner Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel und danach bei dem Calvinisten Moritz von Hessen-Kassel angestellten wichtigsten Truppe Englischer Komödianten wechselte von Robert Browne zu John Green. Unter dessen Leitung trat das Ensemble mehrheitlich in katholisch-habsburgischen Gebieten auf, während Browne, nach kurzem Aufenthalt in England, noch 1619 vor dem Winterkönig in Prag spielte.¹² Die konfessionelle Spaltung des Wandertruppenwesens macht deutlich, dass das Berufsschauspiel, so sehr es auch von äußeren Bedingungen abhing, sich jedem Kontext, Hof oder Stadt, protestantisch oder katholisch, anpassen konnte. Nach 1660 ging das englische im deutschen Wandertruppenwesen auf. Das Epitheton »englisch« diente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert weniger als Bezeichnung der Herkunft eines Schauspielers, denn als Attribut eines Schauspielstils. Da sie die Grundlage für das deutsche Wanderbühnenwesen von Kaspar Stieler über Catharina Elisabeth Velten bis zur »Neuberin«, Friederike Caroline Neuber, darstellen, beschränkt sich die folgende Darstellung der charakteristischen Merkmale dieses Theaters auf die Englischen Komödianten.

Die beiden charakteristischen Merkmale der Wanderbühne sind das Repertoire- und das Ensembleprinzip.¹³ Für eine Wandertruppe ist das Repertoire eine Ware. Es setzt sich aus einer Reihe von Stücken – die Zahlen variieren in unterschiedlichen Repertoirelisten von zehn bis zu 87 – zusammen, die unmittelbar abgerufen werden können. Daher ist es absolut notwendig, dass innerhalb eines Ensembles jedes Mitglied seine Aufgabe erfüllt, in der er Spezialist ist. Denn es ist der grundlegende Unterschied von Berufs- zu Laienschauspielern, dass je-

11. Der Begriff »Pickelhering« kommt im vollständigen Titel der Sammlung vor, siehe dazu den Beitrag zur Hanswurstiade in diesem Band, Anm. 9. Ein Anzeichen für den großen Erfolg der Sammlung ist, dass sie bereits 1623 eine leicht korrigierte, zweite Auflage erfuhr.

12. Vgl. Johannes Meissner: *Englische Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich*, Wien 1884, S. 43.

13. Vgl. Harald Zielske: »Die deutschen Höfe und das Wandertruppenwesen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Fragen ihres Verhältnisses«, in: August Buck (Hg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 3, Hamburg: Hauswedell 1981, S. 521-532.

ne von Kindheit an eine Ausbildung genossen haben und das Schauspiel als Beruf ausschließlich ausüben.

Dass das Ensemble nur ein begrenztes Repertoire aufführen konnte, ist die strukturelle Bedingung für die Wanderschaft. Die professionellen Wanderbühnen der Frühen Neuzeit sind demnach zwischen den beiden sozialen Bereichen Hof und Stadt zu verorten und von beiden gleichermaßen abhängig. Der Bindung an die Fürstenhöfe bedurften sie, da der Mäzen ein Garant für die Erteilung der Spielerlaubnis in den Städten war, und die frühbürgerliche Form des städtischen Schauspiels war die finanzielle Grundlage der Ensembles.

Wie bereits bei der Wanderbühne in England angesprochen, war die Unterstützung des Schauspiels durch einen adligen Mäzen keine selbstlose Aktion, sondern wichtig für dessen Reputation. Zugleich erfüllte das Schauspiel eine politische Funktion, indem es erzieherisch auf das Volk einwirkte. Besonders deutlich wird dies in den Spieltexten, die zumeist moralisierende Lehrstücke sind. Die Gattungen umfassen Haupt- und Staatsaktionen, Singspiele und Pickelheringsspiele. Die Didaktik der Dramen ist dahingehend ausgerichtet, dass sie einerseits die Sünden der Figuren – zumeist sind dies der Stolz und die Wollust – brandmarkt, während die Helden gemäß stoizistisch-christlichen Tugendidealen dem Ansturm der Affekte standhalten. Der Hof ist dabei, der Metapher der Welt als Bühne entsprechend, der Mikrokosmos des gesamten Staatsgebildes, und die Potentaten sind Exempel der Zeit- und Weltläufe. In die Haupt- und Staatsaktionen integriert sind die Narrenaktionen; die vielfach als vulgär verurteilten Spiele sind dabei Teil des didaktischen Schemas. Als Mitglied der unteren Schichten vermag der Narr es zu keinem Zeitpunkt, die Standesgrenzen zu überwinden. Somit ist er der theatralische Garant für das Bestehen der sozialen Ordnung.

Es lässt sich abschließend feststellen, dass die Wanderbühne die strukturelle Bedingung für die Genese des Berufstheaters im Europa der Frühen Neuzeit ist. Das Berufsschauspiel ist weder dem sozialen Bereich des Hofes noch dem der Stadt gänzlich zuzuordnen und ist zugleich ohne einen der beiden nicht denkbar. Die Bindung an den adligen Mäzen bot rechtliche Sicherheit, finanzielle Unterstützung und Akzeptanz bei den Stadträten. Zugleich erfüllten die Ensembles auf Wanderschaft die Funktion, didaktisch die Politik und die Autorität des Herrschers zu unterstützen. Die Städte waren die finanzielle Grundlage der Wanderbühne und die Strukturen des Wandertruppenwesens lösten sich erst im 18. Jahrhundert auf, als mit dem Theater andere Funktionen als im 17. Jahrhundert verbunden wurden.

Ralf Haekel