



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.01>

Data zgłoszenia: 5.12.2020 r.

Data akceptacji: 5.02.2021 r.

Andrea RUDOLPH

<https://orcid.org/0000-0001-7576-7087>

Uniwersytet Opolski

## Commedia dell'Arte und persifliertes Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter Männlichkeit in August Kopischs *Ein Carnevalsfest auf Ischia*

### Commedia dell'Arte and satirised Freemasonry as a means to prejudiced masculinity in August Kopisch's *Ein Carnevalsfest auf Ischia*

**Abstract:** Don Antonio has internalised the common beauty norm of the social class to which he belongs. Therefore, the bald man believes he has no chance of winning the love of the beautiful widow Donna Theresa. A carnival party given to him by his friends inverts the male beauty norm. While commedia dell'arte only offers surprises in the form of situation comedy, which retards the tension, the Masonic play framework, which Kopisch also includes, ensures the development of the plot. The story tells of the successful transformation of a man who desires beauty only covertly out of an internalised prejudice (Don Antonio) into a husband free of prejudice. The carnivalesque inversion of the socio-culturally prescribed beauty norm into its opposite and the comic transcription of Masonic rituals generate marketplace and festive laughter in *Ein Carnevalsfest auf Ischia*. Kopisch not only spiritualises elements of the Commedia dell'Arte tradition. He also satirises Masonic mysteries and initiatory rituals.

**Keywords:** August Kopisch, *Ein Carnevalsfest auf Ischia*, Commedia dell'Arte, Freemasons, carnivalisation.

August Kopisch entstammt einer alten protestantischen wohlhabenden Breslauer Bürgerfamilie. Nachdem der angehende Maler zwischen 1815 und 1818 auf den Kunstakademien in Dresden, Prag und Wien weilte, wo er sich für die nazarenische Kunstrichtung begeisterte, erlitt er im Winter 1820/21 in Dresden einen Schlittschuh-Unfall, bei dem die rechte Hand steif blieb. Seitdem widmete er sich stärker der Literatur. Kopisch verbrachte fünf Jahre in Italien (1824–1829/30), wobei ihn zunächst der Kreis der Deutsch-Römer in Rom, stärker bald das süditalienische Alltagsleben in Neapel anzog.<sup>1</sup>

Nimmt man entsprechende Anthologien zur Hand, entdeckt man, dass Kopischs 1829 abgefasste Novelle *Ein Carnevalsfest auf Ischia*<sup>2</sup> bis in die zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts hinein dort neben kanonisierten Klassikern des Realismus Aufnahme fand. Doch blieb ein weiterwirkender Erfolg dieser Novelle ebenso aus wie eine weiterführende wissenschaftliche Betrachtung.<sup>3</sup> Warum verlor sich ihre Spur? Gereichte es dieser Novelle zum Nachteil, dass sie nicht an vorherrschende Literaturströmungen wie Romantik und Biedermeier anknüpft, was zum Erwartungsklichee über die Literatur der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts gehört, sie stattdessen karnevaleske Motive in Fülle aufweist, die ihre Ursprünge in der Antike, im Mittelalter und der Renaissance haben? Oder ist diese Novelle in heutiger Sicht kein belangvoller Text mehr? Sind kritische Aussagen und deren komische Vermittlung historisch begrenzt, oder liegt eine Aussage von überzeitlicher Bedeutung vor, vergleichbar etwa derjenigen in Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug*?

Für einen dichterisch qualifizierten Text sprechen (a) ein vom Erzähler angekündigter künstlerischer Schein<sup>4</sup> und (b) ein durch die schöpferische

<sup>1</sup> Vgl. Hermann Palm, „Kopisch August,“ in *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 16 (Leipzig: Duncker & Humblot, 1882), 661–663; sowie Hans-Wolf Jäger, „Kopisch August,“ in *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 12 (Berlin: Duncker & Humblot, 1980), 564–566.

<sup>2</sup> Dieser Text wird in diesem Beitrag nach der besser zugänglichen Neuherausgabe zitiert: August Kopisch, *Ein Carnevalsfest auf Ischia. Erzählungen aus Italien*, hrsg. von Karl-Maria Guth (Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co, KG Berlin, 2015). Im laufenden Text wird die einfache Seitennummer in Klammern angegeben.

<sup>3</sup> Ältere und neuere Forschungsliteratur konzentrierten sich auf Kopisch als Maler, siehe z. B. Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I/2 (Dresden: Boetticher, 1895), 741f; Siegfried Haertel, *August Kopisch, Maler und Dichter* (Bonn: Landsmannschaft Schlesien, 1976); Klaus Günther Just, *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur* (Bern / München: Francke, 1976), 116–117; August Kopisch, *Die Entdeckung der blauen Grotte auf der Insel Capri*, hrsg. v. Dieter Richter (Berlin: Wagenbach Verlag, 1997). Wenn überhaupt, dann wurden die Novellen von einer schmalen Forschung primär als italienischer Volkshumor rezipiert.

<sup>4</sup> Bereits dem ersten Satz kommt eine fiktionsindizierende und damit auch illusionsdurchbrechende Funktion zu. „Glückselige Insel“ (7) gibt einen Fingerzeig. Die Insel der Seligen, griech. Elysion, lat. Elysium, war in der griechischen Mythologie ein Ort am äußersten Wes-

wie ordnende Kraft der Mittelpunktfigur ideell strukturierter Raum, (c) eine Zuspitzung zum Hauptkonflikt, (d) ein vom schlechthin Lächerlichen unterscheidbares, durch Komik stimuliertes Lachen, das man als mitreißend empfinden kann und (e) ein symbolisch angereichertes Fest, das seinen Teilnehmern ermöglicht, sich ihrer Normen kritisch gewahr zu werden und auf dem das Zusammenfinden eines Paares auf Umwegen zustande kommt.

Für eine aktualisierbare Textbedeutung spricht die derzeitige Tendenz zur Fokussierung auf die Körperoberfläche, die Botschaften wie Jugend und sozialer Status an Wahrnehmende übermitteln soll, bei vergleichsweise gesteigerter Erreichbarkeit solcher Normen durch technische Machbarkeit. Haarverpflanzungen sind gegenwärtig stark nachgefragt im männlichen Schönheitsgeschäft, Kahlköpfigkeit wird noch immer mit Alter, infolgedessen mit Ansehensverlust und Liebesentsagung verknüpft.

August Kopisch greift zu Beginn seiner Novelle den Topos Ischia als „Insel der Seligen“ auf. Der Leser blickt dabei auf bearbeitete Räume der Glückseligkeit. An Don Antonio werden repräsentative Züge deutlich, die sittliche Einstellungen spiegeln. Der Landadlige

verprahlte sein Geld nicht in der Residenz, weder mit schönen Tänzerinnen noch Sängerinnen, auch ward es weder verbankettiert noch vertändelt [...] Er überliess die Verwaltung seiner Güter auch nicht, wie viele Herrn, den Händen habgieriger und fahrlässiger Schaffner [...]. Nein, er hielt es für anständig und vornehm, wirklich Herr der Scholle zu sein, womit Gott ihm ein Geschenk gemacht [...]. (7)

Zudem krönt Don Antonio seine Naturkultivierung – ihn belohnen pralle Reben, beständige Ernten – mit Kunst: Es ist von „zierlichen Kunstwerken“ die Rede, mit denen seine Landhäuser ausgeschmückt sind. Seine zivilisatorische Arbeit gleichsam in den Weinbergen Gottes erfasst die Erde in der Tiefe, das Meer, das Feld und den Himmel, wenn er Erde auffährt, um kahle Felsen zu begrünen, Wasser in eigens konstruierten Becken auffängt, um die im Sommer dürstende Erde feucht zu halten, wenn er seine gewaltigen Thunfischnetze bis weit ins Meer hinbreitet, seine Wachtelnetze wie Spinnweben über alle Klippen hängt. Eine Bewirtschaftung und Optimierung natürlicher Raumordnung von derart ganzheitlich-universalem Zuschnitt liegt auf der idealen Bedeutungsebene. Er ist den Faulen gegenüber streng, ver-

---

ten des Erdkreises, hier lebten ausgewählte Helden als Unsterbliche. Die mythisch gefasste Raumdimension wirkt auf das räumliche Verhältnis des Erzählers. Der räumliche Radius der Novelle reicht vom Hause Don Antonios' über dessen Felder bis an das Meer, wo Don Carlos in seinem Palast die Karnevalsgäste empfängt. Trotz scheinbar okularen Erzählens, Fische, Wildbret und die fruchtbaren Weinberge werden ebenso detailliert beschrieben wie das stürmende Meer, befriedigt diese Novelle nicht etwaige Wünsche nach unmittelbarer Anschaulichkeit. Sie befriedigt keinen realistisch gemeinten Unmittelbarkeits- und Empiriebedarf. Der Raum erscheint allegorisch transzendent.

meidet es, Almosen zu geben. Aber er fördert jene, die hart arbeiteten, deren Wirtschaft dennoch nicht gedeihen will, mit fachlichem Rat, mit Zweig und Samen und dem uneigennütigen Verleih seiner Werkzeuge.

Auch lässt er jeden nach seiner Natur gewähren. Etwa nötigt er seinen Diener nicht zum Glas, statt zur Flasche, zu greifen: „Immer trink, wie du es gewohnt bist“, und er „küsste dem Alten, der sich zum Handkuss neigte, die Stirn“, sich mit ihm unterhaltend „über Alles, was ihr Fleiß gemeinsam angebaut“ (21), so die patriarchalische Idylle. All dies konkretisiert den utopischen Topos „Insel der Seligen“ und lässt den Idealtypus des aufgeklärten Landadligen in neuem Glanz erstrahlen. So verwundert es nicht, dass Antonios Name auf Ischia einen besonderen Klang gewann.

Sind dies seine starken Seiten, so plagt den Witwer insgeheim in punkto Attraktivität ein Unterlegenheitsgefühl: Je „schattiger es um Don Antonio rings auf allen Klippen wurde, – je lichter ward es auf seinem eigenen Haupte“ (9). Iskiesen werden schnell kahl, fleißige Arbeit in praller Sonne brennt ihnen die Haare weg, heißt es. Zwar hatte Don Antonio längst beide Augen auf die schöne Witwe Donna Theresa geworfen, doch „schwärmen jetzt Freier um sie her“, die ihr vermeintlich besser gefielen: „Leute mit vollen Locken“ (10). Volles Haupthaar signalisiert Jugend, seine kunstvolle Gepflegtheit höfischen Status. Nun dienen die körperbewussten Neapolitaner dem arbeitsamen Iskiesen Antonio zwar nicht als Rollenvorbilder, ihm ist Müßiggang zuwider. Aber er kennt die Normen über das Aussehen junger Männlichkeit, die für ihn nicht erreichbar sind. Aus diesen leitet er seinen vermeintlich geringen ‚Partnerwert‘ ab. „Die Weiber sehen uns mit andern Augen und haben den Kopf der Männer lieber unten glatt als oben“ (10). Das generelle Präsenz untermauert die Bevorzugung junger Männer durch das weibliche Geschlecht allerorts und zu allen Zeiten.<sup>5</sup> Triumphieren polierte

---

<sup>5</sup> Verschiedene Forschungsexperimente benutzten mit der Vorlage von Abbildungen die visuelle Zugänglichkeit ihrer Informanten zu andersgeschlechtlichen Personen als erste Quelle. Solche Experimente belegten jedes Mal das Erkennen und Bevorzugen von Merkmalen der Jugendlichkeit, was sich aus evolutionspsychologischer und biologischer Sicht auf den Fortpflanzungserfolg der Spezies beziehen lässt. Zwar spielten in die Bewertungen auch morphologische Gesichtsm征kmale hinein, die für eine bestimmte Gesellschaft und Zeit bestimmend sind. Bei genauerem Hinsehen aber lag unter dem kulturellen Firnis ein zeitloser Kern. Denn immer ging es um Jugend, die dem Andersgeschlechtlichen auch als Fitnessindikator erschien und um Gesundheit bzw. Gepflegtheit als Marker gesellschaftlichen Erfolgs. So wies der Evolutionspsychologe Geoffrey F. Miller in seinem Buch *Die sexuelle Evolution* die Auffassung von Anthropologen zurück, die behaupten, die Schönheitsideale schwankten je nach Kulturkreis erheblich. Er sah sie auf falsche Weise mit den falschen Merkmalen beschäftigt und konstatierte: „Vielleicht mögen die Individuen der verschiedenen Kulturen unterschiedliche Hautfarben, aber alle bevorzugen saubere, glatte, faltenlose Haut. Frauen mögen unterschiedlich große Männer, aber fast alle ziehen Männer vor, die größer sind als sie selbst. Verschiedene ethnische Gruppen mögen vielleicht un-

Schönheit und schmarotzender Adel über edlen Geist und handfeste Tüchtigkeit? Natürlich bietet eine solche Anlage keine echte Psychologisierung, mithin keine Voraussetzung für eine echte Charakterkomödie. Die versuchte und auch gelingende Inversion der Attraktivitätsnormen und die Vereini-gung Don Antonios mit der schönen Witwe sind das unterhaltsame Thema dieser Novelle. Dabei werden Träger vorgeblich jugendlicher Haarpracht, die Donna Theresa umschwärmen, als tatsächlich ältere Herren entlarvt.

Dem geht voraus, dass jene beiden Neapolitaner, die auf ihr Erscheinungsbild und den Genuss fokussiert sind, Don Antonio um Geld bitten. Die Summe wollen sie nicht in ihre arg vernachlässigten Güter investieren, sondern bei Festgängen verprassen. Als Antonio ihren Wunsch zurückweist, machen sie seinen Kahlkopf auf offener Straße vor seinen sich zahlreich versammelnden Freunden verächtlich. Bevor das Wortgefecht zwischen ihnen und den Freunden Don Antonios in Handgreiflichkeiten mündet, hebt Komik sich als heitere Lösung ab.

Der folgend skizzierte Einfall des Don Carlos, Freund des Verspotteten und Lustigmacher, verwandelt die Abweichung von der Schönheitsnorm in die Norm und dient so der „listigen Übertrumpfung“ der zunächst Normüberlegen.<sup>6</sup> Er legt für die Zeit des Karnevals das fortgeschrittene Alter als soziokulturellen Attraktivitätsstandard fest. Don Carlos lädt Glatzköpfe aus allen Ortschaften der Insel Ischia zu einem vor Don Antonio zunächst geheim gehaltenen Karneval in seinen Palast am Meer ein.<sup>7</sup> Der Inversionsansatz, dem Freund ein solches Fest zum Geburtstag zu schenken, ist mit Michael M. Bachtin komiktheoretisch fassbar. Bachtin beschrieb die Lachkultur des Volkes in vormoderner Zeit

---

terschiedliche Gesichtsformen, aber alle bevorzugen Gesichter, die symmetrisch sind und dem Durchschnitt ihrer Population entsprechen. Sucht man nach dem allgemein Gültigen menschlicher Schönheitsideale nicht auf der richtigen Ebene, wird man es auch nicht finden“. Geoffrey F. Miller, *Die sexuelle Evolution: Partnerwahl und die Entstehung des Geistes* (Heidelberg: Spektrum, Akademischer Verlag, 2009), 259f. Die Evolutionspsychologen John Tooby, Jerome Barkow und Leda Cosmides stellten hierzu fest: „Kultur existiert nicht grundlos und ist nicht entkörpert. Sie entsteht auf vielfältige und komplexe Weise durch informationsverarbeitende Mechanismen, die im menschlichen Geist stattfinden. Diese Mechanismen wiederum wurden durch den Evolutionsprozess gestaltet.“ Cosmides und Tooby, zit. in Nancy Etcoff, *Nur die Schönsten überleben: die Ästhetik des Menschen* (München: Hugendubel, 2001), 30f.

<sup>6</sup> Siehe das Stichwort „Schwank. Epischer Schwank,“ in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer, Bd. 3, P-Sk, (Berlin / New York: De Gruyter, 1977), 689.

<sup>7</sup> Don Carlos wird mit dem Lustigmacher-Typus identifiziert. Don Carlos glich Don Antonio „an Reichtum und Sitten“, pflegte aber „weit ausgelassener und phantastischer zu scherzen“ (7) Aber er ist der domestizierte, nicht ungebärdige Lustigmacher: „Er hatte soeben eine fröhliche Tafel verlassen und des lieblichen Weines nicht zu viel und nicht zu wenig genippt; sondern gerade genug, um in der allerbesten Laune gleichsam zu schweben“.

als subversive Gegenkultur zur Kultur des Ernstes der herrschenden kirchlichen und weltlichen Sozialschichten. Die Vertauschung der soziokulturell vorgegebenen Schönheitsnorm mit der entgegengesetzten erzeugt auch im Fall dieser Novelle ein Marktplatz- und Festtagslachen.<sup>8</sup>

Hierfür erweitert sich die Schwanknovelle zum Volksstück – zur Aufführung mit Mimik und Gestik, in die Elemente der *Commedia dell'Arte* wie des komisch behandelten Freimaureertums einbezogen werden. Szenen, die von niedriger Typen- und Situationskomik regiert sind, wechseln mit solchen, die den Tempelbau der Humanität zelebrieren, der seine Symbole aus der Antike wie aus dem Brauchtum der Steinmetzbruderschaften des mittelalterlichen Kathedralbaus bezieht.

Der Freund des Verspotteten, Don Carlos, übernimmt kurzfristig die Funktion des Organisators. Nimmt man seine Figurenrede für poetologische Münze, liegt hier ein Rückgriff auf die Improvisationskunst der *Commedia dell'Arte* vor:

Auf, besorgt Euch Trommeln und sind nicht genug Trommeln da, so nehmt Kessel, damit geht auf der ganzen Insel umher, trommelt und macht Spektakel, singt und ladet ein! [...] ,In was für Versen' fragten Einige. ,Ich will sie Keinem vorschreiben, sprach Don Carlo: denn ihr seid insgesamt große Poeten! Reimt frisch darauf los' (15).

Elektrisiert durch den Einfall bietet eine immer stärker anwachsende Gruppe echter Kahlköpfe Haarträgern hautfarbene Stoffüberzüge an, unter denen sie ihr Haar geschickt verbergen und derart am Fest teilnehmen können. Natürlich reagieren die neapolitanischen Schönlinge auf dieses Anerbieten ei-

---

<sup>8</sup> Siehe hier: Thorsten Unger, „Differente Lachkulturen? Eine Einleitung,“ in *Differente Lachkulturen und ihre Übersetzung*, hrsg. v. Thorsten Unger, Brigitte Schultze, und Horst Turk (Tübingen: Narr, 1995), 14. Bachtin führt aus: „In Wirklichkeit befreit die Groteske den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen, sie entlarvt diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige. Zwar ist ihr Anspruch im Weltbild jeder beliebigen Epoche ein monolithisch erreichter, bedingungsloser und unanfechtbarer, historisch gesehen aber sind sie durchaus relativ und veränderlich. Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrunde liegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit. Sie machen das menschliche Bewusstsein, die Gedanken und die Phantasie frei für neue Möglichkeiten.“ Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hrsg. und mit einem Vorwort v. Renata Lachmann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), 100f. Allerdings gibt es bei aller Würdigung seiner originellen Thesen auch Kritik an Bachtin. Sein Kulturverständnis nivelliert soziale, regionale und nationale Differenzen und habe in dieser Homogenität eher sozial-utopischen als historisch-beschreibenden Charakter, auch gäbe es eine Verknüpfung des Karnevals mit der Festtagsordnung der Kirche. Siehe stellvertretend für andere: Unger, „Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung,“ 15 und 20. Dennoch lassen sich Einzelausführungen Bachtins fruchtbar auf den Text anwenden.

sig. Wie andere falsche Haarträger auch flüchten sie trotz Sturmwarnung vor dem Fest auf eine Barke, unter dem Vorwand dringender Geschäfte in Neapel.

Bald strömen die Kahlköpfe festfreudig zusammen. „Pittperwitt, Pittperwitt sangen Alle mit Pepo, schnappten wie er mit den Fingern dazu und sprangen wie die Ziegenböcke“ (15). Dennoch: Bei aller grotesken, subversiven Naturkraft des Leiblichen, bei aller Entlastung von Normzwängen, bei aller Ankündigung – „Heute sind sie toll, übermorgen voll“ – und der tatsächlichen Üppigkeit des Festmahls erscheinen keine sich überfressenden, sich entleerenden, kopulierenden grotesken Leiber, wie in der alten Commedia dell'Arte-Tradition üblich. Kopischs Novelle präsentiert sich als Nacherzählung eines intellektualisierten Volkstheaters. Hohe und niedere Aktionssphären werden ineinander geschoben. Dabei zieht Persiflage, die ja per se auf die Verspottung eines ganzen Genres zielt, die Schwere und Ernsthaftigkeit der Freimaurerrituale von der hohen auf die niedere Bühne. Die pathetische Theatralität dieser Rituale bietet komischer Behandlung zweifelsohne per se Ansatzpunkte. Die soziale Scham, die um angebliche weibliche Vorlieben für Vollhaar weiß, muss von Antonio selbst überwunden werden. So wird er als der gleichsam noch unbehauene Stein auf dem Wege durch heilige Hallen in Form gebracht und kann ein Grundstein in der Bruderloge der Kahlköpfe werden.<sup>9</sup> Hierfür gehen die Festveranstalter freimaurergerecht vor. Der in Vorurteile Verstrickte, vorläufig noch Ahnungslose, wird von fünf schweigenden kahl geschorenen Knaben auf das für ihn von Don Carlos organisierte Fest geführt, das den Tempelbau der Humanität zelebriert.

Dort begegnen ihm Masken antiker Philosophen, letztere in der Überzahl, wobei sich allein zwanzig Sokratesse im Streit aufzureiben drohen, weil jeder behauptet, der echte Sokrates zu sein, da er zuerst diesen Maskeneinfall gehabt habe. Das Volk zeigt Lachen gegenüber den Ernst einfordern- den Verbindlichkeiten und feiert deren geistreiche Verspottung:

[...] die vier kahlgeschornen Knaben warfen Don Antonio ein griechisches Gewand über [...]. Er kleidete sich nun um, wie es sich gehört und stand bald als ein wahrhaft schöner griechischer Filosoφ da. [...] Als er so vor das Thor seines Hauses kam, war der bunte Lärm verstoben, nicht eine kahlköpfige Seele war zu sehn, als die geheimnisvollen Fünf, die ihn immer weiter geleiteten, die Straßen entlang, endlich vor Don Carlos Palaste zuerst im Kreise herum, dann im Viereck, dann im Dreieck, endlich durch das bekränzte Thor in den Palast selbst hinein, durch weite Hallen, welche von Kahlköpfen angefüllt waren, die sich alle zugleich vor ihm verneigten in langen stummen Reihen: als zwei Flügelthüren sich vor ihm aufthaten und einen Saal eröffneten [...]. (25)

<sup>9</sup> Hintergrund dieser Formulierung ist, dass Freimaurer fiktiv am Bau des „Tempels der Humanität,“ dem salomonischen Tempelbau, arbeiten. Die Steine dafür sind Menschen, die sich für diesen Zweck selbst ausformen.

Don Antonio wird in den Mittelpunkt eines Halbkreises geführt, welchen auf hohen Thronen sitzend die sieben alten Weisen bildeten, jeder nach seiner Art fantastisch dekoriert. Jeder hielt einen gewaltigen Papierstreif mit großer bunter Schrift in den Händen. Derart wird die freimaurerische Norm verlachbar, wonach „freie Geister“ und Denker nach Idealen der Aufklärung in geschlossenen Logensitzungen ihrer Männergesellschaft über Selbstbewusstsein und Verantwortlichkeit des Menschen philosophieren, gesellschaftliche oder historische Themen behandelnd. An die Stelle geistiger Vertiefung tritt Kulinarisches. Großes und Einschüchterndes entpuppt sich als Harmloses, es ergibt sich eine Entspannungsexplosion, indem sich gespannte Erwartung in Nichts verwandelt. Don Antonio las zuerst auf dem Zettel Perianders, welcher sehr ernsthaft darin sah, die wichtige Frage: „welches Gericht ziehet ein Jeder unter Euch allen andern vor?“ (25) Bias hielt ebenfalls auf einem großen Zettel die Antwort: „ein Gericht Trüffeln, wo nicht zu viel Pfeffer oben auf ist.“ (25) Kleobulos favorisierte einen Salat, „bei dessen Bereitung der Essig mehr als das Öl gefürchtet wird.“ (25) Ein achter Thron in der Mitte des Bogens war noch unbesetzt und ohne Wahlpruch. Ein großer Vorhang daneben schien einen neunten Thron zu verhüllen. Don Antonio harrete der Dinge, die kommen sollten. Der Herold und die vier Geschorenen hatten ihn bereits verlassen. Niemand sprach zu ihm. Alles war still.

Das Freimaurerritual suggeriert: Die Loge reicht vom Mittelpunkt der Erde bis zu den Sternen, von Osten bis Westen. Diese Orts- und Zeitungebundenheit deutet das berühmte, von Karl Friedrich Schinkel entworfene Bühnenbild zur *Zauberflöte* Mozarts an. Dort steht die Königin der Nacht ganz klein, unten auf der liegenden Mondsichel wie in einem Boot. Über ihr aber und um sie herum ist die ganze Bühne ein riesiger dunkelblauer Himmel, besetzt mit unzähligen glänzenden Sternen.<sup>10</sup> Hier nun bewirken Eseleien und Pyrotechnik eine komische Umschrift von Freimaurerritualen, während gewöhnlich die Standhaftigkeit von Initianden durch Regen-, Blitz- und Donnerszenarien geprüft wurde:

Der Sturm, welcher draußen tobte, verhüllte die untergehende Sonne mit schwarzem Gewölk und Dunkelheit erhob sich. Da fuhr es plötzlich um alle Wände des alten Saales wie ein feuriger Drache wild daher und vierzig große Wachstafeln brannten auf einmal entzündet. Zuerst erschrak die ganze Versammlung [...] aber als Pulvergeruch und Dampf sich verbreitete, brach die vorher stumme Menge in ein schlecht verhaltenes Gelächter und teilweises Husten aus, welches jedoch bald ein dumpf wirbelnder Pausenwirbel verschlang, bei dem Niemand merken konnte, wo er herkam. Da ging plötzlich unter lautem Trompetenschall der Vorhang des neunten Thrones auf und Don Carlos stand vor demselben phantastisch als Pythagoras gekleidet, in einem Purpurgewand mit goldnem Diadem auf dem Haupte, wohinter ein

<sup>10</sup> Auch der Palast Sarastros widerspiegelt die Maxime einer aufgeklärten freimaurerischen Schlossanlage, während Tamino sich im Hain, d.h. in einem Park nach englischer Art, befindet: Siehe Schinkels Bühnenbilder zur *Zauberflöte* in Ulrike Harten, *Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels 1798-1834* (Kiel: [o.V. – Diss.], 1974).

Feuerrad zischend seine bunten Wirbel von Funken warf. Bravo schrie alles. Aber der Herold des Pythagoras hob seinen Blumenstab und rief: ‚still er spricht!‘ [...]

Da ward es still, das Feuerrad platzte, die Menge lachte von Neuem. (26).

Don Antonio wird unter Auspizien des weltumspannenden Bundes integriert, dessen Logenmitglieder ihre Glatzen als Zeichen ihrer Weisheit stolz vorweisen. Weisheit und Kahlköpfigkeit werden zusammengeschlossen, der am liebsten den Blicken entzogene „Nachteil“ verkehrt sich zum Vorzug, und so feiert sich der Bruderbund der Kahlköpfe als vor anderen ausgezeichnete Elite. Don Carlos wendet sich an die „Männer des Lichts“, „Inhaber weniger Locken und vieler Weisheit“ (26), dabei mit Symbolen, abstrakten Zahlen und mystischen Geheimnissen weiter Scherze treibend:

[...] die neue Harmonie von neun Welten begehrt, warum ist den Göttern bekannt und mir, auch unter den Weisen anstatt der alten Zahl Sieben die Zahl Neun als neue Zahl: noch aber ward sie nicht erfüllt, denn ich Pythagoras trat zu Euch als Achte. Darum würdigt Eure Blicke diesem Throne zuzuwenden, der zu meiner Rechten prangt. [...] die Neune zu der Achte steht dahier: es ist der allbeliebte Kahlkopf Don Antonio, welcher das Eiland Iskia durch sein Dasein verherrlichtet. Betrachtet diesen glänzenden Scheitel, welcher gleich dem Helme der Minerva blitzt und die Bewohner der Erde mit seinem Leuchten in Erstaunen setzt, während das Herz, welches in der Brust dieses Philosophen pocht, ein reiner Karfunkel von gütigem Wohlwollen ist. [...] und sprach, während Thales auf einem Kamme blies, feierlich weiter: ‚wie glücklich sind doch wir, welche von den neun Thronen der Weisheit empor getragen ruhn und der himmlischen Sphären Musik und Harmonie vernehmen! Wohl uns!‘ (26)

Wir sehen die Schädelplatte mit Planeten in Verbindung gebracht. Die Schiefheit, das disproportionale Element des Vergleichs, bewirkt weitere komische Verzerrungen. Diese setzen die Glatze in ein neues, überraschendes Licht, in das der Schöpfung:

Welche Geschöpfe sind weise? Doch nicht die Schafe, deren Denkkraft sich, anstatt das Gehirn zu durchdringen, überall in lockiger Wolle kräuselt? Doch nicht die Bären, welche sich plump und unbeholfen in ihren dickhaarigen Pelzen herumtummeln? Nein! die kahle Schlange wird für weise geachtet, der Elefant, welchem der Sonnenstrahl ungehemmt durch das nackte Fell brennt. Aber bei den Thieren mit Fittigen ist der hochfliegende, weise, weitschauende Lämmergeier kahl, wenigstens an seinem Halse. Was? Und sind die erhabenen Gipfel der höchsten Gebirge, die Warten des Erdballs nicht kahl, während die niedern Hügel und gemeinen Ebenen haarig erscheinen von Gras und Wald und verworrenem Dickicht? (27)

Die höchste Vergrößerung der Glatze bietet der Kosmos, in dem der freimaurerische Elitenbund der Weisen, hier ridikülisiert als Bund der Haarlosen, sich zu Hause wähnt.

Doch lassen wir gleich Empedokles unsere Pantoffeln auf dem Erdball stehen, schweben wir höher, den Himmel zu betrachten. Die heiligen Gestirne selbst mit ih-

ren Monden, alle Sonnen, welche geregelte Bahnen der Weisheit wandeln, sind, gleich dem Haupte des Weisen, rund, glatt und kahl: die jedoch, welche gleich den Häuptern der Unverständigen langes Haar nachfliegen lassen, sind recht eigentlich Irrsterne, verirrt, unstät, flüchtig im Weltall! Aber steigen wir nun, belehrt vom Himmel wieder herab auf den Erdball, bemitleiden wir die lockigen Spötter und die Wilden, welche besonders von langen Haaren verfinstert umherirren und nicht wissen, was sie sollen und wollen. (27)

Das Wort von den Spöttern leitet über zur Gegenhandlung der Flucht, die unterdessen scheitert. Auf ihrem Wege nach Neapel erleiden die Träger vorgetäuschter Haarpracht in tiefster Finsternis Schiffbruch. An vorgelagerten Klippen gestrandet, halten die Jammergestalten diese umklammert – unter sich Haifischzähne und tobende Wogen. Bei ihrer Rettung tut Don Antonio sich hervor, unterstützt von anderen „Kühnen“ (28). Die Retter ergreifen die Schiffbrüchigen bei den Haaren, um sie aus dem Wasser zu ziehen, und scheitern komisch an der Tücke des Objekts: „Denn, faßten sie irgend einen Haarschopf, so blieb er ihnen in der Hand und der schreiende Mann als Kahlkopf um den Felsen geklammert: bis sie ihn am Kragen oder an den Händen ergriffen und heraufzogen“ (29). Hernach werden die Retter von der Maske „Plato“, unter der sich die schöne Witwe Donna Theresa verbirgt, als Helden bekränzt. „Don Antonios hohe Gestalt erschien von dem blühenden Kranze ganz verjüngt, und Viele sprachen laut: 'es ist wahrlich ein stattlicher, schöner Mann!'" (30).

Auf diese erhaben-verschönernde Szene folgt eine, „welche grade das Gegentheil von heroisch war“ (31). Man treibt die dem Sturm Entrissenen, unter ihnen die Schönlinge aus Neapel, in den Schein entzündeter Feuer. Dass die Ankömmlinge im geradezu grausamen kollektiven Verlachakt nicht auch Prügel beziehen, verdanken sie allein Don Antonio. Er bewirkt, dass sie – warm eingekleidet – in das Fest einbezogen werden. Er mildert grausamen Spott zu harmlosem Jubel. Die Aggression verschafft sich dann aber im Perückenlazzo des Arlecchino ein Ventil:

Von dieser letzten Unterbrechung darf der Erzähler nicht schweigen; weil sie einen Haupttheil der Unterhaltung bis zum Essen ausmachte. Mehrere Spaßvögel hatten nämlich eine große dicke Puppe von allerhand Kleidern zusammengestopft und derselben eine Perücke, die sehr drollig war, aufgesetzt. (34)

Das gebastelte Abbild der adligen Schmarotzer und Haarprachttäuscher wird nachfolgend so grob misshandelt, dass man bei diesem lazzo von einer Abstrafung im Bilde, in effigie, sprechen darf. Unterdessen trommelt ein Harlekin neben dem Balg „furchtbar“ und erhebt „marktschreierhaft die Stimme“, die „ehrlichen Kahlköpfe“ (34) zur Misshandlung des Balgs aufrufend.

Als die Menge sich gänzlich in die Speisesäle verteilt hatte, nahm Arlecchino den Balg und setzte denselben auf eine Erhöhung hinter ein kleines Tischchen, aber vor ihn eine Schüssel Papierschnitzel und schrie laut: „Sehet

wie der Don Ciccio Makkaroni speist“ (35).<sup>11</sup> „Damit schnitt er dem Balg einen Mund und stopfte demselben nach und nach die Papierschnitzel hinein; aber nach jedem Bissen mußte Don Ciccio sich mit Kopfnicken bedanken, worüber, die es sahen, viel zu lachen hatten“ (35).

Typische Figuren, Situationen und Motive der Commedia dell'Arte kehren wieder, hier nun Arlecchino als eine traditionelle mechanische Maske der Versteifungskomik mit den Eigenschaften: dumm, tölpelhaft, gefräßig, lärmend, schlagwütig. Und wieder wechseln übersteigerte Affekte und die charakteristische Leiblichkeit des Volkstheaters zu Handlungen und Bildern mit geistiger Tiefe, erscheinen groteske Gebärden von gezähmtem Lachen gewissermaßen eingerahmt: Der nicht gezähmte Harlekin erzwingt Gefräßigkeit seiner Puppe, nach diesem Intermezzo setzt sich alles gesittet zum Essen, das literarisch angereichert erscheint. Die Speisen erscheinen in Schlaraffenland-Bildlichkeit natürlich-körperlich: Unzerlegte Tiere sind von angebrachten Blumen und Früchten festlich erhöht. Obwohl Wein fließt und auch grob gescherzt wird, umschlingt gleichsam eine Bruderkette die Feinden. Zwischen den auf langen Bänken Sitzenden wird so etwas wie ein ethischer Bund erkennbar, in dem Toleranz und Menschenwürde für den Utopiemoment festgehalten scheinen. Nachdem auch die Ehefrauen eingetroffen sind, erkennt der stattlich-schöne Witwer Don Antonio die Sehnsucht nach Donna Theresa als einen Teil seiner selbst. In Vorbereitung des glücklichen Endes staut Kopisch noch einmal Antonios Einsamkeit. Ihm nähert sich die schöne Witwe. Auch sie arbeitet am „rauen Stein“. Hierfür trägt sie die Maske eines greisen, der Welteitelkeit entsagenden Eremiten, der den einsam erscheinenden Sokrates als Schüler zu gewinnen sucht. Und Don Antonio schlüpft wie Sokrates in ironischer Selbstverkleinerung in die Maske des Schülers, der es auf dem Wege innerer Erkenntnis in der Einsiedelei zum Meister bringen will.<sup>12</sup> Die den weltüberlegenen Eremiten gebende Schöne bietet Sokrates statt seiner falschen Sehnsucht nach einem Weib, das ihn verschmäht, weil es eitel und töricht Locken an ihm sucht, ihre Waldeinöde an. Dort werde er irdische Bestrebungen überschauen und seine Seele stärken. Während Maskenreden gewechselt werden, entdeckt Don Antonio die weibliche Hand des Eremiten und dass diese Donna Theresa gehört. Er bringt sich

---

<sup>11</sup> „Makkaroni sind eine Art Regenwürmer, die man von Teig formt und abgesotten mit geriebenem Käse bestreut, oder sonst auf allerlei Art bereitet verspeist: eine Lieblingsessen der dortigen Einwohner, welche danach zuweilen Makkaronifresser bekannt werden“ (34).

<sup>12</sup> Die Einsiedelei ist eine übliche Teststation in der Freimaurerei. Das Eremitendasein wurde vor allem in Freimaurergärten als ein moralisches Lebensbild gegen ein hoforientiertes inszeniert. Vgl. Franz Wegener, *Der Freimaurergarten: Die geheimen Gärten der Freimaurer des 18. Jahrhunderts* (Gladbeck, KFVR – Kulturförderverein Ruhrgebiet e. V., 2014), 26.

listig in Besitz ihres mütterlichen Trauringes, indem er diesen mit Empörung als „weltliches Geschmeide“ (40) vom Finger zieht und diesen ihr dann als Trauring auf den Finger steckt, als die Schöne dringlich um Rückgabe des Erbstücks bittet. Darauf wirft Don Carlos seinen weiten Pythagorasmantel über die Liebenden, welche unter dem Provisorium des wie ein Baldachin gehaltenen Mantels einen aus zwei Worten bestehenden Ehekontrakt unterzeichnen. Die Jubelnden rufen einstimmig: „[D]as ist die Krone des ganzen Festes!“ (41) Sie karnevalisieren sich in eine utopische Lebenswelt hinein, die soziale Normen umkehrt und inmitten schlaraffischer Fülle alles glücklich lösen kann.

Eingangs wurde konstatiert, dass Kopischs „Karnevalsfest“ seit Jahrzehnten nicht wieder aufgelegt wurde. Lassen sich hierfür Gründe anführen? Die ältere Gattungstheorie spricht dem Komischen im Unterschied zum Tragischen generell eine nationaleigentümliche, nationalgebundene Herkunft und auch Wirkung zu.<sup>13</sup> Übertragungen von Komik scheinen schwer möglich. Jüngere Ansätze betonen unter Verzicht auf den Nationenbegriff, dass historische, soziale und kulturelle Bedingungen jeweils das „Substrat der komischen Kontrast- bzw. Inkongruenzstruktur“ bilden.<sup>14</sup> Mithin bliebe die Frage: Wer lacht und – unter welcher Voraussetzung – worüber? Zunächst einmal eignet sich die einfachste und häufigste Frage nach dem Stoff als Barometer des Aktuellen und Zeittypischen, auch wenn das „Literarische“ dabei zunächst in den Hintergrund tritt. Offensichtlich gestattet ein Spiel mit männlichen Attraktivitätsfaktoren, mit Haarpracht als Teil des Signalsystems Jugend, das auf Frauen wirken soll, die zeitliche Verlegung ins Jetzt. Auch gegenwärtig gibt es Menschen, die sich, wie Kopischs Neapolitaner, auf ihr äußeres Erscheinungsbild fokussieren, andere verletzend äußerlicher Bewertung aussetzen. Und es gibt ebenfalls mobilisierende Gegenfestpraktiken als Freizeit- und Geselligkeitsmuster, mit denen Zeitgenossen, die den Normen nicht ent-

---

<sup>13</sup> „Denn auf verschiedene Zeiten und Völker wirken die jeweiligen Abweichungen von einem sogenannten Normal- und Mittelmaß gewiß verschieden. Auch der Grad der Übertreibungen und Vereinsseitigungen bzw. der Wertbereich, der verlassen oder angestrebt wird, übt ganz verschiedene Wirkungen aus. Auf ein arbeitsames Volk z. B. wirkt angestrebter und übertriebener Fleiß und Arbeitseifer viel weniger komisch als auf eine Gesellschaft, die den Müßiggang oder ein Mindestmaß an Arbeit zu schätzen weiß. Die unterschiedliche Geld- und Liebesmoral, der verschiedene Ehrbegriff und das uneinheitliche Verhältnis der Nationen zu den Autoritäten von Staat, Kirche und Familie etwa machen völkerpsychologische Unterschiede in der Bewertung des Maßes von Ernst und Heiterkeit notwendig und begreiflich. Also selbst auf dem Gebiet der Charakterkomödie ist immer wieder mit mancherlei Nuancen zu den verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern zu rechnen.“ Helmut Prang, *Geschichte des Lustspiels* (Stuttgart: Kröner, 1968), 25.

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Preisendanz, „Komische (das); Lachen (das)“, in *Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Basel / Stuttgart: Schwabe & Co., 1976), 891.

sprechen, auf exkludierende Vorurteile antworten.<sup>15</sup> Bei solchen Gegenfestpraktiken spielen Performativität, Inszenierung, Intermedialität, Form und Formaflösungen, die Gegenstand von Kopischs Narration waren, eine Rolle. In Kopischs Schwanknovelle wurde nicht das Alter verspottet, wie in so vielen literarischen Altersbildern, sondern ein Festhalten an Jugend als Männlichkeits- und Schönheitskomponente. So gesehen bietet Kopisch ein „heißes Thema“ an. Lohnt sich schon deshalb das Lesen? Gelingt das Verständigungsspiel zwischen Erzähler und Leser heute? Der größte Rechtfertigungsdruck geht gegenwärtig von der Argumentation mit der Literarizität eines Textes aus. Gemessen etwa an Sozialwissenschaft und Journalistik, die sich ja auch mit gesellschaftlichen Fragen beschäftigen, erscheint ästhetisch dichte und spannungsreiche Literatur als kultureller Luxus. Ohne Zweifel sind kulturelles Hintergrundwissen und Mustererkennung für ein Erleben komischer Wirkungen unverzichtbar, und hier muss man heute den Wandel des potentiellen Lesepublikums mitdenken, das kaum über ästhetisches Orientierungswissen (Figuren der *Commedia dell'Arte*, freimaurerische Symbole) verfügt und dessen Aufnahmebereitschaft und -kapazität durch einen Text überfordert wird, der ihm ohne solche Orientierung abstrus und verworren vorkommen muss. Auffällige Einzelheiten analytisch zu zerlegen und am Ende dem Gesamteindruck durch Bezug auf Empfindungsreaktionen und zugehörige Textstrukturen synthetisch beizukommen – dieses Manöver kann man von einem Publikum nicht verlangen, das heute Botschaften eher auf dem direkten Weg einzufangen wünscht. Was den schlesischen Schriftsteller Kopisch angeht, so war er mit europäischer Literatur und deren Traditionen, nicht nur inhaltlicher und stofflicher Art, sondern auch mit überlieferten Mustern und Mysterien, vertraut. Diese kommunikative Ausgangskonstellation war wohl auch für den Leser der in den *Schlesischen Provinzialblättern* 1829 abgedruckten Novelle gegeben. Es ist nirgendwo eine Reflexion kultureller Fremdheit zu erkennen, nirgendwo eine Fremdstellung überlieferter Elemente der *Commedia dell'Arte* oder freimaurerischer Mysterienweihe. Zwar mag der heutige Leser eben dies vermissen, doch zur Zeit der Niederschrift dieser Novelle gab es sie kaum, die Alteritätsspanne zwischen Bekanntem und Fremdem. Das italienische Volkstheater, das auf spezifische Weise Deutschlands und Frankreichs Bühnen mitgeprägt hatte, musste ebenso wie die von Kopisch schwankhaft einbezogene Einweihung eines Freimaurers zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht als das Fremde erschlossen werden. Der italienisch-deutsche Komiktransfer ging bereits in der Ver-

---

<sup>15</sup> Siehe beispielsweise die auch international etablierten Loveparades, in denen Röcke und Kleider auch über behaarte Männerbeine fallen.

gangenheit deutlich mit einer Dämpfung und Intellektualisierung/Symbolisierung einher, denkt man etwa an die Aufführungen Goldonis in Wien.<sup>16</sup> War Komik zuvor auf den Ausschnitt komischer Phänomene beschränkt, wurden nun humoristische Großformen möglich. Die ideell-sublimierte Akkulturation von volkshaften Bühnenmustern im Dienste der Aufklärung gehörte zum Wissen gebildeter Leser. Die Eliminierung bzw. Verwandlung des Harlekins ist Teil des von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozesses, der menschliches Verhalten den Erfordernissen und Zwängen komplexer Gesellschaften angleicht, wobei im Verlauf von Jahrhunderten Affekte kontrolliert, Tabugrenzen errichtet und Körperfunktionen dem öffentlichen Blick entzogen werden.<sup>17</sup> Die ästhetikgeschichtlich einschlägige Sublimierung des Obszönen, die vor allem in Wien zu beobachten war,<sup>18</sup> ist auch bei Kopisch lesbar. Lesbar ist aber auch die gelingende Verwandlung eines aus verinnerlichtem Schönheits-Vorurteil nur verborgenen Begehrenden (Don Antonio) zum vorurteilsbefreiten Ehemann. Während die Commedia dell'Arte-Komik nur als Situationskomik, Detailspannung oder Überraschungen bietet, die die Spannung retardieren, sichert der freimaurerische Spielrahmen hier, daß sich eine Handlung entwickelt, so dass die Figur zwischen den Fixpunkten Begehren und Erfüllung, die ja eine Finalspannung aufbauen, auch vorangetrieben werden kann. Eine kognitive lineare Sukzession benötigt

<sup>16</sup> „Nach dem Extemporierverbot durch Maria Theresia 1752 und der damit einhergehenden Bedrohung des Volkstheaters und seiner komischen Figuren griff man am Kärtnertheater gerne auf Goldoni zurück, da er für die Wiener eine Art „listigen“ Kompromiss darstellte, enthielten seine Komödien doch die Masken der Extemporierer in literarisch ausgedruckten Texten“. Siehe zur Ambivalenz der Goldoniden Komödie zwischen Reform und Commedia dell'Arte: Thomas Hillmann, „Elemente der Commedia dell'Arte in Goldonis Komödien und ihre Rezeption in deutschen Übersetzungen,“ in *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, 115.

<sup>17</sup> Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Basel: Haus zum Falken, 1939); sowie Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (1933) [Ursprungsmanuskript verloren gegangen, dann wiederholt aufgelegt].

<sup>18</sup> Siehe die Habilitationsschrift von Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert* (Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 2003), die den Eintritt von Mustern der Alt-Wiener Volkskomödie in die aufgeklärte Phase nachzeichnet. Auch: Beatrix Müller-Kampel, „Hanswurst, Bernadon, Kasperl: Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma“, in *Komik in der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, und Klaus Zeyringer (Berlin: Erich Schmidt, 1996), 33–55. Allerdings zeigt das Beispiel Goldonis auch, dass seine Aufnahme durch spezifische Konstellationen im Wiener Aufnahmekontext gelenkt wurde. Er musste sich für Wiener Erwartungen öffnen, und diese waren gerade auf das Volkstheater gerichtet. Daher musste Goldoni solche Elemente wieder verstärken und profilieren.

Anleihen an Initiationsriten, die auf die Seele, das Gemüt und den Geist der Hauptfigur wirken sollen. Insofern fungiert das ridikulisierte Freimaurermuster als ein wesentliches Moment des Handlungsaufbaus dieser Schwanknovelle.

## References

- Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Translated by Gabriele Leupold, edited and with foreword by Renata Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Boetticher, Friedrich von. *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*. Vol. I/2. Dresden: Boetticher, 1895.
- Elias, Norbert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. [n.d.], 1933.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Basel: Haus zum Falken, 1939.
- Etcoff, Nancy. *Nur die Schönsten überleben: die Ästhetik des Menschen*. München: Hugendubel Verlag 2001.
- Haertel, Siegfried. *August Kopisch, Maler und Dichter*. Bonn: Landsmannschaft Schlesien, 1976.
- Harten, Ulrike. *Die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels 1798–1834*. Kiel: [n.d.], 1974.
- Hillmann, Thomas. „Elemente der Commedia dell'Arte in Goldonis Komödien und ihre Rezeption in deutschen Übersetzungen.“ In *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, edited by Thorsten Unger, and Brigitte Schultze, and Horst Turk, 101–126. Tübingen: Narr, 1995.
- Jäger, Hans-Wolf. „Kopisch, August.“ In *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, vol. XII, 564–566. Berlin: Duncker & Humblot, 1980.
- Just, Klaus Günther. *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern / München: Francke, 1976.
- Kopisch, August. *Die Entdeckung der blauen Grotte auf der Insel Capri*, edited by Dieter Richter. Berlin: Wagenbach Verlag, 1997.
- Kopisch, August. *Ein Carnevalsfest auf Ischia. Erzählungen aus Italien*, edited by Karl-Maria Guth. Berlin: Verlag der Contumax GmbH & Co, KG Berlin, 2015.
- Miller, Geoffrey F. *Die sexuelle Evolution: Partnerwahl und die Entstehung des Geistes*. Heidelberg: Spektrum, Akademischer Verlag, 2009.
- Müller-Kampel, Beatrix. „Hanswurst, Bernadon, Kasperl: Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma.“ In *Komik in der österreichischen Literatur*, edited by Wendelin

- Schmidt-Dengler, and Johann Sonnleitner, and Klaus Zeyringer, 33–55. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1996.
- Müller-Kampel, Beatrix. *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh, 2003.
- Palm, Hermann. „Kopisch, August.“ In *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, vol. 16, 661–663. Leipzig: Duncker & Humblot, 1882).
- Prang, Helmut. *Geschichte des Lustspiels*. Stuttgart: Kröner, 1968.
- Preisendanz, Wolfgang. „Komische (das); Lachen (das).“ In *Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, edited by Joachim Ritter, and Karlfried Gründer, 889–894. Basel und Stuttgart: Schwabe, 1976.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, edited by Paul Merker, and Wolfgang Stammler, vol. III, P-Sk, 689–708. Berlin, New York: de Gruyter, 1977.
- Unger, Thorsten. „Differente Lachkulturen? – Eine Einleitung.“ In *Differente Lachkulturen und ihre Übersetzung*, edited by Thorsten Unger, and Brigitte Schultze, and Horst Turk, 9–30. Narr: Tübingen, 1995.

## **Commedia dell’Arte und persifliertes Freimaurertum als Mittel zu vorurteilsbefreiter Männlichkeit in August Kopischs *Ein Carnevalsfest auf Ischia***

**Abstrakt:** Don Antonio hat die gängige Schönheitsnorm der Gesellschaftsschicht, der er angehört, verinnerlicht. Daher glaubt der Kahlköpfige sich chancenlos, die Liebe der schönen Witwe Donna Theresa zu erlangen. Ein Carnevalsfest, das seine Freunde ihm schenken, invertiert die männliche Schönheitsnorm. Während die Commedia dell’Arte-Komik nur als Situationskomik Überraschungen bietet, die die Spannung retardieren, sichert der von Kopisch gleichfalls einbezogene freimaurerische Spielrahmen die Entwicklung der Handlung. Erzählt wird die gelingende Verwandlung eines aus verinnerlichtem Schönheits-Vorurteil nur verborgen Begehrenden (Don Antonio) zum vorurteilsbefreiten Ehemann. Die karnevalske Verkehrung der soziokulturell vorgegebenen Schönheitsnorm in ihr Gegenteil und die komische Umschrift von Freimaurerritualen erzeugen in dieser Schwanknovelle *Ein Carnevalsfest auf Ischia* ein Marktplatz- und Festtagslachen. Kopisch vergeistigt nicht nur Elemente der Commedia dell’Arte-Tradition. Er persifliert zudem freimaurerische Mysterien und Initiandenrituale.

**Schlüsselwörter:** August Komisch, *Ein Carnevalsfest auf Ischia*, Commedia dell’Arte, Freimaurer, Karnevalisierung, Schwanknovelle.

## Commedia dell'Arte i satyryczne przedstawienie masonerii jako środek wyrazu pozbawionej uprzedzeń męskości w *Ein Carnevalsfest auf Ischia* Augusta Kopischa

**Abstrakt:** Don Antonio wyznaje powszechną normę piękna klasy zgodnie z klasą społeczną, do której przynależy. Jako łysy mężczyzna uważa, że nie ma szans na zdobycie miłości pięknej wdowy Donny Teresy. Karnawałowa zabawa zorganizowana dla niego przez przyjaciół prowadzi do odwrócenia męskiej normy piękna. O ile commedia dell'arte opiera się na komizmie sytuacyjnym prowadzącym do zmniejszenia napięcia akcji, to masoński kontekst wprowadzony przez Kopischa sprzyja rozwojowi akcji. Historia opowiada o udanej przemianie mężczyzny wyzwającego się spod uprzedzeń (Don Antonio). Karnawałowa inwersja społeczno-kulturowej normy piękna w jej przeciwieństwo oraz komiczna transkrypcja masońskich rytuałów wywołują w *Ein Carnevalsfest auf Ischia* zarówno jarmarczny, jak i wzniosły śmiech. Kopisch nie tylko spirytualizuje elementy tradycji commedia dell'Arte. Satyrycznie traktuje też masońskie misteria i rytuały inicjacyjne.

**Słowa kluczowe:** August Kopisch, *Ein Carnevalsfest auf Ischia*, commedia dell'Arte, masoni, karnawalizacja.