

Die Commedia dell'arte

Ralf Böckmann

Die Commedia dell'arte und das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts

Zu Ursprung und Einflußnahme der
italienischen Maskenkomödie auf das
literarisierte deutsche Theater

Verlag Traugott Bautz

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2010
ISBN 978-3-88309-351-2

INHALTSVERZEICHNIS

1.0 Einleitung	7
2.0 Die Commedia dell'arte und ihr Aufbau	9
2.1 Die Masken	13
2.2 Das Handlungsschema	22
2.3 Die Lazzi	26
3.0 Zur Geschichte der Commedia dell'arte	28
4.0 Der Miles gloriosus als antikes Vorbild des Capitano	37
5.0 Erste Spuren der Commedia dell'arte in Deutschland	46
5.1 Die Hochzeitsfeier des späteren Herzogs Wilhelm V. von Bayern	46
5.2 Hippolytus Guarinonius' "Grewel der Verwüstung"	49
6.0 Der "Capitan Spavento" des Johann Rist	53
7.0 Das deutsche Drama und die Commedia dell'arte. Eine exemplarische Untersuchung	59
7.1 Die komischen Passagen in Philipp Waimers "Elisa"	59
7.2 Der "Vincentius Ladislaus" des Heinrich Julius v. Braunschweig	62
7.3 Der erste Harlekin im deutschen Drama in Johann Valentin Andreaes "Turbo"	69
7.4 Exkurs: Die Figur des Bramarbas in Rists Werken	74
7.5 Die Verdoppelung des Capitano in Andreas Gryphius' "Horribilicribrifax. Teutsch"	83
7.6 Die komischen Figuren der Commedia dell'arte in den Stücken des Rudolstädter Festspiieldichters	93
7.7 Christoph Blümels "Der Jude von Venetien"	100
7.8 Christian Weises "Masaniello"	105
7.9 Die Harlekinaden in "L'Honnéte Femme Oder die Ehrliche Frau zu Plißine" des Christian Reuter	109
8.0 Exkurs: Der deutsche Barockroman des 17. Jahrhunderts	116
8.1 Aegidius Albertinus' "Der Landstörtzer Gusmann von Alfarche"	116
8.2 Der Horribilicribrifax in Christian Weises "Erznarren"	118
8.3 Johann Beers Romane und die Figur des Dottore	120
8.4 Christian Reuters "Schelmuffsky"	126
9.0 Schlußfolgerung	132
Literaturverzeichnis	135
Namen- und Sachregister	141

1.0 Einleitung

Die vorliegende Untersuchung hat sich zur Aufgabe gestellt, die Einflüsse der *Commedia dell'arte* auf die deutsche Theaterliteratur des 17. Jahrhunderts aufzuweisen. Ich beschränke das Thema bewußt auf die literarisierte Form des deutschen Theaters, da die Einflüsse der *Commedia dell'arte* auf die Wanderbühne von der Literaturwissenschaft erst auf das 18. Jahrhundert datiert werden. So schreibt Helmut G. Asper:

Italienischer Einfluß ist gar nicht in diesem Sinn nachzuweisen, französischer bleibt beschränkt auf die Stücke Molières, erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts, vor allem ab den 30er Jahren gewinnen die Textbücher des Théâtre Italien, des Théâtre de la Foire und des Nouveau Théâtre italien Bedeutung für die deutsche Bühne.¹

Scheinbar liegt in der Themenstellung zu dieser Untersuchung ein Widerspruch vor. Denn wenn schon kein Einfluß der *Commedia dell'arte* auf die Wanderbühne nachweisbar ist (da die *Commedia dell'arte* doch von wandernden Truppen von Berufsschauspielern in Italien erfunden wurde), wie kann es dann einen Einfluß von ihr auf die literarisierte Form etwa des deutschen Lustspiels geben? Man muß jedoch in Betracht ziehen, daß die *Commedia dell'arte* im 17. Jahrhundert nicht, wie es etwa bei der englischen Wanderbühne der Fall war, in aller Öffentlichkeit auf Marktplätzen in Deutschland spielte, sondern fast ausschließlich im kleinen Kreis an fürstlichen Höfen. Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, daß die italienischen Truppen, die zu Beginn in Deutschland umherzogen, nur italienisch sprachen, was bestenfalls eben an Fürstenhöfen verstanden wurde. Im Unterschied hierzu begannen die englischen Truppen recht früh auch die deutsche Sprache zu verwenden. Viele deutsche Dichter jener Zeit gehörten aber der erlauchten Gesellschaft an, die gerade an den süddeutschen Höfen die italienischen Wandertruppen miterleben konnten. Eine andere, viel effektivere Quelle für die Dichter aber war, die *Commedia dell'arte* in ihrem Ursprungs-

¹ Helmut G. Asper: *Studium zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten 1980, S. 7

land Italien oder doch in Frankreich, wo ihr Einfluß viel eher als in Deutschland zu spüren war, kennenzulernen. So ist der frühe Einfluß auf das geschriebene deutsche Drama zu erklären. Im weiteren Verlauf der Untersuchung werden wir noch näher auf dieses Thema zu sprechen kommen müssen.

In unserer Hauptinteresse soll die lustige Person, also der Pantalone, der Dottore, der Capitano und die Zanni, stehen. Der Grund hierfür ist leicht faßbar, da andere wichtige Aspekte der Commedia dell'arte (das Szenarium und die Improvisation) im literarisierten Drama nicht zur Geltung kommen. Die Späße schließlich, die sogenannten Lazzi, und das Handlungsschema sind ohne die lustige Person ohnehin nicht denkbar, da zur Ausführung der Lazzi und des Handlungsschemas ja ein Handlungsträger gehört.

Die Untersuchung des Einflusses der Commedia dell'arte auf die deutsche Literatur des Theaters soll anhand einer Analyse ausgewählter Trauer- und Lustspieltex te gestaltet werden, wobei hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Operntexte wurden nicht in die Untersuchung aufgenommen, denn die Wirkung der Commedia dell'arte auf die deutsche Oper setzte erst im 18. Jahrhundert ein. In einem Exkurs soll jedoch untersucht werden, ob und inwieweit es auch Einflüsse der Commedia dell'arte auf den Barockroman gibt. Aufgrund der Fülle und des Umfanges der Barockromane kann dieses Thema natürlich nur angerissen werden.

Doch zuvor scheint es mir unerläßlich, etwas ausführlicher zu schildern, was die Commedia dell'arte eigentlich ist. Neben einer Darstellung der Grundzüge der Commedia dell'arte soll auch auf ihre Wurzeln und ihre Verbindungsglieder zur deutschen Literatur eingegangen werden.

2.0 Die Commedia dell'arte und ihr Aufbau

Die Commedia dell'arte ist eine Komödienform, die, Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien entstanden, nahezu 200 Jahre hindurch die Lustspielproduktion Europas entscheidend beeinflusste. Anhand einer genaueren Betrachtung der Grundzüge wird sich erkennen lassen, worauf diese lange Wirkungsgeschichte basiert.

Commedia dell'arte heißt soviel wie Berufsschauspieltheater. Der Name kommt nicht von ungefähr, da es sich hierbei um eine Stegreifkomödie handelt. Das Extemporieren gehört also zu ihren wichtigsten Eigenschaften. Dabei ist das fachliche Können der Schauspieler grundlegend. Laienspielgruppen könnten sich schwerlich solche schauspielerischen Fähigkeiten aneignen. Der Begriff der Commedia dell'arte wurde jedoch erst im 18. Jahrhundert geprägt.²

Die Handlungsbasis einer Stegreifkomödie nach Art der Commedia dell'arte bildet ein sogenanntes Szenarium oder Kanevas. Es umreißt die Handlung mit knappen Anweisungen, lediglich die wichtigsten Elemente werden angeführt. Zur Veranschaulichung soll folgendes Beispiel dienen. Es ist die erste Szene des ersten Aktes der Komödie "Die eifersüchtigen Verliebten" aus der Sammlung des Grafen Casamarciano. Luzio und Vittoria sollen miteinander vermählt werden. Sie lieben jedoch Angela bzw. Flaminio. Im Verlauf des Stückes gelingt es, die beiden Alten Giangurgolo und Pasquariello zu überlisten, sodaß es letztendlich doch zu den ersehnten Vermählungen kommt. Zu Beginn aber wähnen sich die Alten noch als Gewinner:

Giangurgolo und Pasquariello. Sie sprechen davon, daß sie bald verschwägert sein werden, denn Pasquariello will seine Tochter Vittoria Giangurgolos Sohn Luzio zur Frau geben. Pasquariello geht ab. Giangurgolo klopft. Coviello erscheint.³

Man sieht also, daß keine Dialoge, sondern nur Handlungsanweisungen vor-

² Vgl. Henning Mehnert: Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption. Stuttgart 2003, S. 14

³ Vgl. A.K. Dshiwelegow: Commedia dell'arte. Die italienische Volkskomödie. Berlin 1958, S. 336f.

gegeben sind. Die Gespräche sollen während des Handlungsablaufes von den Schauspielern selbst eingebaut werden. Richard Alewyn bemerkt hierzu:

Sie [die Commedia dell'arte] hat nicht nur keinen geschriebenen, sie hat überhaupt keinen festen Text. Das Stück entsteht, indem es gespielt wird. Die Schauspieler sind die Verfasser. Sie spielten täglich einen anderen Wortlaut. Sie waren imstande, über ein angegebenes Thema nach kurzer Verständigung zu improvisieren.⁴

Und Jürgen von Stackelberg sieht die Stärke gerade in der Improvisation:

Denn die Improvisation gab dem Spiel auf der Bühne eine eigene Überzeugungskraft, die der Spontaneität des wirklichen Lebens ähnelte.⁵

Der geschilderte Ablauf wäre der Idealtypus einer Commedia dell'arte. Die Wirklichkeit sah aber anders aus. Ich will den Schauspielern die Fähigkeit zur Improvisation nicht absprechen, sicher gab es Truppen von Schauspielern, die in der Lage waren, aus dem Stegreif zu improvisieren. Doch wird der Alltag solcher Truppen verkannt. Denn wenn überhaupt richtiges Stegreifspiel vorhanden war, so konnte man dieses nur bei der Premiere eines Stückes finden. Jede weitere Aufführung basierte mehr und mehr auf Routine. Durchaus richtig ist deshalb, was Max J. Wolff anmerkt, auch wenn er selbst nicht so richtig daran glaubt:

Was bedeutet überhaupt Improvisation unter Mitgliedern einer feststehenden, zusammengehörenden Schauspielertruppe? Es klingt doch wenig wahrscheinlich, daß sie sich grundsätzlich nicht über den Text verständigten, sondern sich gegenseitig mit Rede und Gegenrede bei der Aufführung überraschten. Es fanden doch Proben statt, und wenn sich auf diesen ein Dialog ausbildete, so waren damit der Improvisation bei der Aufführung

⁴ Richard Alewyn: Schauspieler und Stegreifbühne des Barock. In: *Mimus und Logos. Eine Festschrift für Carl Niessen*. Emsdetten (Westf.) 1952, S. 12

⁵ Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München 1996, S. 14

sehr enge Schranken gezogen, da es ausgeschlossen erscheint, daß die Schauspieler in der Öffentlichkeit etwas wesentlich anderes sagten, als auf den vorhergehenden Proben. Möglich wäre es, daß nur sog. Arrangierproben stattfanden, in denen, ohne auf den Wortlaut einzugehen, nur der Verlauf der Handlung, die Eintritte, Abgänge und die Stellung der Spieler zueinander einstudiert wurden, aber dann stand doch der Dialog nach der Premiere fest und wenn er sich als erfolgreich erwiesen hatte, lag doch nicht die mindeste Veranlassung vor, nachträglich von ihm abzuweichen und womöglich zu verschlechtern, nur um die persönliche Improvisationsgabe zu beweisen.⁶

Gegen das Argument einer reinen Improvisation in der *Commedia dell'arte* spricht auch die Tatsache, daß es Handlungskataloge für jeden der feststehenden Typen der *Commedia dell'arte* gab, sogenannte Bravure. Das Bekannteste unter ihnen ist wohl das von Francesco Andreini verfaßte "*Le Bravure del Capitano Spavento*", das 1607 in Venedig gedruckt wurde. Hier konnte sich jeder Schauspieler Material (z.B. Lazzi, Monologe, etc.) für sein Spiel entlehnen. So können Marcel Kunz und Alessandro Marchetti zu ihrer durchaus treffenden Schlußfolgerung kommen:

Der Begriff der Improvisation ist oft mißverstanden und fehlgedeutet worden. Improvisation im Sinne der *Commedia dell'arte* ist nicht etwa spontane Erfindung von Texten aus dem Nichts heraus, sondern Probentechnik [...] und bestens eingeschliffene Zitier- und Collagentechnik.⁷

⁶ Max J. Wolff: Die *Commedia dell'arte*. in: Germanisch-Romanische Monatschrift. XXI.Jahrgang. Heidelberg 1933, S. 308. Wolff widerruft jedoch im gleichen Atemzug diese Ansicht auf eine mir unverständliche Weise, wenn er meint, daß dann Urteile fachkundiger Zeitgenossen nicht richtig wären, die besagten, daß die Improvisationskunst und die Schlagfertigkeit der italienischen Schauspieler bewundernswürdig sei. Weiter heißt es: "Dabei handelt es sich um Beurteiler, die teilweise selber der Bühne angehörten, teilweise ihr als Autoren nahestanden, also um Sachkenner, denen es unmöglich entgehen konnte, wenn die gepriesene Improvisation nur Spiegelfechtereier war, nur ein Gaukelspiel, um dem Publikum Sand in die Augen zu streuen." Max J. Wolff, S. 308f.

⁷ Marcel Kunz, Alessandro Marchetti: Arlecchino & Co. Erziehung zum Theater. Historische Einführung, didaktische Darstellung, Spielanregungen zur *Commedia*

Von wirklichem Stegreifspiel kann also nicht die Rede sein. Konsequenterweise trat dieser Aspekt auch immer weiter in den Hintergrund. Die Dialoge waren weitestgehend festgelegt, nur noch an einigen wenigen Stellen war Platz für Improvisationen (meistens in Verbindung mit Lazzi, sogenannten gespielten Witzen). Dies soll die hier wiedergegebene erste Szene des ersten Aktes der "Comoedia genant daß Advocirnde Frauen Zimmer unter dem Nahmen Colombine oder Der NÄrrische Baron Buffadelli" veranschaulichen. Es handelt sich um die Bearbeitung einer Komödie von Fatouville aus dem Augsburg des Jahres 1710. Auch hier soll, wie im obigen Beispiel des Grafen Casamarciano, eine Tochter (Isabella) gegen ihren Willen einen anderen Mann als ihren Geliebten heiraten. In der vorliegenden Szene beichtet Isabella Cinthio ihr Verhängnis:

Actus 1. Scena 1.

Cynthio und Isabella.

Cynthio. Und will solches Unthier heürathen.

Isabella. Und wann es auch ein Kobold wäre.

Cinthio. Wer will sie dazu zwingen.

Isabella. Mein kindlicher gehorsam.

Cinthio. So ist die Resolution so feste, wo bleibt aber die versprochene Treü? wird meine aufrichtige liebe so bezahlet?

Isabella. Der Himmel hat es also beschloßen, und ich muß auch wiewohl wider meinen Willen den Sternen folgen.

Cinthio. Ein kluger Verstandt, weiß auch den Sternen zu wiederstehen.

Isabella. Bey mir ist es ohnmöglich, weil der vätterliche Befehl dazu kommt.

Cinthio. Wahre liebe nimmt kein geseetze an, außer der Neigung.

Isabella. Es kan einmahl nicht anders sein, zwinget mich schon das Verhängnüß mit Baron Bufa delli verheürathet zu sein, so glaubet wehrtester

dell'arte. Zug ²1989, S. 23

- Cinthio, daß mein Hertze doch allein euch verbleiben soll.
- Cinthio. So will ich auff Mittel dencken, mir zu helffen (Er schlägt auff seinen Degen). Dieser soll den bernheüterischen Bufadelli entweder das Hertz durchstoßen, oder ich will es von ihm erwarten. (Ab)
- Isabella. Nicht so hitzig Cinthio, höret mich doch: Ach was wird mein Unstern mit mir nur anfangen. (Ab)⁸

Für die Commedia dell'arte gibt es markantere Merkmale, die von viel größerem Einfluß sind als das Szenarium:

- a) die Masken
- b) das Handlungsschema
- c) die Lazzi

Wenn man von Commedia dell'arte spricht, dann gemeinhin von diesen typischen Aspekten. Sie sollen daher einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

2.1 Die Masken

Ein Grund für die Kontinuität der Commedia dell'arte über Generationen hinweg sind die feststehenden Typen. Sie werden als Masken bezeichnet, weil außer den Liebhabern und den Frauen alle Figuren Gesichtsmasken oder maskenähnliche Kennzeichen tragen. Über den Grund dieser Masken erfahren wir bei Kunz/Marchetti:

Jede Figur war Repräsentant eines sozialen Status', der streng funktional zu begreifen ist. Der soziale Status bestimmte die Struktur und die Ökonomie der Handlung, bestimmte aber auch die Verhaltensmuster, die Sprech- und Handlungsweise der einzelnen Figuren.⁹

⁸ In: Günther Hansen: Formen der Commedia dell'arte in Deutschland. Herausgegeben von Helmut G. Asper. Emsdetten 1984, S. 245

⁹ Marcel Kunz, Alessandro Marchetti, S. 10

Die einzelnen Masken sind also Stellvertreter eines sozialen Standes. Es entsteht eine Hierarchie in der Commedia dell'arte, an deren Spitze der Pantalone, an deren unterster Stufe die Zanni stehen. Grundsätzlich finden wir in der Commedia dell'arte feste Figuren, die in unterschiedlichen Schattierungen und Formen auftauchen. Die Vecchi sind die Alten, reich und gebildet, in ihrer Veliebtheit jedoch komisch wirkend. Hierzu gehören der Pantalone, der Dottore und der Capitano. Ihnen zugeordnet sind die Zanni, die Diener der Herren, manchmal dumm und tölpelhaft, manchmal auch gerissen, immer aber komisch. Diese Figuren trugen in der Regel Masken. Die Innamorati jedoch, die jungen Verliebten, blieben maskenlos und stellten den Gegenpart zu den Vecchi dar. Dies ist das Grundgerüst, sind die immer wiederkehrenden Rollen. Gerade die Zanni und der Capitano existierten in unterschiedlichsten Variationen, auf die ich an dieser Stelle nicht näher eingehen möchte.¹⁰ Eine kurze Charakterisierung soll hier jedoch folgen:

Der Pantalone

Der Pantalone verkörpert den venezianischen Kaufmann. Er ist der geizige Alte, er ist reich und grausam gegenüber seinen Kindern und Dienern. Jedoch kann er auch liebenswürdig sein, wenn er verliebt ist (in der Regel in die Geliebte seines Sohnes). Seine Merkmale sind die roten engen Hosen, der schwarze Mantel des venezianischen Kaufmannes, die lange Nase, der Spitzbart und die venezianische Sprache.

Zur Etymologie seines Namens gibt es unterschiedliche Theorien: Artur Kutscher leitet den Namen von der venezianischen Tracht der Hose mit den Strümpfen ab.¹¹ A.K. Dshiwelegow hingegen bietet uns zwei andere Varianten. Zum ersten seien die Kaufleute Venedigs aus dem 16. Jahrhundert nicht mehr zu wirklich großen Unternehmungen fähig gewesen. Daher segelten sie winzige Inseln und unbewohntes Ufer an, denen weder politisch noch wirtschaftlich irgendwelche Bedeutung zukam, und hißten hier das venezianische Löwenbanner. Diese Leute nannte man "pianta leone", was soviel wie "die den Löwen hissen" heißt. Dshiwelegows zweite Theorie basiert auf der Rückführung auf den christlichen Heiligennamen Pantaleon.¹²

¹⁰ Zum genaueren Figurengerüst siehe Henning Mehnert, S. 19ff.

¹¹ Artur Kutscher: Die Comedia dell'arte und Deutschland. Emsdetten (Westf.) 1955, S. 15

¹² A.K. Dshiwelegow: Commedia dell'arte. Die italienische Volkskomödie. Berlin

Der Dottore

Der Dottore entstammt der Universitätsstadt Bologna, ist Rechtsgelehrter, manchmal auch Mediziner.¹³ Er ist behäbig und dick, seine Rhetorik entgleitet ihm oft ins Unsinnige. Der Dottore benutzt, wie Max Kommerell es ausdrückt, "Sprachen, ohne eine Sprache zu haben".¹⁴ Er vermengt das Lateinische mit dem Griechischen, das Deutsche mit dem Französischen, weiß lange Vorträge über alle möglichen Wissenschaften zu halten, aber immer alles äußerst fehlerhaft. Eigentlich ist er überhaupt nicht zu einem Dialog fähig, er kommuniziert monologisch.

Beruflich ist er ausgesprochen unfähig. Statt etwa seinen Mandanten zu verteidigen, liefert er der Gegenpartei die besten Argumente. Statt als Arzt seine Patienten zu heilen, verschlimmert er eher deren Situation.

Oft ist er der Gegenspieler des Pantalone, manchmal aber auch sein Verbündeter, wenn etwa Pantalone die Tochter des Dottore ehelichen will und letzterer sich daraus einen Vorteil verspricht. Seine Markenzeichen sind sein schwarzer Talar, sein Barett (ebenfalls schwarz, wie fast alle seine Kleidungsstücke), seine weiße Halskrause und die dicke Nase. Seine Maske bedeckt nicht sein ganzes Gesicht, sondern nur Stirn und Nase. Die Wangen bleiben frei. Zum Zeichen für seine Zuneigung gegenüber dem Alkohol sind sie rot geschminkt.

Der Capitano

Ein aufgeblasener "Repräsentant militärischer Macht, der ganz in der Welt seiner realen oder eingebildeten kriegerischen Unternehmungen und seiner unwahrscheinlich klingenden Abenteuer lebte",¹⁵ ist der Capitano. Er verkörpert meist das Mitglied einer Besatzungsmacht (in der Regel ein Spanier, weil zur Zeit der Commedia dell'arte große Teile Italiens von Spanien besetzt gehalten wurden), tritt auf wie der Held, der alle Heldentaten der Welt allein durchgeführt hat, erzählt blutrünstige, unwahrscheinliche Abenteuer und ist doch durch und durch ein Feigling. Seine Merkmale sind sein kriegerisches Äußeres wie etwa Degen, Kleidung, Stiefel und Federhut (alles über-

1958, S. 135

¹³ Über den Gelehrten als Narren vgl.: Barbara Ransch-Trill, S. 43ff.

¹⁴ Max Kommerell: Dichterische Welterfahrung. Essays. Frankfurt am Main 1952, S. 169

¹⁵ Marcel Kunz, Alessandro Marchetti, S. 10

dimensioniert), sowie seine spitze, große Nase.

Befindet sich der Capitano zu Beginn der Commedia dell'arte noch in einer sozial gehobeneren Position, so wird er später reduziert auf den sich im Dienerstand befindlichen Scaramouche, was soviel wie Scharmützel bedeutet. Wir werden im Verlauf der Untersuchung noch genauer auf diese Maske zu sprechen kommen, wenn es um die Wurzeln der einzelnen Typen geht. Der großsprecherische Soldat ist, wie wir im Laufe der Arbeit genauer prüfen werden, eine Figur, die ihre Wurzeln in der Antike hat.

Die Innamorati

Sie sind die "eigentlichen Protagonisten und Identifikationsfiguren"¹⁶ und wurden von den Zuschauern besonders geschätzt. Die sie verkörpernden Schauspieler (z.B. die legendäre Isabella Andreini) wurden von den Zeitgenossen hochgerühmt. Die Innamorati stellen das jugendliche Liebespaar dar und treten ohne Masken auf, sind also, laut Kunz/Marchetti, "keine Typen, sondern Personen".¹⁷ Hierdurch ist die Identifikationsmöglichkeit für die Zuschauer erst gegeben. Obwohl Hauptbezugspunkt der Handlung, sind sie dramaturgisch in der Regel von zweitrangiger Bedeutung. Sie sprechen toskanisch, die reine Literatursprache, und sind, so Werner Müller,

die ersten Spieler, die das Prinzip des 'all'improvviso' aufweichten, indem sie festgelegte Texte in das Spiel einbrachten.¹⁸

Colombina

Colombina ist eine Dienerin, die ebenfalls keine Maske trägt. Ihre Vorläuferin in den Anfängen der Commedia dell'arte ist Franceschina, die alte, erfahrene Dienerin, die zu Beginn stets von einem Mann dargestellt wurde, da die Kirche das Auftreten von Frauen auf der Bühne für unmoralisch hielt und verbieten ließ. Erst durch die Lockerung gewisser kirchlicher Verbote wurde der Weg frei für die weibliche Colombina, einer Kammerzofe "mit jugendlicher Anmut, natürlichem Scharfsinn, sympathischer Unverschämtheit und organisatorischem Weitblick",¹⁹ die venezianisch spricht, oft aber auch die

¹⁶ Wolfram Krömer: Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt 1976, S. 34

¹⁷ Marcel Kunz, Alessandro Marchetti, S. 12

¹⁸ Werner Müller: Körpersprache und Commedia dell'arte. Eine Einführung für Schauspieler, Laienspieler und Jugendgruppen. München 1984, S. 112

¹⁹ Marcel Kunz, Alessandro Marchetti, S. 12

Sprache ihrer Herrin nachahmt.

Die Zanni

Obwohl sie an unterster Stelle der sozialen Stufenleiter stehen, sind die Zanni doch die Zentralfiguren der Commedia dell'arte. Sie stammen aus Bergamo, sprechen bergamaskisches Italienisch. Über die Herkunft der Bezeichnung 'Zanni' erfahren wir von Wolfgang Theile:

Die Bezeichnung 'Zanni' läßt sich erklären aus italienisch 'Gian-ni, Giovanni' (Hans) und findet sich in dieser Form noch im deutschen 'Hanswurst' oder dem französischen 'Jean de Potage'; auch das lateinische Wort 'Sannio', das in den antiken Volksschauspielen der 'Atellanae' den Spaßvogel benennt, ist als Wurzel von italienisch 'Zanni' in Betracht gezogen worden.²⁰

Kutscher geht noch weiter zurück und leitet den Namen 'Zanni' vom griechischen 'Sannos' (=Tölpel) ab.²¹ Die Zanni sind unterteilt in den schlaunen Brighella, der immer bestrebt ist, sein Fähnlein in den Wind zu hängen und dabei mit viel Raffinement vorgeht, und den frechen, naiven Arlecchino. Er ist, so Kunz/Marchetti,

Prädestiniert [...], ins Fettnäpfchen zu treten, um sich dann mit entwaffnender Liebeshwürdigkeit wieder herauszureden.²²

Beiden Zanni ist die Vorliebe für Schlägereien gemein, obwohl sie von Grund auf doch recht feige sind. Außerdem haben sie einen starken Hang zu Essen, Trinken und Liebe.

Brighella, der erste Zanno, ist italienischer Herkunft. Der Name für den zweiten Zanno, Arlecchino, hat, wie Otto Driesen beweist, eine andere Wurzel. Er stammt aus dem Französischen, und zwar aus der mittelalterlichen Höllenhierarchie. Hier finden wir den Hellequin oder Herlequin als Oberhaupt der 'Wilden Jagd', einer Horde von Teufeln, die über die Erde hinweg-

²⁰ Wolfgang Theile: Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich. In: Bamberger Hochschulschriften (Heft 8): Commedia dell'arte. Harlekin auf den Bühnen Europas. Bamberg ²1983, S. 15

²¹ Artur Kutscher, S. 14

²² Marcel Kunz, Alessandro Marchetti, S. 12

brausen und viel Unheil anrichten.²³ Wie dieser doch recht negativ besetzte Name zum Synonym für den zweiten Zanno wurde, ist noch unklar. Sicher scheint jedoch, daß der zweite Zanno der *Commedia dell'arte* im 17. Jahrhundert noch nicht Arlecchino hieß. Dies belegt Driesen anhand zweier Listen der berühmtesten italienischen Zanni, die eine aus der Zeit um 1625, die andere aus dem Jahre 1665:

Bernoualla, Cucurucu, Cucurongna, Smaraola, Cornuto, Ratsa di Boio, Guatsetto, Mestolino, Cicho Sgarra, Collo Francisco, Gian Fritello, Ciurlo, Metzetin, Pulliciniello, Bagattino, Scaramucia, Fricasso, Scapino, Cucuba, Gian Farina, Bello Sguardo, Couiello, Razullo, Pasquariello, Truonno, Meo Squaquara, Trastullo, Maramao, Franca Trippa, Fritellino, Fracasso

sowie

Bagulin, Frittelin, Padella, Gradella, Candelott, Mezzetin, Fenchio, Scapin, Buffetto, Brighella, Bagattin, Polpetta, Guazze-to, Capella, Trappulin, Muzzina, Gonella, Scabiazza, Cucumaro.²⁴

Doch bleiben einige Ungereimtheiten. Bei Inge Krenkel-Strudthoff finden wir einen Bildnachweis, der einen Mann in einem dem Harlekinkostüm ähnlichen Gewand darstellt.²⁵ Es stammt aus der Tomba del Pulcinella in der etruskischen Nekropole von Tarquinia. Da allgemein die Meinung vertreten wird, der Harlekin in seinem typischen Kostüm sei zuerst in Frankreich auf-

²³ Vgl. Barbara Ransch-Trill: Harlekin. Zur Ästhetik der lachenden Vernunft. (Philosophische Texte und Studien Band 34). Hildesheim, Zürich, New York 1993, S. 19. Über den Harlekin schreibt Jürgen von Stackelberg: „Harlekin war im Figurenarsenal der *Commedia dell'arte* offenbar das, was im Kartenspiel der Joker ist: er konnte in der Rolle eingesetzt werden, die der Erfinder des jeweiligen Stückes ihm zudachte, wobei auf die unterschiedlichste Weise zugleich immer deutlich blieb, daß es doch nur Harlekin war, dem die Rolle zugehört war.“ Jürgen von Stackelberg, S. 8

²⁴ Otto Driesen: Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte XXV). Hildesheim 1977, S. 196f.

²⁵ Inge Krenkel-Strudthoff: Die *Commedia dell'arte* in Europa. In: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Heft 23. Berlin 1969, S. 55

getreten, bleibt die Frage offen, ob das Gewand wirklich aus Frankreich stammt und wie die Ähnlichkeit mit dem Bild aus Tarquinia zu erklären ist. Barbara Ransch-Trill liefert Hinweise auf sehr frühe Wurzeln des Harlekin. Es entwickelten sich, so Ransch-Trill „in der Zeit des 5./4. Jahrhunderts volkstümliche Spieltraditionen, welche derbe Szenen und Späße aus dem Stegreif heraus improvisierten: die ‚Phlyakenspiele‘. Das dramatische Zentrum dieser Spiele war der ‚Phlyax‘, der Schwätzer, wie der Ausdruck in der Umsetzung heißt, der antike Harlekin in seiner ältesten Gestalt [...] Ihre Blüte erlebten diese Spiele – und damit auch der antike Harlekin – um 300 v. Chr. in Unteritalien.“²⁶

Eine süditalienische Variante des zweiten Zanno stellt der in Neapel beheimatete Pulcinella dar. Er ist, ähnlich dem Arlecchino, dumm, gefräßig und faul, manchmal aber auch klug und durchtrieben. Er tritt in diversen Berufen auf, ist Bäcker, Diener, Maler oder auch Dieb. Sein physiognomisches Kennzeichen ist die Hakennase.

Die Herkunft Pulcinellas ist nicht leicht zu bestimmen. Die älteste Theorie lautet, daß er vom Maccus der oskischen Atellane abstamme. Diese Theorie basiert auf Ähnlichkeiten in Gestalt, Gesicht und Kostüm zwischen Pulcinella und dem Maccus. Außerdem tauchte die Maske des Pulcinella gerade in dem Gebiet Süditaliens auf, in dem in römischer Zeit die oskische Atellane vorherrschte. Diese Theorie wird aber stark angezweifelt. Der Hauptkritikpunkt besagt, daß es für die anderthalb Jahrtausende zwischen Atellane und Commedia dell'arte keine Verbindung gibt (wir werden uns zu einem späteren Zeitpunkt noch näher mit dem Ansatz beschäftigen müssen).

Bei Dshiwelegow finden wir zwei andere Theorien. Die erste stammt aus einem Bericht des Abbé Galiani. Er handelt von einer Schauspielertruppe, die sich auf der Fahrt nach Neapel befand und sich unterwegs mit Bauern, die bei der Weinlese waren, Wortgefechte lieferte:

Die braven Bauern waren diesem schauspielerischen Redeschwall nicht gewachsen und verstummten daher einer nach dem anderen. Nur ein einziger kleiner Bauernbursch ließ sich von den flinken Zungen der Komödianten nicht schlagen, er ritt seinerseits immer wieder neue Attacken und überschüttete die Schauspieler mit einem wahren Hagel geistreicher und witziger

²⁶ Barbara Ransch-Trill, S. 18

Spötteleien. Die Komödianten hatten es eilig, aber ehe sie weiterzogen, fragten sie nach dem Namen ihres Widersachers und faßten noch unterwegs den Beschluß, ihn als Mitglied in ihre Truppe aufzunehmen. Der Bursche ließ sich nicht lange bitten, schloß sich den Komödianten an und wurde bald zu einem der ersten Schauspieler der Truppe. Er hieß Puccio d'Agnello. Als er später berühmt wurde, wandelte man diesen schwierigen Namen der Einfachheit halber in Pulcinella um. Der begabte Künstler lebte zwar nicht lange, aber die von ihm geschaffene Maske blieb auch nach seinem Tode bestehen.²⁷

Linguisten bezweifeln jedoch, daß sich aus Puccio d'Agnello Pulcinella bilden kann.

Die zweite Theorie, die Dshiwelegow anführt, stammt von Andrea Perucci und ist 90 Jahre älter als die des Abbé Galiani. In ihr heißt es, daß Pulcinella im Griechischen Hühnerdieb bedeutet. Pulcinella soll einen Bauern aus Acerra in der Nähe Neapels darstellen. Er war tölpelhaft in Aussehen und Verhalten, trug eine Maske und ein Kostüm aus grobem Hanfstoff. Pulcinella entstammte dem Karneval in Neapel, wo er sehr schnell populär wurde.

Eine vierte Variante schließlich erhalten wir von Albrecht Dieterich. Er übersetzt Pulcinella mit "Hähnchen".²⁸ Auf diese und auf die Theorie von der Abstammung aus der Atellane werden wir später noch im Zusammenhang mit der Frage nach den Wurzeln der Commedia dell'arte zurückkommen müssen. Vorerst bleibt jedoch festzustellen, daß keine der Theorien absolute Beweiskraft besitzt.

Wie wir oben schon gesehen haben, ist in den Masken der Commedia dell'arte eine soziale Hierarchie erkennbar. Wichtig ist auch die Wiedererkennbarkeit der Masken im sozialen Umfeld des Betrachters. Daher eignet sich die Commedia dell'arte ausschließlich Masken an, die, so Walter Hinck,

mit geläufigen und typischen Erscheinungen des sozialen Lebens im Italien des 16. Jahrhunderts korrespondieren. Nur die

²⁷ A.K. Dshiwelegow, S. 170

²⁸ Albrecht Dieterich: Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig 1897, S. 244

komischen Figuren mit maximaler Ergiebigkeit für die soziale und die Charakter-Satire werden übernommen.²⁹

Als Beispiele hierfür können wir, Hinck folgend, anführen:

- a) Im Kaufmann Pantalone wird skrupelloses Gewinnstreben dargestellt, daß am deutlichsten in Venedig auszumachen ist.
- b) Der Dottore mit seiner eingebildeten Rhetorik steht für die Universitätsstadt Bologna.
- c) Der brutale und feige Capitano ist ein Synonym für die spanische Besatzung Italiens.
- d) Die Zanni schließlich stehen für die Bewohner der Berge um Bergamo, die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts Arbeit in der Stadt als Lastenträger, Hafenarbeiter und Diener suchten. Die Stadtbevölkerung empfand angesichts der neuen Konkurrenz Ärger und Verachtung, drückte dies in Satire aus, woraus die belustigte Darstellung der Sprachenverdrehungen und Beschränktheit der Bergamasken folgte.

Die lokalen oder nationalen Bezüge wurden später zurückgenommen, als die Commedia dell'arte auch das Ausland eroberte. Die Satire wird auf das Allgemeine reduziert, auf die

immer wiederholte, karikierende Darstellung etwa des lüster-
nen, engstirnig-geizigen Alten, des dückelhaften und bornierten
Gelehrten oder des großsprecherischen Feiglings.³⁰

Gerade in der Reduktion aber sieht Hinck den Grund für den internationalen Erfolg der Commedia dell'arte:

Denn sie schafft, trotz des weiterhin unverkennbaren italienischen Charakters der Masken, erstens ein hohes Maß an Allgemeinverständlichkeit, zweitens ein hohes Maß an Neutralität der Form, so daß die relativ reibungslose Aneignung der Komödienteknik und die Wiederauffüllung des dramaturgischen Ge-

²⁹ Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien. Stuttgart 1965, S. 15

³⁰ Ebd. S. 15f.

rüsts mit Elementen nationaler Sonderformen, nationalen Eigenlebens möglich ist.³¹

Dies mag vorerst genügen, um den wichtigsten Bestandteil der Commedia dell'arte, die Masken, zu umreißen. Denn die Masken sind die Handlungsträger, mit denen die Commedia dell'arte auch heute noch identifiziert wird. So schreibt etwa Rudolf Münz:

Während des gesamten langen geschichtlichen Verlaufs waren es in erster Linie die Masken des teatro dell'arte, die Bewunderung, Verwunderung, Unbehagen, Ärger, Mißbilligung, ja offenen Haß hervorriefen.³²

Sie konnten also Auslöser für die gesamte Gefühlspalette menschlichen Empfindens sein.

2.2 Das Handlungsschema

Inwieweit kann man bei den unterschiedlichen Szenarien der Commedia dell'arte von einem einheitlichen Handlungsschema sprechen? Um dieser Frage auf den Grund zu gehen, möchte ich hier drei Szenarien dreier verschiedener Autoren untersuchen. Das erste Szenarium namens "Il Cavadente" (Der Zahnarzt) stammt aus der reichhaltigen Sammlung Flaminio Scalias.³³

Orazio, der Sohn des Pantalone, liebt die Witwe Isabella, die seine Liebe erwidert. Doch Pantalone seinerseits ist in Isabella verliebt. Als Pantalone argwöhnt, daß sein Sohn sein Nebenbuhler ist, beschließt er, ihn nach Perugia zum Studium zu schicken. Gleichzeitig tritt im Capitano Spavento noch ein weiterer Nebenbuhler auf, der seinerseits wiederum von Flaminia, der Tochter des Pantalone geliebt wird. Isabella verschmäht den Capitano, worauf dieser ebenso mit Flaminia verfährt. Isabella, die von Pantalones Plan

³¹ Ebd. S. 16

³² Rudolf Münz: Das "andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin 1979, S. 82

³³ In: Marcel Kunz, Alessandro Marchetti, S. 18-21