

## Theaterwissenschaftliche Ergänzungen zu »Catharina von Georgien«

Im Märzheft, S. 97-103, hat Heidrun Lange den Kenntnisstand zu der Stichfolge zu Andreas Gryphius' Drama *Catharina von Georgien* erweitert. Ihre Überlegungen sollen hier aus theatergeschichtlicher Perspektive ergänzt werden. Wie sie ausführt, deutet von den beiden grundlegenden Studien zum Bühnenbild des protestantischen Schuldramas des 17. Jh.s diejenige von Willi Flemming (*Andreas Gryphius und die Bühne*, 1921) die Stiche als Illustrationen einzelner Dramenszenen einer konkreten Aufführung, wogegen Harald Zielske (Andreas Gryphius' ‚Catharina von Georgien‘ auf der Bühne, in: *Maske und Kothurn* Heft 17, 1971, S. 1-17) zu dem Schluß kommt, daß es sich dabei – wenn auch ausgehend von einer bestimmten Aufführung – eher um eine Projektion handeln dürfte, die von den gesamt-europäischen höfischen Aufführungsbedingungen und -konventionen der Theaterkultur des 17. Jh.s inspiriert ist.

Das Titelblatt der Stichfolge bezieht sich auf »Feste teatrali« des Jahres 1655. Die entsprechende Aufführung lokalisiert Flemming im nordwestlich von Breslau gelegenen, mit einer Saalbühne ausgestatteten Schloß Wohlau, Zielske hingegen zieht das südöstlich von Breslau, auf halbem Weg nach Brieg gelegene Ohlau in Erwägung, läßt die Frage aber offen. Lange schlägt als Ort das Breslauer Magdalenen-Gymnasium und als Anlaß einen Einzug der fürstlichen Familie von Liegnitz-Brieg-Wohlau vor. Als Beleg dient ihr der – weder von Flemming noch von Zielske berücksichtigte – Kupferstich von Jan Kuglin aus dem Jahre 1644, der den Innenraum der Bibliothek des Breslauer Maria-Magdalenen-Gymnasiums zeigt. Diese Abbildung weist hinsichtlich der Raumarchitektur wie auch des Bildausschnittes eine hochgradige Übereinstimmung mit der vorletzten, die Folterung Catharinas darstellenden Radierung (A 1 2710

g) der Stichfolge auf. Zudem vermochte Lange die Identität des auf dem italienischsprachigen Titelblatt angegebenen Szenographen Gregor Biber zu bestimmen: Es handelt sich um den damaligen Präses des Breslauer Magdalenen-Gymnasiums, der u. a. in Frankreich und Italien studiert hatte.

So frappierend diese Analogien auch sind, besteht doch aus theaterwissenschaftlicher Sicht Ergänzungsbedarf hinsichtlich der aus dieser Quellenlage gezogenen Schlußfolgerung, daß das Magdalenenäum »wahrscheinlich [...] der Ort der Aufführung war« (S. 98). Der Münchner Theaterwissenschaftler Christopher Balme hat in jüngerer Zeit darauf verwiesen, daß entsprechende Bildquellen nicht *per se* als »direkte Aufführungsdokumente« angesehen werden können, sondern auch als Produkt bestimmter zeitgenössischer ikonographischer, von der tatsächlichen Aufführungsrealität abweichender Codes und Praktiken (Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma, in: *Theatre Research International* Vol. 22, Nr. 3, 1997, S. 190-201). Angesichts dieses »referentiellen Dilemmas« verdient daher – neben dem ikonographischen Vergleich – auch das ikonologische Potential der Stichfolge Berücksichtigung, so daß auf der Basis von Langes Fund auch etwaige Zusammenhänge zwischen höfischer Theaterpraxis und protestantischem Schultheater sowie Einflußwege der Theaterkultur sondiert werden können.

Bereits Zielske geht davon aus, daß das Genre des protestantischen Schultheaters mit dieser Bilderfolge in die Nähe der Konventionen des europäischen höfischen Theaters in der Mitte des 17. Jh.s gerückt werden sollte. Davon zeugt schon die Verwendung der italienischen Sprache auf dem Titelblatt. Die Bezeichnung »Feste Teatrali« ist nicht zwingend als Hinweis auf eine wiederholte Aufführung zu inter-



Abb. 1 Titelblatt zu »La finta pazza«. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign. M: Lk 4° 61 (HAB)

pretieren (so Lange, S. 98), sondern bezeichnet mehraktige Musiktheaterdarbietungen, zuweilen mit ausufernden Intermezzi, wie sie an Fürstenhöfen oder den venezianischen und neapolitanischen Opernhäusern aufgeführt wurden. Mit dem Zusatz »tragiche« ist der Begriff hingegen nicht geläufig. Sollte damit der Italiener Biber – entweder augenzwinkernd oder ernsthaft ambitioniert – eine Verquickung von musikalisch-höfischer Aufführungspraxis und Sprechtheater anvisieren? Das direkte Vorbild für die Stichfolge zur *Catharina von Georgien* ist, wie Zielske ausfindig gemacht hat, die mit sechs Bildtafeln versehene Edition des Opernlibrettos *La finta pazza* von Giulio Strozzi mit Musik von Francesco Saccati (G. S., *Feste theatri per la finta pazza, Rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest anno 1645 / Drama del Sign. Giulio Strozzi*, Paris [ohne Verlegerangabe] 1645).

1641 in Venedig uraufgeführt und verlegt (*La finta pazza*, Venedig: Surian 1641), wurde das Werk 1645 in Paris im Petit Bourbon, wo sich der Theatersaal der italienischen Truppen befand, unter der Leitung von Giacomo Torelli, der schon die venezianische Uraufführung ausgestattet hatte, vor höfischem Publikum aufgeführt und gilt als erste in Paris aufgeführte italienische Oper. Torelli erhielt 1645 auch das königliche Druckprivileg für die italienischsprachige Buchausgabe des Librettos samt Beschreibung der szenischen Aktionen der Intermedien; die Stiche wurden nach seinen Entwürfen ausgeführt von Noël Cochin. Die frappierende Ähnlichkeit zwischen der Stichfolge der *Catharina von Georgien* und *La finta pazza* fällt bereits beim Vergleich der Titelblätter ins Auge (Abb. 1).

Biber und Using haben die Gestaltung der an einen Sockel mit Inschrift lehrenden Frauengestalt übernommen, die Parisansicht im Hintergrund zur Vedute von Breslau umgestaltet und um die als Chach Abas identifizierbare Gestalt sowie um den herabfliegenden Engel mit Krone und Palmwedel ergänzt. Der Wortlaut der Widmung diente Biber als direkte Vorlage, lediglich der von Torelli angegebene Aufführungsort findet sich hier nicht. Torelli: »Feste Theatri per la finta pazza Drama del Sig.r Giulio Strozzi, rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest anno MDC.XLV. et da Giacomo Torelli da Fano Inventore, Dedicate ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante, cum Privilegio.« Biber: »Feste Theatri Tragiche per la Catharina di Giorgia del Sig. Andrea Gryphi, Dedicate a Lodovica Duchessa di Ligniz, Brieg, e Wohlaw, [...] Rappresentate da Vigilio Castore Budorgese, Inventore Fatte coll aqua forte da Giovan Using Pittore MDCLV.«

Durch Übernahme der Bezeichnung »inventore« stellt sich Biber auf eine Stufe mit Torelli, dem berühmtesten Bühnenbildner und Theatermaschinenjener Zeit. Die Analogien zur Druckausgabe von *La finta pazza* sind damit nicht erschöpft: Die Graphik AI 2710 f der

Abb. 2  
 Agostino Carracci,  
 Apollo erlegt Python.  
 Szenenbild eines  
 Intermediums der  
 Florentiner  
 Fürstenhochzeit von  
 1589 (*The Illustrated  
 Bartsch* 39 [formerly  
 vol. 18], part 1,  
*Italian Masters of the  
 16th Century*,  
 New York 1980, S. 164)



Stichfolge zu *Catharina von Georgien* ist offensichtlich inspiriert von der ersten, nach dem Text des Prologs eingebundenen (unpaginierten) Bildtafel. Diese zeigt eine Apotheose vor einer zentralperspektivisch angeordneten Pappelallee, die bei Biber und Using auf die Hinterbühne verlegt ist. Ebenso dürfte die im Vordergrund von Kolonnadengängen und im Hintergrund von einer Stadtansicht dominierte Graphik A 1 2710 h in Anlehnung an die dritte und vierte Bildtafel von *La finta pazza* konzipiert worden sein.

Neben diesen Übereinstimmungen der in einigen Graphiken abgebildeten Bühnenraumgestaltung entstammen auch einzelne Details druckgraphisch überlieferten »Höhenkamm«-Inszenierungen der höfischen Festkultur. Der den Bildmittelpunkt bildende Drache in Graphik A 1 2710 b ist ein bildliches Zitat der Hochzeitsfeier von Ferdinand I. von Medici mit Christine von Lothringen am 2. Mai 1589 in Florenz. Aufgeführt wurde das Stück *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli mit sechs musikalischen Intermedien verschiedener Komponisten mit fulminanter Theatermaschinerie unter der Leitung von Bernardo Buon-

talenti. Im dritten Intermedium *Il combattimento pitico d'Apollo* wird der Kampf zwischen Apoll und dem als Drache dargestellten Python gezeigt. Der Bühnenzauber Buontalenti wurde von Agostino Carracci in einem Stich festgehalten und dürfte so Biber und Using als Vorlage gedient haben (Abb. 2).

Bei der auf einer Wolke herabschwebenden Personifikation der Ewigkeit auf demselben Blatt wird eine Stichwiedergabe des Bühnenbildes des I. Akts von Pierre Corneilles erfolgreichem Maschinenstück *Andromède* zitiert, einer Auftragsarbeit für Kardinal Mazarin, die 1650 im Petit Bourbon in der Ausstattung von Torelli und mit Musik von Charles Coyneau D'Assoucy aufgeführt wurde (P. C., *Andromède: tragédie représentée avec les machines sur le Théâtre royal de Bourbon*, Rouen: Laurens Maurry, 1651; Quartausgabe mit 6 Stichen). Über einer Stadtansicht erscheint hier Venus auf einer Wolke vor einem Hintergrund mit Stern und Strahlenkranz (Abb. 3).

Dieser Umbildung der antiken Venus in die Personifikation der (christlichen) *Aeternitas* kann im Kontext von Gryphius' Märtyrertragödie vor allem aus literatur- und theaterhi-

storischer Sicht programmatischer Charakter zugeschrieben werden. Während in Corneilles populärem Märtyrerdrama *Polyeucte Martyr* (entst. 1642, Erstdruck 1643) das christliche Tugendideal mit einer Liebeshandlung verknüpft ist, fordert Gryphius im Vorwort der Erstausgabe von *Leo Armenius* von 1650 durch den Vergleich seiner wohl um 1647, nach seiner Rückkehr aus Frankreich verfaßten *Catharina von Georgien* mit Corneilles Stück die Ausblendung des Liebesmotivs zugunsten eines christlichen Stoizismus-Ideals. Damit begründet er das schlesische Märtyrerdrama als eigenständige regionale Gattung in Abgrenzung zum dominierenden französischen Muster und ermöglicht so dessen Rezeption im protestantischen Schultheater.

Gleichzeitig kann die Stichfolge interpretiert werden als ein – zumindest suggerierter – Annäherungsversuch des Schultheaters an das höfische Theaterleben. Schon einige Jahre zuvor inszenierte der Gelehrte und Hauslehrer Justus Georg Schottelius am Hof von August d. J. von Wolfenbüttel und Braunschweig sein allegorisches Zeit-Stück *Neu erfundenes Freuden-Spiel genandt FriedensSieg* (Uraufführung 1642, Erstdruck mit Stichen zur Aufführung ersch. 1648, quer-8°) mit seinen Zöglingen, den Söhnen von August, in Anlehnung an die höfische Theaterästhetik mit Musik- und Tanzeinlagen sowie kleinen Trionfi.

Berührungen von höfischem Theater und Schultheater finden sich zeitgleich in Paris, wo Jesuiten-Schultheater ab 1641 auf Initiative des Kardinals Richelieu auch vor höfischem Publikum in deren Residenzen und Theatersälen gespielt wurde und Schüler gelegentlich auch bei professionellen Musik- und Tanztheateraufführungen in öffentlichen Häusern mitwirkten (siehe hierzu: Erneste Boyse, *Le théâtre des jésuites*, Paris: Henri Vaton, 1880, S. 76ff. und S. 114ff.). Da Biber, wie aus Langes Ausführungen (S. 98) hervorgeht, in Frankreich studiert hat und daher sowohl mit der dortigen wie auch der deutschsprachigen Theater- und Editionspraxis vertraut war, ist

ein solches Vorhaben der Annäherung von Hoftheater und protestantischem Schultheater im Kontext einer Aufführung der *Catharina von Georgien* für das Haus Liegnitz, Brieg und Wohlau keineswegs abwegig. Damit könnte auch die – von Flemming, Zielske und Lange jeweils unterschiedlich entschiedene – Frage nach dem tatsächlichen Aufführungsort letztlich von sekundärer Bedeutung sein, da eine Mitwirkung der Schüler des Magdalenäums unter der Leitung von Biber, sei es nun im Rahmen eines höfischen Aufführungskontextes oder im Breslauer Magdalenäum selbst, jeweils durchaus möglich wäre.

Im Rahmen der an den höfischen Aufführungskonventionen des 17. Jh.s orientierten Bilderfolge stellt nun allerdings das in Graphik A 1 2710 g abgebildete, im Drama nur als Botenbericht dargestellte Martyrium Catharinas einen Bruch dar. Hier folgen Biber und Using offensichtlich der Mitte des 17. Jh.s gängigen Tradition, zentrale, aber szenisch nicht präsentierbare Ereignisse des Dramas, insb. Töten und Sterben, druckgraphisch auf den Titelblättern oder Frontispizien der jeweiligen Buchausgaben zu visualisieren. Prominente zeitgenössische Beispiele hierfür sind etwa der Titelkupfer der Erstausgabe von Corneilles *Polyeucte* (1643), der die Zerstörung von Götzenbildern zeigt, die im Drama selbst nur durch den Bericht Stratonices von der Tempelschändung Néarque und den blasphemischen Äußerungen Polyeuctes in III,2 thematisiert werden, wie auch die Darstellung des Brudermords im Erstdruck von Corneilles *Horace* (1641) oder die Abbildung des toten Vaters der Chimene in den deutschen Übersetzungen des *Cid* von Georg Greflinger (1650) und Isaac Clauß (1655).

Mit der Situierung von Catharinas Märtyrertod auf dem durch Kuglins Stich von 1644 (Abb. 2 bei Lange) dem Breslauer Publikum wohl bekannten heimischen Bibliotheksschauplatz wird in Graphik A 1 2710 g zudem auf die zentrale Rolle der Buchkultur und Buchgraphik angespielt, die überhaupt erst die

Voraussetzungen für die Verbreitung der sich in den Stichen A 1 2710 b-f dokumentierenden Bezugnahme auf die transnationale Auf-führungspraxis jener Zeit bilden. Die Zirkulation des Wissens und die Kenntnis von Theater vollziehen sich schon Mitte des 17. Jh.s weniger in Form direkter Anschauung (diese bleibt oft den begüterten Reisenden vorbehalten), sondern zuvorderst durch den Druck.

So erscheint mir denn auch Langes These, daß »die Serie [...] einem Prachtdruck des Dramentextes zu einer Aufführung beigegeben werden [sollte]« (S. 97f), im Hinblick auf die sich in den Ausgaben von *FriedensSieg*, *La finta pazza* und *Andromède* dokumentierende damalige Editionspraxis problematisch. Corneille ließ zur Uraufführung seines Maschinenstückes 1650 zwar ein Programmbuch mit Inhaltsangabe und Bühnenbildbeschreibung drucken (»Dessein de la tragédie d'Andromède représentée sur le théâtre royal de Bourbon, contenant l'ordre des scènes, la description des théâtres et des machines et les paroles qui se chantent en musique,« Rouen [Eigenverlag P.C.] 1650), jedoch ohne Abbildungen. Die genannten Prachtausgaben erschienen alle erst, nachdem das Stück bereits längere Zeit – öffentlich oder bei Hofe – gespielt worden war, und auf dem Titelstich ist stets der Aufführungsort exakt benannt. Auch die wohl von Gryphius selbst besorgte und ebenfalls der Herzogin Luise von Liegnitz, Brieg und Wohlau gewidmete Erstausgabe des Dramas (in: Andreae Gryphii *Deutscher Gedichte / Erster Theil*. Breslau: Lischke, 1657) enthält – bis auf einen allgemeinen Titelkupfer – keine Abbildungen geschweige denn Aufführungshinweise.

In ihrer Kombination von Bildzitaten, die der höfischen Aufführungspraxis von Maschinenstücken entlehnt sind, und der bildlichen Darstellung des Botenberichts, die an die damalige Praxis der Dramen-Edition anschließt, stellt die Stichfolge ein bislang singuläres Dokument dar. Angesichts der momentanen Quel-



Abb. 3 Pierre Corneille, *Andromède*. Tragédie. Représentée avec les Machines sur le Théâtre royal de Bourbon. Rouen, Laurens Maurry 1651, Stich ohne Paginierung, nach Aiiii verso (Raimondo Guarino, *La tragedia e le macchine*, Rom 1982, Abb. 6)

lenlage erscheint es müßig, sie allein als ein Aufführungsdokument i. S. einer Parallelität von höfischer Festkultur und protestantischem Schuldrama zu betrachten, wie es noch Zielske (1971, S. 15-17) vorgeschlagen hat. Gleichzeitig dokumentiert sich in der Graphik A 1 2710 g auch die Funktion von Theater-texten jenseits des szenisch Spektakulären im Kontext einer meist protestantisch geprägten volkssprachlichen Lese- und Bildungskultur seit der Mitte des 17. Jh.s, die nicht nur im Schultheater, sondern auch in Adelskreisen, Sprachgesellschaften und akademischen Zirkeln zu finden ist. Insofern bestätigen Langes Entdeckung der Identität von Biber und ihr Verweis auf den Bibliotheks-Schauplatz die Ergebnisse neuerer Forschungen, die nicht nur der Bühne, sondern auch dem Buch eine tragende Rolle im Prozeß der Internationalisierung, Professionalisierung und Institutionalisierung des Theaters der Frühen Neuzeit zuschreiben.

Katharina Keim

Für die freundliche Unterstützung meiner Recherchen zu Theatereditionen des 17. Jh.s danke ich der HAB Wolfenbüttel.