

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.

Solche Beispiele waren dem Ruf von Perruccis Kollegen aus der Theaterszene förderlich, sollten aber wohl auch die Nachfrage nach seinem Handbuch und seinen Theaterstücken ankurbeln. Zeitgenossen kritisieren, dass die Improvisation dazu verleite, in die Rede Obszönitäten einzubauen.⁴ Die moralische Indignation beherrscht drei Jahrhunderte lang so sehr den Diskurs, dass darüber völlig übersehen wird, wie sehr eine Methode, mit der man »lediglich dank einer Absprache zwischen ein paar Leuten ein Stück machen und es in weniger als einer Stunde in Szene setzen kann«⁵ neo-platonische Vorstellungen von Künstler und Kunstwerk verletzt, wie sie etwa in Giordano Brunos Genie-Theorie (*De gli eroici furori*, 1585) dargelegt werden. Spätestens seit Antonin Artaud wagt niemand mehr zu bezweifeln, dass Theater ephemere und das Ergebnis von Teamarbeit sein kann. Dennoch lebt das Skandalon unterschwellig in der französischen Unterscheidung *création* – *animation* weiter, und sogar der Vorwurf, die *comédie* seien nicht »wirklich« improvisiert worden,⁶ der doch einen Mangel an *créativité* anprangert, vermittelt paradoxerweise den Eindruck, dass nur nicht die richtige Kreativität am Werk war.

Der Begriff Improvisation, das muss fairerweise gesagt werden, bezeichnet Vorgänge, deren Impulsgeber kaum zu erfassen, nicht quantifizierbar,⁷ vielfach verschränkt und rückgekoppelt sind: Erarbeitung eines Texts bzw. einer Szene im Team (z.B. Ariane Mnouchkines *créations collectives 1789, 1793* und *L'âge d'or*, bei denen auch *Zeitungstheater*-Methoden verwendet wurden, Augusto Boals *Zeitungstheater* und *Invisible Theatre*), *Playback-Theater* (eine moderne Variante des *Mimus*) oder interaktive Theaterformen (wie Augusto Boals *Theatre of the Oppressed*, in dem Leute aus dem Publikum Schauspieler ersetzen und helfen, Problemsituationen zu lösen, und Keith Johnstones *Theatersport*, in dem das Publikum Aufgaben stellt, z.B. in drei Wörter-

4. »[Al comico scostumato] l'uso di recitare a l'improvviso gli serve di facilità per studiar solamente come inserire ne' suoi discorsi qualche oscenità.« Riccoboni in Ferdinando Taviani/Mirella Schino: *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze: La casa Usher 1982, S. 313. Weitere Beispiele in: Roberto Tessari: *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra. Problemi di storia dello spettacolo*. Milano: Mursia 1981-1989, S. 15-30.

5. [...] non potea capire come si potesse fare una Comedia col solo concerto di diversi personaggi, e diponderla in men d'un'ora. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 159.

6. Vgl. Wolfram Krömer: *Die italienische commedia dell'arte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 43-44. F. Taviani: *Il segreto*, S. 309-321.

7. Taviani versucht das Phänomen *Improvisation* zu kategorisieren, legt sich allerdings nicht fest, wie viele Wörter mehr oder weniger »Rekonstruktion«, »Personalisation des Textes«, »persönliche Dramaturgie des Schauspielers« usw. bedeuten. Ebd., S. 309-321.

Sätzen antworten, bestimmte Wörter vermeiden, singen, den Boden nicht berühren).

Die Fähigkeit, über den gegenwärtigen Moment hinauszuschauen, die sich z.B. darin äußert, dass man ein Projekt planen und effektiv realisieren kann, scheint auf Kosten der für das Improvisieren nötigen Spontaneität zu gehen und *vice versa*. Die Kunsthistorikerin Claudia Contin, Leiterin einer *commedia*-Schule in Pordenone und m.E. der größte *Arlecchino* der Gegenwart, sagt z.B., sie hätte das Improvisieren mühsam erlernen müssen.⁸ Mit Intelligenz oder Bildung hängt die Improvisations-Fähigkeit nicht zusammen. Weder mangelnde Gelehrsamkeit, wie Perrucci meinte,⁹ noch Wissen, wie heutige Theaterleute vielfach glauben, sind Improvisations-Hindernisse, sondern charakterliche Dispositionen bzw. *handicaps* wie Angst vor Auftritten, Unfähigkeit, sich auf andere Menschen, Dinge und Situationen einzulassen, mangelnde Flexibilität und Phantasie, Perfektionismus usw. Es gibt beim Improvisieren zwar die Regel, dem ersten Impuls zu folgen, aber die nützt nur jenen, die linear denken. Weiterhin ist es leichter, eine Figur zu gestalten, deren soziales Umfeld und Gedankengänge einem vertraut sind. Ein Intellektueller hat naturgemäß größere Schwierigkeiten, sich in die Psyche *Arlecchinos* oder *Pulcinellas* zu versetzen, deren Gedanken um Essbares, Schäkern mit der *Servetta*, Hickhack mit *Donna Zezza* und Arbeitsvermeidung kreisen, als in jene der *innamorati*, deren amouröse und heroische Fisimatenten er irgendwann an sich selbst oder im Freundeskreis beobachtet hat und deren petrarkisierenden Geplänkel (seinen) Internet-Flirts ähnelt. Ebenso wird ihm der Typus des Dottore aus seinem beruflichen, z.B. universitären, Umfeld bestens vertraut sein, wenn er sich nicht selbst darin wieder erkennt.

Hinsichtlich der Gründe, die irgendwelche Menschen in Oberitalien um die Mitte des 16. Jahrhunderts dazu bewogen zu improvisieren, können wir nur mutmaßen. Wir wissen auch nicht, ob in diesem Fall das historisch-philologische Interesse im Vordergrund stand oder der politisch motivierte Wunsch, eine Alternative zum Gelehrten-Theater zu schaffen, ein Theater, das nicht nur eine Elite an Fürstenhöfen ansprechen sollte.¹⁰ Letzteres wäre eine bemerkenswerte Parallele zu modernen Formen des Improvisationstheaters. Sowohl Augusto Boals engagiertes *Theatre of the Oppressed* als auch Keith Johnstones *Theatersport*, der vorrangig unterhalten will, möchten inhaltlich Theater für das ganze Volk sein, das mehrheitlich mit den zunehmend intellektualistischen Stücken und Regiearbeiten des subventionierten

8. Persönliche Mitteilung, Levico Terme, August 1999.

9. Vgl. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 160.

10. Die *commedia*-Truppen spielten dann natürlich sowohl ausgeschriebene Tragödien und *commedie erudite* als auch improvisierte Stücke.

Theaters kaum etwas anfangen kann, und zugleich auch die »undemokratische« Barriere zwischen Bühne und Publikum aufheben,¹¹ was die *commedia* nur durch Anspielen des Publikums versucht.

Wir kennen allerdings pragmatische Gründe für die Beibehaltung und den Einsatz der wieder erlernten Technik. Laien sind oft sehr begabt und machen gutes Theater. Es fehlt ihnen nur meistens an der Beherrschung der Bühnensprache und der Fähigkeit, einen Text situativ zu erfassen und in das eigene Empfinden zu übertragen. Lässt man sie Dialekt sprechen (wie es die Masken tun) und eigene Worte für eine Situation finden, verschwindet normalerweise alles Gespreizte und Unnatürliche. Die Lebhaftigkeit der Dialoge wird durch ein psychologisches Moment gefördert: Jeder *personaggio* bildet mit jedem anderen ein Oppositionspaar, innerhalb dessen sich gewisse »archetypische« Konflikte und Rituale ergeben. Diese werden von den Schauspielern als »echt« empfunden und das unterstützt die Produktion und Präsentation des Textes.¹²

Der Umstand, dass man mit Improvisation relativ schnell zu überzeugenden Ergebnissen kommen kann, war wichtig, weil die Truppen häufig neue Mitglieder rekrutieren und ausbilden mussten, denn das Verhältnis vieler *comici* zur Arbeit und ihre Loyalität gegenüber dem *capocomico* dürfte jenem in der heutigen »freien Szene« vergleichbar gewesen sein. Das verraten Bemerkungen von Perrucci über Ersatzleute,¹³ stabilitätsfördernde Klauseln in Arbeitsverträgen (Gehaltsentzüge, Pönalen im Fall vorzeitigen Verlassens der Truppe usw.)¹⁴ und die häufigen Ensemble-Wechsel.¹⁵

11. Augusto Boal: *Theatre of the Oppressed*, New York: Theatre Communications Group 1985, S. 142. Keith Johnstone: *Improvisation und Theater*, Berlin: Alexander Verlag 1993. Vgl. unter improvisationen.de/info_improtheater_woher.htm, eingesehen am 24. April 2003.

12. Die Möglichkeit des Verschmelzens von Darsteller und *personaggio* in der Improvisation wird in Pirandellos *Heute abend wird improvisiert* behandelt und letztlich negiert. Luigi Pirandello: *Questa sera si recita a soggetto*, in: *Maschere nude: Tutto il teatro del più grande dramaturgo italiano del novecento*, Italo Borzi, Maria Argenziano (Hg.), Rom: Newton 1993, S. 107-152, hier S. 142, 151-152.

13. Vgl. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 144.

14. Vgl. Ferruccio Marotti/Giovanna Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma: Bulzoni 1991, S. XXXVII-XXXIX.

15. Vito Pandolfi: *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Bd. II, Firenze: Sansoni Antiquariato 1957-1966, S. 250 ff. Pierre Louis Duchartre: *The Italian Comedy*, New York: Dover 1966.

GRUNDLAGE DER *COMMEDIA DELL'ARTE*-AUFFÜHRUNGEN: SZENARIEN (CANOVACCI)

Das Szenario ist nichts anderes als ein Geflecht von Szenen, die auf einer Inhaltsangabe basieren, welche eine Handlung skizziert, deren Text und szenische Aktion der Schauspieler improvisieren muss. Sie ist in Akte und Szenen unterteilt. Die Szenenunterteilung sieht man am Rand, wo der Name jener Figur angegeben wird, die auftreten muss, und man markiert mit einer unterbrochenen Linie, wo sie fertig ist, und gibt an *ab* (Abkürzung von *geht ab* oder *gehen ab*).¹⁶

Der *capocomico* oder *corago* (Regisseur) erzählte der Truppe die Handlung, nahm die Besetzung vor, informierte über den Spielort und die Zeitstruktur des Stückes, denn wegen der damaligen Beleuchtungsmöglichkeiten mussten die Schauspieler das Publikum informieren, ob gerade Tag oder Nacht war. Er bestimmte, welche Einfälle der Mitwirkenden zu übernehmen und was für *lazzi*, Lieder und Tänze einzubauen wären.¹⁷ Dann gab es, wenn die Zeit reichte, einen Durchlauf, oder zumindest eine Stellprobe. Diese Methode erlaubte, in wenigen Stunden ein neues Stück auf die Bühne zu bringen, so dass man wie die Schauspieler in *Hamlet* (die natürlich keine *comici dell'arte* sind) den Wünschen eines Auftraggebers entsprechen bzw. bei großer Nachfrage zusätzliche Stücke geben und den Aufenthalt in einer Stadt verlängern konnte.¹⁸

Sehen wir uns nun einen Auszug aus dem *soggetto La Trapoleria* von Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) an¹⁹, um die Vorge-

16. »Il Soggetto non è altro, che una tessitura delle Scene sopra un Argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione, che deve dirsi, e farsi dal Recitante all'improvviso, distinguendosi per atti, e per scene, scorgendosi le Scene nella margine, dove si nota quel personaggio, che ha da uscire, e si co[n]trasegna co[n] una linea rotta dove termina, dicendo via, accorciato da vā via, o vanno via.« A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 256.

17. Ebd., S. 263-267.

18. Zum Vergleich: An der Avogaria-Schauspielschule in Venedig haben wir in drei Gruppen von sechs bis zehn Leuten binnen vier Tagen jeweils in freier Improvisation ein Szenario erstellt, eine einstündige *commedia* erarbeitet und aufgeführt (mit Fecht-szene, Choreographie von Renaissancetänzen für die Intermedien, Kostümbeschaffung, Verschiffung (auf dem Kanal) und Aufbau der Bühne) Das Zeitraubendste waren dabei die Diskussionen über das Szenario und der Umstand, dass mehrere Schauspieler eigentlich eine andere als die ihnen zugewiesene Rolle spielen wollten, weshalb Verkleidungen und ein Fall von Gedächtnisschwund in den *canovaccio* eingebaut werden mussten. Am Teatro del Vicolo (Reggio Emilia), wo Antonio Fava Besetzung und Story vorgab, so dass die Darsteller sich nur über die Szenenfolge und den Inhalt der einzelnen Szenen einig werden mussten und improvisierte Kostüme aus eigenem Bestand und dem Fundus verwendeten, schafften wir dasselbe innerhalb eines Tages.

19. Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) war Magier und Chiromant. Seine

hensweise zu demonstrieren: »*Capitano* sopra il passato per buscar denari per la Schiava, Isabella lo priega, *Capitano* la disprezza, e via, ella sua disperazione d'amante disprezzata, e via.« – »*Capitano* über das Vorgefallene, auf der Suche nach Geld für die Sklavin, *Isabella* beschwört ihn, *Capitano* zeigt seine Verachtung, ab, sie: Verzweiflung, weil sie abgewiesen wurde, ab.«²⁰ Der *Capitano* ist eine Karikatur des (Kriegs-)Helden und irgendwo zwischen dem *Miles gloriosus* und Don Quijote angesiedelt. In *La Trapoleria* handelt es sich nicht um die feige Variante der Maske, sondern um den heldenhaften Verlierer-Typ, der sich durch Frauengeschichten, Duelle und Spielschulden auszeichnet; er erfüllt zusammen mit der komisch-heroischen, sexuell eher freizügigen *Isabella* (hier eine *corteggiana*) die Funktion der *secondi innamorati*. Der *Capitano* muss dem (grölenden, zechenden, spuckenden, Essensreste auf die Bühne werfenden und mit Huren scharmutzierenden)²¹ Publikum mitteilen, wer er ist und was er hier tut, weil er acht Szenen lang nicht mehr auf der Bühne war.²² Er wird also von der schönen Sklavin erzählen: wie sie aussieht, welche Gefühle sie in ihm geweckt, wie er sie kennen und lieben gelernt hat, wie sie bewacht wird. Er wird böse Worte über ihren Peiniger verlieren, mitteilen, dass er sie zu kaufen gedenke, aber kein Geld habe. Daran könnte er Entführungs-Phantasien oder eine *bravura*-Variante anschließen, z.B. einen Bericht über die *avventure*, bei der er sein Geld verloren hat. *Isabellas* Auftritt sorgt für beiderseitiges Erschrecken und *apartes*. *Isabella*: »Non fuggire idolo mio!« Er gibt vor, sie nicht zu kennen. Sie zwingt ihn, sie zur Kenntnis zu nehmen. Es folgt etwas Ähnliches wie die erste Begegnung (das Rezitativ) Donna Elvira – Don Giovanni: Vorwürfe der verlassenen *Isabella*, Grobheiten von ihm. »Traditore!« »Traditrice!« Sie beschwört die Vergangenheit, klammert sich an ihn. Er stößt sie von sich. Ab. Verzweiflungsmonolog der *Isabella*: »Barbaro! Scelerato! Infedele! Demone con maschera d'amore!« bis »Oimé! misera me!« Das Gerüst des Szenarios füllt sich, wie man sieht, wie von selbst mit Einfällen.

Eine wichtige Rolle spielen die *libri generici*, Handbücher für Schauspieler, wie das schon erwähnte Werk Perruccis *Dell'arte rappre-*

Bücher *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium* (1558) und *Physiognomonia* (1588) wurden von Goethe gelobt und von Kant zitiert. Außerdem inspirierte er Dalí zu seinen Camembert-Uhren. Vgl. Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 59, 104.

20. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 258.

21. Vgl. Luigi Riccobonis Bericht über europäische Theater in: F. Taviani: *Il segreto*, S. 307-308.

22. Ariost und die anderen Dichter der *commedia erudita* nehmen m.E. in ähnlicher Weise Rücksicht auf die Vergesslichkeit und Zerstreuungheit des Publikums.

sentativa. Dort erfährt man z.B. im Kapitel über die *innamorati*, wie die Rollen anzulegen sind, wie *conceiti* (zum Thema Verachtung, Eifersucht, Freundschaft usw.) aufgebaut sind, wie Monologe für abgewiesene, empörte, wiedergeliebte und schüchterne Liebhaber und Tiraden über die Liebe, das Glück, Desinteresse usw. aussehen können. Auch die in Monologen verwendeten rhetorischen Figuren werden analysiert. Es gibt Liebesdialoge für alle möglichen Konstellationen (A liebt B, A liebt B nicht, beide sind schüchtern, beide geben vor, den anderen zu verachten, Versöhnungsvarianten usw.) und eine Sammlung von Zweizeilern, wie sie jeder Schauspieler parat haben sollte.²³ Das Kapitel zum *Capitano* enthält eine maccheroni-spanische und eine neapolitanische *bravura*, weitere Komplimente und leere Versprechungen zur Eroberung einer Angebeteten, z.B. für sie die Schürze der Juno oder den Schild der Athene erobern zu wollen.²⁴

Die Modell-Szenen waren natürlich nicht zum Auswendiglernen bestimmt. Selbst wenn man mit einer Aufführungsdauer von vier oder fünf Stunden und einem mythologisch bewanderten Publikum rechnet, sind sie viel zu lang und kompliziert. Sie müssten außerdem jeweils adaptiert werden, und das ist mühseliger als zu improvisieren.²⁵ Die Schauspieler suchten sich in den meisten Fällen wohl nur eine Handvoll griffiger Phrasen zusammen, die sie verwendeten, wo es gerade passte. Leute, die es zu dieser Art von Theater zieht, sind im Allgemeinen zwanghaft kreativ und legen sich nicht oder nur sehr widerwillig fest.²⁶ Sie gestehen allenfalls zu, dass man *lazzi* und Choreographien einstudieren muss. Das Auswendiglernen von Texten ist verpönt.²⁷ »Auch wenn man denselben *canovaccio* mehrmals sieht, kann man an jedem Abend eine andere Aufführung erleben«, berichtet Riccoboni.²⁸

23. A. Perrucci: *Dell'arte*, S. 162-193.

24. Ebd., S. 210-213.

25. »Esse non quadrano con ciò che l'interlocutore ha appena detto e sono del tutto fuori tema.« Riccoboni in: F. Tiviani: *Il segreto*, S. 312.

26. Ich kann das nicht statistisch erhärten, habe aber die Erfahrung gemacht, dass nicht nur Schauspielschüler sondern auch die Großen so sind. Ferruccio Soleri, der zweite Strehler-Arlecchino, zerstritt sich z.B. anlässlich eines Auftritts in Innsbruck, den ich moderierte, mit den Beleuchtern, von denen er ebenfalls Improvisation erwartete, und konnte auch mir vorher nicht sagen, wann er akrobatische Übungen einbauen würde. Das Sich-Nicht-Festlegen-Wollen ist auch der Grund dafür, dass es keine Video-Mitschnitte von modernen *commedia dell'arte*-Aufführungen gibt.

27. Mein Lehrer Antonio Fava behauptet z.B., er sei unfähig, eine Rolle zu lernen und auch Dario Fo (mit dem Fava *Pupi e pupazzi* machte) arbeite auf Improvisationsbasis und lege die Texte seiner Stücke immer erst nach der jeweiligen Tournee fest.

28. »Anche se si vede più volte lo stesso Canovaccio, si può vedere ogni sera una diversa rappresentazione.« Riccoboni in: F. Tiviani: *Il segreto*, S. 312.

Zur Vorbereitung auf die abendliche Vorstellung suchten sich die Darsteller wohl eher in eine allgemeine Stimmung zu versetzen, wie der Monolog einer *servetta* verrät, die der *Innamorata* Boccaccios *Fiammetta*, dem *Capitano* die *Bravure del capitano Spavento* von Francesco Andreini, der Kupplerin die *Celestina* und dem *Innamorato* die platonischen Dialoge beibringen muss.²⁹

Man hat der *improvvisa* häufig den Kunst-Charakter abgesprochen. »Es fehl[t]en ihr wenigstens einige Merkmale, die man vom literarischen Kunstwerk zu erwarten pflegt: Tiefe, Gefühlsausdruck, Aussage über Wirklichkeit oder Wesen der Wirklichkeit.«³⁰ Solche Aussagen sind problematisch, erstens, weil der Text innerhalb des Gesamtkunstwerks *Aufführung* nur ein Faktor von mehreren ist. Zweitens, weil sie sich, da es meines Wissens keine Mitschriften gibt, nur auf einige wenige ausgeschriebene Stücke (von Flaminio Scala, Francesco Andreini, Silvio Fiorilli u.w.) stützen, die eben gerade nicht improvisiert sind und zudem von drittklassigen Dramatikern stammen. Nach meiner Erfahrung ist die Qualität von Texten, die in Gemeinschaftsarbeit entstehen, erstaunlich gut. Auch Keith Johnstone, der als Chefdramaturg am Londoner *Royal Court Theatre* mit Autoren wie Arnold Wesker, John Arden, Edward Bond und Ann Jellicoe improvisierte, sagt: »Wir lernten, dass Sachen, die einer plötzlichen Eingebung entstammen, genauso gut oder besser sein können als die Texte, mit denen man sich abgeplagt hatte.«³¹ Jede Maske (um auf die *improvvisa* zurückzukommen) kann sich voll auf ihren *personaggio* konzentrieren, füllt ihr Typen-Korsett mit Sprachmaterial, das dem Denken der Figur entspricht (das ihr in den meisten Fällen näher liegt als dem Dichter), und benutzt ihr eigenes, unverwechselbares Idiom. Die so entstehende Vielfalt würde möglicherweise in einer konventionellen Inszenierung stören; in einer *commedia*-Aufführung sorgen jedoch Körpersprache und Masken für stilistische Geschlossenheit. Ob das neurotische Potential der Figuren (etwa *Pantalones* Fixierung auf *avere-potere* und die Tochter/junge Heiratskandidatinnen) umgesetzt wird, hängt vom Genie des Schauspielers ab. Isabella Andreini scheint z.B. in ihren Wahnsinnszenen (Spiel mit Paradoxien und Metamorphosen)³² Annäherungen an wirklich vorkommende Psychosen wie Schizophrenie oder Identitätsstörungen versucht zu haben. Weniger abhängig von individuellen Begabungen ist hingegen der Einfluss der Gruppendynamik auf die Dialoge. Sie bewirkt, dass die Psychologie der *commedia* vorwiegend systemisch,

29. Vgl. Domenico Bruni in: F. Marotti: *La commedia*, S. 388.

30. W. Krömer: *Commedia*, S. 28.

31. K. Johnstone: *Improvisation*, S. 37.

32. Flaminio Scala in: R. Tessari: *Commedia*, S. 167. Rudolf Münz: *Theatralität und Theater*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 144.

d.h. eine Psychologie der wechselseitigen Beziehungen ist, jene Art von Psychologie, die Theater spannend macht. Edward Bond kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn er über seine *Impro*-Erfahrungen sagt: »In der Autorengruppe habe ich gelernt, dass es in einem Drama nicht um Charaktere, sondern um Beziehungen geht.«³³ Man kann also davon ausgehen, dass die »Texte« der *improvvisa*, verglichen mit der Produktion zweit- und drittklassiger Dramatiker, zu der sie die Alternative darstellte, gar nicht so schlecht waren.

Sylvia Tschörner

Zur symbolischen Verfasstheit komischer Körper.

Thomas Corneille: *Le geolier de soy-mesme* (1656)

Die symbolische Verfasstheit komischer Körper beschreibt sich einleitend am bündigsten, wenn man sie vom anderen Extrem, und das heißt: vom Stummfilm her definiert. Mit diesem Genre verbindet sich das Thema von Körper und Komik in nahe liegender Weise. Da der Stummfilm keine Sprache besitzt, kann sich bei ihm Komik nur als eine Komik des Körpers artikulieren. Diese hat der Stummfilm in einer nachgerade virtuellen Choreographie und in vermutlich unüberbietbarer Weise herausgearbeitet. Mit dem Aufbau einer komischen Handlung tut er sich demgegenüber schwer. Die Komik des Stummfilms lebt von bildhaften Miniaturszenen, in denen der Körper in seiner Eigenmotorik dargestellt wird. Die Dramaturgie des komischen Stummfilms besteht darin, bei flacher Handlungsführung episodisch ein Feuerwerk körperlicher Missgeschicke zu entfachen: Der Held stolpert über seine eigenen Füße oder Charlie Chaplin zieht als Industriearbeiter, nachdem er die Fabrik verlassen hat, weiter mechanisch Schrauben an.

Ich will nicht die radikale These aufstellen, es gebe eine Komik des Körpers erst mit dem Stummfilm. Doch stellt dieser einen geeigneten Orientierungspunkt dar, gerade weil er einen Extrempunkt bildet. Im Stummfilm ist die Komik des Körpers essentiell, im Schauspiel ist sie ein Moment, und es ist nicht einmal immer gesichert, ob das und inwiefern das, was man vergleichsweise spontan einer Komik des Körperlichen und des Materiellen zuschlagen mag, als Komik des Körpers im strengen Sinne zu bezeichnen ist. Genauso wenig ist gesichert, ob eine Komik des Körpers sich – wie häufig im Stummfilm – als eine an-