

führt wurde, ist nicht bekannt.⁸ Man fragt sich, wie die Dorfbewohner diese fäkalischen Scherze aufgenommen haben dürften, deren Opfer schließlich einer der ihren war. Oder waren die Bewohner holländischer Dörfer mit ihrem Zivilisationsprozess schon so weit vorangeschritten, dass auch sie nach Herzenslust über ein dergleichen albernes Verhalten lachen konnten?

Wim Hüskens

Capitano

Seine Schönheit blendet die Frauen, seine Stärke und Tapferkeit machen ihn zum Schrecken feindlicher Armeen: So jedenfalls sieht sich der Capitano selbst, dessen literarische Ursprünge bis auf die Attische Komödie zurückreichen und der auf den Bühnen der *commedia dell'arte* des 16. und 17. Jahrhunderts seine Blüte erlebt. Wie der Pyrgopolinices des Plautus tragen auch die italienischen Nachfolger höchst martialische Namen, mit denen sie ihren Mitmenschen Furcht einzuflößen glauben; sie heißen Coccodrillo, Rodomonte, Spezzafer, Spavento da Vall'Inferno, Scaricabombardon, Bellerofonte Martellione oder Cerbero Fossimbruno.¹

Das Äußere des Capitano scheint im Einklang mit dieser Selbstsicht zu stehen, denn schon Pier Maria Cecchini betont in seiner zeitgenössischen Rollenbeschreibung das Imposante, wenngleich Extravagante dieser Figur: »[...] grazioso di gesto, intonante di voce, vestito bizzarro e tutto composto di stravaganze« – »anmutig im Gebaren, mit entsprechender Stimme, die Kleidung wunderbar und aus lauter Überspanntheiten bestehend«.² Ein eng anliegendes Wams setzt den kräftigen Oberkörper in Szene, ein weiter langer Mantel unterstreicht seine großartigen Posen, und er trägt häufig ein überdimensionales Schwert, das sich zum Kämpfen allerdings kaum eignet. Meist kleidet ihn die »grotesk verzeichnete Tracht der jeweils überlegenen Militärmacht«, und durch die Ansammlung dieser fremden Requisiten wirkt er

8. Vgl. F. Kramer: »Why a Peasant is Taught How to ›Shoot‹«, S. 184-185.

1. Die ersten dieser Namen entsprechen den deutschen »Krokodil, Eisenfreser, Eisenbrecher, Ungeheuer aus dem Höllental, Bombenfeuer«, und auch die anderen sind Krieg und Hölle suggerierende Lautmalereien.

2. Pier Maria Cecchini: »Frutti delle moderne comedie ed avvisi a chi le recita« (Padova 1628), abgedruckt in Ferruccio Marotti/Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rom: Bulzoni 1991, S. 86.

schließlich wie ein »wandelndes Museum europäischer Kriegsgeschichte«.³ Sein Auftritt ist ganz auf die angestrebte Wirkung abgestellt: Er spricht mit dröhnender Stimme, schreitet pompös über die Bühne und vollführt mit dem Schwert großartige Scheingefechte gegen imaginäre Gegner.

Es ist offensichtlich, dass er mit seinem Handeln kaum einzulösen imstande sein wird, was die Selbstinszenierung verheißt, und eben dieser Gegensatz von Schein und Sein macht ihn zu einer komischen Figur: In vielen *commedia dell'arte*-Inszenierungen ist er ein Maulheld, der bei der geringsten Gefahr flüchtet oder mit großen Worten seine Feigheit zu kaschieren versucht.

Die große und über zwei Jahrhunderte anhaltende Bühnenwirkung der Capitano-Figur verdankt sich im Wesentlichen zwei gegenläufigen Formen von Körperkomik. Die sprachliche Hyperbolik dient der Selbstüberhöhung: Es ist ein Leitmotiv seiner Tiraden, dass die Erde und die Gegenwart zu klein für ihn sind, weshalb er die Schilderung seiner Heldentaten sowie seine Drohungen bis in die Mythologie und in die Welt der Götter ausdehnt. In komisch-grotesken Übertreibungen reduziert er die Körper seiner Gegner zu bloßen Objekten, die seinen Verstümmelungen und Verwüstungen ausgesetzt sind. Auf der anderen Seite entlarvt sich der Capitano als ein Mann des Wortes und nicht der Tat, und statt sich die physische Welt zu unterwerfen, ist er selbst das privilegierte Opfer schmerzhafter körperlicher Erniedrigungen, denen er sich allenfalls durch Flucht entziehen kann.

Schon Plautus schöpft eine Reihe komischer Effekte aus diesem Kontrast von Anspruch und Wirklichkeit. Sein *Miles gloriosus* (3. Jahrhundert v. Chr.) ist im Auftrag des syrischen Königs als Werber in Ephesus tätig, er ist somit wie die meisten seiner Nachfolger ein Fremder, und deshalb verletzt der Spott nicht die eigenen Soldaten, sondern ist xenophob zu verstehen.

Großsprecherisch tritt Pyrgopolinices Miles in der ersten Komödienszene auf und erklärt, seine Waffe warte schon ungeduldig auf ihren Einsatz: »[...] quae miserae gestit fartem facere ex hostibus« – »diese Unglückliche sehnt sich danach, aus den Feinden Hackfleisch zu machen«⁴. Später zeigt er sich ungehalten, weil man ihn trotz seiner beiden herausragenden Attribute, Schönheit und Heldenruhm, warten lässt. Bereits für diesen Urtyp des ruhmredigen Soldaten ist die unfreiwillige Selbstentlarvung charakteristisch: Nur er selbst und der ihn

3. Reinhart Spörr: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, Zürich: René Simmen 1963, S. 24f.

4. Mason Hammond/Arthur M. Mack/Walter Moskalew (Hg.): *T. Macci Plauti Miles Gloriosus*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1963, V. 8 Plautus/Terenz: *Antike Komödien*, Stuttgart: Parkland 1974, Bd. I, S. 517.

begleitende Parasit rühmen seine Schönheit und Tapferkeit, beide Attribute aber werden durch die Komödienhandlung widerlegt. Weder zieht er die Frauen an, noch vermag er in der Gefahr den geringsten Mut zu zeigen.

Um ihm eine Lektion zu erteilen, bedarf es keiner ernsthaften Gegner: Statt gegen ganze Armeen zu streiten, wird er von ein paar Sklaven verprügelt und es droht ihm, da er einer Frau nachgestellt hat, die Kastration durch den Koch Cario, der bereits sein Messer wetzt. Der Held bettelt schließlich um Prügel, wenn er dafür sein Körperteil behalten darf. Indem er für seine Freiheit auch noch bereitwillig Kleidung und Waffen hergibt, entledigt er sich selbst der Insignien seiner Tapferkeit und Schönheit – von den Tugenden, deren er sich eingangs so gerühmt hatte, bleibt nichts übrig.

In Pyrgopolinices sind konstituierende Merkmale sowohl des späteren Capitano-Typus als auch seines Doppels, des korrupten und häufig als Kuppler tätigen Bravo, angelegt.⁵ Zwar transportiert der Hauptmann schon seit der Antike Soldatensatire, doch ist die Figur nicht allein vor dem Hintergrund dieser literarischen Tradition zu verstehen, sondern sie spiegelt zugleich ein Stück politischer Wirklichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts. Insbesondere nach dem Einmarsch Karls V. und seiner teilweisen Besetzung Italiens nimmt der Capitano zusehends satirisch überzeichnete Züge der spanischen Soldaten an. Wenn er ein von Hispanismen korruptiertes und hart klingendes Italienisch spricht, verstärkt dies seine Außenseiterposition – einzelne Repräsentanten der Rolle sprechen gar wortreich Spanisch und scheinen sich in ihrem imperialistischen Selbstbewusstsein gar nicht zu vergegenwärtigen, dass sie nur unzureichend verstanden werden und eine Reihe komischer Missverständnisse auslösen. Schon der Zeitgenosse Pier Maria Cecchini äußert die imagologisch aufschlussreiche These, dass sich für diese hyperbolische Rolle das Spanische besonders eigne.⁶ So erfüllt die hispanophobe Darstellung offensichtlich eine »exorzistische« Funktion: Es erscheint als eine ästhetische Revanche an den Vertretern der Besatzungsmacht, wenn sich ihr Drohgebaren als Übertreibung entpuppt und sich dahinter eine erbärmliche Feigheit verbirgt. Keine andere *commedia*-Figur wird in einer ähnlich mitleidlosen Weise verspot-

5. Dieser entbehrt der edlen Empfindungen, wie sie die meisten Capitani auszeichnen (vgl. Vito Pandolfi: *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Florenz: Le Lettere 1988 [2. Auflage], [1. Auflage: 1955], S. 326); dennoch sind in den Stegreifkomödien die Übergänge zwischen dem vornehmen Hauptmann und dem korrupten Söldner fließend.

6. »Questa iperbolica parte par che suoni meglio nella spagnuola che nell' italiana lingua«, P. M. Cecchini: »Frutti delle moderne comedie ed avvisi a chi le recita«, S. 86.

tet⁷ und zugleich einer komplexen, auf der Enthüllung seines falschen Heldentums beruhenden Komik preisgegeben wie der Capitano.

Das mit Pantomime und Akrobatik angereicherte Improvisationstheater eröffnet der Rolle des Capitano vielfältige Möglichkeiten der Körperkomik, die weitgehend auf einem eklatanten Kontrast von Wort und Tat beruht. Ständig widerlegt die Bühnenhandlung die Reden von seiner verführerischen Schönheit sowie von Stärke und Heldenmut; schon der äußere Eindruck kann als Widerspruch zu seiner Selbstdarstellung angelegt sein, wenn der Capitano Ziganes völlig heruntergekommen auftritt und man ihm, dem »re degli ammazzatori« – »dem König der Totschläger«, ungestraft sagen konnte, er sehe aus wie ein Lump – die Rache für diesen Schmach muss er allerdings aufschieben, bis er wieder würdevoll gekleidet ist: »Ma come io sarò rivestito in altro abito li voglio cavare il cuore con queste mani [...]«. ⁸ – »Doch sobald ich wieder anders gekleidet bin, werde ich ihnen mit diesen Händen das Herz herausreißen [...]«. Die Anschaulichkeit der erst nachträglich ausgestoßenen Drohung täuscht das Publikum weder über die Feigheit des Ziganes hinweg noch darüber, dass er keinerlei Anlass zum Stolz auf seinen Körper hat, der offenbar nur kostümiert zu beeindrucken vermag. An späterer Stelle lässt er sich aus Furcht vor Geistern gar dazu bewegen, sich völlig zu entkleiden – dass sich der ängstliche Prahler vor aller Augen nackt auszieht, ist seit Plautus ein bewährtes dramatisches Mittel der Selbstentlarvung.

Der durchgängig spanisch sprechende Capitano Basilico in Vincenzo Belandos *Amorosi inganni* ist eine der eindrucksvollsten Rollengestaltungen. Auf die Frage seines Dieners Catonzo, warum denn seine Matratzen so hart seien, erklärt er: »No te espantes porque todos mis colchones estan llenos de barbas de capitanes y bigotes de alferes, y las almohadas estan llenas de cabellos de Amazonas.« ⁹ – »Erschrick nicht, denn all meine Matratzen sind gefüllt mit Hauptmannsbärten und Leutnantsschnurbärten, die Kissen mit Amazonenhaaren.« So dienen ihm die Feinde als Matratzenfüllung und werden darauf reduziert,

7. »Fra tutte le maschere il Capitano può dirsi quella maggiormente bersagliata dal ridicolo, senza pietà: lo sconforto di una inferiorità politica, di una condizione servile e imbecille.« – »Von allen Masken kann man den Capitano als diejenige bezeichnen, die am meisten mit Spott überschüttet wird, ohne Mitleid: aus Frustration über die eigene politische Unterlegenheit und die eigene knechtische und unkriegerische Situation.« V. Pandolfi: *Commedia dell'arte*, S. 328.

8. Bernardino Lombardi: »L'alchimista«, in: Siro Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, Mailand: Mursia 1985, I, S. 92.

9. Vincenzo Belando: »Gli amorosi inganni«, in: S. Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, I, S. 240.

ihm als ein Ruhelager zu dienen, das seine Grausamkeit schüren soll! Schon bei seiner Geburt habe im Übrigen die Erde gebebt, und sein erster Schrei nach der Geburt kostete alle Anwesenden das Leben, seine Mutter inbegriffen.

Eine Verzerrung der Proportionen des menschlichen Körpers wirkt grotesk, wenn dieser dadurch in die Nähe des Animalischen oder des Gegenständlichen gerückt wird. Der schon genannte Ziganes wird sich in seinem Rachebedürfnis allein am Fleisch und Blut seiner Feinde stärken,¹⁰ was kaum verschleiert, dass er ein Hungerleider ist. Als ihn die Kurtisane Angelica als »Pferdeverschneider« (»castratore da cavalli«) titulierte, droht er ihr, dass er ihr zur Strafe fast ein Auge ausgespuckt und mit bloßem Finger die Brust durchbohrt hätte.¹¹ Die hyperbolische Überhöhung des eigenen Leibs und die Degradierung der Körper seiner Mitmenschen zählen zum festen Bestandteil dieser Rodomontaden, mit denen der Capitano seine Besonderheit hervorzukehren versucht und die doch stets in seiner Selbstentlarvung als einer lächerlichen Figur gipfelt.

Neben dieser durch die Sprache getragenen Körperkomik stehen vielfältige *lazzi*, die man sich als Slapstick-Einlagen vorstellen kann und die keiner genaueren Regieanweisung bedurften: Sie gehörten zum Repertoire der Schauspieler und appellierten an ihr Improvisationsvermögen. Ein Hinweis wie »Ziganes fa il lazzo del bravo«¹² genügt in derartigen Didaskalien; denn ein Capitano duelliert sich nicht mit anderen Bühnenfiguren, sondern führt Scheingefechte mit unsichtbaren Gegnern, was ja keinen besonderen Mut verlangt. Feigheit spricht auch aus dem vergeblichen Versuch des Capitano Medoro, sich aus Liebeskummer das Leben zu nehmen: »[...] (*fa vari lazzi di tentato suicidio*). Oh natura perversa, non è di ferro questo petto, è di diamante, e però impenetrabile, e però petto que spunterebbe questo ferro, abbagliamento de' nemici. Orsù, spada, i' ti ripongo, ma il cielo sa con quanto dolore [...].«¹³ – »Oh verruchte Natur, diese Brust ist nicht aus

10. »L'onor mio non comporta che io mangi in questo giorno altro che della carne di chi mi ha offeso né beva altro che del suo sangue.« – »Meine Ehre duldet nicht, dass ich an diesem Tag etwas anderes esse als das Fleisch dessen, der mich beleidigt hat, und anderes trinke als sein Blut.« »L'alchimista«, in: S. Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, I, S. 94.

11. »[...] io volevo, non con la spada ma con un sputo, cavarvi un occhio e, con un dito, passarvi il petto.« – »[...] ich wollte Ihnen schon, nicht mit dem Schwert, sondern mit Spucke, ein Auge ausdrücken und mit einem Finger durch die Brust stoßen«, ebd., S. 108.

12. Ebd., S. 93.

13. Giovan Battista Andreini: »Le due comedie in comedia«, in: S. Ferrone (Hg.): *Commedie dell'arte*, II, S. 56.

Eisen, sie ist aus Diamant und deshalb undurchdringlich, und deshalb eine Brust, die dieses Eisen, die Blendung der Feinde, zerschellen lassen würde. Wohlan, Schwert, so stecke ich dich wieder zurück, aber der Himmel weiß, mit welchem Schmerz.« Dass seine diamantharte Brust nur die Waffe zerbrechen lassen würde, führt er auf der Bühne vor und begleitet den akrobatischen Versuch, sich das Schwert in die Brust zu stoßen, mit großen Worten, was die Diskrepanz zwischen Ruhmredigkeit und seiner Ängstlichkeit in ein grelles Licht taucht.

Wie die Komik auf Kosten des Capitano funktioniert, zeigt exemplarisch eine kurze Szene aus den *Amorosi inganni*. Basilico droht im Streit mit Pantalone, er werde nun Gewalt anwenden, die Welt verwüsten und jeden, der sich ihm in den Weg stellt, mit seinem Basiliskenblick töten: »[...] pondremos todo el mundo a fuego y sangre. Que nadie me estorve el camino, porque con los ojos de Basilisco como soy yo lo haré morir.«¹⁴ – »Wir werden die ganze Welt in Feuer und Blut versetzen. Dass niemand sich mir in den Weg stelle, denn mit den Augen des Basilisken, der ich bin, werde ich ihn töten.« Von diesen hyperbolischen Drohungen zeigt sich der alte Magnifico jedoch gänzlich unbeeindruckt und prügelt sogleich auf den Capitano und dessen Diener ein (»bastonando il Capitano e Catonzo«, lautet die Regieanweisung), woraufhin der Held ohne jede Gegenwehr die Flucht ergreift. Es ist bezeichnend, dass eine physisch unterlegene Person wie Magnifico ausreicht, den Soldaten zu verprügeln; auch in anderen Stücken seit dem *Miles gloriosus* sind es stets körperlich oder sozial schwache Figuren wie der Alte, die Kurtisane oder die Diener, die den Capitano demütigen. Capitan Zigantes hatte zuvor bereits, wie sein Diener Nebbia anmerkt, beim Streit mit einem hinkenden einäugigen Alten mehr Lunge als Herz bewiesen und sich eiligst in Sicherheit gebracht.¹⁵ Die Komik des Capitano beruht auf einem Appell an die Schadenfreude des Publikums: Der Außenseiter, der sich durch Prahlerei oder Drohungen über die Mitmenschen zu erheben versuchte, wird von minderwertigen Gegnern körperlich erniedrigt und damit auf den untersten Rang der Personenhierarchie zurückgestuft – die Gruppe setzt sich gegen die Anmaßung der Figur durch deren physische Lächerlichmachung und gesellschaftliche Degradierung zur Wehr.¹⁶ Diese soziale Funktion des

14. V. Belando: »Gli amorosi inganni«, I, S. 259.

15. B. Lombardi: »L'alchimista«, I, S. 95.

16. Nach Savellis Komiktheorie, die ihrerseits auf Fabio Ceccarelli zurückgeht, vereint sich eine Gruppe im Lachen gegen die unangemessenen Rangansprüche einer Figur: »Tale stimolo al riso è, in senso etologico, uno *zimbello*: qualsiasi cosa cioè che presenti la sola caratteristica di »essere inadeguata al rango«, non all'altezza delle aspettative o delle pretese, è suscettibile di riso.« – »Im ethologischen Sinne ist ein solcher Stimulus zum Lachen eine *Zielscheibe des Spotts*: was immer sich als dem Rang unange-

Lachens vereint sich mit dem seit der Antike tradierten *Miles*-Typus und mit der jeweils aktuellen satirischen Zeichnung einer fremden Militärmacht zu einem Handlungsschema, dessen Beliebtheit dem Capi-tano auf den Bühnen der *commedia dell'arte* eine außerordentliche Verbreitung sicherte.

Wilhelm Graeber

Frauen als komische Erziehungsobjekte in Shakespeares *The Taming of the Shrew* und Shaws *Pygmalion*

Bekanntlich streitet sich die Shakespearerezeption seit der Uraufführung dieser Geschlechterkampfkomödie (ca. 1592, in der englischen Provinz) um den Erfolg oder Misserfolg der Zähmung der Widerspenstigen. Der erst 1623 im *First Folio*¹ gedruckt überlieferte Text lässt reaktionäre bis emanzipatorische Auslegungen von Katherines berühmter Eherede im fünften Akt (V/2, V. 140-183) zu. Die 1594 gedruckte Variante *The Taming of a Shrew* schließt die Rahmenhandlung der spöttischen Erhebung Slys zum Lord mit dessen Rückfall aus den Illusionen in die Trunkenheit und das Weiberprügeln ab. Sie hat sich mittlerweile als billige Nachahmung von Shakespeares Erfolgsstück erwiesen.²

Mehr als andere Dramen ist der Shakespeare zugeschriebene Text von seiner Auslegung abhängig. Hält der Titel, was er verspricht?³ Ist das Stück ein unverbindliches Spiel im Spiel? Eine farcenhafte *commedia dell'arte*? Ist *The Taming of the Shrew* als patriarchalischer Ehespiegel⁴ oder als gleichermaßen ironische und ernst zu nehmende

messen darstellt, als nicht auf der Höhe der Erwartungen oder der Ansprüche, fordert zum Lachen heraus.« Giulio Savelli: Artikel »Riso« in: Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni (Hg.): *Lessico critico decameroniano*, Torino: Bollati Boringhieri 1995, S. 345.

1. Stephen Greenblatt u.a. (Hg.): *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York, London: W.W. Norton, 1997, S. 140.

2. Ebd.

3. Laurence Stone: *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, London: Penguin 1979, S. 28-29.

4. Penny Gay: *As she likes it: Shakespeare's unruly women*, London: Routledge 1984, S. 86.