

für die Leserschaft dar. Die Invaliden haben nicht etwa zwischen innerer und äußerer Schönheit gewählt, sondern das Wahlprinzip zugunsten der Gruppenheirat abgeschafft. Durch die komische Multiplikation der Brautleute innerhalb einer einzigen ›Multi‹-Ehe wird die sonst exklusive sexuelle Zuordnung zweier Körper durch das ›optimierte‹ Modell multipler Relationen ersetzt. Mit der Aussicht auf »drei mal sechs Bigamien« wünscht sich Bacchus achtzehn Enkelkinder, und der *entreacto* klingt mit fröhlichem Gesang aus: »Gózense desposados, y desposadas,/Gózcense los seys Ninos con sus tres Gracias.«<sup>21</sup> – »Es mögen sich die Bräutigame und Bräute aneinander erfreuen,/ es mögen sich die Nymphenmänner mit ihren drei Grazien erfreuen.«

*Ursula Jung*

## Ruzante

Unter dem Künstlernamen Ruzante tritt Angelo Beolco (ca. 1496–1542) in seiner Rolle als Paduaner Bauer zum ersten Mal – soweit wir seine noch immer eher umrisshaft erkennbare Karriere verfolgen können – mit seiner *Pastoral* im venezianischen Karneval des Jahres 1520 auf, und das mit großem Erfolg vor 350 Zuschauern auf Einladung der *Immortali*, einer der *Compagnie della Calza*, wie uns der Chronist Sanudo berichtet. Aus dessen Aufzeichnungen wissen wir von neun oder zehn weiteren Aufführungen in Venedig zwischen 1520 und 1530 und zwei Auftritten in Padua selbst aus dem Jahr 1533, ohne dass, von einer Ausnahme abgesehen, die Zuordnung zu einzelnen Stücken möglich wäre. Dass Ruzante in der Lagunenstadt rasch hohes Ansehen und große Popularität genießt, beweisen seine Auftritte zu hoch offiziellen Anlässen, wie der Hochzeit des Dogenekels Antonio Grimani 1523 oder der Friedensfeier von 1530 im Beisein hochrangiger ausländischer Würdenträger und Diplomaten. Und von dem Ausgreifen dieses Ruhms über die venezianischen Herrschaftsgrenzen hinaus zeugt eine Einladung seitens der Este an den Hof von Ferrara, wo er anlässlich der Hochzeit von Ercole d’Este im Jahr 1529 *La Moscheta* auf die Bühne des Palazzo Ducale bringt.<sup>1</sup>

Dem außergewöhnlichen Erfolg dieser kurzen, noch nicht einmal 20 Jahre dauernden, Bühnenkarriere steht ein rasch verblassender

21. Ebd., S. 310.

1. Zur Karriere Ruzantes vgl. insbesondere Giorgio Padoan: *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza: Neri Pozza 1982, S. 63–139.

Nachruhm gegenüber, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts in ein 250 Jahre anhaltendes Vergessen mündet. Zum einen ist dieses Vergessen mit der Verdrängung dialektsprachiger bzw. plurilingualer komischer Bühnenstücke durch die in der toskanischen Literatursprache abgefasste *commedia erudita* zu erklären. Neben diesem generell seit Mitte des 16. Jahrhunderts zu beobachtenden Phänomen spielt für Ruzante gewiss eine Rolle, dass sein Interesse eher auf »performance« als auf »permanence« abzielt.<sup>2</sup> Von allen Funktionen, die Angelo Beolco ausübt, als Schauspieler, als Leiter einer Theatergruppe, als Regisseur und als Autor misst er der letzten die geringste Bedeutung bei, wie sich an der mäßigen Aufmerksamkeit ablesen lässt, die er der Publikation seiner Stücke schenkt.<sup>3</sup>

Damit trifft sich Ruzantes Fokus auf die Bühneninszenierung und -aufführung seiner Stücke mit den aktuellen Tendenzen der Theaterwissenschaften, der performativen Funktion des Theaters den Primat einzuräumen.<sup>4</sup> Im Rahmen dieser performativen Funktion kommt dem Körper des Akteurs auf der Bühne in seinem sprachlichen, mimischen und gestischen Handeln entscheidende Bedeutung zu. Ganz im Gegensatz zu der seit dem 18. Jahrhundert geforderten und weitgehend praktizierten »Entkörperlichung« des Schauspielers und Reduktion auf seine Semiotik<sup>5</sup> spielen Ruzante und seine Komödiantentruppe mit einer unmittelbaren körperlichen Präsenz, die nicht nur im Venedig des frühen Cinquecento ihresgleichen sucht.

Zunächst einmal ist es die Sprache selbst, ist es der Dialekt der

2. So die prägnante Formulierung bei Ronnie Ferguson: *The Theatre of Angelo Beolco (Ruzante). Text, Context and Performance*, Ravenna: Longo 2000, S. 173.

3. So erwirbt er zwar ein Druckprivileg für die *Piovana* und die *Vaccària*, macht dann aber keinen Gebrauch davon. Dagegen werden aus seinem Brief an Ercole d'Este vom 23.1.1532 ganz präzise Vorstellungen über die Aufgabenverteilung zwischen Ariost und ihm selbst bei der Vorbereitung einer Aufführung eines – namentlich nicht genannten – Stükkes am dortigen Hof erkennbar; vgl. Ruzante: *Teatro*, hg. von Ludovico Zorzi, Turin: Einaudi 1967, S. 1253. Im Folgenden werden die Werke Ruzantes nach dieser Ausgabe zitiert, mit Ausnahme der *Pastoral* und der Dialoge, für die ich die Editionen von Giorgio Padoan benutze: Angelo Beolco il Ruzante, I: *La Pastoral. La Prima Oratione. Una lettera giocosa*, Padua: Antenore 1978; III: *I Dialoghi. La Seconda Oratione. I Prologhi alla Moschetta*, Padua: Antenore 1981.

4. Hierzu programmatisch Erika Fischer-Lichte: »Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: Dies. (Hg.): *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag 1998, S. 13-29.

5. Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte: »Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: Dies./Christian Horn/Matthias Warstat: *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 11-25.

Paduaner Bauern, der den Körper in all seinen Funktionen zu Gehör bringt. Unter Berufung auf das Konzept des »naturale«, der Natürlichkeit im Sinne von Echtheit und Authentizität,<sup>6</sup> spielt Ruzante souverän mit allen Tabugrenzen des Obszönen, der Sexualität, der Skatologie. Geschlechtsteile, zumal in Flüchen, markieren geradezu stereotyp die Redeeröffnungen der Paduaner Bauern.<sup>7</sup> In diametralem Gegensatz zu ihrer spirituellen Dimension reduziert sich in ihrer Sprache ganz offen oder in Anspielungen die Liebe auf den Geschlechtsakt.<sup>8</sup> Daneben konzentriert sich ihre Sprache insbesondere auf die unteren Körperöffnungen und ihre Ausscheidungen.<sup>9</sup>

Oftmals bleibt es nicht bei Sprachhandlungen, sondern die Rede vertextet<sup>10</sup> Handlungen des Körpers selbst und ersetzt derart die in den Drucken eher sparsamen und wenig aussagekräftigen didaskalischen Nebentexte.<sup>11</sup> Auch in diesen Fällen steht der entgrenzte Körper mit seinen Ausscheidungen, Exkrementen im Mittelpunkt: So hält es Ruzante für ganz natürlich, als Soldat auf der Flucht aus der Schlacht in die Hose geschissen zu haben.<sup>12</sup> Nachdem er von seinem Rivalen Marchioro Prügel bezogen hat, jammert er in der *Fiorina* – und hier handelt es sich nicht mehr um Erinnerung an Vergangenes, son-

**6.** Ruzante entwickelt dieses Konzept mit einem umfassenden Anspruch, der weit über den sprachlichen Bereich hinaus menschliches Verhalten ganz allgemein betrifft, im Prolog zur *Moscheta*. Hierzu Marisa Milani: »*Snaturalité e deformazione nella lingua teatrale del Ruzzante*«, in: *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padua: Liviana 1970, S. 109-202.

**7.** Mit »Potta!« – »Fotze!« eröffnet Bilora die 6. Szene des *Dialogo Secondo*; vgl. z.B. nur *Parlamento*, Sz. III, § 107 (Ruzante), § 108 (Gnu), § 109 (Ruzante).

**8.** »Orbéntena, on' no va uno inamorò, e on' no 'l se fica!« – »Verdammt, wohin einer, der verliebt ist, nicht alles geht und wo er nicht überall seine Nase rein steckt!« (Bilora, *Dialogo Secondo*, Sz. I, § 1); in der *Betía* bedroht Barba Scatti den Bazzarello mit *paedicatio* (1. Akt, v. 401f.) und Taçío röhmt sich seiner Homosexualität und autoerotischen Fähigkeiten (5. Akt, v. 501-512).

**9.** Z.B. *La Moscheta*, II 3: »che la sa ben ch'a' n'he paura de me compare, ch'a' 'l fago cagar stropiegi!« – »die weiß genau, dass ich vor meinem Gevatter eine Angst habe, dass der vor mir in die Hosen scheißt!« (Menato)

**10.** Vgl. hierzu mit Blick auf das Lachen bei Shakespeare und einigen seiner Zeitgenossen Manfred Pfister: »Inszenierungen des Lachens im Theater der Frühen und Späten Neuzeit«, in: Werner Röcke/Helga Neumann (Hg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn: Schöningh 1999, S. 215-235, hier S. 220-227.

**11.** Ähnliche Beobachtungen zu den »*indications scéniques indirectes*« in französischen Farcen des 15. Jahrhunderts bei Konrad Schoell: *La farce du quinzième siècle*, Tübingen: Narr 1992, S. 38-64.

**12.** *Parlamento*, Sz. II, § 57.

dern um eine akute Ankündigung –, er werde gleich die Hosen voll haben.<sup>13</sup> Eine der seltenen Didaskalien bestätigt, dass Nale in der *Betía* eine gleich lautende Ankündigung auch in die Tat umgesetzt hat.<sup>14</sup> An einer anderen Stelle will der Wirt Taçío die in Ohnmacht geratene Protagonistin mittels seines Urins wieder ins Leben zurückrufen und bricht angesichts dieser glänzenden Idee derart in Lachen aus, »che le me farà sconchigare/ da riso chialò<sup>15</sup> – »die schaffen es noch, dass ich hier gleich vor Lachen scheißen muss«. Nicht nur an dieser Stelle zeigt sich das Lachen als ein maßloses, entgrenztes, das den ganzen Körper erfasst, ihn erschüttert, ihn über seine Ausscheidungen in seine Umgebung hineinfließen lässt.<sup>16</sup> Die Vorstellung von der Körperlichkeit des Lachens kulminierte in seinem Übergreifen auf die in der Hölle bratenden Seelen, die der jüngst verstorbene *buffone* Domenego Taiacalza »fasea cagare [...] da riso«<sup>17</sup> – »vor Lachen zum Scheißen brachte«. Was für das Lachen gilt, das gilt ebenfalls für die Gewalt: Auch sie bringt den Körper zur Entgrenzung.<sup>18</sup> Ganz besonders drastisch kommt dies zum Ausdruck im sarkastischen Kommentar Bilaras, des Protagonisten des *Dialogo Secondo*, angesichts des soeben von ihm in einem explosiven Ausbruch von Gewalt ermordeten Rivalen: »Poh, oh, l'ha tirò i lachiti ello. Medio, bondí! L'ha cagò le graspe, ello.<sup>19</sup> – »Pah, he, der hat den Löffel abgegeben. Los, los, na prima! Ausgeschissen hat er, der da«.

**13.** *La Fiorina*, II,2.

**14.** *La Betía*, II, v. 28. In einer Handschrift heißt es zu Ziliros Frage »Hetu ben cagò?« (II, v. 27) – »Hast Du schon geschissen?«: »Nale che era stato a far el suo bixogno torna e zilio dice.« – »Nale, der sein Bedürfnis erledigen gegangen war, kehrt zurück und Zilio sagt«.

**15.** *La Betía*, IV, v. 655f. Denselben Vorschlag zur Auferweckung Fiorinetas macht Vezzo in der *Vaccària*, III,4. Zorzi verweist in seinem Kommentar zu *La Betía*, V, v. 1206 darauf, dass dies ein Gag der *commedia dell'arte* werden wird.

**16.** Truffo befürchtet vor Lachen zu platzen: *La Vaccària*, II,4; Ruzante packt ein solch konvulsivisches Lachen, »ch' a' cago da per tuto, ah, ah, ah!« (*L'Anconitana*, II,4) – »dass ich überall hinscheiße, ha, ha, ha!«.

**17.** *La Betía*, V, v. 968f. Ähnliches gilt für das ebenfalls vertextete Niesen, in das Ruzante ausplatzt, als er seine parfümierte Hand beschönffelt: »Uh, uh, cancaro, a' uolo tuto, inchina le scarpe me uole! [...] Ehí, ehí!« (*L'Anconitana*, IV,3) – »Ho, ho, ver-dammt, ich dufte überall, sogar meine Schuhe duften, hatschi, hatschi«.

**18.** Nachdem er Prügel bezogen hat, ist sich Menego im Zweifel, was aus seinem Körper herausdringt: »E questo sangue, o è la merda?« (*Dialogo facetissimo*, Sz. 3, § 38) – »Ist das hier Blut oder ist das Scheiße?«.

**19.** *Dialogo Secondo*, Sz. 12, § 165; hierzu mein Aufsatz »Wo Worte versagen, sprechen die Waffen. Komödie und Gewalt in Ruzantes *Bilora*«, in Eva Kimminich/Claudia Krülls-Hepermann (Hg.): *Wort und Waffe*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 2001, S. 15-34.

Allein der Körper garantiert die Identität einer Person. Somit gerät diese Identität, wenn sich Erfahrungen als Veränderungen ins Gesicht einschreiben, in unmittelbare Gefahr: So hat der aus dem Krieg heimgekehrte Ruzante als »signale« seiner Kriegsteilnahme eben keine Schmarren vorzuweisen, sondern allenfalls eine eher auf einen Krankenhausaufenthalt verweisende Gesichtsfarbe (»mala ciera«), die seine Frau Gnua beim ersten Wiedersehen an seiner Identität zweifeln lässt.<sup>20</sup> Umgekehrt tritt der Körper ein als Garant für die Existenz der Person: Ruzante kann bei seiner Ankunft in Venedig letzte Zweifel an seinem Überleben nur dadurch ausräumen, dass er die Selbstgewissheit seines Existierens durch Essen gewinnt, denn: »Spiriti no magna.«<sup>21</sup> – »Geister essen nicht«. Und der scheintote Nale will sich seine Auferstehung durch Essen und ... Scheißen beweisen.<sup>22</sup>

Der unübersehbaren und unüberhörbaren Bühnenpräsenz des Körpers, dem unmäßigen Lachen des Komödianten entspricht die Reaktion des Publikums, die dadurch provoziert werden soll: der *cachinnus*, das unbändige, zügellose Gelächter.<sup>23</sup> Diese Form des Gelächters bildet damit exakt den Gegenpol zu dem etwa zur gleichen Zeit von Castiglione im *Cortegiano* entwickelten höfischen Ideal des kontrollierten, zivilisierten, den Körper stets bändigenden Lachens. Mit seiner lustvollen Vorführung des grotesken Leibes (Bachtin), mit seinem alle Grenzen sprengenden Lachen, seiner »Lust an der ›Weltenumstülpung«<sup>24</sup> erreicht in Ruzantes komödiantischem Spiel die Lachkultur mittelalterlicher Provenienz einen späten Höhepunkt.

Günter Berger

### ***Le tiers livre und Le mariage forcé***

Die folgenden Überlegungen laufen auf einen Textvergleich zwischen Rabelais und Molière hinaus, aber sie ziehen von der Erinnerung an

20. *Parlamento*, Sz. 3, § 120 und 84.

21. Ebd., Sz. 1, § 7.

22. *La Betía*, V, v. 1244-1249.

23. Als Ziel von Ruzantes Komödien definiert von dem Humanisten Piero Valeriano in seinem Preisgedicht von 1550 als Nachruf auf den kurz zuvor Verstorbenen, zitiert bei R. Ferguson: *The Theatre of Angelo Beolco*, S. 80.

24. Vgl. Werner Röcke/Helga Neumann: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.): *Komische Gegenwelten*, S. 7-11, hier S. 9. Auf die der »Weltenumstülpung« ähnelnde Konzeption des »roesso mondo« – »verkehrte Welt« bei Ruzante kann ich hier nicht näher eingehen.