

uns daran hindern, dieses Stück als Quelle unseres Luzerner Texts zu betrachten.<sup>5</sup>

Die Inszenierung auf dem Markt wurzelt noch in der Luzerner Tradition, wo die spätmittelalterliche Simultanbühne am längsten erhalten blieb. Das Stück aber, in das dies alles eingebettet ist, verdankt seinen Ursprung höchstwahrscheinlich dem Jesuitentheater, das Heiligenspiele verbreitete. So wie das ganze Drama verbindet auch diese Szene auf spezifische Luzerner Art Elemente aus verschiedenen dramatischen und geistigen Traditionen. Dieser Umstand wurde von Eckehart Catholy über ein anderes Drama aus diesem Jahrzehnt so formuliert: »Hier standen Ernst und Komik, Personen der Handlung und komische Figur unvermittelt nebeneinander.«<sup>6</sup> Während die Aufführungsart aus dem älteren deutschen Drama stammt, ist der Gedanke der Mischung von Komischem und Tragischem modern. Es wundert einen nicht, dass nach dem Ableben des tüchtigen Renward Cysats auch in Luzern die Passionsspiele auf dem Weinmarkt aufhörten.

Auf dieser allerletzten Phase der alten Tradition fußt die Aufführungsart, wie auch der Wortschatz der Kochszene aus dem altem Wortgut schöpft. Jedoch ist die Möglichkeit ihrer Einbettung in ein Heiligenspiel als ein Zwischenspiel, das schroff abgebrochen werden kann, ohne dass dem Drama geschadet wird, in Luzern am Ende des 16. Jahrhunderts modern und geradezu avantgardistisch. So dürfen wir diese drei komischen Körper des *Wilhelmspiels* an dieser Stelle als typisch für diesen Augenblick in der Entwicklung des deutschen Dramas an der Wende zur Neuzeit einschätzen.

John Tailby

## ***Comico dell'arte* – Stegreifschauspieler**

Einen Idealtypus des italienischen Stegreifschauspielers gibt es nicht. Der Maskenspieler ist an die geheimnisvolle Herkunft und an die wechselvolle Geschichte der *commedia dell'arte* gebunden. Reste eines religiösen, aus mythologischer Tradition stammenden Kultgebrauchs der Maske finden sich noch in Arlecchinos Namen (Hellequin, Höllengeselle; volksetymologisch: Erlkönig) und in dem geschrumpften Teufelshorn seiner Maske. Selbst im 20. Jahrhundert hat Giorgio Strehler

5. Siehe dazu E. M. Szarota, *Das Jesuitendrama*, III/2, S. 2123-25.

6. Eckehart Catholy: *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter zum Ende der Barockzeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 76.

die Maske als »rituell«<sup>1</sup>, als »ein mysteriöses, grausames ›Instrument‹« empfunden, das ihm ein »Gefühl des Schreckens«<sup>2</sup> verursacht. Carlo Goldoni schätzte den maskierten Schauspieler überhaupt nicht, obwohl er ihn gelegentlich noch verwendete. Er vermisste unter »tousjours le même cuir qui se montre« – »dem ewig gleichen Leder« den Charakter und die Empfindungstiefe des *comico*: »l'âme sous le masque est comme le feu sous les cendres« – »die Seele unter der Maske ist wie Feuer unter der Asche«<sup>3</sup>. Anders in unserer Zeit der Schauspieler Jean-Louis Barrault, der den Maskengebrauch in der griechischen Tragödie als »eine außergewöhnliche Erfahrung«<sup>4</sup> erlebte und gleichzeitig ihre wichtigste Funktion nannte: Die Maske »dient dem gesamten Körper als Sprungbrett vielfältiger Ausdrucksmöglichkeiten«<sup>5</sup>.

Als Protagonisten dieser Entwicklung haben die Stegreifschauspieler unterschiedliche, ja widersprüchliche Charakterisierungen erfahren. Heutigen Stegreif-Enthusiasten erscheinen die *comici* des 16. bis 18. Jahrhunderts zuweilen so, als seien sie alle begnadete, pausenlos kreative und vergötterte Bühnenstars gewesen. Die Realität sah anders aus. Schon 1930 hat Luigi Falchi mit diesem »Märchen«<sup>6</sup> aufgeräumt. Glaubwürdige Quellen dieser Epoche bescheinigen vielen vagabundierenden Schauspielern Einfältigkeit, Kunstlosigkeit, Unflätigkeit und materielle Verelendung; sie behelfen sich vorwiegend mit Klamauk und Lawinenkomik. Natürlich gab es auch brillante Könnner, die oft lebenslang und bis ins hohe Alter ein und denselben mundartlich fixierten Maskentyp spielten; ihre Namen sind weitgehend überliefert. Für diese Virtuosen des Maskenspiels war die gebräuchliche ausdruckslose Halbmaske aus Holz oder Leder des Arlecchino, Brighella, Pantalone, Dottore und Pulcinella kein hinderliches Requisit, sondern vielmehr die Voraussetzung für ihre Kunstfertigkeit (*arte*). Denn die völlige Unbeweglichkeit und Unwandelbarkeit der Maske verpflichtete sie dazu, mit vollem Körpereinsatz die persönliche Eigenart des jeweiligen Typs zu gestalten. Die enorme Beanspruchung des Körpers als

1. Giorgio Strehler: *Für ein menschlicheres Theater*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975, S. 119.

2. Ebd., S. 118.

3. Carlo Goldoni: »Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre« (Paris 1787); in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Giuseppe Ortolani (Hg.), 14 Bde., Mailand: Mondadori 1935-1956; 1. Bd, 2. Teil, Kap. 20; zitiert nach Paul de Roux (Hg.): *Mémoires de M. Goldoni*, Paris: 1965, S. 258.

4. Jean-Louis Barrault: *Erinnerungen für morgen*, Frankfurt/Main: Fischer 1977, S. 262.

5. Ebd.

6. Luigi Falchi: »Carlo Goldoni e i comici dell'arte«, in: *Nuova antologia* 271 (1930), S. 477- 489, hier S. 488.

Ausdrucksmittel erforderte ein dementsprechend professionelles Ausbildungsniveau im physischen Bereich; wohingegen Schlagfertigkeit, Witz, *conceitti* und andere Komik erzeugende Redetechniken auswendig gelernt, wiederholt und variiert werden konnten und überdies ein spielbereites Reservoir an Szenen- und Situationsmodellen zur Verfügung stand.

Als »Dichtung des Augenblicks«<sup>7</sup> dringt das Spiel der *comici* nicht differenziert in das Seelenleben ihrer Figuren ein. Emotionen treten pauschal und dann vorwiegend ganzkörperlich zutage: der vor Angst schlotternde und in ungeheure Motorik geratende *Arlecchino*; der vor Lüsternheit oder rasender Wut sich krümmende Pantalone. Gebärden des Schreckens, Erstaunens, der Freude, Furcht, des Begehrens erhielten ihre komische Wirkung erst durch den exzentrischen Bewegungsstil der *comici dell'arte*. Der englische Schauspieler David Garrick sagte von dem berühmten Arlecino Carlin (Carlo Bertinazzi), sein geprügelter Rücken drücke mehr aus als die Gesichter anderer Schauspieler. Als einzigartige Möglichkeit pointierter Körpersprache hat Andrea Perrucci in seiner theoretischen Abhandlung *Dell'arte rappresentativa* von 1699<sup>8</sup> die nächtlich-halbdunkle Stille der *scene di notte* hervorgehoben. Er berichtet auch von Experten erschreckten Hinfallens, deren halsbrecherische Stürze gelegentlich zu schweren Verletzungen und sogar zu Todesfällen geführt haben sollen. Die Sprache allein hätte dies alles nicht leisten können, zumal in der *commedia dell'arte* verschiedenste, keineswegs überall verstandene Dialekte die Bühne bevölkerten (*Arlecchino* und *Brighella* sprachen bergamaskisch, *Pantalone* venezianisch, *Dottore* bolognesisch, *Pulcinella* neapolitanisch, die *innamorati* toskanisch) und bei Auslandsgastspielen schon gar kein Verlass auf das Sprachverständnis war.

Im Zusammenwirken von Körperspiel, Kostüm und Sprache machte der *comico dell'arte* Komik erzeugende Kontraste zwischen gesellschaftlichem Status und Redeweise, zwischen Witz und Narrheit, zwischen Moral und Trieb sichtbar. So trägt und aktiviert der respektable venezianische Kaufmann Pantalone Körpersignale, die seinem würdevollen Alter und Stand (»il Magnifico«) eklatant widersprechen. Zahlreiche Abbildungen (z.B. der *Recueil Fossard*<sup>9</sup>) akzentuieren jene Elemente – etwa den aggressiv nach vorn vorstechenden Kinnbart oder

7. Max Kommerell: »Betrachtungen über die *commedia dell'arte*«, in: Ders.: *Dichterische Welterfahrung*, Frankfurt/Main: Klostermann 1952, S. 159-173; hier S. 161.

8. Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Napoli 1699.

9. So benannt nach einem gewissen Sieur Fossard, der diese Stichsammlung des 16. Jahrhunderts für Ludwig XIV. zusammengestellt hatte; erst im 20. Jahrhundert von Agne Beijer in den unkatalogisierten Beständen des Stockholmer Museums entdeckt.

den oft drastisch skizzierten Penisbereich –, die den beharrlich jugendlich scheinenden Kampfesmut des verspotteten Alten und die unermüdliche Liebeslust des meist erfolglosen Galans signalisieren. Und bei dem neapolitanischen Pulcinella ist es der überdimensionierte Buckel, der dem – eigentlich unter seiner Verkrüppelung leidenden – Körper die grotesk-komische »Sprache« vorschreibt. Es sind dies wirkungspoetische Konstanten der *commedia dell'arte*, die der aus der lateinischen Rhetorik stammende Begriff der »körperlichen Beredsamkeit« (Meyerhold spricht von der »écriture corporelle«<sup>10</sup> – der »Handschrift des Körpers«) anschaulich beschreibt.

Derartige »körperliche Beredsamkeit« galt aber auch für das dramatische Miteinander der Schauspieler. So war der einzelne *comico* gehalten, seinen Part nicht ungehindert durchzuspielen. Vielmehr musste er auf Signale, die zweifellos auch Körpersignale sein konnten, des Partners achten. Denn im Stegreifspiel gab es als Spielvorlage lediglich den *canovaccio*, das »Szenarium«, das, in zweifacher Ausfertigung links und rechts hinter der Bühne aufgehängt, die Schauspieler über den Handlungsablauf orientierte. Der Dialog war nur teilweise fixiert und geprobt; ein bedeutender Rest blieb für frei improvisierte Einlagen. Diese aber unterlagen einem strengen Gesetz, von dem im 18. Jahrhundert Jean Auguste Jullien (gen. Desboulmiers) in seiner siebenbändigen *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*<sup>11</sup> ausführlich berichtet hat: Sobald einer der Schauspieler einen plötzlichen, nicht vorausgeplanten, aber gute komische Wirkung versprechenden Einfall hat – beispielsweise eine Anspielung auf das anwesende Publikum, auf den Spielort oder auf ein aktuelles Ereignis –, darf er durch entsprechende Gebärden- oder Zeichensprache den Mitspieler zum Schweigen bringen; und dieser hat dem Signal unverzüglich zu folgen. Daraus geht zugleich hervor, dass die *commedia dell'arte* – im Gegensatz zu den solistischen Auftritten eines Charlie Chaplin oder Buster Keaton – in erster Linie Ensembletheater ist, bei dem die individuelle Leistung stets dem Ganzen und allen zu dienen hat. Das zeigt sich auch an der äußeren Organisation der Truppen. Sie waren häufig Ausbildungsbetriebe – Benedetto Croce spricht von einer »industrializzamento del teatro« – »Industrialisierung des Theaters«<sup>12</sup> –, die sich Statuten gaben, Arbeitskontrakte schlossen, Lehrlinge unterrichteten und einen eigenen »gergo teatrale« – »Theaterjargon« pflegten.

10. Wsewolod E. Meyerhold: *Le théâtre théâtral*, Paris: Gallimard 1963, der französischen Übersetzung seiner Schriften zum Theater (1912).

11. Paris 1769.

12. Benedetto Croce: »Intorno alla commedia dell'arte« (1931), in: Ders.: *La letteratura italiana*, Bd. I: *Dal duecento al cinquecento*, Bari: Laterza 1965, S. 447-455, hier S. 447.

Eine weitere wichtige Besonderheit hatte der *comico dell'arte* zu beachten. Sie betrifft den Realitätsbezug zwischen Körper und Maske. Bei der praktischen Arbeit mit Maskenschauspielern hat Strehler die Erfahrung gemacht, »daß der Schauspieler auf der Bühne die Maske nicht mit einer gewohnten Geste der Hände berühren darf (Hand auf die Stirn, Finger auf die Augen, das Gesicht mit den Händen bedecken etc.)«. Anderenfalls erweise sich die Geste als »absurd, unmenschlich, falsch«; sie dürfe lediglich »mit der Hand ›skizziert‹ werden. »Die Maske verträgt also nicht die Konkrettheit einer realen Gebärde.«<sup>13</sup> Der Grund für diesen notwendigen Verzicht ist darin zu sehen, dass in der *commedia dell'arte* der Körper des Schauspielers umfassend instrumentalisiert und zu einem Requisit wird.

Doch trotz solcher schauspielerischer Distanzierung von der Realität des Körperlichen in der *commedia dell'arte* hatte der Anteil nonverbaler Elemente hinsichtlich der politischen und sozio-ökonomischen Wirklichkeit häufig recht praktische und handfest reale Funktionen zu erfüllen. Sie betrafen die staatlichen und kirchlichen Vorbehalte gegenüber dem Theater, die es zu umgehen oder zu neutralisieren galt. Wenn es der Truppe oder dem einzelnen Schauspieler etwa darum ging, Anspielungen anrühiger oder gar regimekritischer Natur dem Publikum auf unverdächtige oder harmlos erscheinende Weise nahezubringen, war das körperliche Spielmoment eine unentbehrliche Hilfe. Jegliche Zensur konnte auf diesem Wege unterlaufen werden.

Seit der Wiederentdeckung der *commedia dell'arte* im 20. Jahrhundert durch Konstantin Stanislawskij, Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairov, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig bis Giorgio Strehler und Luchino Visconti haben das moderne Theater und andere Medien »diese unvergängliche Gabe Italiens an Drama und Bühne der Welt«<sup>14</sup> dankbar angenommen. An den modernen Schauspieler aber, der erst noch lernen mußte, das befremdliche Requisit einer Maske zu beherrschen, hat die derzeitige Suche nach der »absoluten Bühnenkunst«<sup>15</sup>, nach dem »spectacle complet«<sup>16</sup> und nach dem reinen »theatralischen Theater«<sup>17</sup> neue ungewohnte Anforderungen gestellt, die den *comici dell'arte* der Vergangenheit geläufig gewesen waren.

Wolfgang Theile

13. G. Strehler: *Für ein menschlicheres Theater*, S. 119.

14. M. Kommerell: »Betrachtungen über die *commedia dell'arte*«, S. 159.

15. Volker Klotz: »Utopie der absoluten Bühnenkunst«, in: *Neue Züricher Zeitung* 209, 9./10. September 1995.

16. Gustave Attinger: *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Neuchâtel: Librairie Théâtrale 1950, S. 8.

17. W. Meyerhold: *Le théâtre théâtral*.