

Die Körpersprache der *commedia dell'arte*

Der Begriff *commedia dell'arte* (auch *commedia italiana* oder *commedia all'improvviso*) bezeichnet einen Aufführungsstil, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien aufkam,¹ in kürzester Zeit in ganz Europa bekannt wurde und erst im 18. Jahrhundert im Zuge der Theaterreformen von Aufklärern wie Carlo Goldoni, Denis Diderot und Gotthold E. Lessing von den Bühnen verschwand. Eine ununterbrochene Tradition hielt sich nur in Neapel, wo in den Theatern *San Carli-no*, *Fenice* u.a. auch während des 19. Jahrhunderts *pulcinellate* aufgeführt wurden.² Im 20. Jahrhundert gab es verschiedene Wiederbelebungsversuche, hinter denen entweder Reformabsichten standen, wie bei Karl Theodor Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, Ariane Mnouchkine u.w., oder der Wunsch, den Stil einer bestimmten Epoche der *commedia* historisch getreu zu rekonstruieren. Dies gilt für Giorgio Strehlers *Servitore di due padroni*-Team (1947), dem Jacques Lecoq, Dario Fo und Marisa Flach angehörten,³ und für die Experimente des Theaterwissenschaftlers und *Avogaria*-Gründers Giovanni Poli in Venedig.

Zur Rekonstruktion der Körpersprache benutzt man historisches Bildmaterial – Stiche, Gemälde, Fresken, Porzellanfiguren usw. –, das Theaterpraktikern oft Dinge verrät, die Kunsthistoriker oder Philologen nicht wahrnehmen oder anders interpretieren. Natürlich werden solche Zeitdokumente nicht wie Aufführungs-Photos ausgewertet, weil sie wohl meistens erst nach der Aufführung entstanden sind und die

1. Das älteste bekannte Dokument zur *commedia dell'arte* (vom 25. Februar 1545) ist der Gründungs-Vertrag einer Schauspieler-Truppe unter der Leitung eines »ser Maphio ditto Zanini da Padovak«. Vgl. Ferruccio Marotti/Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rom: Bulzoni 1991, S. XXXI.

2. Vgl. Laura Richards: »Un Pulcinella antico e moderno. Antonio Petito and the traditions of the Commedia dell'arte in Nineteenth Century Naples«, in: Christopher Cairns (Hg.): *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, Lewiston, Queens-ton, Lampeter: Edwin Mellen 1989, S. 277-291.

3. Vgl. John Rudlin: *Commedia dell'Arte. An Actor's Handbook*, London, New York: Routledge 1994, S. 192.

Handschrift des Künstlers und den Stempel des Zeitgeschmacks tragen. So ist die Körpersprache der Figuren des *Recueil Fossard*, der berühmtesten Stichsammlung, durch die Brille eines Manieristen gesehen, jene der Typen in den *Balli di Sfessania* von Jacques Callot durch die eines barocken Karikaturisten. Das meiste, was der Zuschauer als typisch für die Körpersprache der *commedia dell'arte* wahrnimmt, hängt jedoch mit dem Gebrauch der Maske, der Ausbildung und dem Training der Schauspieler sowie der Methode der Rollenerarbeitung zusammen.

Wir wissen nicht, wer⁴ wo wann und warum zum ersten Mal Masken einsetzte. Wahrscheinlich geschah es im Zuge der Bestrebungen, das antike Theater zu rekonstruieren bzw. daran anzuknüpfen. Vielleicht wollte man die Aufführungspraxis der alten Griechen und Römer wiederbeleben, um den *commedie erudite* von Ariost, Bibbiena, Machiavelli, Alessandro Piccolomini und den »modernen« klassizistischen Tragödien eines Trissino oder Giralaldi Cinzio den entsprechenden Rahmen zu geben,⁵ vielleicht wollte man in bewusstem Gegensatz zum Gelehrten-Theater ein volkstümliches Theater mit Masken und Improvisation in der Art der oskischen *Atellanae* (3.-1. Jahrhundert v.Chr.) schaffen.⁶ Das Ergebnis der Bemühungen war jedenfalls ein Schauspielstil, der sich sowohl für improvisierte als auch zur Aufführung klassischer und moderner Stücke eignete.

Die Maske lässt den Kopf des Maskierten größer und seinen Körper unproportioniert erscheinen. Das muss durch Kothurne wie in der antiken Tragödie und weit ausladende Gestik ausgeglichen werden. Da die Maske die Mimik schluckt, muss jede Bewegung überdeutlich

4. In Frage kommen Leute aus dem universitären Milieu, dilettierende, junge Adelige (*compagnie della calza*) und *gente del mestiere*, zwischen denen es manchmal eine Zusammenarbeit und wohl auch einen Transfer von Wissen und Know-how gab. Vgl. F. Marotti/G. Romei: *Commedia*, S. XXXIV.

5. Die maßgebliche Referenz könnte das 4. Buch des *Onomastikon* von Julius Pollux gewesen sein, in dem von antiker Aufführungspraxis – Typen, Masken und ihrer Funktion – die Rede ist. Dieses griechische Lexikon aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts ins Lateinische übersetzt und von Perrucci in seinem Traktat *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso* ausgiebig zitiert. Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso*, [1699], Anton Giulio Bragaglia (Hg.), Florenz: Sansoni 1961.

6. Vgl. die Seite: »I modelli latini«, unter: *Progetto Plauto: L'Aulularia*, Istituto Leone XIII, <www.leonexiii.it/lavori/aulularia/originicommedia.html>, eingesehen am 23. April 2003; die Seite »La nascita e i primi generi« unter *Teatro romano*, <www.biblio-net.com/lett_cla/latina/teatro_romano.htm>, eingesehen am 23. April 2003; die Seite »Associazione culturale Compagnia Teatrale l'Atellana«, unter <members.xoom.virgilio.it/_X00M/atellana/index.html>, eingesehen am 23. April 2003.

sein. Wegen der daraus resultierenden Präzision aller Gesten, Stellungen- und Richtungswechsel fiel im Zusammenhang mit Strehlers *Servitore* das Öfteren das Wort »Uhrwerk«. Die nicht maskierten, aber stark geschminkten Typen, d.h. die *Innamorati*, der *Cavalieri*, die *Correggiana* und die *Servetta*, gleichen ihre Körpersprache jener der Kollegen an. Diese Art, sich zu bewegen, wurde auch dadurch gefördert, dass die *comici dell'arte* horizontale und vertikale Sprachbarrieren zu überwinden hatten: Jede Figur spricht einen anderen Dialekt, man spielte häufig im fremdsprachigen Ausland oder vor einem sozial gemischten Publikum.

Die Wirkung der Maske entfaltet sich nur in Verbindung mit der entsprechenden Körpersprache. Ein einfaches Wenden des Blicks, das im Film oder in naturalistischem Theater bereits signalisiert, dass der Schauspieler etwas wahrnimmt, wird in der *commedia dell'arte* durch eine Sequenz ruckartiger Bewegungen ersetzt: Wendung des Kopfes zur Reizquelle hin – Rückführung – neuerliche Wendung, bei der ein Halbkreis mit dem Kinn beschrieben wird. Wenn das Gesehene große Aufmerksamkeit verlangt, kann u.U. eine weitere Rückführung des Kopfes mit anschließendem Halbkreis des Kinns in Reizrichtung stattfinden, während die Arme in Gegenrichtung bewegt werden. Erst wenn dieses Ritual durchgespielt worden ist, dreht sich der Körper in Blickrichtung. Ebenfalls durch die Maske bedingt wird der *riporto*, eine tick-haft wiederholte Kontaktaufnahme mit dem Publikum nach jeder Bewegung und jedesmal, wenn ein neuer Gedanke gefasst wurde.⁷

Manche Bewegungsregeln hängen mit dem Aussehen der jeweiligen Maske zusammen. Masken mit geringem Relief (*maschere frontali*, z.B. *Alecchino*) werden von vorn, Dreiviertel-Masken (*maschere laterali*, z.B. *Dottore*, *Pulcinella*) aus einem schrägen Blickwinkel, Masken mit großer Nase (*maschere molto prominenti*, z.B. *Zanni*, *Capitano*) am besten von der Seite präsentiert. Berücksichtigt wird auch, dass die Maske Kanten und unterschiedlich geneigte glatte Flächen hat,⁸ die beim Spiel in geschlossenen Räumen⁹ das Licht wie Facetten reflektieren. Diese Effekte werden durch Stakkatobewegungen von Kopf und Hals –

7. Vgl. Claudia Contin: »Viaggio d'un attore nella Commedia dell'Arte«, in: *Prove di drammaturgia* I, 1-2 (1995), S. 45.

8. Vgl. C. Contin: »Viaggio«, S. 43-44.

9. Aufführungen fanden nicht nur auf öffentlichen Plätzen, sondern auch in gemieteten Theaterräumen statt, die Unabhängigkeit von Witterung und Jahreszeit garantierten. Im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts wurden zahlreiche Theater, nicht nur für die Fürsten, sondern auch für das Volk errichtet. Vgl. Ferdinando Taviani/Mirella Schino: *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florenz: La casa Usher 1982, S. 193-203, 359-360.

colpi di maschera – zur Geltung gebracht.¹⁰ Viele Masken sind zoomorph, etwa die berühmte Katzenmaske von Amleto Sartori, die Marcello Moretti als *Arlecchino* in der Strehler-Inszenierung des *Servitore* trug. Der Schauspieler sollte damit, wenn er z.B. Smeraldina den Hof macht, schmeicheln wie ein verliebter Kater. Der weibliche Harlekin Claudia Contin hingegen teilt mit dem als Rudiment ursprünglich vorhandener Bocks- bzw. Teufelshörner gedeutetem¹¹ Stirnbuckel ihrer Maske *Übersprungs*-Stöße aus. Ebenso stolziert der *Capitano* wie ein Hahn oder benimmt sich wie ein Bluthund, wenn die animalischen Züge der Maske dies nahelegen.¹²

Zu den von der Maske diktierten Marionettenbewegungen kommen verschiedene nicht mimetische Techniken aus der Pantomime wie deskriptives Verhalten (z.B. *Zannis* Simultan-Übersetzung der verbalen Prahlereien des *Capitano* ins Körperliche), konventionelle (oft obszöne) Gebärden, normiert-zeichenhafte Gestik (um Weinen zu signalisieren, gleiten z.B. beide Hände gegenläufig, Handrücken nach außen, vom Maskenrand bis in Nabelhöhe auf und ab, während die Daumen über Zeige- und Mittelfinger auf und abstreichen).¹³ Manche Bewegungen sind sogar antithetisch: So bewegt sich beim Seilziehen der Körper zum imaginären Seil, beim Klettern wandert der vorgestellte Baum nach unten. Je nach den Fähigkeiten der Schauspieler werden *lazzi* (komische Einlagen sprachlicher oder auch körperlicher Natur, wie Stolpern, Hinfallen, die pantomimische Jagd nach und der anschließende Verzehr einer Fliege usw.) und Akrobatik eingebaut (Radschlagen, *Salti*, auf Händen oder auf Stelzen Gehen, Balancieren, Jonglieren usw.). Das führte wohl dazu, dass man die schweren, antiken Vollmasken (z.B. *Atellanae*-Masken), die Sicht und Hörvermögen einschränken,¹⁴ durch leichte, lederne Halbmasken ersetzte, die bei akro-

10. Vgl. C. Contin: »Viaggio«, S. 45.

11. Bereits Anfang des 12. Jahrhunderts gab es einen Anführer der »Wilden Jagd« namens Hellequin oder Herlequin. Vgl. Karl Riha: *Commedia dell'arte. Mit den Figuren Maurice Sands*, Frankfurt/Main: Insel 1980, S. 29. In Dantes *Inferno* XXI, 118 gibt es ein Teufelchen namens Alichino.

12. Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, Turin: Einaudi 1987, S. 27f. Ohne Verweis auf die Maske, im Zusammenhang mit Pastoralen und Sayrspielen. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 149.

13. Pierre Louis Duchartre: *The Italian Comedy*, New York: Dover 1966, S. 35. Wie missverständlich normierte Gestik sein kann, sieht man daran, dass David Esrig (Hg.): *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte des Spektakels*. Nördlingen: Delphi 1985, S. 96f. »Arlequin soupirant« mit »Arlecchino sich kratzend« übersetzt.

14. Die von Dario Fo behauptete Megaphon-Wirkung antiker Masken und einer *Zanni*-Maske (D. Fo: *Manuale*, S. 34) habe ich nicht feststellen können. (Ich habe an der *Avogaria* die gleiche Sartori-Maske aus dem Fundus von Adriano Iurissevic benützt.) Auch

batischen Einlagen weniger behindern und Mund und Kinn als Zugeständnis an die neuzeitliche Sprechsituation (in Sälen und auf Marktplätzen ohne Amphitheater-Akustik) frei lassen.

Ungeachtet des Umstands, dass die *commedia dell'arte* heute erstaunlich gut erforscht ist, insistieren fast alle Publikationen zu dem Thema auf ungelösten Rätseln.¹⁵ Dabei liegt dem Mythos der italienischen Komödianten etwas höchst Prosaisches zugrunde: Professionalität – und dieser wiederum hartes Training in Techniken, die auch heute noch das Handwerkzeug des Schauspielers darstellen: Sprechen, Stimmbildung, Singen, Gedächtnistraining, Benehmensregeln, richtiges Gehen, Stehen, Sitzen und Fallen, Tanzen, Fechten usw.¹⁶ Das Publikum des Seicento reagierte wohl nicht zuletzt deshalb so begeistert, weil man Laienaufführungen gewöhnt war, die manchmal dem Theaterspiel der Handwerker in *A Midsummer Night's Dream* sehr nahe kamen.¹⁷ Die *arte* war sicher keine esoterische Kunst und wenn es so etwas wie ein »Geheimnis« gab, war das die dem *System* bzw. der *Methode* (um die Terminologie von Konstantin Stanislawskij und Lee Strasberg zu strapazieren) der *comici* zugrundeliegende Erkenntnis, dass der lebende Körper und die Psyche eine untrennbare Einheit bilden und dass Haltung, Gestik und Rhythmus ebenso auf Gefühle und Emotionen Einfluss haben wie umgekehrt.¹⁸ Daraus ergibt sich, dass der Schauspieler eine Rolle von der Emotion her angehen kann, die sich (bei Logozentrikern) auf Grund der Lektüre einstellt oder (als Stanislawskij- und Strasberg-Schüler) die Emotion durch die Beschwö-

der Fo-Schüler und Maskenmacher Antonio Fava leugnet die Megaphon-Wirkung. Bei Fava habe ich vier Wochen mit *Atellanae*-Masken gearbeitet.

15. Man denke nur an F. Taviani/M. Schino: *Il segreto* oder Roberto Tessari: *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra. Problemi di storia dello spettacolo*. Mailand: Mursia 1981-1989.

16. Siehe A. Perrucci: *Dell'arte*.

17. Die Ratschläge, die der Jurist, Dramatiker und Librettist, Regisseur und Schauspieler A. Perrucci in *Dell'arte* für nötig erachtet, spiegeln, wenn nicht *die*, so doch *eine* Realität der italienischen Komödie wider. Z.B. grundsätzlich von der Seite auftreten und nach hinten abgehen, um Auftretende nicht zu behindern (S. 140), immer vor Spielbeginn kontrollieren, ob die Requisiten an Ort und Stelle sind (S. 144), klarstellen, dass der Regisseur nichts zweimal sagt (S. 266), die Bühne so einrichten, dass niemand hinunterfällt (S. 143), sich den Ort der Handlung und die Namen merken, vor allem den eigenen (S. 265).

18. Vgl. Samy Molcho: *Körpersprache*, München: Mosaik 1983, S. 12, 63. Ders.: *Körpersprache als Dialog. Ganzheitliche Kommunikation in Beruf und Alltag*, München: Mosaik 1988, S. 24-26. Die Vorstellung von einer Leib-Seele-Einheit ist heute naturwissenschaftliches Gemeingut, und die Bioenergetik, eine psychotherapeutische Richtung, die seelische Störungen mittels Körperarbeit zu beheben versucht, basiert darauf.

rung einer physischen Situation, die einem als Metapher für die psychische Situation einfällt, zu erzeugen vermag.¹⁹ Der Körper sollte sich dann emotionskonform verhalten, was viele Körper nicht tun oder aber sie verhalten sich, wie sich eben der Körper des Schauspielers in der gegebenen Situation verhalten würde, nicht jedoch der des *personaggio*. Die *commedia dell'arte* entwickelt die Rolle vom vorgestellten körperlichen Erscheinungsbild der Figur her. Der Schauspieler nimmt ihre Haltung an, tut Dinge, wie sie sie täte, wird so im fremden Körper heimisch und stellt irgendwann fest, dass er fühlt, denkt und spricht wie die darzustellende Figur.²⁰ Verstärkend wirkt, dass das Personal der *commedia* ein System von Gegensatzpaaren darstellt, zwischen denen stereotype Spiele ablaufen – Spiele, wie sie die Systemtherapie kennt und die die *libri generici* (Anleitungsbücher) der Komödianten beschreiben. Verstärkend wirkt weiter, dass das Zusammenspiel improvisationsbedingt sehr reaktiv verläuft und schließlich, dass die Mitspieler auf die Körpersprache reagieren, so dass ein Rückkoppelungseffekt eintritt. Für illiterate, körperlich gehemmte oder solche Schauspieler, die eine Rolle spielen müssen, die nicht ihrem Typ entspricht, ist diese Form des Einstiegs die wahrscheinlich effektivste Methode. Die viel gerühmte Wandelbarkeit der *comici*, die bei Bedarf problemlos auch in anderen Rollenfächern einsetzbar waren,²¹ hängt zweifellos mit dieser Art des Rollenzugangs zusammen. Ein besonderes Bravourstück von Isabella Andreini war z.B. eine Wahnsinnsszene, in der sie, der Reihe nach, die anderen Masken imitierte.²²

Was war und ist komisch am Bewegungs-Repertoire der *commedia dell'arte*? Der Zeitgenosse Perrucci erwähnt »lächerliche Gestik« (z.B. Hut Aufsetzen, Gehen, Laufen usw., erklärt aber nicht, wie man das komisch macht), »azzioni« (Handlungen wie mit dem eigenen Schatten oder gegen die Winde kämpfen), *lazzi* (z.B. Nachtszenen, in denen alle umhertappen) und Prügelszenen.²³

[...] per la allegrezza il Zanne pigliò in spalla lo suo patrone e, voltizzanno a guisa di rota di molino, quanto più ebbe cielo di durare girò, e similmente il Pantalone al Zanne fece lo

19. Z.B. die Schauspielerin, die sich zerrissen zwischen zwei Männern fühlen soll, stellt sich vor, wie ihr Körper in Stücke gerissen wird.

20. Der Gehirnforscher Damasio kann sogar die unterschiedlichen Prozesse erklären, die im Gehirn von Schauspielern des einen oder des anderen Typs ablaufen. Antonio Damasio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1997, S. 195-197.

21. Diese Fähigkeit rühmt z.B. Luigi Riccoboni in F. Taviani: *Il segreto*, S. 305.

22. Vgl. Rudolf Münz: *Theatralität und Theater*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 1998, S. 144.

23. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 249-251.

medesimo. Alla fine, tutti e due andarono per terra. [...] Pantalone] gli dà nuova che [che sua moglie] era morta, e lì come a lupi si misero ad urlare. [...] Polidoro [...] *pigliò un bastone e tante nelli diedi* (al suono delle grassone rise che gli ascoltanti facevano), che lui più che me, credo, ricordar si deve.²⁴ – [...] zur Freude [des Publikums] nahm der Zanni seinen Herrn auf die Schulter und sie drehten sich wie ein Mühlrad, bis es jenem schwarz vor den Augen wurde, und dann tat Pantalone das gleiche mit Zanni. Schließlich fielen sie alle beide auf den Boden. [...] Pantalone] teilt ihm mit, dass sie [seine Frau] tot sei, und daraufhin fingen sie an, wie die Wölfe zu heulen. [...] Polidoro [...] nahm einen Stock und gab [ihnen] eine solche Tracht Prügel (begleitet vom lautem Gelächter der Zuhörer), dass er sich besser, glaube ich, als ich erinnern dürfte.

Die geschilderte Prügelszene stammt aus einem Bericht von 1568 über eine *commedia*, die anlässlich der Hochzeit des Wittelsbacher-Erbprinzen Wilhelm V. aufgeführt wurde. Am Szenario wirkte der Komponist Orlando di Lasso mit, der auch den Pantalone spielte und das amüsierte Publikum war die beste Gesellschaft – ein Beweis dafür, dass der Sinn für Komik bis zu einem gewissen Grad epochenabhängig ist. Auch Torquato Tasso, der seinen *Aminta* 1573 von der Truppe der *Gelosi* uraufführen ließ und der göttlichen Isabella Andreini Sonette widmete – wie auch Chiabrera und Marino –, hatte in diesen Fällen keine moralischen Bedenken, obwohl die Schauspielerin in der Wahnsinnszene von *La pazzia d'Isabella* einen Striptease hinzulegen pflegte²⁵ und es bereits im goldenen Zeitalter der *commedia* heftige Angriffe gegen die Komödianten gab, meist wegen der Körperlichkeit ihres Spiels.²⁶ Guarini, der Autor von *Il pastor fido* etwa, beschuldigt in *Il compendio della poesia tragicomica* von 1583 die Berufsschauspieler pauschal, Dichterwerke in den Schmutz zu ziehen.²⁷ Insofern sollte man vielleicht auch Kritik von Aufklärern wie Luigi Riccoboni oder Carlo Goldoni als Ausdruck ihrer persönlichen Ablehnung der *commedia* an sich sehen und den sich daran knüpfenden Gemeinplatz vom Niedergang der Kunst im Settecento mit Vorsicht genießen.

Der heutige Betrachter lacht über *lazzi* und Situationskomik, die

24. M. Troiano: »Da Napoli« in: Tessari: *Commedia*, S. 115f.

25. F. Marotti: *Commedia*, S. XLVI. Siehe auch das nackte Mädchen im (zerstörten) Freskenzyklus der Narrentreppe des Schlosses Trausnitz.

26. R. Tessari: *Commedia*, S. 15–30.

27. »D'altro canto la commedia è venuta in tanta noia e disprezzo, che s'ella non s'accompagna con le meraviglie degli »intramezzi«, non è più alcuno che sofferire oggi la possa. E questo per ragione di gente sordida e mercenaria, che l'ha contaminata e ridotta a vilissimo stato, portando qua e là per infamissimo prezzo quell'eccellente poema, che soleva già coronare di gloria i suoi facitori.« Giovanni Battista Guarini: *Il pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, Gioachino Brognoligo (Hg.), Bari: Laterza 1914, S. 245f.

natürlich unserem Zeitgeschmack entsprechend ausgesucht sind, wenn nicht überhaupt Anleihen in *comedy shows* gemacht werden; u.U. geschieht das über das Marionettenhafte, also vermutlich aus den Gründen, die Bergson in *Le rire* angibt; und beim *riporto*, wenn die Maske ihn anstarrt, dann allerdings vor Schreck und aus Unbehagen und nicht, weil daran irgend etwas komisch wäre.

Es ist also eher das archaische, sakrale und furchterregend-groteske Moment, das das moderne Publikum an der *commedia dell'arte* anspricht, das Apotropäische, das, indem es in den Dienst einer nicht mehr zeitgemäßen Komik tritt, die *commedia dell'arte* ungeachtet ihres Personals von lebenden Karikaturen, der häufig banal-komischen Situationen und konventionellen Handlungen zu einer hoch-künstlerischen Theaterform macht.

Sylvia Tschörner

Improvisation in der *commedia dell'arte*

Nichts an der *commedia dell'arte* fasziniert das große Publikum so sehr wie ihre Methode der Textproduktion. Das war schon in ihrer Blütezeit so, obwohl die Improvisation literarischer Texte damals ein beliebtes Gesellschaftsspiel war und mitunter wettkampfmäßig betrieben wurde.¹ Zur Mythologisierung der improvisatorischen Bravour italienischer Komödianten trugen Schauspiel-Handbücher wie *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso* (1699) von Andrea Perrucci bei, der die Neuheit und Schwierigkeit des Unterfangens betont: »Es dürfen sich nur fähige Leute daran wagen, die etwas von der Sache verstehen [...]«. ² – »Poeti, Dottori, e Letterati si sono di maniera confusi, e turbati, che non hanno accertato a dir parola e pure sono stati abili, e con la lingua, e con la penna ne i rostri, e su le carte, e su le ringhiere.« – »Dichter, Doktoren und Literaten [die aufs Geratewohl zu improvisieren versucht hatten, S.T.] gerieten derart in Konfusion und Verwirrung, dass sie kein Wort herausbringen konnten, und dabei waren sie doch fähig, auf der Rednerbühne, auf dem Papier und vor Gericht ihre Zunge und ihre Feder zu gebrauchen.«³

1. Beispiele dafür gibt Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all' improvviso*, [1699], Anton Giulio Bragaglia (Hg.), Florenz: Sansoni 1961, S. 160.

2. »Bellissima quanto difficile, e pericolosa è l'impresa, nè vi si devono porre, se non persone idonee, ed intendenti [...]«, ebd., S. 159.

3. Ebd., S. 161.