

Diplomarbeit

Carlo Boso
Regisseur und Pädagoge der Commedia dell'arte
Die Wiederentdeckung der Commedia dell'arte im 20. Jahrhundert

Verfasserin
Gerrit Berenike Heiter

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Ulf Birbaumer

Meiner Familie

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	5
FORSCHUNGSVORHABEN	7
1. DIE WIEDERENTDECKUNG DER COMMEDIA DELL'ARTE IM 20. JAHRHUNDERT	11
1.1 Zur Wissenschaftsgeschichte der Commedia dell'arte	11
1.2 Die Elemente der historischen Commedia dell'arte	15
1.2.1 Die Figuren der Commedia dell'arte	16
1.2.2 Masken, Typen, Hierarchien	16
<i>Frauentypen</i>	20
1.2.3 Der Canevas	23
1.2.4 Schauspieltechnik und Improvisation	24
<i>Sprache und Sprachebenen</i>	24
<i>Erarbeiten von Lazzi</i>	25
<i>Improvisationsregeln</i>	25
<i>Regiearbeit</i>	25
1.2.5 Weitere Elemente der Commedia dell'arte	26
<i>Freiluftinszenierung</i>	26
<i>Bretterbühne und Szenographie</i>	27
<i>Maschinenstücke</i>	27
<i>Kostüme</i>	27
<i>Musik</i>	28
<i>Tanz</i>	29
<i>Akrobatik und Kampfszenen</i>	31
<i>Pantomime</i>	31
1.2.6 Das Publikum und die Rezeption der Commedia dell'arte	32
1.3 Die Wiederentdeckung der Commedia dell'arte	33
1.3.1 Wsewolod Meyerhold	34
1.3.2 Max Reinhardt	37
1.3.3 Giorgio Strehler und <i>Arlecchino, servitore di due padroni</i>	40
<i>Amleto Sartori und die Wiederentdeckung der Ledermaske</i>	43
1.3.4 Der Traum vom neuen Volkstheater in Frankreich	44
1.3.5 Jacques Lecoq	46
1.3.6 Ariane Mnouchkine	48
1.4 Aktuelle Formen und Interpretationen der Commedia dell'arte	51
1.4.1 Volkstheatermythos	53
1.4.2 Politische Brisanz und Engagement	55
1.4.3 „Commedia dell'arte“ als Verkaufsargument	55
1.5 Bemühungen um eine zeitgenössische Form der Commedia dell'arte	56
1.5.1 Kochbücher der Commedia dell'arte	56
1.5.2 Antonio Fava	57
1.5.3 Sonderfall Dario Fo	60
2. CARLO BOSO – REGISSEUR UND PÄDAGOG E DER COMMEDIA DELL'ARTE	63
2.1 Carlo Bosos künstlerischer Werdegang	63
2.1.1 Biographie	63
2.1.2 Künstlerisches Wollen und Wirken	65
2.1.3 Vom Schauspieler zum Regisseur	66
2.1.4 Pädagogisches Konzept	68

2.2 Carlo Bosos Vision der Commedia dell'arte	70
2.2.1 Die Wahl der Commedia dell'arte	73
2.2.2 Die Ansprüche an den Schauspieler	74
2.2.3 Die Rolle des Publikums	75
2.3 Carlo Bosos Methode: Die Elemente der Commedia dell'arte	76
2.3.1 Physiognomie und Masken	76
<i>Begriffsbestimmung, Entwicklung und Bedeutung der Masken</i>	79
2.3.2 Gestus und Typen	82
<i>Magnifico</i>	84
<i>Pantalone</i>	87
<i>Dottore</i>	87
<i>Capitano</i>	89
<i>Die vielfachen Erscheinungen des Zanni</i>	91
<i>Arlecchino</i>	92
<i>Pulcinella</i>	94
<i>Brighella</i>	95
<i>Frauentypen</i>	95
<i>Die Hexe</i>	99
2.3.3 Entstehung und Hierarchie der Typen	101
<i>Stellung der Innamorati</i>	102
2.3.4 Das Schreiben und Verwenden der Canevas	103
<i>Aufbau der Auftritte</i>	105
<i>Gleiche Redezeit für jede Figur</i>	106
<i>Themen und Inhalte</i>	107
<i>Sprache und Sprachebenen</i>	107
2.4. Schauspieltechnik und Improvisation	109
2.4.1 Die Bestimmung der Typen	109
2.4.2 Erlernen des Verhaltens der Typen	110
2.4.3 Seine Rolle in der Geschichte spielen	111
2.4.4 Technik und Rhythmus in Sprache und Bewegung	112
2.4.5 Erarbeiten von Lazzi	114
2.4.6 Das Zusammenspiel	115
2.4.7 Improvisationsregeln	116
2.4.8 Regiearbeit mittels Improvisation	118
<i>Improvisation oder Partitur?</i>	119
2.4.9 Einbinden des Publikums	121
2.4.10 Weitere Elemente einer Commedia dell'arte	122
<i>Freiluftinszenierung</i>	122
<i>Die Bretterbühne</i>	123
<i>Szenographie und Bühnenbild</i>	125
<i>Kostüme</i>	126
<i>Musik</i>	127
<i>Tanz</i>	129
<i>Kampfszenen</i>	130
<i>Pantomime</i>	132
<i>Das Publikum</i>	135
2.5 Die Kompanien der Commedia dell'arte, ihre Arbeit und ihre Rezeption	137
2.5.1 La Compagnie du Mystère Bouffe, Paris	138
<i>Les Amants de Verone</i>	139
<i>Scaramouche</i>	139
2.5.2 Cie Bel Viaggio, Nantes	140
<i>Phèdre ou l'amour impossible</i>	141
<i>Donna Giovanni</i>	141
2.5.3 Le Théâtre des Asphodèles, Lyon	142
2.5.4 La Compagnie Alain Bertrand, Grenoble	142
<i>Le Cercle de Craie</i>	143
2.5.5 Viva la Commedia, Paris	144
<i>La Princesse Folle</i>	145

2.5.6 Cie Comédiens & Compagnie, Paris	146
2.5.7 Les Carboni, Marseille	147
<i>Les Fourberies de Scapin</i>	147
2.5.8 Cie Entr'act, Saint-Raphaël	148
2.5.9 Théâtre de l'Eveil, Belgien	150
2.5.10 Schulaufführungen der Académie International des Arts du Spectacle, Montreuil-sous-Bois	151
<i>Arlequin Valet des deux Maîtres</i>	152
2.5.11 Le Théâtre des Foules, Paris	152
2.5.12 Teatrovivo, Italien	153
2.5.13 El Teatro del Finikito, Spanien	154
2.5.14 Avignon: Treffpunkt der Commedia dell'arte in Europa	154
2.5.15 Commedia dell'arte und Theatersport	156
<i>Les Bonimenteurs</i>	157
<i>Public or not Public</i>	159
ZUSAMMENFASSUNG	163
BIBLIOGRAPHIE	165

EINLEITUNG

Unter den europäischen Theaterformen nimmt die Commedia dell'arte eine Sonderstellung ein, weil sie nicht als Autorentheater, sondern genau genommen als Schauspielertheater zu bezeichnen ist.¹ Weil sie die Fähigkeiten und die Kunstfertigkeit des Schauspielers in den Mittelpunkt rückt, wurden und werden Theatermacher und Publikum immer wieder aufs Neue fasziniert.

Die Commedia dell'arte hat wie so viele Kunstformen ihren Anfang, ihre Blüte und ihre Phase des Niedergangs, ja sogar des Untergangs erlebt. Ihr Andenken hat sich auf die seltsamsten Arten und Moden bewahrt, aber die ursprünglichen Techniken der Commedia dell'arte, die sich wohl auch über die Jahrhunderte gewandelt haben, sind trotzdem kaum überliefert worden. Die Legendenbildung um das Theater der Commedia dell'arte lässt sich nur schwerlich von ihrer Geschichte und Geschichtsschreibung trennen. Die Geschichte der Commedia dell'arte wurde und wird immer wieder neu geschrieben und erzählt, dabei kommt es zu Missverständnissen, Fehlinterpretationen und Irrtümern.

Daher beschäftigt sich diese Arbeit anfänglich auch mit der Stellung der Commedia dell'arte in der Forschung. Denn der Mythos des Stegreifspieles mit Masken überlebt bis in unsere Gegenwart, regt Forschung und Theaterpraxis gleichermaßen an und hat schon so manchen inspiriert. Wichtige Persönlichkeiten der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts wie Meyerhold, Reinhardt, Strehler sind von ihm in den Bann gezogen worden und haben sich einmal an der Commedia dell'arte versucht. Ihre Arbeit, ihre Versuche der Wiederentdeckung bzw. der Wiederaufbereitung der Commedia dell'arte sowie ihre Suche nach einem befruchtenden Austausch zeichnet der erste Teil dieser Arbeit nach.

Der zweite Teil widmet sich der Theaterarbeit von Carlo Boso, dessen Bestrebungen der Commedia dell'arte in Frankreich seit mehr als 28 Jahren einen fixen Platz in der Theaterlandschaft verschafft haben. Aus der Strehlerschen Schule kommend, hat Carlo Boso bald begonnen, sich dem Unterrichten und Inszenieren der Commedia dell'arte zu widmen. Viele Schauspieler aus der ganzen Welt sind zu seinen Workshops gepilgert, und nachdem

¹ Pierre-Louis Duchartre schreibt im Programm des 1^{er} Festival International de Commedia dell'arte von 1983: „J'écris Art avec une lettre majuscule, car tout connaisseur, en fait d'arts théâtraux, sait ce que ce genre particulier d'improvisation sur scène exige du comédien qu'il double des dons de récitant d'un texte écrit par ceux que l'on croyait réservés aux seuls auteurs de comédies. Il doit être son propre auteur.“

Pierre-Louis Duchartre: Une cure intensive de commedia dell'arte. In: Corrado Simioni (Hrsg.): Programme Théâtre Romain Rolland de Villejuif pour le 1^{er} Festival International de Commedia dell'arte du Val de Marne (1^{er} au 30 octobre 1983), Montgeron, Imprimerie Desbouis-Gresil, 1983. S.22.

auch ich durch seine Schule gegangen bin, hat mir seine Lehre die Grundlage zu meiner Diplomarbeit geliefert.

Viele Regisseure und Theatermacher wurden an einem Punkt ihres Schaffens von der Commedia dell'arte angezogen, meist blieb es aber bei einem einmaligen Experiment. Carlo Bosos Verdienst ist es, sich über Jahrzehnte hinweg konsequent mit der Commedia dell'arte auseinanderzusetzen und ihr in der Theaterlandschaft Frankreichs wieder einen Platz erkämpft zu haben. Durch seine Arbeit existieren mehrere Theaterkompanien, die sich ausschließlich der Commedia dell'arte verschrieben haben, und es existiert ein Publikum, das ein ebensolches Theater schätzt und auch besucht. Im Festival Off d'Avignon haben die Commedia dell'arte-Inszenierungen ihren festen Platz, den ihnen Carlo Boso im Jahr 1980 verschafft hat, als er zum ersten Mal eine Bretterbühne vor dem Palais du Pape aufstellte, um dort Commedia dell'arte zu spielen. Die Commedia dell'arte als Essenz des Volkstheaters durfte im Mekka des französischen Théâtre populaire nicht länger fehlen. Das war der grundlegende Ausgangspunkt für Carlo Bosos Theaterarbeit in Frankreich. Zu seinem Wirken gehören sowohl Regien für verschiedene Companien als auch die Ausbildung von Schauspielern in den Techniken der Commedia dell'arte. Kreation und Weitergabe sind die zentralen Elemente seiner Arbeit mit der Commedia dell'arte.

FORSCHUNGSVORHABEN

Während der ersten drei Jahre meines Studiums in Wien begegnete mir die Commedia dell'arte in der Theorie, in der Theaterwissenschaft ebenso wie in ihren ikonographischen Zeugnissen in der Kunstgeschichte. Es blieb also bei einer quasi archäologischen Beziehung und der Suche nach einer Spur, welche die Commedia dell'arte in die Gegenwart zu führen vermochte, denn auf der Bühne hatte ich sie noch nie gesehen.

Aber in den ersten Wochen meines ERASMUS-Gaststudiums in Paris sah ich *Les Amants de Vérone*, ein Commedia dell'arte-Stück in der Regie von Carlo Boso. Die Faszination war so groß, dass ich am folgenden Tag wieder in die Vorstellung ging und dort auch die Bekanntschaft Carlo Bosos machte. Ich bat ihn um eine Regiehospitanz und konnte tatsächlich ein Jahr lang bei der Compagnie du Mystère Bouffe ein Praktikum im Rahmen des LEONARDO-Programms absolvieren. Die Kompanie hatte damals zwei Stücke in der Regie von Carlo Boso in ihrem Repertoire, *Les Amants de Vérone* und *Scaramouche*. Sie organisierte in der Saison 2001/2002 auch mehrere Fortbildungsseminare für Schauspieler unter der Leitung von Carlo Boso. Ich begleitete diese Workshops und konnte in den Abendkursen der Kompanie meine ersten eigenen Erfahrungen in der Schauspieltechnik der Commedia dell'arte machen. Das führte mich bis zur Teilnahme am Festival Off d'Avignon 2002 mit der Kompanie Viva la Commedia unter der Leitung von Anthony Magnier.

Gleichzeitig mit der Commedia dell'arte hatte ich auch den barocken Tanz als zweites großes Thema für mich entdeckt, und so konzentrierte ich mich in den folgenden Jahren wieder verstärkt auf mein Studium, welches ich an der Université Paris X Nanterre mit Maîtrise und DEA absolvierte. In dieser Zeit widmete ich mich sowohl dem theoretischen als auch dem praktischen Studium. Ich verfolgte auch weiterhin die Regiearbeit Carlo Bosos und die Aufführungen der Kompanien, mit denen er arbeitete.

Im Oktober 2004 eröffnete Carlo Boso seine dreijährige internationale Theaterschule, welche nicht ausschließlich der Commedia dell'arte gewidmet war, sie aber doch in großem Maße in ihre Pädagogik integriert hatte. Da Carlo Boso immer wieder betont hatte, dass die Ausbildung eines Commedia dell'arte-Schauspielers mehrerer Jahre bedarf, entschloss ich mich nun nach den vergangenen Workshops zu einer umfassenden Ausbildung und absolvierte die Académie Internationale des Arts du Spectacle in Montreuil-sous-Bois.

Die dort erlernte Methode, die dazugehörige Spielpraxis und das langjährige Beobachten der Commedia dell'arte-Szene in Frankreich stellen die Grundlage für meine Forschungen zur zeitgenössischen Interpretation der Commedia dell'arte nach Carlo Boso dar. Es finden sich in

dieser Diplomarbeit auch Formulierungen und Aussagen, die direkt von Carlo Boso stammen, jedoch nirgends schriftlich niedergelegt wurden. Der Exaktheit halber, habe ich sie in den Text aufgenommen, vor allem wenn es sich um typische Bemerkungen handelt, die in seinem Unterricht an seiner Schule oder in Workshops immer wieder vorkommen und besonders treffend sind.

Die Definition der Elemente der historischen Commedia dell'arte, so wie sie im Allgemeinen von der einschlägigen Literatur bestimmt wurden, sollen im ersten Teil einen Überblick über die Kernproblematik des Themas geben und Ausgangslage für den Vergleich der Verwendung dieser Elemente in der Methode Carlo Bosos darstellen. Dieser normative Ansatz zur Bestimmung der Elemente, die zuerst allgemein über die historische Commedia dell'arte definiert wurden, dient jedoch weniger einer archäologischen Rekonstruktion und lässt daher auch viele historische Fragen offen, sondern soll die grundlegende Struktur für die deskriptive Herangehensweise und die spezifische Methode Carlo Bosos bilden.

Beispiele anhand von Regisseuren des 20. Jahrhunderts illustrieren die Herangehensweise und die Wahl bestimmter Elemente, um eine zeitgenössische Interpretation der Commedia dell'arte auf die Bühne zu bringen. Für jeden Regisseur gelten jedoch andere ästhetische oder soziologische Kriterien, da es sich dabei nicht um nur um eine wissenschaftliche, sondern vor allem um eine künstlerische und kreative Auseinandersetzung handelt. Da es keine direkte Überlieferung der Schauspieltechnik, noch nicht einmal der Maskenherstellung der Commedia dell'arte gibt, besteht vor allem bei den frühen Regien notgedrungen eine starke Tendenz zur Rekonstruktion.

Anders als etwa Antonio Fava hat Carlo Boso seine Definition und Spielmethode der Commedia dell'arte weder niedergeschrieben noch publiziert. Deshalb blieb mir nichts anderes übrig, als mittels deskriptiver Methode seine Lehre aus Beobachtungen und eigenen Erfahrungen schriftlich festzulegen, um ihn überhaupt in Relation zu anderen setzen zu können. Ein einzelner Ansatz für die Analyse seines Werkes würde immer nur einen Teilaspekt seiner Arbeit beleuchten, daher habe ich für meine empirische Methode multiple Ansätze gewählt.

Die Commedia dell'arte stellt ein ästhetisches System dar mit genau festgelegten Parametern und einer jahrhundertelangen Kodifizierung der Masken und Kostüme. Daher ist eine „herkömmliche“ Inszenierungsanalyse nicht ratsam, da nicht die Frage nach den einzelnen Komponenten zu stellen ist, die ja per definitionem festgelegt sind, sondern wie die

Verwendung solcher theoretisch festgelegter Spielelemente in einer zeitgenössischen Interpretation aussehen kann. Das geht also von der Verwendung der Masken und Kostüme über die Bretterbühne und Freilichtaufführungen zur Verwendung von Musik, Tanz, Kampfkünsten, Pantomime und Akrobatik. Am schwierigsten ist freilich das Auffinden der verloren gegangenen Schauspiel- und Improvisationstechnik, derenthalben sich Regisseure und Schauspieler so sehr für die Commedia dell'arte interessieren.

Ausgehend vom Körpertheater und der Verwendung der Maske werden daher zuerst die schauspielerischen Grundlagen des Theaters von Carlo Boso festgelegt. Seine Regiearbeit geht immer vom Schauspieler und von der Improvisationsarbeit aus, nie von einem geschriebenen Dramentext, auch wenn ein solcher als Vorlage für ein Stück verwendet wird. Keines seiner Stücke wurde als fixer Text niedergeschrieben, daher lässt sich keine dramaturgische Analyse im klassischen Sinne anstellen. Einzige Ausnahme bildet eine Adaptation und Übersetzung von *Arlequin Valet de deux Maîtres* von Carlo Goldoni, aber dieses Stück ist keine eigene Kreation von Carlo Boso und deckt sich im Handlungs- und Dialogverlauf mit dem italienischen Vorbild. Auch ist dieses Stück kein typisches Beispiel einer Regie von Carlo Boso, da sich hier der Einfluss Giorgio Strehlers sehr stark bemerkbar macht.

Auch wenn keine dramaturgische Analyse am Text möglich ist, so ist es doch möglich die Dramaturgie Carlo Bosos zu beschreiben, zumal er selbst genaue Regeln für Improvisationen und den szenischen Aufbau eines Stückes formuliert. Wieder ist dafür das schauspielerische Können von größter Bedeutung, denn der Schauspieler ist der Träger des Dramas, dessen Kernaussage meistens sehr einfach und offensichtlich ist. Sein Sprachgefühl und seine körperliche Präsenz müssen ihn dazu befähigen, zum Vertreter einer sozialen Schicht im Publikum zu werden. Allerdings lässt sich keine der „klassischen“ Schauspiellehren auf den Schauspieler der Commedia dell'arte nach Carlo Boso anwenden. Die Commedia dell'arte ist ein so stark kodifiziertes Spiel, dass es vom Schauspieler verlangt, erst seine Freiheit innerhalb der Regeln zu finden. Beschreiben lassen sich Carlo Bosos Definition der Regeln, nach denen eine Improvisation aufgebaut werden kann, und die Trainingsanforderungen an den Schauspieler, der auch Singen, Tanzen, Fechten und akrobatische Einlagen in sein Spiel integrieren muss.

Bezeichnend für die Flüchtigkeit eines Schauspielsstils wie der Commedia dell'arte ist auch die Tatsache, dass es wenig moderne Literatur gibt, das Interesse an Theateranthropologie und Maskentheater hat etwas nachgelassen, und die Commedia dell'arte punktet nicht so sehr mit

Neuheit oder Noch-nie-dagewesen-Sein, sondern mit ihrer Andersartigkeit, ihrem Faktor an Exotik in der Theaterlandschaft.

Das den Kompanien und ihrer Theaterarbeit gewidmete Kapitel soll Carlo Bosos Wirkungskreis zeigen und auch an konkreten Beispielen von Inszenierungen seine Theaterarbeit für den Leser nachvollziehbar machen.

Ich hoffe, dass mit dieser Diplomarbeit die Theaterperson Carlo Boso immerhin ein wenig fassbar wird, obwohl die Analyse von Leben und Werk eines lebenden, immer weiter schaffenden Künstlers naturgemäß unvollständig bleiben.

1. DIE WIEDERENTDECKUNG DER COMMEDIA DELL'ARTE IM 20. JAHRHUNDERT

1.1 Zur Wissenschaftsgeschichte der Commedia dell'arte

Die Geschichtsschreibung der Commedia dell'arte wurde immer wieder von der oft romantischen oder idealisierenden Vision, die spätere Generationen von diesem vermeintlich so ursprünglichen Theater hatten, geprägt und damit auch verfälscht. Auch wenn es verschiedenste Quellen literarischer und ikonographischer Natur gibt, so lassen sich daraus zwar Schlüsse ziehen, aber keine Vorstellungen mitsamt ihrer Rezeption vollständig rekonstruieren.

Es ist sicher kein einfaches Unterfangen, eine theatralische Spielform zu veranschaulichen, die, wie die Commedia dell'arte, fast ausschließlich aus der augenblicklichen Situation und der Improvisation geboren ist. Eine Commedia dell'arte-Aufführung in ihrer ursprünglichen Form läßt sich weder theoretisch in Untersuchungen noch praktisch auf der Bühne rekonstruieren. Durch Überlieferung kennen wir die einzelnen Figuren und ihre Typologie, ihre Kostüme und Requisiten, manchmal sogar einen skizzenhaft angedeuteten Handlungsverlauf, eine authentische Darstellung einer ganzen Vorführung läßt sich jedoch schwer geben.²

Abgesehen davon hat sich die Commedia dell'arte, ähnlich wie die Oper oder das klassische Drama, in ästhetischer und inhaltlicher Form über die Jahrhunderte stark gewandelt. Die Veränderungen einzelner Figuren, sehr anschaulich am Arlecchino nachzuverfolgen, hat über die Jahrhunderte so starke Unterschiede geschaffen, dass man im Grunde genommen immer präzisieren müsste, von welchem Arlecchino in welchem zeitlichen Kontext denn gerade die Rede ist.³

Oft ist die zeitgenössische Forschung versucht, bestimmte Elemente der Theaterpraxis der Commedia dell'arte in Frage zu stellen. Zum Beispiel zweifelt Wolfram Krömer an der Existenz von Schauspielern, die heutzutage für die Anforderungen der Commedia dell'arte ausreichend ausgebildet sind:

Diese Verklärung der Commedia dell'arte ist dadurch sehr erleichtert, daß man kein echtes Stegreiftheater mehr sehen kann, sondern bestenfalls ihr nahestehende Stücke in der Interpretation von nicht für das Stegreifspiel ausgebildeten Schauspielern, so daß der Abstand zum Idealbild immer durch die nicht ganz angemessene Realisierung entschuldigt scheint.⁴

² Edda Leisler, Gisela Prossnitz (Hrsg.): Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1970, S.3.

³ Vgl. Jürgen von Stackelberg: Metamorphosen des Harlekin. München, Wilhelm Fink Verlag, 1996.

⁴ Wolfram Krömer: Die italienische Commedia dell'arte. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, S.1.

Ob sich Forschung und Praxis widersprechen oder ergänzen, hängt letzten Endes am eigentlichen Kontakt zu besagter Praxis: auch wenn die tatsächliche, historische Rekonstruktion zu den wissenschaftlichen Chimären zählen muss, so lassen sich Beobachtungen machen und Schlüsse daraus ziehen. Die zeitgenössische Commedia dell'arte behauptet auch nicht, der Schauspieltheorie des 15. oder 16. Jahrhunderts entsprungen zu sein, sondern wendet die Prinzipien dieses europäischen Maskentheaters in der heutigen, theatralen und sozialen Situation an. Die künstlerische Praxis kann man auch nicht losgelöst von der Wissenschaftsgeschichte sehen, da sie sich Ideen und Inspiration von ihr holt und gleichzeitig wieder zu neuen Denkanstößen anregt.

So wie im Streit des 18. Jahrhunderts zwischen den Befürwortern der Stegreifbühne und den Vertretern des Theaters als Besserungsanstalt, gibt es auch heute noch zwei Lager in der Forschungsgeschichte der Commedia dell'arte: Einerseits die begeisterten Befürworter, die die Commedia dell'arte als unsterblich und unauslöschbar betrachten, und andererseits die Skeptiker, die in der Commedia dell'arte ein Phänomen sehen, dass zwar historisch fassbar, aber auf keinen Fall mehr im Zustand der Wiederbelebung ist. Wie auch immer die Streitlage die Wissenschaftler zum Forschen, Entdecken, Erproben und Polemisieren einlädt, man müsste mit Blindheit geschlagen sein, wenn man eine so lebendige, künstlerische Strömung des 20. und 21. Jahrhunderts nicht erkennen könnte. Die Commedia dell'arte gibt es, auch heute noch, in verschiedenen Ländern und auf verschiedenste Art und Weise interpretiert, und es gibt Menschen, Künstler und Gelehrte, die sich darauf berufen.

Das Hauptproblem der Forschung der Commedia dell'arte ist eine einheitliche Definition der Parameter, die mit Bestimmtheit eine Commedia dell'arte zu eben der unverwechselbaren Kunstform machen, die alle so fasziniert. Allein der große historische Rahmen begründet zwingend einen Wandel dieser Parameter und insbesondere der Ästhetik im Laufe der Jahrhunderte. Es bedarf also einer genauen Betrachtung ihrer historischen Entwicklung. Diese Problematik trifft ebenso auf die Definition der Technik der Commedia dell'arte in ihrer zeitgenössischen Ausprägung und Verwendung auf der modernen Bühne zu.

Ein Punkt betrifft die verschiedenen Auslegungen und Erklärungen des Begriffes und seine Phänomenologie. Der Begriff „Commedia dell'arte“ selbst ist keinesfalls frei von Diskussion: Oft werden Goldonis Memoiren als Ursprung des Begriffs genannt, ein eindeutiger Nachweis

scheint jedoch schwierig. Vielleicht überlagerte „Commedia dell’arte“ erst nach und nach die Begriffe „Commedia a soggetto“ und „Commedia all’improvviso“.⁵

Es gibt verschiedene Ursprungstheorien, von der direkten Herleitung aus der Antike über die Spielleute des Mittelalters zu den Karnevalsriten. Gleichzeitig existiert eine große Auswahl an Entstehungsmythen, und es lässt sich viel über den Ursprung der Commedia dell’arte, ob er antiker, karnevalesker, volkstümlicher oder sonstiger Natur sei, spekulieren. Auf diesem Gebiet lässt sich noch viel Forschungsarbeit zu leisten, aber es handelt sich dabei oft weniger um das Auffinden stichhaltiger Beweise als um die Interpretation und Entwicklung der Ursprungstheorien. Mit Bestimmtheit lässt sich nur sagen, dass es gewiss verschiedene Faktoren waren, welche zur Entstehung der Commedia dell’arte beigetragen haben.

Die ältere Forschung nimmt einen mehr oder weniger direkten Übergang von der antiken Atellane an, der sich jedoch nicht konkret nachweisen lässt.⁶ Schon Constant Mic in seinem Buch von 1915 zog diese Verwandtschaft in Zweifel. Interessant ist seine Argumentation in Bezug auf Pulcinella:

Cette ressemblance entre deux types séparés par plusieurs siècles, tend à prouver l’absence de tout lien de parenté entre eux, car le type primitif aurait certainement dû changer au cours de siècles s’il avait continué de vivre, et c’est donc sa mort qui nous l’a conservé tel quel, car vivre, c’est changer.⁷

Auf der anderen Seite wird die Gelehrtenkomödie herangezogen: Im 15. Jahrhundert werden in Italien wieder Tragödien und Komödien nach antikem Vorbild geschrieben, allerdings nicht mehr auf Latein und Griechisch, sondern auf Italienisch, das bedeutet im toskanischen Dialekt der zur italienischen Hochsprache erkoren wurde. Guarini schrieb *Il Pastor Fido*, der Kardinal Bibbiena *La Calandria* nach einem Vorbild von Plautus, Macchiavelli amüsiert mit seiner Komödie *La Mandragola*, Giorgio Trissino mit *I Simili* und Torquato Tasso schreibt *Aminta*. Diese Form der niedergeschriebenen Komödie wurde Commedia sostenuta genannt, in Opposition zur zeitgleich aufgekommenen Commedia all’improvviso. Stammten die Schauspieler der Commedia sostenuta aus adeligen und akademischen Kreisen, so will die Namensgebung der Commedia dell’arte darauf hinweisen, dass es sich um Berufstheater handelt. Auch wenn die beiden Welten kaum gegensätzlicher sein konnten, so übten sie doch gegenseitigen Einfluss aufeinander aus. Es war durchaus möglich, dass Truppen wie die von Martino d’Amelia oder von Gian Manente niedergeschriebene Stücke von Tasso,

⁵ Vgl. zum Beispiel David Esrig (Hrsg.): Commedia dell’arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels. Nördlingen, GRENO, 1985, S.19.

⁶ Vgl. Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band, Metzler, Stuttgart, 1993, S.432.

⁷ Constant Mic: La Commedia dell’arte. Paris, Librairie Théâtrale, 1980, S.211.

Macchiavelli, Guarini, de Fedini, Ariost, Niccolo Secchi, Poliziano und vom Kardinal Bibbiena aufführten.⁸

Die Verwendung der diversen regionalen Dialekte Italiens ist das Verdienst Angelo Beolcos, besser bekannt unter dem Namen Ruzzante. Er schrieb 1528 seine erste Prosakomödie, in welcher jede Figur einen anderen Dialekt sprach. Diese Neuerung war ungemein populär, nun wollte jede Stadt oder Gegend ihren Vertreter auf der Bühne sehen.⁹ Daher die große Zahl an verschiedensten Typen und ihre starke regionale Bindung, sowohl sprachlich als auch mimisch, die zu einem weiteren Kennzeichen der Commedia dell'arte wurde.¹⁰

Der Einfluss volkstümlicher Bräuche und Feste, insbesondere des Karnevals und des Prozesses um den Karnevalskönig, ist in der Commedia dell'arte zu spüren. Bei diesem Prozess um den „Roi Carnaval“ handelte es sich um eine Strohuppe, welche die Stellvertreterposition des Sündenbockes innehatte und vom anwesenden Volk für alles Unheil des vergangenen Jahres verantwortlich gemacht wurde.¹¹ Mit der Zeit bildet sich neben der Anklägerposition auch ein Verteidiger heraus, im Prinzip ein *Advocatus Diaboli*, und es entsteht ein Streitgespräch mit Argumenten und Gegenrede, also ein erster Dialog. Nichtsdestotrotz war das Ziel dieses öffentlichen Scheinprozesses, den „Roi Carnaval“ zu verurteilen und seiner Bestrafung der öffentlichen Verbrennung, die zum Volksfest wurde, zuzuführen. Dieser Prozess wurde im Lauf der Jahrhunderte immer theatraлиsierter dargestellt. Die Mysterienspiele, die immer komplexer wurden, der Karneval und die umherziehenden Spielleute, sollen am Anfang des Berufsschauspielertums, das ja auch das Prinzip der frühen Commedia dell'arte bildet, gestanden haben. Der Zusammenschluss dieser Spielleute und Akrobaten des Mittelalters, aus denen sich die Schauspieler der späteren Commedia dell'arte rekrutierten, stellt einen wichtigen künstlerischen als auch sozialen Schritt dar:

⁸ Maurice Sand: *Masques et Bouffons, Comédie Italienne*. Paris, Michel Lévy Frères, 1860, Bd.1, S.35

⁹ Vgl. Maurice Sand: a.a.O., Bd.I, S.35f.

¹⁰ Vgl. Brauneck: a.a.O., S.427ff.

¹¹ „...et dans les plus petits villages surgit le *prince carnaval*, - mannequin fait de paille, et auquel on donnait, par l'habit et par le masque, l'aspect d'un personnage connu, généralement détesté; on le promenait tout le jour, en l'accablant de quolibets et d'injures, et, le soir, on le brûlait en place publique, cependant qu'à l'entour du bûcher dansait, joyeuse, la foule de déguisés.“

In: Paul Pourot: *La Chanson, le masque, la danse; Origines et histoire de la Chanson, du Carnaval, de la danse et des Noëls*. Bruxelles-Paris, Eugène Figuière Éditeur, 1927, S. 85.

L'un des phénomènes les plus importants de l'histoire du théâtre moderne, la Commedia dell'Arte, jaillit de l'exigence que certains hommes eurent de se mettre ensemble. C'étaient des gens qui avaient toujours fait des professions jugées « basses » ou infamantes : bouffons, charlatans, saltimbanques, acrobates et prestidigitateurs publics. Ou bien des hommes et des femmes à la vie déréglée, ce qui signifie qu'ils enfreignaient ouvertement les règles dominantes. Ces individus - les premiers acteurs professionnels des temps modernes - ont transformé leur déviance, leur « a-socialité », en se réunissant en groupe. Ils ont socialisé leur différence. Ils ont « inventé » une nouvelle forme de théâtre pour se défendre. Ou mieux, leur façon de se défendre, de conquérir un niveau de vie plus digne et d'imposer à l'extérieur le droit d'être respectés moralement et culturellement, eut pour résultat une forme de théâtre que les spectateurs de l'époque, cultivés ou non, et plus tard les historiens, ont considéré artistiquement neuve et originale.

Mais ce n'était pas un art neuf. C'était une nouvelle microculture née du travail collectif d'hommes qui jusqu'alors avaient vécu en se donnant isolément en spectacle.¹²

Früh zogen Commedia dell'arte-Truppen durch ganz Europa und befruchteten mit ihrer Kunst die jeweiligen nationalen Theatertendenzen, in Frankreich entwickelte sich die Comédie Italienne, in Österreich wurde der Grundstein zum Altwiener Volkstheater gelegt¹³. Der Beginn der Commedia dell'arte lässt sich nicht genau festlegen, aber ein Kompanievertrag aus Padua vom 25. Februar 1545 gilt gleichsam als Eckdatum.¹⁴

So problembehaftet die Wesensbestimmung der Commedia dell'arte auch sein mag, gilt es doch im Folgenden einige Fixpunkte zu nennen.

1.2 Die Elemente der historischen Commedia dell'arte

Die Commedia dell'arte ist ein Genre, dass über bestimmte Parameter verfügt, durch die es definiert wird, wie die Verwendung fixer Typen und Masken oder das improvisierte Spiel nach einem Canevas. Ein grundsätzliches Problem ergibt sich durch den Versuch der Forschung, einen Idealtyp der Commedia dell'arte zu definieren. Durch den langen Zeitraum und den weiten geographischen Rahmen, in dem sich die Wirkung der Commedia dell'arte erstreckt, ist es viel wahrscheinlicher, dass es eine Vielzahl an Mischformen in allen möglichen qualitativen Abstufungen gab. Zusätzlich muss noch betont werden, dass die Überlieferung der historischen Commedia dell'arte auch kein vollständiges Bild bietet.

¹² Eugenio Barba: Naissance d'une profession. In: Serge Martin: Le Fou, Roi des théâtres, suivi de Patrick Pezin: Parlerie de Ruzante qui revient de guerre et Voyage en Commedia dell'Arte. Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions, 2003, S.205.

¹³ Vgl. Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, Schroll, 1952.

¹⁴ Ferdinando Taviani: Il segreto della commedia dell'arte, La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze, La casa Usher, 1986, S.184ff.

1.2.1 Die Figuren der Commedia dell'arte

Über die Figuren der Commedia dell'arte, über ihre Masken und Typen, gibt es viel Literatur, von historischen, linguistischen, anthropologischen Analysen einzelner Figuren, Arlecchino natürlich vorneweg, bis zu Kinderbüchern, deren Essenz an Informationen den wissenschaftlicheren Werken meistens in nichts nachsteht. Wer Literatur zur Commedia dell'arte sucht, liest nur zu oft dieselben Meinungen, Namen und Adjektive. Das kommt wohl von der Verwendung derselben Quellen und von Stereotypen, die sich in der Kultur des Abendlandes in unsere Gehirne gebrannt haben. Wenn ich es also nochmals unternehme, die einzelnen Masken und Typen der Commedia dell'arte zu beschreiben, so will ich damit eine Gegenüberstellung von Literatur- und Geschichtsschreibung mit der Theaterpraxis von Carlo Boso ermöglichen. Die Vielschichtigkeit der Masken, ihre Wandlung über die Jahrhunderte, ihre Prägung durch starke Bühnenpersönlichkeiten sind der Grund, warum es einer historischen Zusammenfassung bedarf, wenn man ihrem Wesen nachzugehen sucht. Dieses Kapitel soll also in gebotener Kürze eine Geschichte der Charakterisierung und Interpretation der einzelnen Typen sein, ohne auf die heutige Spielweise einzugehen.

1.2.2 Masken, Typen, Hierarchien

Das Personal der Commedia dell'arte setzt sich aus den Vecchi, vertreten von Pantalone und Dottore, den Zanne, den Dienerfiguren und den Innamorati, den Liebenden zusammen. Diese Figuren der Commedia dell'arte lassen sich in Masken und Typen einteilen. Eine Maske bezeichnet die maskierten Figuren mit ihren typischen Kostümen, aber auch den Schauspieler in diesem bestimmten Aufzug. Pantalone, Zanni, der Capitano sind Masken. Als Typen lassen sich alle Figuren der Commedia dell'arte bezeichnen, ob maskiert oder unmaskiert, denn sie verfügen im Gegensatz zu den Rollen des literarischen Theaters über keine psychologische Ausarbeitung. Als Beispiel lässt sich die Rolle der Julia, wie sie von William Shakespeare angelegt wurde, zitieren: Es ist eine Rolle, weil sehr genau ausgearbeitet, zugleich ist sie ein Typ, nämlich der Typ der sehr jungen Liebhaberin. Die junge Liebhaberin ist ein unmaskierter Typ der Commedia dell'arte, so wie der Heldendarsteller oder die Dienerin. Das Verhältnis von Typ und Archetyp ist sehr wichtig für den Wiedererkennungseffekt beim Publikum. Er spielt für die Figuren der Commedia dell'arte eine fundamentale Rolle:

Die Masken der Commedia dell'arte erfüllen erst in der Wiederholung ganz ihre Funktion. Denn sie sind nicht nur Stütze des improvisierten Spiels, sondern auch Mittel der leichtesten Verständigung mit dem Publikum. Sie setzen die stillschweigende Übereinkunft voraus, bereits bekannt zu sein, das Verlangen, nicht nur gesehen, sondern wiedergesehen zu werden. Die künstlerische Ökonomie der Commedia dell'arte und ihre „Glaubwürdigkeit“ beruhen zu einem wesentlichen Teil auf der Vertrautheit des Publikums mit den Masken.¹⁵

Die Figuren der Commedia dell'arte sind auch Repräsentanten bestimmter sozialer Schichten und Hierarchien der Gesellschaft. Die Repräsentanten der dienenden, männlichen Bevölkerung sind die Zanne. Die Soldaten finden sich im Capitano wieder. Das Bürgertum wird durch den Dottore und Pantalone vertreten. Der Wiedererkennungseffekt ist gepaart mit der Identifikation des Zuschauers mit einer Figur im Stück. Die Vielzahl an verschiedenen Dialekten erlaubte es jeder Stadt, eine eigene Maske zu kreieren, die sie repräsentierte, karikierte und in ganz Italien berühmt machte, sofern es einem Schauspieler gelungen war, durch sein außergewöhnliches Können das Publikum für seine Maske zu gewinnen.¹⁶

In der Geschichte der Commedia dell'arte ist die Namensgebung viel variantenreicher als heute. Oft zitiert die Literatur die Namen der Figuren, die Maurice Sand in seinem Buch *Masques et Bouffons* 1860 porträtiert hat.¹⁷ Es waren nur ein paar Typen mit ihren Namen, die sich vom 18. Jahrhundert ins 20. Jahrhundert retten konnten. Viele Subtypen wurden nach dem Tod des Schauspielers, der ihnen Körper gegeben hatte, nur namentlich überliefert, ohne dass man heute die feinen Unterschiede zwischen den Figuren wirklich noch fassen könnte. Es ist das ewige Problem der Vergänglichkeit der Schauspielkunst.

¹⁵ Walter Hinck: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Commedia dell'arte und théâtre italien. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965, S.16.

¹⁶ Vgl. Brauneck: a.a.O., S. 428.

¹⁷ Vgl. Sand: a.a.O..

Le jongleur jouait seul. Il se moquait, il sortait du public en s'ébrouant. Il se roulait en boule, se lovait, puis se tendait et se tordait. Il marchait sur un fil. Il fuyait. Il se coulait dans des personnages et les personnages semblaient dans le ridicule. Lui seul s'en tirait.

Pour être plus efficace, pour aller plus loin dans la dérision, il lui fallait un comparse, c'est-à-dire un contradicteur, et un adversaire. Il faut donc un obstacle pour avancer. C'est une nécessité technique. Alors, le Magnifico est apparu. Et le gueux a pu se concentrer sur son rôle de gueux. Le contraste est apparu. Le masque et le personnage. Quand pour la première fois – mais y a-t-il eu une première fois ? le Magnifico s'est planté comme un piquet au centre du plateau, ameutant le ciel, les palais et l'enfer, et que pour la première fois Zanni s'est mis à lui tourner autour comme une chèvre captive, un volatile ou un traître, un dynamisme formidable s'est mis en branle. La suite va de soi. Entre les deux antagonistes, allait vite se déployer, comme entre les bras d'un éventail, toute la palette des personnages, toutes les nuances, toutes les couleurs. Les personnages se définirent en s'opposant et en se répondant.¹⁸

Überliefert wurden Typen, weil sie im Standardrepertoire der Truppen oder ganz bestimmter weithin berühmter Schauspieler überlebten, sowie in Abbildungen und in Beschreibungen zeitgenössischer Zuschauer. Hier sollen ein paar Beispiele der Illustration dieser Weitergabe über Jahrhunderte dienen, ohne auf die Unterschiede der Interpretation einzugehen.

Als Vertreter des Arlecchino lassen sich zum Beispiel Ganassa (1570), Simone di Bologna (1578), Martinelli (1600) Guiseppe Domenico Biancolelli (1660), Evaristo Gherardi (1689), Antonio Sacchi (1740) und Carlo Bertinazzi genannt Carlin (1743) nennen.¹⁹ Pulcinella wurde unsterblich durch die Interpretation von Silvio Fiorilli und Andrea Calcese (Ende des 16. Jahrhunderts). Im 17. Jahrhundert wurde er von Argieri, Brabançois, Michelangelo Francasani interpretiert und im 18. Jahrhundert von Francesco Barese, Antonio Petito.²⁰ Pantalone wurde in der Truppe der Gelosi von Guilio Pasquati di Padova, in der Truppe der Uniti von Il Braga und in der Truppe der Fedeli von Luigi Benotti di Vicenza gespielt. Der Vater Luigi Riccoboni, Antonio Riccoboni, war ebenfalls ein Pantalone. Im 18. Jahrhundert wurde Pantalone von Luigi Berlucci, Giovanni Crevelli, Fabio Sticotti und Carlo Veronese verkörpert.²¹ Die wichtigsten Schauspieler in der Rolle des Dottore waren in der Truppe der Gelosi Ludovico de Bianchi, in der Truppe der Confidenti Bernardino Lombardi und in der Truppe des Herzogs von Mantua kreierte Aggocchi den Dottore Gracian Baloardo.²² Der Capitano kannte auch viele Varianten mit Francesco Andreini, dem Capitano Spavento della Valle Inferna, Fabrizio de Fornaris, dem Capitano Cocodrillo, Mondor, dem Rodomont,

¹⁸ Patrick Pezin, Jean-Louis Estany: La Comédie des Zanni. In: Martin, Pezin, a.a.O., S.172.

¹⁹ Esrig (Hrsg.): a.a.O., S.95.

²⁰ Ebenda, S.103.

²¹ Ebenda, S.110.

²² Ebenda, S.123.

Silvio Fiorillo, dem Capitano Matamoros, und natürlich Scaramuzza, in der französisierten Form Scaramouche, einer Schöpfung von Tiberio Fiorilli (ca. 1608-1694).²³

Einige Typen gehen auch in den psychologisierten Rollen des literarischen Theaters auf. Pantalone entledigt sich seiner Maske und zeigt im *Geizigen* von Molière als Harpagon sein wahres Gesicht. Unter dem Namen Cassandre hat er sich in Frankreich etwas präziöser und unglücklicher ins 18. Jahrhundert gerettet.

Andere Charaktere wandeln sich im Laufe der Jahrhunderte, wie zum Beispiel Zanni:

Er ist der Inbegriff des absoluten und universalen Schauspielers. Seine Komik reicht am tiefsten, seine Mimik am weitesten. Seine Zeugungskraft ist schier unerschöpflich. Ungezählt sind seine Namen und Gestalten. [...] In jedem Land ist er ein anderer. Oft schenkt ihm ein Ort Namen und Tracht, Mundart und Charakter. [...] Jeder Schauspieler schneidert sich den Wandelbaren zurecht, nach seinem Wuchs und seiner Laune, gibt ihm einen neuen Namen, ein neues Kostüm, einen neuen Charakter, und schon steht ein neuer Typ auf der Bühne, der oft mit seinem Schöpfer untergeht, manchmal sich auch in die Familie weitervererbt oder in der Truppe und am Ende zu einem Gattungswesen wird.²⁴

Die Schauspieler, welche unmaskierte Figuren spielten, wie die Darsteller der Innamorati, unterschieden sich in ihrer poetischen Virtuosität nicht von Schauspielern, welche in niedergeschriebenen Tragödien und Komödien auftraten. Das improvisierte Spiel bedeutete keine poetische Armut und die Schauspieler waren darüber hinaus dafür ausgebildet. Sie waren auch zur Hochblüte der Commedia dell'arte nicht spezifisch nur in der Ästhetik der Commedia dell'arte einsetzbar. Überhaupt kann man davon ausgehen, dass die Anpassungsfähigkeit an theatrale Notwendigkeiten einer der Hauptgründe des Erfolgs der Commedia dell'arte-Schauspieler darstellte.

²⁴ Richard Alewyn: Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste. München, C. H. Beck, 1989, S.99f.

As Luigi Riccoboni, who had reluctantly accepted in 1716 to be the leader of what was known as the *comédie italienne* in Paris, later explained in his book of reflections on the different theatres of Europe: Italian actors had not always used improvisation, sometimes they had learnt their parts by heart; but in the courts of Europe where the Italian language was not known Italian companies had used an improvised style, particularly in Germany and France; that is why the French thought Italian theatre consisted only in farces and buffooneries; the French also made the mistake of thinking that mime was the only mode in which the Italians excelled while in fact in their own country they were also known for their pathetic (sentimental) acting and their tragic acting. Unlike actors in other countries, Riccoboni continued, who specialised in one genre, Italian actors were proficient in all. Italian theatre companies were small, about ten or eleven people and though specialization occurred, actors crossed genre; so that even an Arlecchino would put his mask to one side and act in a tragedy.²⁵

Schlussendlich können wir nun die mehr oder weniger gut untermauerte Vermutungen anstellen, welche bestimmten Eigenschaften die einzelnen Typen ausmachten. Ausführlich wird im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit auf ihre moderne Interpretation durch Carlo Boso eingegangen.

Frauentypen

Es ist der Commedia dell'arte zu verdanken, dass die Frau auch tatsächlich von einer Schauspielerin auf der Bühne dargestellt wurde.

Jusqu'au milieu du XVII^{ème} s. on ne trouve au centre de ces compagnies, ni Arlequin, ni Pantalon ni aucun autre de ces " masques " italiens qui aujourd'hui monopolisent la notion de Commedia dell'Arte, mais une femme jeune, amoureuse, séduisante, susceptible de métamorphoses à l'infini. C'est sous cette forme que le " théâtre des Italiens " devint célèbre en Europe et donna naissance à un mythe culturel. Le mythe à son tour modifia le contenu qu'il véhiculait: il reléga l'actrice au second plan et privilégia les " masques ".²⁶

Woher kam aber diese Schauspielerin? Ferdinando Taviani verweist auf ihren Ursprung aus dem Milieu der hochrangigen Kurtisanen. Die Kurtisane war eine meistens überaus gut gebildete, unabhängige Frau, die nicht dem typischen Abhängigkeitsverhältnis von Vater und Ehemann unterlag. Als „courtisane honnête“ oder auch „femme de l'art“ war sie gemeinsam mit dem Hofnarr Teil der professionellen Unterhaltungskünstler.

²⁵ Jennifer Lorch: Pirandello, Commedia dell'Arte and Improvisation. In: Christopher Cairns (Hrsg.): The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo. Lewiston, Edwin Mellen Press, 1989, S.305f.

²⁶ Ferdinando Taviani: La Fleur et le guerrier, Les Actrices de la Commedia dell'arte. In : Patrick Pezin (Hrsg.): L'Energie de l'acteur. Bouffonneries Nr 15/16, Cazilhac,o.Verlag, 1986, S.62.

Les „courtisanes h  nnetes“   taient des femmes instruites de poésie amoureuse et érotique, expertes dans l’art de la conversation   rudite, de la danse de cour, du chant et de l’improvisation poétique.²⁷

Die improvisatorischen und poetischen Fähigkeiten dieser Frauen bildeten die künstlerische Voraussetzung um sich dem Berufsschauspielertum anzuschließen. So sind die ersten großen Schauspielerinnen der Commedia dell’arte berühmt für ihre poetische Improvisationskunst und werden also nicht nur als Schauspielerinnen, sondern auch als Dichterinnen gefeiert.

Chez l’une de ces femmes de l’art, Dame Lucre  ce de Sienne, se r  uniront le 10 octobre 1564, un notaire et un groupe d’acteurs pour signer le contrat d’une nouvelle compagnie. C’est le plus ancien document attestant la présence d’une actrice professionnelle dans une compagnie de la Commedia dell’Arte.²⁸

Die Schauspielerin auf der Bühne wird aber noch lange keine Selbstverständlichkeit. Nicol   Barbieri sprach sich 1634 vehement gegen die noch übliche Verwendung von Knaben in Frauenrollen aus und setzte sich sehr für die Schauspielerinnen ein. Seine Hauptargumente sind, dass es praktischer und natürlicher wäre, und damit auch moralischer, Frauen als Interpretinnen von Frauenrollen auf der Bühne zuzulassen.

Io non loderei mai il far recitare cotidianamente i fanciulli da donna, atteso che io ho veduto in certe Accademie l’imbroglio di questo ragazzi: questi non si sanno vestire in tali abiti da loro stessi e si fanno addobbar a casa dalle loro donne e forse serve vagantelle che talora si compiacciono scherzar con detti fanciulli, e chi non ha il sensi mortificato da gli anni o dalle mordaci cure pu   almeno scorrere nella vanit  ; e poi, doppo abbigliati, vanno oer citt   cos   vestiti, facendo la mostra, e quell’abito diverso fa dire molte cose alla brigata; e poi, che i loro amici o loro precettori tornino ad innanelar loro i cappelli, rassettar i colari, compor le vaghezze al collo, e che talvolta li mirano per assicurarsi se compariscono a proposito e, lusingandoli, le diano animo die farsi onore; cose in vero (stim’io) da straccar la pazienza a chi ha tale cura. Ma le donne sono pi   naturali e si sanno addobbare da loro stesse; e como sono donne di bene, non solamente non apportano scandalo, ma danno buon esempio.²⁹

Es war für die Frauen schwer, sich auf der Bühne zu behaupten. Hauptsächlich wegen der Anfeindungen der Kirche und des weitverbreiteten Hexenaberglaubens, die sie immer in gefährliche Nähe des Scheiterhaufens brachten. Die Frau als sündige Verkörperung der Versuchung veranlasste die Theologen immer wieder, gegen die Frau auf der Bühne zu wettern:

²⁷ Ebenda, S.68.

²⁸ Ebenda, S.69.

²⁹ Ferdinando Taviani (Hrsg.), Nicol   Barbieri: La Supplica, Discorso familiare a quelli che trattano de’comici, Venedig 1634, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1971, S.119f.

On voit une vraie femme sur scène, jeune, belle, lascivement apprêtée ; n'y aurait-il rien d'autre, le seul fait de fixer ses regards avec attention sur cette femme est déjà un danger manifeste de ruine pour la jeunesse : le sang bout, l'âge est dans toute sa verdeur, la chair est vive, les passions ardentes, et les démons aux aguets... Qu'en sera-t-il lorsque cette femme se mettra à parler, et à parler d'amour, en duo avec son amoureux, et qu'ils découvriront l'un à l'autre leurs émotions et que le sujet de conversation sera le moyen et l'heure de se retrouver seuls ? Qu'en sera-t-il lorsqu'on verra la femme, feignant la folie, apparaître en scène à demi déshabillée, ou avec des habits transparents, en présence d'hommes et de femmes ?³⁰

Das ist auch der Hauptgrund, warum die Frauen keinen Maskentypus verkörpern konnten, auch wenn am Theater und bei Balletten oft Vollmasken oder Halbmasken getragen wurden. Es handelte sich dabei allerdings nur um schöne Frauenmasken, für die Rollen der Göttinnen, Allegorien oder Nymphen, die helfen sollten die tanzende Frau nicht als tanzende Privatperson auftreten zu lassen.

Außer den Rollen der Dienerin, der jungen Liebhaberin und der Heroine konnte es sich eine Schauspielerin ihres persönlichen Rufes wegen kaum leisten, in einer lasterhaften Rolle aufzutreten.

On sait que, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, les rôles de femmes un peu libres (les commères) étaient toujours joués par les hommes, comme Scaramouche, Arlequin et Pierrot.³¹

Ähnlich wie noch heute in der Oper oder im klassischen Ballett die Rolle der Hexe, so wurden Rollen, die nicht dem erwünschten Verhaltenskodex für Frauen entsprachen, also von Männern gespielt. Wie wichtig Zucht und Bescheidenheit für die Darstellung von Frauen war, lässt sich auch in Andrea Perruccis Werk von 1699 nachlesen:

Tutte le sudette composizioni possono esser anche comuni alle Donne col mutarsele il genere. Se deve bensì avvertire a coloro, che rappresentano da Donne, o siano veramente Donne, o Giovani, che le fingano, d'osservare la modestia ne i gesti, quando parlano con altri e non dilungarsi dalla porta dalla casa, se non allora che non saranno forse solo per osservare il decoro donnesco, non gestir troppo, se non fusse parte di Corteggiana; ma grave, e temperato, chi la finge sappia imitarla nella voce, nel camminare, e nei moti; perche quegli dell'huomini sono assai differenti dalle Donne, vendendosi i maschi haver la voce più alta, hanno i passi più lunghi, movon le braccia con più forza, e violenza; quando le Donne, hanno la voce gracile, ed'umile; movoni i gesti più modesti, i passi più corti, e la braccia con più flemma, anche ne i rimproveri, e disparazione.³²

³⁰ Le Jésuite Gambacorta: De la femme sur la scène. In: Martin, Pezin: a.a.O., S. 221.

³¹ Sand: a.a.O., Bd.1, S.166.

³² Anton Guilio Bragaglia (Hrsg.): Andrea Perrucci: Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso (1699). Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961, S.178.

Interessanterweise betont Andrea Perucci, dass die Frauenrollen zusätzlich einige Eigenheiten im Canevas besitzen, wie die Weigerung gegenüber den Vater, sich zu verheiraten, die Klage über den Tod des Geliebten, und die Verachtung für die Alten.³³

Um aber den traditionellen Verhaltensmustern zu entfliehen, verfügten die Frauen über einen dramaturgischen Trick. Indem sie im Stück verrückt wurden, konnten sie mit einem Mal allen Konventionen entfliehen, so wie Isabelle Andreini im Stück *La Folie d'Isabelle*:

Lorsque le personnage, dans la trame du spectacle, „perdait la tête », c'était l'occasion pour l'actrice d'expérimenter le passage d'une passion à une autre, de l'affirmation à la négation. C'était l'occasion pour elle d'étudier l'art des contrastes en le portant à son paroxysme sans nuire à l'unité de l'ensemble. Elle pouvait alors échapper aux limites sociales de son personnage, à la vraisemblance psychologique, à la cohérence de l'action et elle pouvait enfin donner libre cours à toutes les potentialités de son énergie, glissant de la délicatesse et de la fragilité à la vigueur, à la violence et à la brutalité.³⁴

1.2.3 Der Canevas

Canovaccio, Canevas, Szenario, alle diese Termini bezeichnen die Kurzfassungen der Handlung des Commedia dell'arte-Stückes. Im Folgenden wird der Begriff, Canevas verwendet. Vergleichbar mit dem sprichwörtlichen roten Faden ist der Canevas die Handlungsbasis, auf der die Monologe und Dialoge der Figuren improvisiert werden. Das Aufschreiben des Canevas legt den Inhalt jeder Szene fest, ohne den genauen Dialogverlauf niederzuschreiben. Es werden die Bühnenauftritte und -abgänge und die szenische Handlung vermerkt.

Il Soggetto non è altro, che una tessitura delle Scene sopra un Argomento formato, dove in compendio si accennna 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 cōtrasegna cō una linea rotta dove termina, dicendo via, accorciato da vā via, o vanno via. [...]

Questi soggetti o son fatti apposta per rappresentarsi all'improvviso, o sono presi da Comedie distese dagli Antichi, o Moderni ridotte a stilo di potersi rappresentare all'improvviso per rifuggire il tedio d'un lungo concerto, che richiede la Comedia premeditata, e per rimediar subito as una ricreazione con quei personaggi, che si haveranno alla mano. [...]³⁵

Das Vermeiden von zu langen Proben war sicher ein Grund für die Verwendung eines Canevas, auf dem dann improvisiert wurde. Ein weitaus wichtigerer, ökonomischer Grund

³³ Ebenda.

³⁴ Ferdinando Taviani: *La Fleur et le guerrier, Les Actrices de la Commedia dell'arte*. In: Patrick Pezin (Hrsg.): a.a.O., 1986, S.81.

³⁵ Anton Guilio Bragaglia (Hrsg.): Andrea Perrucci: a.a.O., S.256.

bestand allerdings in der Tatsache, dass man mit diesem System schneller mehrere Stücke in kurzer Zeit spielen konnte. Das war für die Truppen der Commedia dell'arte lebensnotwendig, um das Publikum Abend für Abend in den Saal zu locken.

Potendosi anco in poco tempo rappresentare più, e diverse Comedie all'improviso, quando nella premeditata sarà sempre la stessa doppo una lunga fatica: benche riesca più puntuale, e gradita questa, che quella.³⁶

Es gab gedruckte Sammlungen der besten Canevas und eigene Sammelbände, welche Tiraden, Monologe, Szenen für die Liebenden und Lazzi enthielten.³⁷ Auch der Prolog wurde oftmals niedergeschrieben und fand damit Eingang in die Sammlungen. Die Sammlung von Canevas von Flaminio Scala ist ein interessantes Beispiel und eine Referenz für die Arbeit der zeitgenössischen Truppen der Commedia dell'arte, die sich so manche Anregung daraus holen.³⁸

1.2.4 Schauspieltechnik und Improvisation

Der Schauspieler, genauer: der Berufsschauspieler, steht im Mittelpunkt der Commedia dell'arte, von ihm strahlt die theatrale Situation aus. Sein Können ist der Ausgangspunkt dieser Theaterform. Im Allgemeinen wechselte ein Schauspieler auch nicht die Rollen, sondern durchlebte in einer Figur eine Unzahl an theatralen Abenteuern. Die Möglichkeit ein Leben lang an ein und derselben Rolle feilen zu können, eine Figur mit verschiedensten Situationen konfrontieren zu können, ist heutzutage so gut wie unmöglich geworden. Das viel besprochene improvisierte Spiel gewann aber sicher damit an Qualität. Wenn man von einem improvisierten Spiel ausgeht, so muss der Schauspieler über zwei besondere Eigenschaften verfügen, nämlich Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit.

Sprache und Sprachebenen

Die Sprache der maskierten Figuren der historischen Commedia dell'arte war voll derber, fäkalen, sexueller Ausdrücke. Die Sprachkomik entstand auch durch die Schimpfwörter und sprachlichen Anzüglichkeiten. Die Verwendung von Fremdsprachen wurde auch als komisches Mittel angesehen.³⁹

³⁶ Ebenda, S.256f.

³⁷ Vgl. Agne Beijer, Pierre-Louis Duchartre (Hrsg.): La commedia dell'arte au XVI^e siècle, Le Recueil Fossard, suivi des compositions de rhétorique de M. Don Arlequin. Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

³⁸ Ferruccio Marotti (Hrsg.): Flaminio Scala: Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate (1611). Milano, Il Polifilo, 1976, 2 Bde.

³⁹ Vgl. Anton Giulio Bragaglia (Hrsg.): Andrea Perucci: a.a.O., S.252.

Die unmaskierten Figuren, insbesondere die Repräsentanten des Adels und die Liebenden, sprachen so literarisch als möglich im toskanischen Italienisch. Ihre präziöse Sprachpoesie kontrastierte mit der derben Sprachpoesie der Masken, ohne dass einer dem anderen an Virtuosität nachstand.

Erarbeiten von Lazzi

Ein Lazzo ist eine komische Einlage, die den Handlungsverlauf des Stückes nicht weiterbringt, sondern wie eine Schauspielernummer funktioniert.

Questa particolarissima soluzione espressiva – a una differenza del *generico*, aperto a sviluppi indefiniti e funzionale all’evolversi dell’intreccio – è un momento scenico fine a se stesso, chiuso nella propria indifferenza giocosa, indipendente dalla favola ed inserito in essa quale variazione gratuita assimilabile alle moderne *gags* comiche.⁴⁰

Es gibt Lazzi, die sich erhalten haben, darunter ist einer der Bekanntesten, der Lazzo mit der Fliege, in der eine Fliege gefangen, misshandelt und zuletzt verzehrt wird.

Improvisationsregeln

Innerhalb des Canevas waren die Schauspieler angehalten, ein eigenes Repertoire an ihnen dienlichen Monologen und Dialogen, Tiraden, Poesien, Liedern und Lazzi anzulegen. So erklären sich auch Sammlungen, wie der *Recueil Fossard*, in dem ebensolche Texte und gezeichnete, theatrale Situationen für den Gebrauch der Schauspieler und Truppen überliefert wurden.⁴¹ Textbeispiele für Monologe und Dialoge sind auch in Andrea Perruccis Werk *Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso* enthalten.⁴² Es ist anzunehmen, dass es noch mehr solche Dokumente gegeben hat und dass unglücklicherweise sehr viel über die Jahrhunderte verloren gegangen ist.

Regiearbeit

Nachdem jeder Schauspieler seine fixe Rolle im Gefüge der Truppe hatte, könnte man sagen, das Ganze funktionierte wie in einem heutigen Theaterkollektiv. Doch gab es auch damals schon die Notwendigkeit, eine Person mit der Leitung der Truppe und der Aufführungen zu beauftragen. Der Beruf des Regisseurs war noch nicht geboren, jedoch wurde diese Funktion vom Capocomico, dem Haupt der Schauspieler, bestritten. Der Capocomico war der künstlerische und organisatorische Leiter der Truppe, in der er gleichzeitig die Funktion eines

⁴⁰ Roberto Tessari: *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra*. o.O., Mursia, 1981. S.89.

⁴¹ Vgl. Agne Beijer, Pierre-Louis Duchartre (Hrsg.): a.a.O..

⁴² Vgl. Anton Giulio Bragaglia (Hrsg.): Andrea Perrucci: a.a.O..

Schauspielers innehatte. So spielte Luigi Riccoboni die Rolle des Lelio, also des jugendlichen Liebhabers, und leitete seine Truppe an. Die Arbeit des Capocomico wurde so beschrieben:

Il Corago, Guida, Maestro, o più pratico della conversazione deve concertare il soggetto prima di farsi, acciòche si sappia il contenuto della Comedia, s'intenda dove hanno da terminare i discorsi, e si possa indagare concertando qualche arguzia, o lazzo nuovo. L'ufficio dunque di chi concerta non è di leggere il soggetto solo; ma di esplicare i Personaggi coi nomi, e qualità loro, l'argomento della favola, il luogo ove si recita, le case, discifrare i lazzi, e tutte le minuzie necessarie, non haver cura delle cose che fanno di bisogno per la comedia, come lettere, stili & altro notato nella fine del soggetto.⁴³

Das Absprechen der Handlung und der Lazzi mit den Mitgliedern der Truppe ist ein wichtiger Beitrag zum Erfolg des Stückes. Auch wenn der Schauspieler der Commedia dell'arte gegen jeden szenischen Vorfall gewappnet sein sollte, so ist die Destabilisierung eines Schauspielers kein komisches Mittel der Commedia dell'arte. Ganz im Gegenteil, alles soll zum kollektiven Erfolg des Stückes beitragen, daher die Unerlässlichkeit von Absprachen und Proben.

1.2.5 Weitere Elemente der Commedia dell'arte

Freiluftinszenierung

Die Spielorte der Commedia dell'arte waren so vielfältig wie ihr Publikum. Je nach Ort und Witterung wurde sowohl draußen als auch drinnen gespielt. In der Ikonographie gibt es mehrere Beispiele von Bretterbühnen mit Komödianten, umringt von der schaulustigen Menge.⁴⁴ Daraus sollte jedoch nicht geschlossen werden, dass die Commedia dell'arte ein Freilichttheater war, wie unsere heutigen Sommertheater. So wettet Antonio Fava gegen das Klischee der Commedia dell'arte als Freiluftinszenierung:

Neoromanticismo e disinformazione. La Commedia dell'Arte nasce professionale. Produce, per prima in epoca moderna, esigenze ed idee per giungere alla struttura teatrale moderna e funzionale, dall'attrezzature minima, il *banco*, alla massima, il teatro principesco. La Commedia dell'Arte dimostra sempre di voler fare le cose nelle migliori condizioni possibili, atteggiamento ignorato o addirittura snobbato dal romanticismo dell'aria aperta, che vorrebbe ributtare la Commedia in mezzo a quella strada dalla quale si è affrancata e che la stessa Commedia dell'Arte ha così ben sostituito con dei veri e propri – pensate un po'! - teatri.⁴⁵

Sein Hauptargument kommt daher, dass das Publikum der Straße noch gar kein richtiges Publikum ist und man daher auch nicht von professionellem Theater vor zahlendem Publikum

⁴³ Anton Giulio Bragaglia (Hrsg.): Andrea Perrucci: a.a.O., S.263f.

⁴⁴ David Esrig (Hrsg.): a.a.O., S.10, S.52ff, S.164ff, S.209.

⁴⁵ Antonio Fava: La Maschera comica nella commedia dell'arte, Disciplina d'attore, Universalità e continuità dell'improvviso, Poetica della sopravvivenza, Colledara, Andromeda Editrice, 1999, S.51.

sprechen kann. Da sich die Commedia dell'arte als Berufsschauspielertheater definiert, war das Spiel unter freiem Himmel vielleicht notwendig, aber keinesfalls eine Vorbedingung.

Bretterbühne und Szenographie

Die Bretter, die die Welt bedeuten, waren tatsächlich nur ein paar solide Bretter, auf denen die Schauspieler der Commedia dell'arte, wie auch die großen Wunderheiler und Quacksalber, ihr Fertigkeiten und ihr Können zur Schau stellten und alles Mögliche anstellten, um die Schaulustige Menge zum Bleiben einzuladen.

Die Konstruktion dieser Bretterbühne, auch tréteaux genannt, hatte sich über die Jahrhunderte nicht verändert. Gespielt wurde vor allem im Freien, auf großen Plätzen, deshalb braucht man eine erhöhte Bühne mit einer geringen Tiefe. Sie durfte bestimmte Dimensionen nicht übersteigen, weil sie natürlich für die Wandertruppen gut transportabel sein musste. Sie bestand aus einem System von tragenden Holzplanken, über welche die Bretter für den Bühnenboden gelegt werden konnten. An den hinteren, äußeren Ecken wurden dann zwei Stangen befestigt, verbunden mit dem Seil für den Vorhang.

Maschinenstücke

Eine Besonderheit in der Theatergeschichte stellen die sogenannten Maschinenstücke dar. Es handelt sich dabei um Theaterstücke, Tragödien oder Komödien, deren Clou darin bestand, dass sie über eine unglaublich ausgefeilte Bühnentechnik verfügten.⁴⁶ Alle Arten von Verwandlungen, Illusionen und Dekorwechsel vor den Augen des Zuschauers waren durch die findige Ingenieurskunst der Italiener möglich geworden. Es gab sinkende Schiffe auf bewegtem Meer, Auffahrten in den Himmel, herabschwebende Götter und all dieser Kunst entzog sich auch die Commedia dell'arte nicht. Die Maschinenstücke waren sensationelle Publikumsmagneten und so flog auch Arlequin auf Phöbus Wagen über den Himmel. Unzählige Varianten an Abenteuern bestanden die Figuren der Commedia dell'arte in den Maschinenstücken, wobei sich ihr Beliebtheitsgrad nur noch erhöhte. Die Bühnen von Schloss Drottningholm in Schweden und vom Schloss Krumau in der Tschechei sind noch ein eindrucksvolles Zeugnis für diese Bühnentechnik.

Kostüme

Das Bühnenkostüm ist wie das historische Kostüm ein Mittel zur Kenntlichmachung der sozialen Stellung einer Person. Nicht umsonst waren im Verlauf der Kostümgeschichte

⁴⁶ Vgl. Alberto Perrini (Hrsg.): Niccola Sabbatini: Scene e macchine teatrali, della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca. Roma, E & A, 1989.

bestimmte Farben oder auch Schnitte bestimmten Schichten und Berufen in genau vorgeschriebenen Kleider- und Ständeordnungen vorbehalten.⁴⁷ Das Bühnenkostüm kann auch noch den Charakter einer Figur verdeutlichen, indem es bestimmte Details überzeichnet. In der Geschichte der Commedia dell'arte kommt es zum Auftreten von bestimmten Figuren, die alle ihre genaue geographische und soziale Herkunft haben, die sich besonders in ihrem Bühnenkostüm ausdrückt und die bald schon eine Standardisierung erfuhren. Aufgrund ihrer Beliebtheit beim Publikum war das Moment des Wiedererkennens ein Erfolgsgarant. Die Verbreitung einer spezifischen Commedia dell'arte-Ikonographie trug auch zur Überlieferung und Schematisierung der Bühnenkostüme bei. Im Laufe der Jahrhunderte veränderte sich hauptsächlich die Kleidung der noblen Figuren, die sich immer an der zeitgenössischen Mode orientierte. Die Ikonographie der verschiedenen Jahrhunderte macht es den Kostümhistorikern und den Theaterforschern relativ leicht, die Kostüme der einzelnen Figuren so zu rekonstruieren, dass sie auch heute wiedererkannt werden können. In den Inszenierungen des 19. und des 20. Jahrhunderts, noch bevor die Masken im Spiel wiederverwendet wurden, war die Entscheidung für die traditionellen Kostüme der Commedia dell'arte ein klares Bekenntnis zur Bühnenästhetik der Commedia dell'arte.

Musik

Die Musik der Renaissance inspiriert sich zum größten Teil aus dem musikalischen Repertoire des Volkes. Die Rhythmen und Themen der Lieder und Tänze des Volkes werden von den Komponisten für ihre Werke herangezogen, ausgebaut und verfeinert. Diese enge Verwandtschaft von Volksmusik und höfischer Musik spiegelt sich auch in der Verwendung und in der Bedeutung der Musik in der Commedia dell'arte, wo sie einen wichtigen Platz einnahm, wieder. Einerseits, weil sie alle Schaukünste in sich vereinigte, aber auch aus dramaturgischen Gründen.⁴⁸ In der Commedia dell'arte kann sie die Stellung eines Intermezzos einnehmen, die dramatische Aktion unterstreichen oder selbst ein komisches Unterhaltungselement darstellen. Die italienische Vorliebe für die fünfstimmigen Madrigale a cappella, der Aufstieg der Oper und die Wichtigkeit des höfischen Tanzes finden alle ihr Echo in den Stücken der Commedia dell'arte. Das führte sogar zum Aufkommen eines eigenen Genres, der Madrigalkomödie, einer theatralen Mischung eines Canevas, der in die Abfolge der Madrigale eingefügt wurde. Die wichtigsten Komponisten waren Adriano Banchieri und Giovanni Croce. Dieses musikalisch-theatrale Phänomen erstreckt sich über die kurze Periode von ungefähr zwanzig Jahren zwischen 1581 und 1601. Orlando di Lasso komponierte nicht

⁴⁷ Vgl. Maguelonne Toussaint-Samat: *Histoire Technique & Morale du Vêtement*. Paris, Bordas, 1990.

⁴⁸ Vgl. Irène Mamczarz: *Le Masque et l'âme, De l'improvisation à la création théâtrale*. Paris, Klincksieck, 1999.

nur 1568 die Musik für die Commedia dell'arte-Aufführung am Hof der Wittelsbacher, wo er auch mitspielte, sondern gab ganze Bücher mit Liedern für die Commedia dell'arte heraus.⁴⁹

Des Weiteren versuchte er die italienischen Villanellen der deutschen Sprache anzupassen.

Die Musik, insbesondere der Gesang und der Tanz hatten in der Commedia dell'arte eine bedeutende Rolle, die selbstverständlich auch vom Können der Schauspieler abhing. So wie die Schauspieler angehalten waren, ein Repertoire an Monologen für die diversen Situationen bereitzuhalten, so waren sie angehalten, Serenaden, Trinklieder, Scherzlieder und Arien aus dem Stegreif produzieren zu können. Außerdem ist die Musik koloristischer Bestandteil der Figuren:

Eran persone vive queste maschere che agivan sulla scena quasi convenute lì a caso, e il rifioror dei motti arguti che correvano di bocca in bocca s'accompagnava alle canzonette in voga, alle musiche più facile e gradite. Ed anche ballavano, appena se ne presentava l'occasione: e sempre suonavano e ballavano alla fine dell'atto. [...] Ma negli scenari della Commedia dell'Arte la musica è veramente una *battuta* che ha nella rappresentazione un valore espressivo che potrà essere maggiore o minore, ma che non ha diverso effetto – dunque non ha diverso valore – di una parola o di un gesto.⁵⁰

Diese Betonung, dass Musik und Tanz ebenbürtige Bestandteile in der Zusammensetzung der Elemente der Commedia dell'arte sind, soll nochmals unterstreichen, dass sie nicht als reine Ausschmückung des Stückes verstanden wurden. Tanz und Musik waren über Jahrhunderte untrennbar miteinander verbunden⁵¹, so diente das Wandertheater der Commedia dell'arte auch zur Verbreitung der neuesten Lieder und Tänze.

Tanz

So wie die Commedia dell'arte italienischen Ursprungs ist, so haben auch der höfische Tanz der Renaissance, und seine theatrale Form, die balli, ihre Wurzeln in Italien. Die ersten tanztheoretischen Schriften sind zu Beginn des 15. Jahrhunderts von italienischen Tanzmeistern geschrieben worden⁵², dabei wurden Haltung, Schritte, Figuren und Rhythmus zum ersten Mal in der neuzeitlichen, europäischen Tanzgeschichte kodifiziert.⁵³ Während dem 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts war der höfische Tanz in Europa sehr

⁴⁹ Vgl. Orlando di Lasso: Libro de villanelle, moresche ed altri canzoni. Paris, Le Roy et Ballard, 1581.

⁵⁰ Mario Apollonio : Storia della commedia dell'arte, Firenze, Sansoni Editore, 1982, S. 166f.

⁵¹ Erst der moderne Tanz des 20. Jahrhundert baut seine Choreographien auf der Musik der Stille auf.

⁵² Vgl. Domenico da Piacenza, De arte saltendi et choreas ducendi, um 1445, sein Schüler Guglielmo Ebreo da Pesaro schreibt um 1463, De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum, und Antonio Cornazano publiziert 1465 Il Libro dell'arte de danzare. In: Claire Rousier (Hrsg.): L'Histoire de la danse, Repères dans le cadre du diplôme d'État. Pantin, Centre National de la Danse, 2000. S.66-69.

⁵³ Jean-Pierre Pastori: La Danse, Du ballet de cour au ballet blanc. Paris, Découvertes Gallimard, 1996, Bd.1, S.12-31.

italienisch geprägt.⁵⁴ Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts, ausgelöst durch die massive Tanzpolitik des Sonnenkönigs Ludwig XIV., die mit der Gründung der Académie royale de Danse im Jahre 1661 begann, gab Frankreich den Ton an. Im 18. Jahrhundert unterlag dann ganz Europa der französischen Suprematie.⁵⁵ Regionale Tänze, wie die Bourrée in Frankreich oder die Sarabande in Spanien, haben den höfischen Tanz beeinflusst und gaben ihm im jeweiligen Land seine nationale Ausprägung, bevor er sich dann internationalisierte.⁵⁶

Für die Schauspieler war der Tanz ein selbstverständlicher Bestandteil ihres Berufes. Nicht nur weil das Gebaren der noblen Figuren absolut durch den Tanz determiniert wurde, sondern auch, weil sie Träger von tänzerischen Neuheiten wurden und auch immer wieder für Ballette an Fürstenhöfen herangezogen wurden.⁵⁷ In diesen Balletten treten sie entweder in ihrer Rolle auf oder können auch andere Figuren tanzen. Üblicherweise waren die Figuren des höfischen Balletts des 16. und 17. Jahrhunderts maskiert, so dass es nicht leicht zu erkennen war, wer welche Rolle tanzte. Die livrets de ballet, libretti, erteilten Auskunft, wer in welcher Rolle wann auftrat. Die eigentliche Verwandtschaft der Hofballette und der Commedia dell'arte liegt nicht nur in ihrem gemeinsamen Ursprung, sondern in der Idee des Gesamtkunstwerkes, das Theater, Tanz, Musik, plastische Kunst und Maschinenkunststücke miteinander in sowohl seriöser als auch grotesker Form verbindet.⁵⁸ Auch besteht ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen den Comédies-ballets von Molière und Lully, den ballets de cour und der Commedia dell'arte.⁵⁹

So stellt auch der Tanz in der Commedia dell'arte ein unabdingliches Element dar. Er kann gemeinsam mit der Musik als Einstimmung benutzt werden, oder als Intermezzo. Als triumphaler Abgang erfüllt er die dramaturgische Aufgabe des auf der Bretterbühne nicht vorhandenen Vorhanges und verdeutlicht, nachdem alle Probleme aus dem Weg geräumt wurden und das glückliche Ende des Stückes die Harmonie wiederhergestellt hat, das Prinzip des Sphärentanzes des Neoplatonismus.⁶⁰

Die verrenkten Glieder, der tanzenden Commedia dell'arte-Figuren, wie sie so gerne in der zeitgenössischen Ikonographie dargestellt wurden, deuten aber weniger auf eine bestimmte

⁵⁴ Fabrizio Caroso schreibt 1581 *Il Ballarino* und Cesare Negri, *Le Gratie d'amore*, 1602, aber es sind vor allem italienische Choreographen und Tanzmeister die an den Höfen Europas ihre Kunst vermitteln, wie Giovanni Ambrogio Landriano in Polen, Cesare Lampugnano, in Spanien und Cesare Beccaria in Wien. In : Jean-Pierre Pastori : a.a.O., Bd.1, S.16.

⁵⁵ Jean-Pierre Pastori: a.a.O., Bd.1, S.33-51.

⁵⁶ Vgl. Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Reimer u. Ernst Vohsen, 1933.

⁵⁷ Vgl. Isaac de Benserade: *Ballets pour Louis XIV.* Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, 2 Bde.

⁵⁸ Vgl. Margaret M. McGowan: *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*. Paris, Éditions du CNRS, 1963.

⁵⁹ Rudolf Liechthman: *Vom Tanz zum Ballett, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*. Stuttgart, Belser Verlag, 1993, S.30.

⁶⁰ Vgl. Marin, Mersenne: *Traité de l'harmonie universelle*, Band I-III (1636). Paris, Éditions du CNRS, 1986.

Tanzart hin als auf die Charakterisierung der Figur, deren Lächerlichkeit noch durch die groteske Position erhöht wird.

Die Verwandtschaft von Bildern von Moriskentänzen mit einigen Haltungen der Commedia dell'arte-Figuren gibt Anlass zur Annahme, dass hier eine Verwandtschaft besteht.

Akrobatik und Kampfszenen

An der Akrobatik lässt sich besonders gut die orale und praktische Weitergabe des Wissens um eine körperliche Technik beobachten. Über Jahrhunderte wurde die Akrobatik ohne Lehrbücher gelehrt. Aus den Spielleuten und Akrobaten des Mittelalters rekrutierten sich wohl die Schauspieler der späteren Commedia dell'arte, aber auch wenn nun eine dramatische Struktur durch den Canevas vorgegeben war und das Wort einen großen Stellenwert bekam, so war doch die Expressivität des Körpertheaters integraler Bestandteil der Figuren. Die Improvisation und bestimmte Lazzi ermöglichten oder verlangten geradezu akrobatische Kunststücke, die der Schwerkraft trotzen zu wollen schienen. Dazu kommt noch die „Unfähigkeit“ der Zuschauer, dieselben Verrenkungen ausführen zu können, welche ihnen eben vorgeführt wurden. Die körperliche Geschicklichkeit sowie auch die künstliche Ungeschicklichkeit, die ebensoviel Fertigkeit, wenn nicht sogar mehr, abverlangt, lassen die akrobatische Bereicherung des Spiels zur „Performance“ werden. Keineswegs ist die Akrobatik nur als Intermezzo zu bewerten. Die Körperbeherrschung und die daraus resultierende, expressive Spielweise müssen wohl auch das mögliche Sprachverständnis wettmachen. Natürlich spielen die Schaulust und der Sensationshunger der Zuschauer dabei eine Rolle, aber da die Commedia dell'arte sich als totales Theater des gesamten Fundus' an Ausdrucksmöglichkeiten bedient, wurde die Akrobatik als beliebtes Mittel eingesetzt.

Dieses Prinzip galt ebenfalls für Prügeleien und Duelle auf der Bühne. Natürlich muss man sich vor Augen halten, dass die Menschen der damaligen Zeit ein weitaus geschulteres Auge für einen Fechtkampf hatten, als das heute der Fall ist. Was heute spektakulär scheint, war vermutlich damals eher fade. Aber Raufereien wurden als groteskes Element zur Belustigung des Publikums eingebaut und ein gutes Duell musste, wie der Tanz, von so hohem Niveau sein, dass er auch dem kritischen, aristokratischen Betrachter standhielt. Für die Schauspieler bedeutete dies ein ständiges Erlernen und Üben der dafür notwendigen Fertigkeiten.

Pantomime

Über die historische Technik der Kunst der Pantomime ist es schwer, beweiskräftige Aussagen zu tätigen. Nicht umsonst wurden im 20. Jahrhundert ähnliche Versuche für das

Erarbeiten der mimischen Parameter wie für die Parameter der Commedia dell'arte unternommen. Aber auch heute noch ist die Pantomime, als rein körperliche Kunst, vom ständigen Vergessen bedroht. Kurz vor dem Tode Marcel Marceaus beschloss der Stadtrat von Paris, den Mietvertrag seiner Schule nicht zu verlängern, und so wurde auch seine Hoffnung, einen konstanten Ort der Weitergabe und Weiterentwicklung der Pantomime zu schaffen, zunichte gemacht.

Marcel Marceau hat der Pantomime, die an sich von den Prinzipien der Marionette ausgeht, die menschliche Dimension verliehen. Seine Lebensaufgabe war es seit Jahrzehnten, einen möglichst universellen Ausdruck des Menschen zu finden. In ständigem Studium wurde und wird erprobt, wie sich die einzelnen Regungen der Seele am lesbarsten und am wahrsten darstellen lassen. Die Kodifizierung der Gesten und der Emotionen ist schon auf die Bühnensituation und auch auf ein internationales Publikum zugeschnitten. Um nicht nur verständlich, sondern auch glaubwürdig zu sein, bedarf es eines ernsthaften Spieles seitens des Schauspielers, um dem Publikum wirklich ein Bild des jeweiligen Gefühls zu geben.

Marcel Marceaus Lehrer war Étienne Decroux, dessen Verdienst in der Erarbeitung der sogenannten Dekomposition der Bewegung lag. Er teilte den Körper in Segmente und versuchte an der Isolierung verschiedener Körperteile zu einer absoluten Beherrschung nicht nur der Bewegung, sondern vor allem jedes einzelnen Gliedes zu gelangen.⁶¹

1.2.6 Das Publikum und die Rezeption der Commedia dell'arte

Das Publikum spielt in der Commedia dell'arte eine eigene Rolle. Ästhetisch und bühnenspieltechnisch kann die Commedia dell'arte ohne das Publikum nicht existieren. Sie verträgt die vierte Wand nicht und braucht den direkten Kontakt mit einem reaktiven Publikum, das sie versucht so direkt wie möglich und mit Hilfe zahlreicher A-partes anzusprechen.

⁶¹ Vgl. Étienne Decroux: Les « dits » d'Étienne Decroux. In: Patrick Pezin (Hrsg.): Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions, 2003.

1.3 Die Wiederentdeckung der Commedia dell'arte

Was im 19. Jahrhundert noch von der Commedia dell'arte übrig ist, ist denkbar weit von ihrer ursprünglichen Form des 15. und 16. Jahrhunderts entfernt. Arlequin ist im Pierrot aufgegangen, hat sich in den Wiener Hanswurst und den englischen Punch verwandelt. Die fortschreitende Literarisierung und die Theaterreformen des 18. Jahrhunderts und nicht zuletzt die Vorgaben der Zensur ließen die Commedia dell'arte im Laufe der Geschichte in den übrigen theatralen Formen aufgehen. So ergibt sich das Problem der Diskontinuität in der Überlieferung der Commedia dell'arte und ihrer Techniken.

Es bleibt der Mythos von der Wandertruppe mit ihren fixen Typen, ihrem unerschöpflichen Repertoire an Stücken, ihrer virtuellen Improvisationskunst und ihrer unwiderstehlichen Fähigkeit, das Publikum zum Lachen zu bringen.⁶² Die Figuren der traditionellen Commedia dell'arte werden zwar noch von den visuellen Künsten oft und gerne verwendet, nur auf dem Theater sind sie nur mehr mutierte Schatten ihrer ehemaligen Vorfahren⁶³. Erst Maurice Sand sucht die ursprüngliche, künstlerische Reichhaltigkeit der Commedia dell'arte wieder zu ergründen⁶⁴.

Die künstlerische Suche nach einem neuen, wahrhaft theatralischen Bühnenausdruck zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte dazu, dass bei allen Neuheiten doch immer wieder auf die Vergangenheit zurückgegriffen wurde.

Die durch die Commedia dell'arte ermöglichte Stilisierung beginnt um 1900 zu changieren: Von dem bizarren, morbiden Stil der Franzosen über Craigs Idealisierung und Reinhardts Verfeinerung bis zur Meyerholdschen Groteske reicht der Kreis von Formen, die eine spezifisch moderne Interpretation der Harlekinfiguren annimmt. Die Grundlage bleibt aber natürlich jenes Stilprinzip der alten Stegreifkomödie, wo man aus den konkreten Phänomenen nur die Essenz abstrahiert und somit jeder Forderung nach naturgetreuer Wirklichkeitsdarstellung trotzt.⁶⁵

Die Commedia dell'arte schien also eine Art „Goldenes Zeitalter“ der Schauspielkunst darzustellen. Die legendäre Effizienz der Commedia dell'arte, vor allem aber ihr Erfolg bei allen Gesellschaftsschichten, inspirieren die Regisseure auf der Suche nach neuen, alten Formen, ihre Inszenierungen vom Geist der Commedia dell'arte durchdringen zu lassen. Die einsetzenden Reformbewegungen um die Jahrhundertwende, in deren Folge es zum Beginn des modernen Regietheaters kommt, sind ein internationales Phänomen. In mehreren

⁶² Vgl. Théophile Gautier: *Le Capitaine Fracasse*, avec 60 dessins de Gustave Doré. Paris, Charpentier, 1866.

⁶³ Vgl. Meredith Chilton, Domenico Pietropaolo: *Harlequin Unmasked, the Commedia dell'arte and Porcelain Sculpture*. New Haven, Yale University Press, 2001.

⁶⁴ Vgl. Maurice Sand: a.a O.

⁶⁵ Karin Wolgast: *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*. Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1993, S.75.

europäischen Ländern und in Russland finden sich Theaterschaffende, die sich von der Commedia dell'arte inspirieren lassen, um ihre Ästhetik mit ihrer immanenten Theatralität zu bereichern. Da man auch um einen neuen Schauspielstil ringt, erscheint die Commedia dell'arte wie eine ideale Lösung, um verloren geglaubtes Können wieder zu aktivieren und bereichernd auf die Darstellungskunst einzuwirken.

Si le théâtre a existé d'une façon à peu près satisfaisante, ça doit être à l'époque de la Commedia dell'Arte, parce qu'ils jouaient d'après le thème et non d'après le texte. Alors on peut imaginer que l'acteur avait une diction artistique. Aujourd'hui la diction de l'acteur n'est presque pas artistique, elle est juste. Et à force d'être juste, elle devient réaliste.⁶⁶

Meyerhold versucht sich in Russland an *Turandot* und verwendet die Commedia dell'arte in seiner Schauspielausbildung. Im deutschsprachigen Theater begibt sich Max Reinhardt mit seiner Inszenierung des Dieners zweier Herren von Carlo Goldoni auf eine Zeitreise inmitten der tragischen Aktualität der Zwanziger Jahre. Die enge Verwandtschaft des Altwiener Theaters mit der Commedia dell'arte, ihre gemeinsamen stilistischen Merkmale, inspirierten Max Reinhardt zur Begeisterung des Wiener Publikums. In Frankreich arbeiten Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Dasté und Jacques Lecoq mit Elementen der Commedia dell'arte wie der Verwendung von Improvisation und Masken und einer verstärkten Suche nach einem möglichst körperlichen Spiel. Giorgio Strehler hat in Italien und der ganzen Welt dem Publikum vorgeführt, das Arlecchino noch über Jahrhunderte hinweg lebendig geblieben ist. Viele Theatermacher haben irgendwann einmal in ihrer Karriere der Commedia dell'arte ihren Tribut gezollt. Die folgenden Beispiele sind keinesfalls als erschöpfende Studie aller Künstler, die sich im 20. Jahrhundert der Commedia dell'arte in mehr oder weniger intensiver Weise gewidmet haben, zu verstehen. An einigen Fallstudien soll vielmehr gezeigt werden, was die einzelnen Regisseure und Schauspieler an der Commedia dell'arte interessierte, welche Aspekte sie in ihre Arbeit eingebaut hatten und welche Techniken sie in ihrer Pädagogik verwendeten.

1.3.1 Wsewolod Meyerhold

Die Figuren der Commedia dell'arte sind auch bis nach Russland gekommen und haben es verstanden, sich in der dortigen künstlerischen Landschaft anzusiedeln.⁶⁷

⁶⁶ Étienne Decroux: Les « dits » d'Étienne Decroux. In : Patrick Pezin (Hrsg.): a.a.O., S. 69.

⁶⁷ Vgl. John Douglas Clayton: Pierrot in Petrograd, The Commedia dell'Arte / "Balagan" in twentieth-century Russian theatre and drama. Montreal, McGill-Queen's Univ. Press, 1994.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren es vor allem drei Persönlichkeiten der russischen Theaterlandschaft, die sich intensiver mit der Commedia dell'arte auseinandergesetzt haben: Wsewolod Meyerhold, Alexander Tairov und Jewgeni B. Wachtangow.

Edward Gordon Craigs Schriften hatten Wsewolod Meyerhold tief beeindruckt und die Beschäftigung mit der Commedia dell'arte und der Verwendung der Maske im Theater war eine logische Konsequenz seiner Überlegungen. Wsewolod Meyerhold analysiert die Wirkung der Maske für den Schauspieler so:

The mask enables the spectator to see not only the actual Arlecchino before him but all the Arlecchinos who live in his memory. Through the mask the spectator sees every person who bears the merest resemblance to the character. But is it the mask alone which serves as the mainspring for all the enchanting plots of theatre?

No, it takes the actor with his art of gesture and movement to transport the spectator to the fairy-tale kingdom where the bluebird flies, where the wild beasts talk, where Arlecchino, the loafer and knave sprung from subterranean forces, is reborn as a clown who performs the most astonishing tricks.[...]

The actor's face may be a death mask, yet he is able to distort it and bend his body to such a pose that the death mask comes to life.⁶⁸

Im Lehrplan von Wsewolod Meyerholds Schauspielausbildung von 1913 bis 1917 im Petersburger Studio auf der Borodinskaja finden sich auch Kurse zur Geschichte der Commedia dell'arte und eine praktische Szenenarbeit mit den Mitteln der Pantomime und der Commedia dell'arte:

Meyerhold abstrahierte zunächst vom Wort, ließ seine Schüler Pantomimen spielen, neben Szenen der Commedia dell'arte (Gozzi-Bearbeitungen) auch „Klassiker“, so zum Beispiel die „Mausefalle“ aus „Hamlet“, um so die szenische Bewegung, ihre Plastizität, ihr Verhältnis in Raum und Zeit, als Basis der Sprache des Schauspielers zu formen. Mit Fortschreiten der Arbeit ließ er später diese Szenen dann mit Text spielen.⁶⁹

Für den Erfinder der Biomechanik waren drei Aspekte von besonderem Interesse. Erstens der „kultivierte“ körperliche Gestus als Ausgangsmaterial des Bühnengeschehens.⁷⁰ Zweitens das Verwerfen der Mimesis für den Schauspieler „im Sinne einer 100 % Nachahmung des „realen Lebens“⁷¹ und als dritter Punkt der Kerngedanke der Biomechanik:

⁶⁸ Zitat von Wsewolod Meyerhold ohne Literaturverweis. (sic) In: James Fisher: The Theatre of Yesterday and Tomorrow, Commedia Dell'Arte on the Modern Stage. Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1992, S.113.

⁶⁹ Jörg Bochow: Meyerholds Biomechanik, Versuch einer historischen Annäherung, In: Dieter Hoffmeier, Klaus Völker (Hrsg.): Werkraum Meyerhold, Zur künstlerischen Anwendung seiner Biomechanik, Berlin, Edition Hentrich, 1995, S.68.

⁷⁰ Ralf Räuker, Thilo Zantke: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik, In : Dieter Hoffmeier, Klaus Völker (Hrsg.): Werkraum Meyerhold, Zur künstlerischen Anwendung seiner Biomechanik, Berlin, Edition Hentrich, 1995, S.71.

⁷¹ Ebenda.

[...], daß strenges Training des körperlichen Materials dem Schauspieler einen Vorrat an Darstellungsmöglichkeiten schafft, mit dem er dann frei umgehen kann, improvisieren kann, seine Phantasie mit dem trainierten Material spielen lassen kann.⁷²

Die Freiheit einer guten Improvisationstechnik interessierte Wsewolod Meyerhold jedoch nicht wegen der größeren, schauspielerischen Freiheit. Er erkannte, dass bestimmte Zwänge des Spieles, wie eben auch die Konventionen der Commedia dell'arte, zu einer größeren Freiheit im improvisierten Spiel führen können, wenn der Schauspieler seine individuellen Wünsche den vorgegebenen Regeln unterordnet.

Im Kern des Theaters liegt das völlige Fehlen der Freiheit und die völlige Freiheit der Improvisation! Das klingt vielleicht paradox, aber es ist so! (Handschriftlich von Meyerhold vermerkt: „Freiheit in der Unterwerfung“.)⁷³

In seinen Erinnerungen an Wsewolod Meyerhold unterstreicht auch Charles Dullin die Bedeutung der Einflüsse, die die Arbeit mit der Maske und die Auseinandersetzung mit der Commedia dell'arte auf seine Regie- und Schauspieltechnik ausübten:

Il passa d'une stylisation de vitrail à la mise en scène, dite « statuesque », qui l'aména à l'emploi du *masque*, puis il subit l'influence de la Commedia dell'Arte et commença à libérer le plateau de tout ce qui ne servait pas le jeu de l'acteur.⁷⁴

Dass Schauspieltechnik im Stil der Commedia dell'arte nicht sofort gleichbedeutend mit rein körperlichem Spiel zu Lasten des Textes ist, beweist das Zitat Jewgeni B. Wachtangows für die Maskendarsteller in seiner Inszenierung von Carlo Gozzis *Turandot*:

Die Schauspieler müssen um jeden Preis sprechen können. Nicht nur ihren Rollentext, sondern auch im Leben. Sprechen bedeutet Denken, es bedeutet, das Leben zu sehen und zu hören, es bedeutet, die stärkste Waffe der Bühne, der Bühnenhandlung zu besitzen.⁷⁵

Diese Aussage untermauert die Verbindung vom Mitdenken beim Improvisieren, denn es gibt kein gutes Theater, wo nicht Gefühl, Wort und Handlung mit dem Bühnengeschehen übereinstimmen.

⁷² Jörg Bochow: Meyerholds Biomechanik, Versuch einer historischen Annäherung. In: Hoffmeier, Völker (Hrsg.): a.a.O., S.68.

⁷³ Teatral'naja žizn, Moskau, 1990, Nr.2, o.S. In: Hoffmeier, Völker (Hrsg.): a.a.O., S.68.

⁷⁴ Charles Dullin: Souvenirs et notes de travail d'un acteur. Paris, Librairie Théâtrale, 1985, S.69.

⁷⁵ Ludwig Hofmann, Dieter Wardetzky: Meyerhold. Tairow. Wachtangow. Theateroktober. Leipzig, 1972, S.397. In: Karin Wolgast: a.a.O., S.83.

1.3.2 Max Reinhardt

Das Fluidum zwischen Bühne und Zuschauerraum war für Max Reinhardt eine wichtige Konstante seiner Inszenierungen. Für ihn wurde die „tiefste Illusion nicht auf der Bühne hervorgebracht [...], sondern im Publikum“⁷⁶. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn Robert Musil vom Theater in der Josefstadt sagt: „Keine andere Welt fängt an der Rampe an, mit dem Aufgehen des Vorhangs wird alles Theater.“⁷⁷

Als Max Reinhardt wieder aus Berlin nach Wien kam und ihm der Bankier Camillo Castiglioni ein Theater versprach, fiel seine Wahl auf das Theater in der Josefstadt. Die Umgestaltungen machten es zu einem Palast voller Kostbarkeiten.⁷⁸ Das Zusammengehörigkeitsgefühl von Theater und Ensemble schlug sich schon in der Betitelung der Theaterzettel und der Theaterzeitschrift nieder: „Die Schauspieler im Theater in der Josefstadt unter (der) Führung von Max Reinhardt.“⁷⁹ In seinem Josefstädter Programm schreibt Max Reinhardt auch:

Als das wichtigste Ziel eines künstlerischen Theaters darf wohl die Pflege des Ensemblespiels betrachtet werden, das Bestreben, Schauspieler nicht bloß vorübergehend als Gäste in ein Ensemble zu stellen, sondern ein Ensemble zu bilden und zu erhalten.⁸⁰

Zu diesem Bekenntnis zum Ensemblespiel kommt noch die Tatsache hinzu, dass der Schauspieler im Mittelpunkt des Reinhardtschen Theaters steht. Als Max Reinhardt den *Diener zweier Herren* von Carlo Goldoni inszenierte, da war das auch gleichsam ein Manifest für das Schauspielertheater.

⁷⁶ Siegfried Melchinger (Hrsg.): Max Reinhardt, Sein Theater in Bildern. Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1968, S.10

⁷⁷ Zitat von Robert Musil. In: Melchinger (Hrsg.): a.a.O., S. 90.

⁷⁸ Fritz Klingenberg: Dieses Theater oder keines. In: Fritz Klingenberg (Hrsg.): Max Reinhardts Theater in der Josefstadt, Salzburg, Residenz Verlag, 1972, S.44-55.

⁷⁹ Otto F. Behr: Reinhardt in der Josefstadt. In: Klingenberg (Hrsg.): a.a.O., S.69.

⁸⁰ Klingenberg (Hrsg.): a.a.O., S. 57.

Es gibt nur e i n e n Zweck des Theaters: d a s T h e a t e r, und ich glaube an ein Theater, das dem Schauspieler gehört.

Es sollen nicht mehr, wie in den letzten Jahrzehnten, die rein literarischen Gesichtspunkte die allein beherrschenden sein.

Es war so, weil Literaten das Theater beherrschten: ich bin Schauspieler, empfinde mit dem Schauspieler, und für mich ist der Schauspieler der natürliche Mittelpunkt des Theaters.

Er war es in allen großen Zeiten des Theaters.

Das Theater schuldet dem Schauspieler sein Recht, sich von allen Seiten zu zeigen, nach vielen Richtungen zu betätigen, seine Freude am Spiel, an der Verwandlung.

Ich kenne die spielerischen, die schöpferischen Kräfte im Schauspieler, und ich hätte manchmal nicht übel Lust, etwas von der alten Commedia dell'arte in unsere allzu disziplinierte Zeit zu retten, nur um den Schauspieler wieder von Zeit zu Zeit die Gelegenheit zu geben, zu improvisieren und über die Stränge zu schlagen.⁸¹

Und Hermann Thimig, der den Truffaldino spielte, schreibt über die Herangehensweise von Max Reinhardt weiter:

Reinhardts Konzept bestand darin, die köstliche alte italienische Komödie ganz im Stil der Commedia dell'arte spielen zu lassen, also aus uns allen totale, spielende, singende und tanzende Schauspieler zu machen.⁸²

Dieses Konzept interpretiert die Commedia dell'arte als reines Schauspielertheater insofern, als die Handlung und das Drama vor allem vom schauspielerischen Können getragen werden. Die Rolle des Truffaldino erlaubt es, sein gesamtes schauspielerisches Können unter Beweis zu stellen. Von der Interpretation des Truffaldino von Hermann Thimig wird sehr anschaulich geschildert:

⁸¹ Arthur Kahane: Tagebuch eines Dramaturgen, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1928, S.116f. In: Agnes Broessler: Max Reinhardt in seiner Entwicklung von Schauspieler zum Regisseur. Wien, Dissertation, 1986, Bd.1, S.250.

⁸² Zitat von Hermann Thimig. In: Alfred Koll: Diener zweier Herren, Erinnerungen an 1924, Die Josefstadt 6. Heft – Juni 1980. Wien, Bezirksmuseum Josefstadt, 1980, S.3.

Als sein Meisterstück mag wohl der *Truffaldino* in Goldonis „Der Diener zweier Herren“ anzusehen sein, der, wie er seinerzeit des Vaters Glanz- und Lieblingsleistung war, auch für das Können des Sohnes einen Höhepunkt bedeutete, der Mittelpunkt einer Aufführung voll Charme, Grazie, Farbe und Leben. Voll Charme, Grazie, Farbe und Leben er selbst. Die großen Vorzüge seines Vaters in der Rolle: Das sichere Stilgefühl für den artistischen Reiz der Commedia dell'arte, die harlekinische Komik, die unglaubliche, fast atemberaubende Geschicklichkeit in der Beherrschung aller akrobatischen Künste, die den Bühnenraum mit einem unausgesetzt wirbelnden Leben erfüllten: alles das war auch in Hermanns Leistung vorhanden, aber nur in der Andeutung, nur als koloristischer Hintergrund, von dem sich eine ganz menschliche, unendlich sympathische Schelmenfigur fast rührend abhob, in ihrer drolligen Pffiffigkeit, mit einer so natürlichen Freude an allem Animalischen, an Essen und Küssen, eine so behaglich schmatzende Genießernatur, dass einem das Wasser im Munde zusammenlief. Kein Kasperle mehr, sondern der natürliche Trieb, in der natürlichen Grazie seiner Unschuld und Naivität.⁸³

Das schauspielerische und das gemeinschaftliche Element der Commedia dell'arte waren also in dieser Regie verwirklicht, aber es war Max Reinhardts ganz persönliches Interesse an Italien, an der Commedia dell'arte, das ihn bewogen hat, sich der Stilmittel dieser Theaterform zu bedienen.⁸⁴ Die Freiheiten, was Textinzufügungen, musikalische Intermedien und die schauspielerische Gestaltung betrifft, sind im Reinhardtschen Verständnis von Theater die natürliche Konsequenz der stilistischen Ideale der Commedia dell'arte.

Der Ausdruck „menschlich zentriertes Theater“, oder wenn man will „schauspielerisch zentriertes“, soll nun weder ethisch noch ästhetisch verstanden werden, sondern im inszenierungstechnischem Sinne. Nicht Geist oder Idee, sondern der spielende Mensch bildete den Schwerpunkt.⁸⁵

Interessant ist dann die Position von Hugo von Hofmannsthal von 1919, die die Notwendigkeit von textueller Kunst und der Umsetzung ihrer Konzeption mittels einer kohärenten Regie im Negativbeispiel der rein darstellerischen Kunst begründet:

Das Schauspielerische völlig emanzipiert, führt ins Leere, in die Gemeinheit, ins Nichts. So verkam die Commedia dell'arte.⁸⁶

Für Max Reinhardt war die Commedia dell'arte ein Erfolgsrezept, was seine Inszenierungen des *Diener zweier Herren*, *Dame Kobold* und *Turandot* anbelangt. Doch lässt sich leider ein starker Hang zu einer Art Porzellanfigurenästhetik feststellen, die wenig mit dem Geist der Commedia dell'arte gemein hat.

⁸³ Arthur Kahane: *Die Thimigs, Theater als Schicksal einer Familie*. Leipzig, Erich Weibezahl Verlag, 1930, S.91f.

⁸⁴ Gusti Adler: *Max Reinhardt, sein Leben*. Salzburg, Festungsverlag, 1964, S.203-205.

⁸⁵ Ernst Haeussermann: *Max Reinhardts Theaterarbeit in Amerika*. Wien, Dissertation, 1966, S.19.

⁸⁶ Piero Rismondi: *Seine Macht, seine Magie*. In: Fritz Klingenbeck (Hrsg.): a.a.O., S.67f.

Mit dem *Diener zweier Herren* war das Josefstadtensemble auch in verschiedensten Ländern wie Ungarn, der Schweiz, den Niederlanden und Italien auf Tournee.⁸⁷ Giorgio Strehler beruft sich denn auch auf Max Reinhardts Einfluss für seine Version des *Dieners zweier Herren*: „Sie entstand direkt aus der dichterisch-kritischen Intuition Reinhardts.“⁸⁸

1.3.3 Giorgio Strehler und *Arlecchino, servitore di due padroni*

Motiviert von der Idee eines „stabilen“ Theaters, das zu einem italienischen Volkstheater werden könnte, wurde das Piccolo Teatro di Milano im Jahre 1947 von Paolo Grassi und Giorgio Strehler als erstes Teatro Stabile in Italien gegründet. Die Idee des Teatro Stabile, welches in einer Stadt oder einer Region seinen Sitz und seinen Wirkungskreis hat, setzt sich bewusst von der diametral entgegengesetzten Konzeption der Wandertruppe, ab. Wandertruppen sind nicht nur eine Erscheinung der Commedia dell’arte, sondern waren die Regel der italienischen Theateraktivität bis zur Gründung des Piccolo Teatro di Milano und existieren auch heute noch neben den Teatri Stabili.

Die Komödien von Carlo Goldoni spielen im Repertoire des Piccolo Teatro di Milano eine nicht wegzudenkende Rolle. Nicht nur wegen der Tatsache, dass diese Stücke zur Nationalliteratur Italiens gehören und immer wieder auch regionale Dialekte verwendet wurden, sondern auch wegen der Faszination der Spielmöglichkeiten des Schauspielers und der teilweise bissigen Gesellschaftskritik Goldonis.

Paolo Grassi und Giorgio Strehler haben mit der Wahl des *Arlecchino, servitore di due padroni* ein ganz bewusstes Zeichen gesetzt :

Arlequin, serviteur de deux maîtres de Goldoni a été le début de ce que l’on peut appeler notre cycle Goldoni. Cette pièce de Goldoni présente une intéressante singularité : elle est le couronnement et la fin de la *commedia dell’arte*. Goldoni en avait écrit seulement le canevas dans la tradition de la *commedia*. Un jour, à Pise, il assista à sa représentation et fut fort mécontent, les improvisations des acteurs lui semblèrent plates, etc. Rentrant chez lui, il écrivit le texte complet. *Arlequin. Serviteur de deux maîtres* est donc une œuvre écrite de la *commedia dell’arte* – ce qui est paradoxal ; Strehler l’a mise en scène comme une représentation de l’époque de la décadence de la *commedia dell’arte*.⁸⁹

Die Premiere von *Arlecchino, servitore di due padroni* war am 24. Juli 1947. Die Wiederaufnahmen aus den Jahren 1947, 1952, 1956, 1963 und 1975 beinhalteten verschiedene Versionen. Die wichtigsten Interpreten Arlecchinos waren Marcello Moretti und

⁸⁷ Vgl. Edda Leisler, Gisela Prossnitz (Hrsg.): Max Reinhardt in Europa. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1993.

⁸⁸ Giorgio Strehler: Für ein menschlicheres Theater. Berlin, Henschelverlag, 1977, S.102.

⁸⁹ Giorgio Strehler: Un Théâtre pour la vie. Paris, Fayard, 1998, S.V-VI.

Ferruccio Soleri. Als Zweitbesetzung des Arlecchino ging auch der junge Carlo Boso mit auf Tournee.

Bevor das Stück im Gewand der Commedia dell'arte seinen triumphalen Zug um die Weltkugel antrat, gab es noch viele technische Probleme zu lösen. Giorgio Strehler musste feststellen, dass von der alten Technik der Commedia dell'arte kaum mehr etwas überliefert war, dass die Schauspieler so gut wie nichts mehr darüber wussten. Es galt vieles wieder und neu zu erfinden, die Masken, das Spiel, die Lazzi:

Non c'era la Commedia dell'Arte. Nel teatro moderno e contemporaneo non c'era mai stata. C'erano, che so?, i canovacci, i brogliacci degli attoriche avevano fatto le maschere, testi finiti negli angoli bui delle biblioteche, dispersi dalle librerie antiquarie. C'era l'*Arlecchino* settecentesco di Marivaux, il *Servitore* inscenato vent'anni prima di noi dal grande Max Reinhardt e tirato verso i ritmi di uno squisito balletto. C'era, sulla *Commedia*, quanto avevano scritto D'Amico, Simoni, Apollonio.⁹⁰

Manche Einfälle kamen von weit her, aus dem unbewussten Fundus der schauspielerischen Geschichte, wie zum Beispiel Arlecchinos Lazzo mit der Fliege, in dem er eine Fliege zu fangen sucht und sie dann isst.⁹¹ Giorgio Strehler und seine Schauspieler konnten also auf unterschiedlichste Quellen der Inspiration ihre eigenen Erfahrungen aufbauen:

Quello che Marcello Moretti credeva di avere imparato attraverso le sue radici venete e un saggio dell'Accademia; ciò che io sapevo delle ricerche sulle maschere di Copeau, o su certe intuite reincarnazioni di Arlecchino nell'omino col bastone e i piedipiatti du Chaplin; incerte notizie su un'improbabile interpretazione di Antonio Gandusio o su un superstite Arlecchino che viveva, vecchissimo, a Bologna. Lo andammo a cercare; trovammo un attore senza ricordi, ci disse che riusciva a far ridere mangiando in scena, con fame antica, un piattone di spaghetti; e che la maschera, lui, se le dipingeva sulla faccia.⁹²

Sich die Halbmaske aufs Gesicht zu malen, schien auch Marcello Moretti die einfachste Lösung zu sein, aber Strehler zwang seine Schauspieler mit improvisierten, gebastelten Masken zu spielen. Die ersten Masken waren noch nicht aus Leder, und erst Amleto Sartori sollte Strehler und seine Schauspieler mit seinen Kreationen zufrieden stellen. Für Giorgio Strehler führte trotz dieser materiellen Schwierigkeit aber kein Weg an der Maske vorbei.

Der erste Arlecchino wurde von Marcello Moretti interpretiert.

⁹⁰ Giorgio Strehler: Io, Strehler, Una Vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani, Milano, Rusconi Libri, 1986, S.52f.

⁹¹ Ebenda, S.54f.

⁹² Ebenda, S.53.

Je suis aujourd'hui convaincu que Marcello se sentit finalement libéré de tant d'entraves (nous dirions aujourd'hui des complexes) qui le liaient dans son travail de comédien, seulement derrière son personnage masqué. *Il trouva la liberté dans la contrainte*, la fantaisie dans le schéma le plus rigide et il représenta ainsi *la partie la plus vivante* de lui-même.⁹³

Bernard Dort schreibt den Strehlerschen Inszenierungen eine starke musikalische Komponente zu, die sich vor allem in dem jedem Stück innewohnenden Rhythmus manifestiert.⁹⁴ Was den Arlecchino, *servitore de due padroni* angeht, ist der Rhythmus sicher ein treibendes Element und gleichzeitig einer der Gründe seines überragenden, weltweiten Erfolges. Die beste Beispielszene im Stück ist die Szene des Servierens, eine wahre Tour de Force für den Darsteller des Arlecchino, die jedoch ohne das gemeinsame Mitwirken aller Personen, vor und hinter der Bühne, mit absoluter Abgestimmtheit und genauestem Timing unmöglich zu bewältigen ist.

Bisher war jede theatralische Rekonstruktion – und es hat viele gegeben – ein totgeborenes Kind. Im besten Fall war es ein in Bewegung gesetztes Theatermuseum. Die Mailänder Inszenierung des *Dieners zweier Herren* ist in Kostümen, Masken, Gesten, Musik und Choreographie eine getreue und genaue Rekonstruktion der alten Commedia dell'arte. Und doch ist es eine erfrischende Aufführung, erfrischend wie eine kalte Dusche. Letztendlich Theater, wahres Theater, Theater wie wir es uns geträumt haben. / Zweifellos erfordert es eine perfekte schauspielerische Technik. Um eine solche Reinheit der Gestik und eine solche Gelöstheit in anscheinenden Improvisationen zu erreichen, waren monatelange Proben und jahrelange Ausbildung nötig. Was uns an der Aufführung entzückt, ist jedoch nicht die Technik, sondern die Authentizität, die strahlende Lebensfreude. / Jede Geste, jede Situation ist stilisiert, geschliffen und vollendet. Und doch haben wir den Eindruck, dass alles zum erstenmal stattfindet, dass es ein Einfall des Augenblicks ist und wir die einzigen sind, die es jemals sehen werden. Diese Rückkehr zur Commedia dell'arte ist zugleich eine hinreißende Offenbarung der wahren Natur des Theaters. Harlekins Rückkehr ist ein Triumph.⁹⁵

Das Theatergeschehen auf den öffentlichen Platz zu verlegen, wie es der Commedia dell'arte entsprechen würde, war kein Anliegen Giorgio Strehlers. Die Popularität des Stückes kam durch die vielen, internationalen Tourneen. Giorgio Strehler selbst bevorzugte die institutionalisierte Form des Theaterbaus à l'italienne.⁹⁶ Dieses Bekenntnis zur italienischen Lösung der architektonischen Manifestierung des Theaters steht allerdings in keiner Weise im Widerspruch mit der Öffentlichkeit des Theaters an sich. Das Theater, als Institution und auch als Bau, soll ein Ort der Öffentlichkeit sein, mit den ihm gegebenen Mitteln:

⁹³ Strehler, a.a.O., 1998, S.168-169.

⁹⁴ Vorwort von Bernard Dort In: Strehler: a.a.O., 1998, S.XXVI.

⁹⁵ Jan Kott: Spektakel-Spektakel, Tendenzen des modernen Welttheaters. München, Piper Verlag, 1972, S. 50ff.

In: Karl Riha: Commedia dell'arte mit den Figuren Maurice Sands. Frankfurt am Main, Inselverlag, 1980, S.73f.

⁹⁶ Vorwort von Bernard Dort In: Strehler: a.a.O., 1998, S.XV.

C'est là que réside la véritable finalité d'un théâtre : dans sa vie *strictement* esthétique, poétique qui devient elle-même – lorsqu'elle est vraiment poésie – génératrice de « socialité ».⁹⁷

Das Unglaubliche am *Arlecchino, servitore di due padroni* war die Fähigkeit, die Illusion zu erzeugen, dass es Improvisationstheater sei, obwohl doch alles genauestens bis ins kleinste Detail geregelt war. Denn neben dem geschriebenen Text des Autors gibt es noch eine zusätzliche, ungeschriebene, körperliche Partitur, deren Existenz dem Stück aber seine Langlebigkeit garantierte. Dem Publikum, das glaubt ein Commedia dell'arte-Stück zu sehen, fällt dieser technische Trick nicht auf. Carlo Boso ist von der minutiösen Arbeit und dem Erfolgsmechanismus des *Arlecchino, servitore di due padroni* stark geprägt worden. Im zweiten Teil dieser Arbeit wird auch gezeigt werden, wie sich der Einfluss der Strehlerschen Schule in der Theaterpraxis Carlo Bosos bemerkbar macht.

Amleto Sartori und die Wiederentdeckung der Ledermaske

Amleto Sartori gelang es, die Herstellungsmethode der ledernen Masken der Commedia dell'arte wiederzuentdecken. Das war auch bitter notwendig, denn die Masken, welche die Schauspieler von 1947 zur Verfügung hatten, wurden den Anforderungen des Spieles nicht gerecht:

Gli attori recitarono in quella prima edizione con povere maschere di cartone e garza a strati sovrapposti. Le costruirono, si può dire, con le loro mani e insieme a noi, Ebe Colciaghi e Gianni Ratto. Erano maschere infernali, scomode da portare; le parti in rilievo martoriavano il volto, le palpebre non riuscivano a muoversi, gli occhi lacrimavano, la visuale era distorta. Un supplizio; per alleviarlo, gli attori cominciarono ad imbottirle all'interno con ovatta trattenuta da cerrotti. Non c'erano, allora, laboratori per fabbricare maschere della Commedia, o se c'erano noi non sapevamo dove fossero.⁹⁸

Wie es Amleto Sartori dann tatsächlich gelungen ist, scheint ein Geheimnis zu sein. Denn in der Literatur über die Masken der Commedia dell'arte lassen sich zwar die Anleitungen zur Herstellung einer Maske finden, über den Findungsprozess ist jedoch nichts geschrieben worden. Jacques Lecoq erzählt nur in etwas anekdotischer Weise:

⁹⁷ Strehler: a.a.O., 1998, S.72.

⁹⁸ Strehler: a.a.O., 1986, S.52.

Plus tard j'allais au Piccolo Teatro de Milan et je présentai Sartori à Giorgio Strehler qui avait monté *Arlequin serviteur de deux maîtres de Goldoni*. Marcello Moretti, le merveilleux Arlequin du spectacle, jouait sans masque, sous un maquillage noir qui en donnait l'illusion ; les autres comédiens portaient des masques en carton. Sartori eut l'idée de créer pour le Piccolo des masques en cuir. Nous allâmes à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris voir les anciens masques de Zanni. Sartori fit un, imité de ceux qu'il avait vus. Il était très beau mais injouable.⁹⁹

Vermutlich waren es Versuche und doch Reste von Wissen über die Lederverarbeitung bei den Maskenbauern Venedigs und viele praktische Versuche. Dass die Masken der Commedia dell'arte aus Leder hergestellt waren, war bekannt durch die Exemplare in der Pariser Oper und der Mailänder Scala.

1.3.4 Der Traum vom neuen Volkstheater in Frankreich

Die Figuren der Commedia dell'arte wurden in Frankreich mit Begeisterung adoptiert und haben sich in einem gewissen Maße gut im kollektiven Gedächtnis erhalten. Die Publikationen von Maurice Sand und Constant Mic zeugen von dem Interesse an der von den Theatern, aber nicht aus dem Herzen des Publikums verschwundenen Kunst. Die Theaterarbeit Jacques Copeaus steht am Beginn der französischen Theaterreformversuche und der Suche nach einem volksnahen und authentischem Theater, das sich von den ästhetischen Zwängen der Wanderbühne inspirieren lässt und der Dichtung dient. Auf der Suche nach Techniken, die es dem Schauspieler erlauben seine körperliche Expressivität zu erhöhen, wurde in den Zwanziger Jahren in der École du Vieux-Colombier unter der Direktion von Jacques Copeau Pantomime unterrichtet und mit neutralen Masken improvisiert.¹⁰⁰ Die Masken waren noch nicht aus Leder gefertigt, aber Jacques Copeau erkannte wie stark die Maske das Spiel, ja den Schauspieler selbst beeinflusst:

L'acteur qui joue sous le masque reçoit de cet objet de carton la réalité de son personnage. Il est commandé par lui et lui obéit irrésistiblement. A peine l'a-t-il chaussé. Il sent s'épancher en soi une existence dont il était vide, qu'il ne soupçonnait même pas. Ce n'est pas seulement son visage qui est modifié, c'est toute sa personne, c'est le caractère même de ses réflexes où déjà se préforment des sentiments qu'il était également incapable d'éprouver et de feindre à visage découvert : s'il est danseur tout le style de sa danse, s'il est comédien, l'accent même de sa voix lui sera dicté par son masque - en latin persona – c'est-à-dire par un personnage, sans vie, tant qu'il ne l'épouse pas, qui du dehors est venu le saisir et va se substituer à lui.¹⁰¹

⁹⁹ Jacques Lecoq: Rôle du masque dans la formation de l'acteur. In: Odette Aslan, Denis Bablet: *Le Masque, Du Rite au théâtre*. Paris, CNRS, 1985, S.267.

¹⁰⁰ Étienne Decroux: Les « dits » d'Étienne Decroux. In: Pezin (Hrsg.): a.a.O., S.62.

¹⁰¹ Pierre-Louis Duchartre: *La Commedia dell'arte et ses enfants*. Paris, Librairie Théâtrale, 1978, S.51.

Aus der Schule Copeaus kommt eine ganze Generation von Bühnenkünstlern, die sowohl in praktischer als auch theoretischer Weise die Suche weiterführen: Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Dasté, Jean Vilar, Jean-Louis Barrault.

Charles Dullin war ebenfalls Lehrer und Mentor von vielen französischen Schauspielern, die er alle mit seiner Begeisterung für die Commedia dell'arte, die nur mehr ein Mythos der Theatergeschichte zu sein schien, ansteckte. Die Kunst der Improvisation war ihm besonders wichtig, und er versuchte seine Schüler wieder verstärkt in diese Richtung zu lenken. Dabei vertrat er eine zeitgenössische Interpretation, die ihre Wurzeln zwar in der Commedia dell'arte hat, jedoch vor allem als Methode der Schauspieltechnik dient:

Quand on parle d'improvisation on songe tout de suite à la Commedia dell'Arte ; or, ce que j'entends par « improvisation » n'est pas la rénovation sous une forme moderne de cet art disparu, mais une méthode vivante pour enseigner la théorie et la pratique du Jeu dramatique et favoriser le développement de la personnalité de chaque élève.¹⁰²

Jean-Louis Barrault, der den berühmten Mimen Deburau in *Les Enfants de Paradis* verkörpert,¹⁰³ berichtet über diese Klassen:

Ensuite, il nous faisait faire nos premiers pas dans les dédales de l'improvisation. Juste de quoi nous faire toucher du doigt à quel point c'est un art difficile. J'aimais qu'il nous demande de représenter des animaux. J'aimais rendre aux animaux leur humanité et dénoncer par contre, l'animalité des hommes. [...] Ainsi naissait en nous le goût de la métamorphose sans quoi il n'y a ni poésie ni art.¹⁰⁴

Zur Improvisationsarbeit gesellte sich dann auch das Spiel mit der Maske, das den Schülern helfen sollte, über ihre eigene Persönlichkeit hinauszuwachsen. Charles Dullin betont dabei, dass der Schauspieler, wenn er mit der Maske arbeitet, besonders auf seine Bauchmuskulatur Acht geben muss, da sie ihm die notwendige Kraft und Autorität verleiht.¹⁰⁵

Auch nach dem Tode Charles Dullins wurde die Suche nach den Spieltechniken der Commedia dell'arte, ohne große Resultate:

Nous n'avons pas cessé de nous pencher sur les documents, de lire des livres. Nous nous sommes surtout déshabillés, nous nous sommes exercés en slip dans les couloirs de tous les théâtres où nous vivions [...]. Nous avons coiffé le masque, depuis le bas de soie qu'on s'enfile sur la tête, jusqu'au masque antique, en passant par des masques de fil de fer, de carton ou de caoutchouc. Nous nous sommes acharnés sur notre corps, par des exercices à la barre, nous nous sommes fait des bosses, nous nous sommes déchaussés les vertèbres pour nous déparalyser, nous nous sommes crétinisés à force de bonne volonté, et je peux bien le dire, nous ne savons pas très bien ce *qu'à été* la commedia dell'Arte.¹⁰⁶

¹⁰² Dullin: a.a.O., S.109.

¹⁰³ *Les Enfants du Paradis*, Regie : Marcel Carné, F 1945.

¹⁰⁴ Jean-Louis Barrault: Préface. In: Duchartre: a.a.O., S.7.

¹⁰⁵ Dullin: a.a.O., S.120f.

¹⁰⁶ Barrault: a.a.O., S.8.

Auch wenn sie nicht sehr genau wussten, wie denn die Commedia dell'arte wirklich war, so kommt die folgende Definition Jean-Louis Barraults der Grundidee schon sehr nahe. Es ist auffallend, dass zwei Grundelemente, nämlich die bescheidenen bühnentechnischen Mittel und das schauspielerische Können, wieder in den Vordergrund gerückt werden.

Je ne sais pas si cela s'appelle commedia dell'arte avec deux m, ou comédie italienne, ou théâtre d'improvisation, mais il existe pour moi, aujourd'hui plus que jamais, un jeu qui consiste à reproduire la vie par les seuls moyens du corps humain. Il existe un jeu qui consiste à disposer sur quatre coins, quatre tonneaux par exemple, des planches bien amarrées; de monter sur ces planches et à l'aide du corps, du souffle, de la voix, du visage et des mains, à recréer le monde entier. Il existe un jeu qui consiste à dresser sur la place publique ces espèces de tréteaux (appelez ça comme vous voulez), et tout en recréant la vie qui nous entoure, à établir un contact avec les passants qui s'arrêtent. Il existe un jeu qui consiste même à donner chaque soir rendez-vous avec ces passants, disons si vous voulez, avec ces spectateurs, pour, communiquant avec eux, communiant avec eux, partager avec eux la joie de recréer le monde à l'aide de nos propres moyens personnels.¹⁰⁷

Aus der Schule Jacques Coupeaus kommend, beginnt sich Etienne Decroux in den 30er Jahren mit der Pantomime auseinanderzusetzen. Sein Weg führte ihn weg vom Sprechtheater zum stummen Spiel des Pantomimen. Er feilte bis zu seinem Tod 1991 in seiner Schule an einer universellen Körpersprache.¹⁰⁸

Unter den französischen Versuchen sich mit der Commedia dell'arte zu beschäftigen, soll noch Jacques Fabbri aufgezählt werden. Das Wirken des Theaters ist so vergänglich, dass heute nur noch wenige Dokumente an das Werk so manchen Bühnenkünstlers erinnern.

Jacques Fabbri (1925-1997) war Komiker, Regisseur und Direktor seiner Theaterkompanie, die seinen Namen trug und deren Hauptanliegen in der Provokation des Lachens lag. Von besonderer Bedeutung ist seine Inszenierung von *La Famille Arlequin* von Claude Santelli im Jahre 1955. Das Theaterstück, das die Geschichte der Commedia dell'arte erzählt, wurde von seiner Kompanie im Théâtre du Vieux Colombier aufgeführt. Es ist das erste Theaterstück, das die Geschichte der Commedia dell'arte thematisiert.

1.3.5 Jacques Lecoq

Wenige Jahre nach seiner ersten Erfahrung mit dem maskierten Spiel, 1945 in Grenoble mit der Compagnie des Comédiens unter der Leitung von Jean Dasté, kam Jacques Lecoq nach Padua, um dort am Universitätstheater Improvisations- und Bewegungstheater zu

¹⁰⁷ Barrault: a.a.O., S.8f.

¹⁰⁸ Vgl. Patrick Pezin (Hrsg.): Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions, 2003.

unterrichten. Dort lernte er Amleto Sartori kennen, der ihm bei seiner Suche nach der neutralen Maske half.¹⁰⁹

In seinem bekannten Diskurs über die Verwendung der Maske definiert Jacques Lecoq ganz genau, was die Modifikationen des maskierten Spieles bedeuten:

La maschera mette in rilievo l'azione dell'attore e rende all'essenziale il carattere del personaggio e della situazione. Precisa i gesti del corpo ed il tono della voce. Portando il testo al di sopra del quotidiano, essa filtra l'essenziale ed elimina l'aneddoto. Una buona maschera è una maschera che cambia espressione mentre si muove. Si rimane uguale anche quando l'attore cambia atteggiamento allora è una maschera morta. La maschera non deve fissare l'espressione di un momento: non si può concepire una maschera che ride sempre, non potrebbe rimanere in scena a lungo, diventerebbe un caso: colui che ride sempre. Per conoscere il valore di una maschera non basta analizzare i suoi simboli tramite un discorso di significato, ma occorre conoscere il comportamento per mezzo del susseguirsi dei movimenti ch'essa suggerisce. Una maschera che sia solo simbolica non è una maschera da rappresentazione, non è che la maschera immobile di un'idea fissa.[...]

Non si può separare la maschera da colui che l'indossa e dello spazio che la circonda. Le maschere possono essere molto diverse di forma e di spirito, ma ogni maschera teatrale valida e bella ha in comune con le altre la capacità di ritrasmettere la profondità dell'essenza umana. È a questo livello che si rassomigliano una maschera Nô ed una maschera della Commedia dell'arte, una maschera africana ed una indonesiana.[...]

Il gioco della maschera non è una scienza esatta bensì un'arte esatta. Un discorso profondo su questo argomento non può essere che poetico (là dove le parole sragianono). La parte non detta è la maggiore, come in tutte le arti. Senza adoperare il termine "magico", che darebbe un tono misterioso al soggetto, direi piuttosto che si tratta di uno spostamento della geometria al servizio dell'emozione.¹¹⁰

In seiner langjährigen pädagogischen Erfahrung und vor allem an seiner Schule konstituierte die Commedia dell'arte ein fixes Element, jedoch bevorzugte Jacques Lecoq sie in „Comédie humaine“ umzubenennen, da nur zu oft die Schüler in einen italianisierenden Stil verfielen.¹¹¹

Dans la commedia dell'arte / comédie humaine, le style de jeu est poussé au maximum, les situations portées à leur extrême. Le joueur atteint un très haut niveau de jeu et le public peut observer l'aboutissement d'un comportement...jusqu'à la mort. Fausse, en l'occurrence !¹¹²

Auch Jacques Lecoq suchte keine Rekonstruktion der Commedia dell'arte, sondern bestimmte Mechanismen und Techniken in einer zeitgenössischen Interpretation anzuwenden:

¹⁰⁹ Jacques Lecoq: La geometria al servizio dell'emozione. In: Paola Piizzi, Donato Sartori (Hrsg.): Maschere e Mascheramenti, I Sartori tra arte e teatro. Padua, Centro Maschere e Strutture Gestuali, 1996, S. 51f.

¹¹⁰ Lecoq: La geometria al servizio dell'emozione. In: Piizzi, Sartori: a.a.O., S.53.

¹¹¹ Jacques Lecoq: Le Corps poétique, Un enseignement de la création théâtrale. Arles, Actes Sud, 1997, S.118.

¹¹² Ebenda, S.121.

Rechercher une commedia dell'arte contemporaine a souvent été le rêve des gens de théâtre. Certains souhaiteraient renouveler les archétypes pour les inscrire dans l'actualité sociale ou politique. Cette démarche m'a toujours semblé discutable car historiquement, dans la commedia dell'arte, les relations sociales sont immuables. Il y a des maîtres et des valets, mais le propos n'est pas de changer la société. Il s'agit de mettre en lumière la nature humaine dans sa comédie faite de tricheries et de compromis indispensables à la survie des personnages. Arlequin ne fait pas la grève : il s'arrange ! Pantalon ne fait jamais faillite, même s'il le prétend ! La commedia dell'arte es partout et de tous le temps, tant qu'il y aura des patrons et des valets indispensables à son jeu. Ces éléments permanents de la *comédie humaine* m'intéressent, pour que les élèves, qui eux sont évidemment " contemporains ", pussent inventer le théâtre de leur temps.¹¹³

1.3.6 Ariane Mnouchkine

In der Vielfalt der Kulturen und Stile hat sich die Commedia dell'arte auch unter die Theatertechniken der Truppe des Théâtre du Soleil gemischt. Doch Ariane Mnouchkine setzt sich in ihrer Theaterarbeit keinesfalls ausschließlich mit einer Ästhetik oder einem Stil auseinander. In ihrem Theaterkollektiv wurde auch mit der Commedia dell'arte oder Elementen gearbeitet, dabei vermischen sich die einzelnen Kulturen und Schauspieltechniken so sehr, dass eine, für das Théâtre du Soleil so typische, neue Ästhetik entsteht.

Ihre erste Begegnung mit der Commedia dell'arte und dem Jahrmarktstheater hatte Ariane Mnouchkine schon früh in ihrem Werk 1965-66, als sie sich entschied, *Capitaine Fracasse* zu inszenieren. Für ihre Regiearbeit verwendete sie Improvisationen und ein besonders anspruchsvolles Körpertraining.¹¹⁴ Nach dieser Erfahrung belegte Ariane Mnouchkine bei Jacques Lecoq Kurse in Commedia dell'arte und lernte auf diese Weise Erhard Stiefel kennen, der ihr dann alle Masken für *L'Age d'or* fertigte.¹¹⁵ Ab 1968 wurden Improvisationen mit Commedia dell'arte-Masken ins Schauspiel-Training des Théâtre du Soleil aufgenommen.¹¹⁶

Für *L'Age d'or*¹¹⁷ stellte sich die Frage, wie man mit der Commedia dell'arte als Stilmittel für ein zeitgenössisches Theater arbeiten könnte:

¹¹³ Lecoq: a.a.O., 1997, S.125f.

¹¹⁴ Simone Seym: Das Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkines Ästhetik des Theaters. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992, S.46-50.

¹¹⁵ Ebenda, S.50.

¹¹⁶ Ebenda, S.94.

¹¹⁷ *L'Age d'or*, Uraufführung am 4.3.1975 in der Cartoucherie

Dans une création collective, il ne faut pas exiger trop de précision au départ, sinon on fonce dans le didactisme. On doit laisser du champ, genre : « Nous allons faire une commedia dell'arte, mais dans la société d'aujourd'hui – avec ses travers, ses injustices, ses compromissions, ses passions -, comme nos ancêtres vénitiens ont traité la leur, avec les masques. » Dès le début on sait la forme à travailler et donc la distance. Pour l'Age d'or, nous avons énormément travaillé. Un an. Le principe était de retrouver dans les personnages traditionnels – Arlequin, Matamore, Pantalon, Polichinelle, Zerbine, Isabelle, ou Brighella – des types, des outils de théâtralisation valables pour notre époque.¹¹⁸

Der Grund für die Wahl der Commedia dell'arte liegt in der historischen und ästhetischen Distanz, die das Publikum heute von ihr trennt, denn so lassen sich Zustände und Abhängigkeiten besser darstellen:

Seuls des théâtres très codés comme la commedia dell'arte, ou le théâtre chinois, peuvent en effet nous aider à rendre visible ce que l'habitude nous empêche de voir.¹¹⁹

Um der historische Commedia dell'arte ihre Aktualität zu verschaffen, ohne auf die Stilmittel der Commedia dell'arte zu verzichten, werden in *L'Age d'or* das 18. und das 20. Jahrhundert dargestellt. Arlequin aus dem 18. Jahrhundert trifft im 20. Jahrhundert auf einen noch Schwächeren, den Immigranten Abdallah, der am Ende des Stückes vom Baugerüst stürzt. Die soziale Not und Ausgrenzung des maghrebinischen Arbeiters soll mit dem Elend der Pest von 1720, für die Arlequin im Stück einen Schuldigen finden muss, in Zusammenhang gebracht werden.¹²⁰ Im Programm für *L'Age d'or* werden daher einige Seiten mit Daten als Anhaltspunkte für den Zuschauer gegeben:

En 1720, la peste...
En 1973, le choléra
Et d'autres fléaux qui ne sont pas des maladies mais qui tuent et contre lesquels les hommes luttent....¹²¹

Es folgt eine Aufzählung von tatsächlichen Ereignissen sozialen Unglücks: entlassene Arbeiter, öffentliche Abtreibungen, Misshandlungen der Polizei, Ermordungen, die Hungersnot in Äthiopien.

Das Stück thematisiert auch Frauenfragen, wofür eine sehr innovative Verwendung von Frauenfiguren notwendig wurde, was zum Erschaffen von maskierten Frauenfiguren für *L'Age d'or* führte. Dieser Prozess war nicht immer einfach, weil sich die Schauspielerinnen

¹¹⁸ Ariane Mnouchkine : *L'Art du présent, Entretiens avec Fabienne Pascaud*. Paris, Plon, 2005, S.136.

¹¹⁹ Mnouchkine: a.a.O., S.136.

¹²⁰ Szym: a.a.O., S.91-100.

¹²¹ Théâtre du Soleil (Hrsg.): *L'Age d'or, Première Ebauche*. Paris, Éditions Stock, 1975.

an keine Vorbilder halten konnten, aber ein wichtiges Zeichen für die Neuinterpretation der Commedia dell'arte.¹²² Dazu bemerkt Ariane Mnouchkine selbst:

C'est une tâche fatigante [De trouver son masque, Anm.], qui ne laisse intact ni leur corps ni leur âme, une tâche athlétique, pour le corps, l'imagination, le cœur et les sens. Cette tâche est d'autant plus rude pour les comédiennes. Les hommes ont davantage de force physique et l'habitude d'utiliser leur corps, de grimper, sauter, tomber ; les femmes sont encore conditionnées par les corsets portés par plusieurs générations, un peu comme les Chinoises qui eurent longtemps les pieds bandés. Tout cela évolue vite et certaines comédiennes réussissent très bien sous le masque ; mais elle affrontent au début et surmontent davantage de difficultés que les hommes.¹²³

Nach ihrer Arbeit an *L'Age d'or* begann Ariane Mnouchkine ihren emblematischen Film *Molière* zu drehen. In diesem Film wird auch anschaulich das Leben einer Wandertruppe geschildert. Die Bretterbühne, die für das Dekor des Filmes gebaut wurde, fand ihre Wiederverwendung 1982 in Avignon, wo Ariane Mnouchkine sie an Carlo Boso für die Präsentation der Commedia dell'arte-Szenarien seines Workshops verlieh. Das Element der mobilen Bühne befindet sich schon bei *Capitaine Fracasse* und wurde für 1789 und 1793 noch konkreter ausgebaut.

In den neueren Inszenierungen Ariane Mnouchkines finden sich immer noch die Verwendung von Masken, Improvisation und fixen Typen, aber die Ästhetik hat sich stark ins Orientalische verlegt. Die Sozialkritik ist unverhohlener geworden und die zeitgenössischen Ereignisse werden schonungsloser auf der Bühne dargestellt. Das Bild ist dunkler geworden.

Die Erfahrungen der Theaterarbeit am Théâtre du Soleil wurde von vielen Schauspielern weitergegeben, die irgendwann ihren eigenen Weg gegangen sind. Zu ihnen zählt Mario Gonzalez, der auch als ein Meister der Commedia dell'arte im künstlerischen Milieu anerkannt ist. Als Schauspieler spielte er in *L'Age d'or* in den Rollen des Pantalon de Naples, als Marcel Pantalon, als Ramon Granada und als ein junger Mann.

Mario Gonzalez verwendet für seine Arbeit mit den Kompanien auch aus Holz geschnitzte Masken. So unter anderem für seine Regie von *Dom Juan* und *Lysistrata*.

Was an allen Versuchen, sich in der Theaterpraxis mit der Commedia dell'arte auseinanderzusetzen, auffällt, ist die europäische Dimension des Phänomens. Die meisten Künstler kannten die Arbeit der anderen oder bauten darauf auf. Die Stücke spielten auch oft vor internationalem Publikum. Der gegenseitige Austausch war groß, vielleicht eben weil es

¹²² Vgl. Ebenda.

¹²³ Ariane Mnouchkine: *Le Masque; Une discipline de base au Théâtre du Soleil*. In: Aslan, Babet: a.a.O., S.233.

alles neu zu erfinden galt und weil das Interesse an Körper- und Maskentheater im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr gestiegen ist. Heutzutage lässt sich feststellen, dass die Commedia dell'arte vor allem wieder auf europäischem oder internationalem Niveau interessant ist.

1.4 Aktuelle Formen und Interpretationen der Commedia dell'arte

Zahlreiche Festivals und Kolloquien zelebrieren die Commedia dell'arte, versuchen diese Theaterform zu hinterfragen oder sich auch einfach der Aura des Mythos zu bedienen, um Publikum anzulocken. Regisseure und Schauspieler, ganze Theaterkompanien verschreiben sich der aktuellen Commedia dell'arte. Bernard Dort analysiert diese Situation bereits 1983, anlässlich des 1^{er} Festival International de Commedia dell'arte, veranstaltet während eines ganzen Monats unter der Ägide des Théâtre Romain Rolland de Villejuif.¹²⁴ Sein kritischer Blickwinkel verleiht seiner Analyse die notwendige Objektivität, die so oft in den Presseartikeln über die Commedia dell'arte fehlt, um den Ursprung des Enthusiasmus für die Commedia dell'arte und dessen Auswucherungen zu erklären:

Aujourd'hui la commedia dell'arte est un mythe. Le mythe, à la fois, d'une certaine façon de faire du théâtre : un théâtre d'acteurs fondé sur l'improvisation, par opposition à un théâtre du texte et d'un pays : l'Italie, voire d'un peuple élu : les Italiens. Et ce mythe a nourri, nourrit encore, l'activité scénique moderne. C'est à lui qu'on fait appel la plupart des grands réformateurs ou des révolutionnaires de la scène du vingtième siècle, de Craig à Meyerhold, de Copeau à Mnouchkine... D'abord contre le règne des belles-lettres, puis contre la « doxa » naturaliste. Maintenant contre le metteur en scène abusif et pour l'acteur-roi.

Sans oublier l'image d'un théâtre délibérément populaire, de places et de rues, à celle d'un théâtre de cour et de salles. *L'Arlequin serviteur de deux maîtres* du Piccolo Teatro en est proprement, emblématique, et il a toutes les ambiguïtés d'un tel mythe. Car ce spectacle d'acteurs est l'œuvre de Giorgio Strehler, metteur en scène s'il en est ; ce témoignage d'un art d'improvisation est réglé comme la plus implacable des partitions scéniques, cette rêverie autour d'un personnage populaire est luxueux exercice de virtuosité...¹²⁵

Es gibt viele Gründe und eine Menge guter Schlagworte warum eine bereits verlorene Theaterform wiederbelebt werden soll, vollkommen rational sind die Beweggründe aber selten, es scheint doch etwas von einem alten Zauber an sich zu haben, dem die Theaterleute immer wieder anheimfallen. Von Inszenierungen, die sich verschiedener Stilmittel der Commedia dell'arte bedienen, zu Theaterstücken, die sich im Kleid der Commedia dell'arte

¹²⁴ Vgl. Corrado Simioni (Hrsg.): Programme Théâtre Romain Rolland de Villejuif pour le 1^{er} Festival International de Commedia dell'arte du Val de Marne (1^{er} au 30 octobre 1983), Montgeron, Imprimerie Desbouis-Gresil, 1983.

¹²⁵ Bernard Dort: La commedia dell'arte : un art ou un métier ? In: Le Monde , 30.10.1982, o. S., o. N°.

präsentieren, bis zu Versuchen eine Commedia oder Tragedia dell'arte zu spielen, es gibt viele Varianten wie sich die Commedia dell'arte heute präsentiert. Das Ringen um eine zeitgenössische Auffassung führt oft zu interessanten Inszenierungen, die sich wohl sehr weit von der historischen Commedia dell'arte entfernen. Das brachte zum Beispiel Peter Turrini dazu, sich für seine Übersetzung des Dieners zweier Herren immer mehr von der Vorlage Goldonis zu distanzieren, auch wenn seine Begründung dafür einen recht pessimistischen Ausblick für die Commedia dell'arte darstellt:

In Goldonis Stück „Der Diener zweier Herren“ bilden Maske und Gesicht eine Einheit. Wenn ein Schauspieler in der Maske des Pantalone oder des Arlecchino auftrat, dann wußte das damalige Publikum sofort, welcher Charakter ihnen da entgegentrat. Das ist heute natürlich anders; in meiner Bearbeitung von Goldonis Stück muß ich einen Weg finden, das Verhältnis von Maske und Gesicht aus heutiger Sicht zu erzählen.¹²⁶

Gegenüber zeitgenössischem Theater und Klassikern hat die Commedia dell'arte den Vorteil, ein quasi exotisches Segment im Theaterangebot darzustellen¹²⁷. Die Sehgewohnheiten des Publikums werden von der Ästhetik, dem Spiel mit der Maske und dem Mix an Sprachen sowie dem schnellen Rhythmus des Ablaufes, überrascht. Die Animalität der Masken, gepaart mit der Humanität aller Figuren, machen es dem Publikum leicht, sich in ihnen wiederzufinden. Man könnte auch sagen, dass die Commedia dell'arte auch von dem Bild, das sich ein europäischer Zuschauer vom Theater macht, lebt. Mit ihr werden ganz bestimmte Erwartungshaltungen geweckt und sie befriedigt die Vision eines konservativen Theatergehers mit klassischen Konventionen, bunten Kostümen und einfachem Dekor. Diese Spielkonventionen der Commedia dell'arte erlauben aber auch Menschen, denen das Theater fremd ist und die ein solches auch nie betreten haben, einen sehr leichten und vergnüglichen Zugang zu dieser Kunstform. Die sommerlichen Aufführungen bei Festivals und Freilichtaufführungen haben Festcharakter, doch ohne Präntentionen, und so generiert sich eine Soziabilität, die aus dem Publikum eine Gruppe macht, zusammengeschweißt durch das gemeinsame Lachen. Der Hauptgrund des Erfolges der Commedia dell'arte beim Publikum liegt aber bestimmt in ihrer offensichtlichen Abgehobenheit vom Alltag und der starken Betonung der Theatralik des Theaters. Sie befriedigt die Erwartung des Publikums nach dem

¹²⁶ Carlo (sic) Turrini, März 2007, In: Saisonprogramm 2007/08 des Theaters in der Josefstadt, S.50f.

¹²⁷ Interessanterweise beschreibt Ferdinando Taviani diesen Bonus der Exotik auch für die Rezeption des nicht-italienischen Publikums der historischen Commedia dell'arte : « *Pour les spectateurs italiens, ce genre passait pour ce qu'il était réellement, une technique, la routine d'une profession comique par ailleurs très riche. Pour les spectateurs étrangers, il apparaissait comme quelque chose de différent, d'exotique.* » Ferdinando, Taviani: Les Voyages des Italiens. In: Chaillot, Journal du Théâtre National de Chaillot, N° 12, Juni 1983, S.3.

Ungewöhnlichen und entfaltet gerade durch ihre Außergewöhnlichkeit ihre soziale und politische Wirkung im Publikum.

Quand on parle du travail de l'acteur, de sa technique ou de son art, de son „interprétation“, on oublie souvent le niveau élémentaire du théâtre qui est toujours relation. Aux techniques extra-quotidiennes des acteurs correspond, du côté des spectateurs, un besoin primaire : l'attente du moment où le voile de la vie quotidienne se déchire et laisse surgir l'inattendu. Le connu devient soudain neuf. Même les réactions les plus profondes du spectateur, les racines de son impression et d'un jugement qu'il pourrait clairement formuler sont secrètes, in formulables, imprévisibles.¹²⁸

Es ist offensichtliches Theater, dessen Parameter es dem Zuschauer sofort erlauben, das Spiel als solches zu identifizieren. Die allgemeine Übersteigerung wirkt wie ein Verfremdungseffekt, der es erlaubt, auch Tabuthemen anzusprechen und dem Publikum auf vergnügliche Art und Weise ein Lehrstück zu erzählen. Die Soziabilität der Aufführungen der Commedia dell'arte, die mögliche politische Brisanz, erlauben es den Truppen der Commedia dell'arte, sich auf ein engagiertes Volkstheater zu berufen.

1.4.1 Volkstheatermythos

Wenn Antoine Vitez sagt: „Le théâtre populaire est un théâtre élitare pour tous.“¹²⁹, so kann man diese Definition auf die Commedia dell'arte anwenden, denn alle Künstler, Kompanien und Versuche zielen auf eine Exzellenz im Spiel, mit der sie alle Menschen erreichen können, ab.

Ohne der historischen und zeitgenössischen Commedia dell'arte ihre Qualität als Volkstheater abzusprechen, ist es doch notwendig auch eine andere, gegensätzliche Realität zu beleuchten. Das Berufstheater der Commedia dell'arte-Truppen war oft weniger dem Volk als zahlungskräftigen Fürstenhäusern und ihrem adeligen Publikum bestimmt. Dass auf der An- und Abreise überall gespielt wurde, wo es möglich war, ist vermutlich wahr, wenn es auch nicht immer der Fall gewesen sein kann, vor allem wenn der Auftraggeber die Reisekosten trug und einen Vorschuss geschickt hatte. Dieses Arrangement traf allerdings nur auf die berühmtesten Truppen zu, alle anderen spielten vor städtischem und ländlichem Publikum und schlugen sich mit Vorstellungen zu Festtagen durch. Freilich ist es da legitim, sich die Frage zu stellen, inwieweit dieses Theater tatsächlich populär und ein Volkstheater war.

¹²⁸ Eugenio Barba: Le Corps dilaté. In: Lorraine Camerlain, Diane Pavlovic: Jeu, Cahiers de théâtre. Nr.35, 1985/2, Montréal, S. 52.

¹²⁹ Strehler: a.a.O., 1989, S.186.

Heutzutage ist es so, dass die Commedia dell'arte-Truppen auch noch lieber in einem großen, bekannten Theater vor einem bürgerlichen Publikum spielen, als durch die Lande zu ziehen, schon allein wegen der fixen Gage. Das ist nicht der Fall, wenn eine Truppe auf eigene Initiative, nur mit polizeilicher Erlaubnis, ohne vom Rathaus dazu engagiert worden zu sein, in schwierigen Vierteln, den Stiefkindern der Kultur- und Integrationspolitik, auftritt. Denn dann zahlt die Kompanie ihre Spesen aus eigener Tasche, ohne auch nur daran denken zu können, die Schauspieler bezahlen zu können. Eigentlich berufen sich die meisten Stücke der Commedia dell'arte darauf, Volkstheater sein zu wollen.¹³⁰ Man kann da nicht umhin sich zu fragen, was das für eine Tradition des Volkstheaters sein soll und vor allem in welcher Opposition es sich befindet. Es ist jedenfalls offensichtlich, dass die Commedia dell'arte von heute sich immer wieder darauf beruft, Volkstheater zu sein.

Es ist schon so, dass die Mehrzahl der Commedia dell'arte-Truppen Freilichttheater machen, und auch gezielt politisch engagiert an Orten spielen, wo die Menschen wenig bis gar keine Berührung mit dem Theater haben. Das Theater kommt also zu ihnen, und muss sich erst ihren Respekt erspielen. Die historischen Kostüme und die Präsentation der Bretterbühne können da eine Hilfe sein, weil es einfach so ist, wie sich viele Menschen Theater vorstellen. Auf jeden Fall wird die Neugierde geweckt. Dann ist es am schauspielerischen Können der Truppe, ob es ihnen gelingt die Menschen in den Bann zu ziehen. Dabei spielen die Schnelligkeit, Gewandtheit und Professionalität eine ebenso große Rolle wie der Canevas, der in seiner Universalität und den stereotypen Figuren dem Publikum eine Möglichkeit bieten muss, sich im Stück auch wiederzuerkennen und sich zumindest mit einer Figur identifizieren zu können, vor allem wenn sie die Sprache schlecht oder gar nicht verstehen.

Die Commedia dell'arte von heute ist nicht mehr oder weniger Volkstheater als anderes, herkömmliches Sprechtheater, sie eignet sich jedoch besonders gut zu einem gezielten Einsatz in den unterprivilegierten Vierteln der Städte, in fremdsprachigen Ländern, und kann absolut zum Volkstheater gemacht werden. Sie sieht sich auch nicht als Ersatz für klassischere oder modernere Formen, sondern kann als komplementäres Element in der vorhandenen Theaterlandschaft angesehen werden.

¹³⁰ Selbst im Präsentationstext in der Pressemappe von 2007/2008 des Improvisationsduos *Les Bonimenteurs* läßt sich lesen:

„Leur Spectacle réunit la tradition d'un théâtre populaire axé sur le comique tout en utilisant la technique de l'improvisation. »

1.4.2 Politische Brisanz und Engagement

Als im Jahre 2003 das Festival In d'Avignon von seinem Direktor Bernard Faivre D'Arcier abgesagt wurde, haben sich die meisten Kompanien des Festival Off dem Streik angeschlossen, um mit ihrer Solidarität auf die prekäre Situation der Menschen, die im Theater arbeiten, aufmerksam zu machen. Dabei gingen sie ein großes finanzielles Risiko ein, da die Einbußen der Einnahmen für manche Kompanie lebensbedrohlich wurden. So gab es Kompanien, die überhaupt nicht spielten, andere, die spielen mussten, um ihre Ausgaben einzuspielen, und wieder andere Kompanien, die sogenannte „öffentliche Proben“ mit einer freiwilligen Spende am Ende des Stückes veranstalteten.

Hatten die Kompanien der Commedia dell'arte im Jahr zuvor noch den großen Umzug und die Nacht der Commedia dell'arte organisiert, so war im Streikjahr 2003 nichts von der sogenannten politischen Brisanz der Commedia dell'arte zu bemerken. Sie waren präsent, aber haben nichts unternommen, um mit ihren Waffen, das heißt den Bretterbühnen auf einem öffentlichen Platz und ein paar Schauspielern, ihren Widerstand auszuspielen. Offenbar stellt die Ästhetik der Commedia dell'arte für die meisten doch eher ein kluges Verkaufsargument dar als den ein echtes politisches und künstlerisches Bekenntnis. Der Gerechtigkeit halber ist zu erwähnen, dass die Cie du Mystère Bouffe in ihrem 4^e Festival Itinerant des Arènes de Montmartre (19.8 – 14.9.2003) kulturpolitische Konferenzen und Treffen mit anderen militanten Kompanien wie Jolie Môme veranstaltet und das Publikum dazu eingeladen hatte. Sie nannten diese Initiative: Tréteaux de la Colère.¹³¹

1.4.3 „Commedia dell'arte“ als Verkaufsargument

Es gibt heutzutage fast kein Stegreiftheater mehr. Mit dem Theatersport hat das breitere Publikum wieder einen Zugang zur Improvisation. Jedoch unterscheidet sich die Commedia dell'arte vom Theatersport, da sie zwar eine ebensolche Performance verlangt, aber es geht in der Commedia dell'arte von heute nicht darum, jemanden anderen an die Wand zu spielen. Die Kompanien, die sich auf die Commedia dell'arte spezialisiert haben, stehen zwar in Konkurrenz zueinander, doch stellen sie in jeder Hinsicht, ästhetisch und kulturpolitisch, eine Randgruppe in der Theaterlandschaft dar. Das führt auch dazu, dass die Truppen der Commedia dell'arte wie eine große Familie funktionieren.

Die Truppen der Commedia dell'arte in Frankreich profitieren von der großen Anziehungskraft, die die Commedia dell'arte ausübt, quasi der exotischen Ästhetik. Das lässt

¹³¹ Flugblatt: Autour des Tréteaux de la Colère, Rassemblons les luttes. o.O., o. J.

sich, wie oben erwähnt, insbesondere beim Festival Off d'Avignon oder beim Mois Molière in Versailles, beobachten.

Ein Hauptverkaufsargument der Commedia dell'arte-Stücke ist der familiäre Kontext und die Zugänglichkeit. Man muss keine besondere Vorbildung haben, um sich bei einer Commedia dell'arte zu amüsieren, was auch die Hemmschwelle für einen Erstbesuch im Theater heruntersetzt.

1.5 Bemühungen um eine zeitgenössische Form der Commedia dell'arte

1.5.1 Kochbücher der Commedia dell'arte

Bezeichnend für die anglophone Forschungshaltung ist ihre Praxistendenz, ob in der Museologie, der historischen Tanzforschung, oder eben der Commedia dell'arte. Es gibt in der französischen Literatur der Commedia dell'arte kein einziges Werk, das über die historische Definition hinaus eine praktische Anleitung liefert. Für den italienischen Markt gibt es nur die Methodik Antonio Favas¹³², und in den deutschen Bibliotheken steht nur eine recht oberflächliche Anleitung von Werner Müller¹³³, die sich wohl eher auf das Amateurtheater anwenden lässt. Umso herausstechender sind die zwei Commedia dell'arte-Publikationen von John Rudlin, deren Untertitel klar die Zielgruppen definieren: *An Actor's Handbook*¹³⁴ und *A Handbook for Troupes*¹³⁵. Beide Bücher bieten sowohl eine historische Übersicht als auch viele praktische Anleitungen und Ratschläge, mit Adressen, Beispielen und Bauanleitungen. Allerdings ist die Banalisierung der Commedia dell'arte auch zu beklagen:

European theatre seems to have caught commedia-mania. Every other actor seems to have done courses in Commedia technique, and Commedia shows are popping up all over the place. My own feeling is that this mania has a lot in it that is conservative, ossificatory and unhealthy. Unless Commedia is approached in Fo's sense of reworking Commedia within a framework of radicalism, then I suspect that the present wave of commedia-mania is going to leave us with yet another theatrical millstone around our necks.¹³⁶

In diesem Sinne warnt auch John Rudlin mit einem Zitat von Dario Fo vor der unreflektierten Verwendung der Commedia dell'arte:

¹³² Vgl. Fava: a.a.O..

¹³³ Vgl. Werner Müller: Körpertheater und Commedia dell'arte. München, Pfeiffer, 1984.

¹³⁴ Vgl. John Rudlin: Commedia dell'Arte, An Actor's Handbook. London, Routledge, 1994.

¹³⁵ Vgl. Olly Crick, John Rudlin: Commedia dell'Arte, A Handbook for Troupes. London, Routledge, 2001.

¹³⁶ Ed Emery: Dario Fo's 'Trumpets & Raspberries' and the tradition of Commedia. In: Cairns: a.a.O., S. 334.

As to the often complained of irrelevance of the commedia dell'arte's dramatic situations to contemporary life, I can offer you no more than an echo of Dario Fo's conclusion: don't mess with the Masks unless you already have your own present-day political and artistic standpoint worked out. Otherwise they will suck you into their own historicity rather than provide you with sharp comedic tools with which to create modern meanings.¹³⁷

Die praktische Auseinandersetzung mit der Commedia dell'arte kann für einen Regisseur, Schauspieler, oder eine Truppe von großem künstlerischen Interesse sein und ihnen neue Inspiration bringen. Die erste Begegnung und die ersten Schritte sollten jedoch nicht über ein Buch stattfinden, sondern eine Fortbildung bei einem der Meister der Commedia dell'arte wie Antonio Fava oder Carlo Boso sein. Auch wenn jeder seine eigene Interpretation hat, so führt sie ihre jahrzehntelange Erfahrung und Reflexion zu einem sehr bewussten Einsatz der Commedia dell'arte und ihrer Mittel, welche sie auch ihren Schülern vermitteln.

1.5.2 Antonio Fava

Antonio Fava wurde 1949 in Kalabrien geboren und wuchs in Reggio Emilia auf. Zuerst studierte er Musik und wandte sich dann dem Theater zu. Er ging zu Dario Fo nach Mailand und dann zu Jacques Lecoq nach Paris, wo er auch sein Assistent wurde. In Frankreich arbeitete er dann auch mit Jean Pierre Chabrol. Mittlerweile hat er sich komplett der Commedia dell'arte verschrieben und in Reggio Emilia, wo auch der Sitz seiner Kompanie Il Teatro del Vicolo ist, die Scuola Internazionale dell'Attore Comico gegründet. Antonio Fava fertigt seine Masken selbst an und gibt dieses Wissen auch an Lernbegierige aus der ganzen Welt weiter.

Antonio Fava has been a constant source of inspiration and technical know-how to English companies seeking to authenticate their Commedia experiments. His position as regards to authenticity or inauthenticity in the recreation of commedia dell'arte is very interesting as he manages to side-step the issue completely, by claiming that the historical reason for existence is identical to its reason for existence now: for him it is a theatre form that puts sensuality and emotion above text, and does so as a reaction to the conventional theatre of whatever time it exists in.¹³⁸

Antonio Fava gehört zu den wenigen Bühnenkünstlern der Commedia dell'arte, denen es gelungen ist, ihr Werk selbst zu erklären und eine Methode der modernen Commedia dell'arte zu schreiben. In seinem Buch *La Maschera comica nella commedia dell'arte*, dessen Untertitel *Disciplina d'attore, Universalità e continuità dell'improvviso, Poetica della sopravvivenza*, erst das eigentliche Anliegen des Autors verrät, strukturiert Antonio Fava seine

¹³⁷ Rudlin: a.a. O., S. 248.

¹³⁸ Crick, Rudlin: a.a.O., S.82.

Definition der Commedia dell'arte, wobei er auch mit verschiedenen Mythen aufräumt. Seine Argumentation gründet sich weniger auf die wissenschaftliche Literatur, obwohl seine Belesenheit durch den Text schimmert, als auf seine langjährigen Erfahrungen aus der Theaterpraxis, gepaart mit viel Hausverstand.

In der Definition der Commedia dell'arte nach Antonio Fava gibt es vier fixe Elemente: die fixen Typen mit dem daraus resultierenden System der Hierarchie, die Verwendung von Masken, die Improvisation und die Verwendung verschiedener Sprachen, Dialekte und Kulturen. Als fünfter, optionaler Punkt kommt die anachronistische Ästhetik hinzu.¹³⁹ Manchmal lässt sich aus der Definition der Commedia dell'arte in der Interpretation Antonio Favas umso besser ihr Wesen herauslesen, indem man analysiert was sie nicht ist, anhand der Punkte, an denen Antonio Fava Kritik übt:

Er wettet gegen die Vermischung von Commedia dell'arte mit dem Werk Goldonis, was er „Insistenza Goldoniana“¹⁴⁰ nennt, und den dazugehörigen Trugschluss, Venedig sei die Heimat oder das Zentrum der Commedia dell'arte gewesen¹⁴¹. Noch mehr kritisiert er den „kitsch ricostruttivo“¹⁴² mit dem Mythos des Arlecchino „Superstar“¹⁴³, dem Idyll der Freiluftaufführung¹⁴⁴, und der Idee, jede Stadt in Italien habe ihren eigenen Maskentyp kreiert¹⁴⁵. Antonio Fava lehnt auch die Auffassung ab, die Commedia und der Komiker seien per se eine Form sozialen Protestes.

La Commedia sarebbe stata una forma partecipativa delle varie lotte di classe. Gli anni Settanta ci hanno segnalato anche questo aspetto dell'intrinsechezza rivoluzionaria delle classi proletarie. La moda è passata, ma restano tracce tenaci di questo modo di vedere la Commedia, che diventa una sorta di cellula rivoluzionaria ambulante che fa “prendere coscienza” al popolo attraverso la risata eversiva. Noi opiniamo che Commedia dell'arte ed il Comico in generale non abbiano nulla a che vedere con tutto ciò.¹⁴⁶

Weiters ist er gegen den „Pierrotismo“, das heißt gegen den Einsatz der französischen, versüßlichten Pierrot-Figur aus dem 18. Jahrhundert; sowie gegen den Kurzschluss von Commedia dell'arte und modernem Karneval, gegen die Idee der Verwendung der Commedia

¹³⁹ Fava: a.a.O., S.121-142.

¹⁴⁰ Ebenda, S.38-49.

¹⁴¹ Ebenda, S.52f.

¹⁴² Ebenda, S.50.

¹⁴³ Ebenda, S.50.

¹⁴⁴ Ebenda, S.51.

¹⁴⁵ Ebenda, S.52.

¹⁴⁶ Ebenda, S.53.

dell'arte als „espressione corporea“, gegen die Infantilisierung und den kommerziellen Gebrauch von Bildern der Commedia dell'arte außerhalb des theatralen Bereichs.¹⁴⁷

Dafür setzt sich Antonio Fava vehement für die Idee der Kontinuität der Commedia dell'arte ein:

Nessuno storico può affermare che la Commedia dell'Arte sia un fenomeno indefinibile e che qualunque cosa sia, ammesso che sia esistita, ora non esiste più; poiché a questo che, in sintesi, premettono tutti o quasi storici quando scrivono e poi pubblicano i loro libri sulla Commedia. La Commedia dell'Arte c'è perché esiste chi la fa e chi la va a vedere. Esiste persino chi la recensisce. Questo basta e avanza per affermare l'esistenza.

Esiste in termini di *continuità* rispetto alla tradizione, al passato. Il fatto che della storia della Commedia dell'Arte, delle sue “tecniche”, della sua “estetica” e delle innumerevoli differenziazioni unitamente ai punti di contatto, non si sappia tutto quello che ci sarebbe da sapere, è nell'ordine naturale delle cose.

La continuità oggi si esprime in due modi: *ricostruttivo* e *continuista*. Noi ci identifichiamo nel secondo. Ricostruire significa rifare una e soltanto quella certa cosa, così come era.

Continuare significa farlo applicando principi ma in piena libertà di invenzione ed elaborazione.¹⁴⁸

Auch für Antonio Fava ist der Zusammenhang von Angst und Komik im Spiel der Commedia dell'arte ein wichtiger Bestandteil für die Verwendung von maskierten Typen, wie er in seinem Programm von *Love is a Drug* erklärt:

The pleasure we derive from comedy corresponds to the fulfilment of a basic need – the need to overcome fear, even if only for a moment. Fear of all kinds: terror, superstition, vertigo, our fear of dying, our fear of the unknown, of our leap into the abyss – all the fears which stalk us. Our greatest fear is the fear of Death – an enduring and central feature in the comic tradition.¹⁴⁹

Carlo Boso und Antonio Fava begegnen sich in ihrer künstlerischen Arbeit nicht. Beide respektieren das Terrain des anderen. Tatsächlich ist es auch so, dass Antonio Fava vor allem in Italien arbeitet, wohingegen Carlo Boso hauptsächlich in Frankreich tätig ist und in Italien nur mit der Kompanie Teatrovivo und der Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi zusammenarbeitet.

¹⁴⁷ Fava, a.a.O., S.55-57.

¹⁴⁸ Ebenda, S.58.

¹⁴⁹ Antonio Fava: *Love is a Drug*. In: Crick, Rudlin: a.a.O.,S.191.

1.5.3 Sonderfall Dario Fo

Dario Fo und die Commedia dell'arte sind untrennbar miteinander verbunden. Kein zeitgenössischer Schriftsteller kann sich rühmen, so schauspielerbezogen und publikumsbezogen wie er zu schreiben. Dafür hat er schließlich 1997 den Nobelpreis bekommen, mit der Begründung „who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden“.¹⁵⁰

Es gibt an seiner Stelle niemanden, der so eigene Wege in der zeitgenössischen Commedia dell'arte gegangen ist. Aufgrund dieser Bedeutung soll ihm hier ein Kapitel gewidmet sein, auch wenn er wegen seiner Eigenheiten im Grunde ein schlechtes Beispiel für die zeitgenössischen Interpretationen der Commedia dell'arte, dem Schwerpunkt dieser Diplomarbeit, ist. Seine Beziehung zur Commedia dell'arte ist zwar von langer Dauer, jedoch beeinflusste sie seine Spielpraxis eher auf indirekter Weise.

Dario Fo's relationship with the commedia dell'arte came to a head in 1985 but grew from a long-standing similarity between the commedia's dependence on audience reaction and Fo's own background as a performer. His emphasis on mime (originally from Lecoque [sic!]) and ability to improvise in direct address to the audience are all characteristics which derived from his background in variety, but which he and his company developed from the sixties onwards. When their new ideological stance prompted an even closer relationship with the audience in discussions after or during the show of the issues it raised, this was also, in a sense, a further sophistication of commedia techniques. In London in 1988, Fo admitted that he had come late to the formal study of the commedia dell'arte, but had found with some surprise that he had been involved in similar theatrical practice (with different roots, in variety, the circus, the silent film) already for many years.¹⁵¹

Dario Fos Bekenntnis zur Tradition der Commedia dell'arte ist jedoch nicht frei von kritischen Einschränkungen bezüglich ihres konservativen Kerns und der Abhängigkeit der Truppen von Mäzenen.

¹⁵⁰ http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/, 12.10.2008.

¹⁵¹ Christopher Cairns: Dario Fo and the commedia dell'arte. In: David J. George, Christopher J. Gossip: Studies in the commedia dell'arte. Cardiff, University of Wales Press, 1993, S.247f.

He does not accept commedia as a generic, unified form, but as a form in which there are distinctly variant styles. He acknowledges that there is “a *part* of the Commedia dell’Arte, which I have taken and used”, but stresses that many original commedia troupes, such as the Gelosi, and others like them, were “generally conservative, and often downright reactionary in content”, because of the patronage they accepted from the Italian nobility. He suggests that the great commedia troupes were “a bit like those football teams nowadays that are owned by big industrialists. Fo’s plays, again, like sporting events, are not static or permanently fixed; even his best known, most produced works have undergone continual revisions to keep them as fresh as today’s headlines.”¹⁵²

Sein künstlerisches und politisches Selbstverständnis kommt doch aus den fahrenden Sängern und Spielteuten, der *giullari* des Mittelalters, was sich in der Niederschrift und Inszenierung des *Mistero Buffo*, *Giullarata popolare* 1969 niederschlug. Verschiedene Spielmannsstücke wie auch Vorlagen für Grammelotmonologe sind in diesem Buch versammelt. Unter anderem gibt es ein Stück, das von der Geburt des *Giullare* erzählt. Eigentlich können diese Texte nur als grobe Vorgaben gelten, denn belebt werden sie erst vom Schauspieler, dessen Verkörperung und Spiel ihre Komik und Satire in vollem Umfang sichtbar macht.¹⁵³

Mistero Buffo is all anecdote coupled with a licence to drop the story whenever an improvised aside in propria persona is more telling.

Since the immense success of Mistero Buffo, Fo’s performance work has become more and more singular, less and less ensemble, with the result that, although he himself is a personal working example of what he intends, his relations with other performers, even in Franca Rame, have become strained or even non-existent. His interest in Commedia has developed, but still from the perspective of the solo performer.¹⁵⁴

So hat auch *Hellekin*, *Arlekin*, *Arlecchino*, von 1985, eher seine Wurzeln in der Spielmannstradition als in der Commedia dell’arte, auch wenn er Masken, Grammelot und Commedia dell’arte-Themen und -Lazzi verwendete, da der Focus doch allein auf seiner Performance lag.¹⁵⁵

The figure of the *giullare* provides Fo with a focus and a model for all his vast and varied theatrical activity – as a writer, performer, song-writer, actor, designer, fool.[...]

The *giullare* is a quintessentially medieval figure, who flourishes approximately from the Tenth to Fifteenth centuries, in other words in the period before the blossoming of *Commedia dell’arte*. Some commentators have tried to read some significance into that fact.¹⁵⁶

¹⁵² James Fisher: a.a.O., S.56.

¹⁵³ Vgl. Dario Fo: *Mistero Buffo*, *Giullarata popolare*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2003.

¹⁵⁴ John Rudlin: a.a.O., S.228.

¹⁵⁵ James Fisher: a.a. O., S.58f.

¹⁵⁶ Joseph Farrel: Dario Fo, Zanni and *Giullare*. In: Cairns (Hrsg.): a.a.O., S.317.

Für Dario Fo zählte also keinesfalls die Rekonstruktion der Commedia dell'arte, sondern eine moderne Herangehensweise und Optik, mit den schauspielerischen Mitteln der Commedia dell'arte, welche ihren Ursprung in der Kunst der Spielleute hatten. Vermutlich hält Dario Fo für seine Theaterpraxis ebenso wenig von den gelehrten Theorien über die Commedia dell'arte, wie Carlo Boso. So auch hier abschließend eine kleine Anekdote zur Commedia dell'arte:

Eines Tages – ich entsinne mich nicht, bei welcher Gelegenheit – hörte ich Carmelo Bene rufen: „Die Commedia dell'arte?! Also tut mir einen Gefallen... Die hat es nie gegeben!“

In seinem notorischen Hang zur Übertreibung und zum Paradoxen hatte er eine heilige Wahrheit ausgesprochen. Er hatte lediglich vergessen, den Satz zu beenden. Nämlich: „Es hat sie nie gegeben... so, wie man sie uns immer überliefert hat.“¹⁵⁷

In diesem Sinne soll auch der zweite und eigentliche Hauptteil dieser Diplomarbeit eingeführt werden: Wenn es sie so nie gegeben hat – Wie existiert sie denn heute?

Carlo Boso kann mit seiner Theaterarbeit vielleicht eine Antwort liefern, wie Commedia dell'arte im 20. und 21. Jahrhundert aussehen kann.

¹⁵⁷ Dario Fo: Kleines Handbuch des Schauspielers. Frankfurt, Verlag der Autoren, 1989, S. 13.

2. CARLO BOSO – REGISSEUR UND PÄDAGOGE DER COMMEDIA DELL'ARTE

Der erste Teil dieser Diplomarbeit beleuchtet die Problematik der Commedia dell'arte von heute und stellt sie sowohl in einen wissenschaftlichen als auch in einen künstlerischen Kontext. Das konkrete Schaffen von Carlo Boso, der sowohl Regisseur als auch Pädagoge ist, bietet sich an, eine mögliche Interpretation der Commedia dell'arte genauer zu studieren. Die Beschreibung der Herangehensweise Carlo Bosos soll aufzeigen, warum die persönliche Einstellung einen so großen Stellenwert bei der Theaterarbeit mit der Commedia dell'arte einnimmt. Carlo Boso hat sehr klare Arbeits- und Lehrmethoden, mithilfe derer sich seine Vision der Commedia dell'arte in reale Inszenierungen wandelt. Dabei ist er überzeugt, dass es der vielfältigen Erscheinungsformen der Commedia dell'arte bedarf, um die Lebendigkeit der Kunstform zu garantieren. Seit Jahrzehnten arbeitet er mit der Commedia dell'arte und hat seinen eigenen Weg gefunden, seine Vorstellung des Theaters, der Commedia dell'arte und ihrer Weitergabe zu realisieren.

Die Gegenüberstellung der heutigen Interpretationsweise und der Spielpraxis Carlo Bosos soll einen klaren Kontrast zwischen „legendärer“, historischer und zeitgenössischer Verwendung der Masken und Figuren herausarbeiten, so wie sie im korrespondierenden Kapitel des ersten Teiles dieser Diplomarbeit beschrieben wurden. Da Carlo Boso, als Italiener, Schüler von Strehler und Kind des Abendlandes, sein Wissen ja auch von irgendwoher beziehen muss, werden einige Stellen sehr ähnlich oder gar gleich sein. Es muss betont werden, dass die hier gesammelten Informationen nicht zitierbar aus der Fachliteratur stammen. Die Hauptquelle dieses Kapitels ist der Unterricht Carlo Bosos. Es geht hier um seine Interpretation und Geschichtsauslegung, seine ganz persönliche Interpretation der Figuren der Commedia dell'arte und ihrer Verwendung in seinen Regien.

2.1 Carlo Bosos künstlerischer Werdegang

2.1.1 Biographie

Wie bei so vielen Bühnenkünstlern gibt es von Carlo Boso selbst wenig direkte Aussagen oder gar Niederschriften. Er hat sich vollkommen der Theaterpraxis und ihrer oralen Vermittlung gewidmet. Über sich selbst erzählt er wenig während seiner Kurse. Im Jahr 2000 schrieb Stéphanie Fouchard an der Universität von Caen eine Diplomarbeit, deren Verdienst

es ist, eine ausführliche Biographie von Carlo Boso zusammengestellt zu haben, leider jedoch ohne Nachweise.¹⁵⁸ Die folgenden Informationen stammen also entweder aus dem offiziellen Lebenslauf Carlo Bosos, der aber derzeit nur bis ins Jahr 2000 reicht, oder von Stéphanie Fouchard.

Carlo Boso wurde 1946 in Vicenza in Italien geboren. Von 1964 bis 1967 studierte er an der Scuola d'Arte Drammatica di Piccolo Teatro di Milano. Als Schauspieler arbeitete er von 1965 bis 1992 in Regien von Giovanni Poli, Giorgio Strehler, Flavio Bonacci, Peppino de Filippo, Andrea Camilleri, Roy Bosyer, Marco Gagliardi, Gianni Valle, Marco Parodi, Massimo Castri, Nuccio Ambrosino, Ferruccio Soleri, Mina Mezzadri, Dario Fo und Peter Lotschak.¹⁵⁹

Seine Regiearbeit begann Carlo Boso 1979 für das Festival de Albi mit *La Venexiana*, dem ersten Stück, in dem er 1965 auch als Schauspieler aufgetreten war.¹⁶⁰ Er arbeitete gleichermaßen in Italien wie im Ausland, vor allem aber in Frankreich.

Sein Beginn als Regisseur fällt mit dem Anfang seiner Arbeit als Pädagoge zusammen. Von nun an leitete Carlo Boso jedes Jahr mehrere Workshops auf internationalem Niveau.

Diese internationale Dimension ist bezeichnend für Carlo Bosos Auffassung des Theaters und spiegelt sich in seiner Arbeit als künstlerischer Leiter für die internationale Programmgestaltung des Theaters an der Porta Romana in Mailand von 1971 bis 1981 und von 1993 bis 1994 beim Carnevale di Venezia wieder. Von 1983 bis 1992 zeichnete er sich außerdem für das theatrale Rahmenprogramm des Carnevale di Venezia verantwortlich.¹⁶¹

Seine erste Berührung mit der Commedia dell'arte verdankt Carlo Boso ebenfalls *La Venexiana* in der Regie von Giovanni Poli am Gran Teatro La Fenice di Venezia im Rahmen der Biennale di Venezia 1965.¹⁶² Er spielte einen Zanni und trug eine Maske aus Papiermaché. Aber besonders geprägt wurde er von der berühmten Inszenierung des *Arlecchino Servitore di due padroni* von Giorgio Strehler. Bereits 1967 begleitete Carlo Boso in der Rolle des Trägers die Kompanie des Piccolo Teatro auf Tournee. Er studierte auch die Rolle des Arlecchino ein und spielte 1968 in Paris in einer Version, für die Giorgio Strehler nur ganz junge Schauspieler verwendete. Bei den großen Tourneen wurde Carlo Boso als zweite Besetzung für Ferruccio Soleri engagiert, kam aber nicht dazu, tatsächlich zu spielen. Was auch dazu führte, dass er 1980 seine Zusammenarbeit mit dem Piccolo Teatro beendete.

¹⁵⁸ Vgl. Stéphanie Fouchard: Carlo Boso et la Commedia dell'arte. Université de Caen, Mémoire de maîtrise, 2000.

¹⁵⁹ Nicolo Carlo Boso: Curriculum Vitae, 12.2.2002, S. 1-2.

¹⁶⁰ Ebenda, S.3.

¹⁶¹ Ebenda, S.6.

¹⁶² Ebenda, S.1.

Die Commedia dell'arte war zum zentralen Element seiner Zusammenarbeit mit Ferruccio Soleri geworden, und so spielte Carlo Boso von 1974 bis 1977 in *Arlecchino l'amore e la fame* in der Regie Ferruccio Soleris.

In den 80er und 90er Jahren arbeitete Carlo Boso vor allem mit zwei Kompanien, den Scalzacani und dem TAG Teatro. Für beide Kompanien schuf er verschiedene Commedia dell'arte-Stücke.

Was die Arbeit der letzten zehn Jahre bis 2008 betrifft, so findet sich im letzten Kapitel dieser Diplomarbeit ein Überblick über die Regiearbeit Carlo Bosos innerhalb der Kompanien, die sich der aktuellen Interpretation der Commedia dell'arte verschrieben haben.

2.1.2 Künstlerisches Wollen und Wirken

Das Theater ist für Carlo Boso eine gesellschaftliche und politische Institution, in deren Rahmen man mit künstlerischen Mitteln Einfluss auf das Publikum und somit einen Teil der Gesellschaft nehmen kann. Um die Menschen zu erreichen, darf das Theater nicht nur eine fixe architektonische Struktur sein, sondern muss mobil sein und auf öffentlichen Plätzen in Erscheinung treten. Die Wanderbühne kann das Theater auch zu Menschen bringen, die a priori nie ein Theater betreten haben. Das Theater soll ein gesellschaftlicher Spiegel sein und die Zuschauer durch das Gezeigte zum Nachdenken anregen. Die Reflexionen sollen wiederum die Haltungen und Denkweisen der Menschen ändern. Das Maß des Theaters von Carlo Boso ist die Darstellung des Menschlichen, der menschlichen Gefühle und Leidenschaften. Er definiert die Commedia dell'arte als kollektives Psychodrama. Die Animalität der Figuren der Commedia dell'arte, insbesondere der Masken, stellt in ihrer überzeichnenden Form eine oft verleugnerte Seite der menschlichen Natur dar. Der Optik seiner Inszenierungen haftet etwas Übersteigertes, Barockes an. Carlo Boso ist für ein authentisches Theater im Sinne der Glaubwürdigkeit der dargestellten Emotionen, aber es darf kein realistisches Spiel daraus werden. Der Schauspieler soll sich bewusst sein, dass er spielt und was er damit vermittelt, und sich nicht im Spiel verlieren. Carlo Boso setzt die barocke Optik seiner Commedia dell'arte-Inszenierungen und die Überzeichnung in seinen zeitgenössischen Regien als Verfremdungseffekt ein und keinesfalls, um einfach nur optisch ansprechend zu wirken. Er kämpft mit diesen Mitteln gegen das Prinzip und die Ästhetik der Telerealität an, denn das ist letzten Endes die direkte Konkurrenz des Theaters bei einem Großteil des heutigen Publikums.

2.1.3 Vom Schauspieler zum Regisseur

Schon früh in seiner Karriere kam Carlo Boso als Schauspieler ins Ausland. So wurden ihm auch früh die internationalen Dimensionen des Theaters bewusst. In dieser Hinsicht ist er stark von Giorgio Strehler und dessen Vision eines europäischen Theaters geprägt, die diesen auch dazu veranlassten, den jungen Carlo Boso mit einer Truppe anderer junger Schauspieler nach Paris zu schicken.

Allora giovanissimo, Boso lavorava al Piccolo Teatro di Milano. Nel '68, Paolo Grassi, co-fondatore con Giorgio Strehler del Piccolo, accetta di mandare una *troupe* del teatro a Parigi con lo spettacolo "Arlecchino servitore di due padroni". Una troupe composta da giovanissimi attori, età media 25 anni, che recita prima al *Théâtre Antoine* (dicembre 1967), poi al *Théâtre de l'Est Parisien* (febbraio 1968) ed infine all'*Odéon* (maggio 1968) all'epoca teatro prediletto della contestazione giovanile. Altro che i due padroni di Arlecchino, loro ce l'avevano con tutti i padroni. "Una rivolta davvero studentesca, popolare", ricorda Boso, che tra uno spettacolo e l'altro andava raggiungere i manifestanti.¹⁶³

Carlo Boso in seiner Interpretation des Arlequin muss einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben, sonst würden Wissenschaftler wie Pierre-Louis Duchartre ihn nicht als Referenz zitieren, obwohl dieser bestimmt auch die Interpretationen von Ferruccio Soleri und Marcello Moretti gesehen hatte:

Je cite le nom français sous sa dernière graphie parce que- [...] – le *diable* Arlequin est d'origine française, [...]. Par contre il est évident que ce sont les Italiens qui ont rendu illustre ce diable, veneur céleste, grâce à leurs dons innés d'improvisateurs.[...] Ce n'est pas un « type fixe » comme ses compagnons. Chaque acteur peut le marquer comme il veut de sa personnalité, d'une façon permanente comme le fait Carlo Boso avec tant de talent.¹⁶⁴

Ein Grund für diese Unterscheidung mag in der Herangehensweise Carlo Bosos an die Commedia dell'arte beruhen. Carlo Boso war nicht über Jahrzehnte Titular einer Rolle der Commedia dell'arte, sondern interessierte sich rasch für alle Aspekte und suchte sie über die Strehler'sche Interpretation hinaus zu entwickeln und mit anderen Schauspielern zu erforschen, was er letzten Endes noch bis heute tut. Über das Abenteuer der Scalzacani, einer Truppe, welche über Jahre mit Carlo Boso zusammengearbeitet hatte, schreibt Pierre-Louis Duchartre weiter in seinem Vorwort des *Recueil Fossard*:

¹⁶³ Patrizia Molteni: Carlo Boso, Da spettatore ad „attore“. In: Aldo Bechi (Hrsg.): Focus Nr. 85, März-April 2008, S.31.

¹⁶⁴ Vgl. Beijer, Duchartre (Hrsg.): a.a O, S.5.

Une jeune troupe italienne, de recherche et d'animation, dirigée par M^{me} Donatella Zotta, s'était formée en 1978 et s'intitule avec une modeste ironie : les *Scalzacani*, [...]. Le plus notoire Arlequin vivant, Carlo Boso, est leur professeur et leur guide vers la maîtrise de l'art des improvisateurs. Stefano Perocco, le si remarquable créateur des masques, les a initiés à ses secrets de fabrication, mais aussi leur enseigne comment tenter de tirer les meilleurs effets du port de ses masques. La maison mère Piccolo Teatro ne cesse de semer des filiales. A elles de bien germer puis fleurir. [...]

Cette jeune troupe a, par exemple, montré un spectacle intitulé *Les Masques de Don Juan*, à la fois dans l'esprit de Goldoni mais sans trahir celui de Gozzi. Voilà qui était et qui reste très prometteur en raison de la fraîcheur et de la qualité de leur enthousiasme.

D'ailleurs ses représentations et ses stages pour faciliter l'éclosion de vocations d'acteurs, de chanteurs et musiciens, dans des zones très voisines ou incluses dans la Commedia dell'Arte, ont rencontré de très vifs succès, à Paris et ses environs « culturels », [...] C'est d'ailleurs une des caractéristiques de la Commedia dell'Arte d'avoir toujours rencontré une audience internationale, chaque fois qu'elle réapparaissait.¹⁶⁵

Dieses Zitat stammt aus der Epoche, in der Carlo Boso noch als Schauspieler bekannt war, sich aber bereits für die Commedia dell'arte entschieden hatte, und in der er begann, sich mit seiner pädagogischen Arbeit und seinen Regien einen Namen zu machen. Besonders wichtig wurde seine Zusammenarbeit mit dem TAG Teatro in Venedig, für das er 1983 *Il Falso Magnifico*, 1987 *Scaramuccia* und 1989 *La Pazzia d'Isabella* kreierte:

At a November, 1988 conference on commedia held at the Italian Institute of Culture 1983 in London, Boso stated that, in his opinion, his troupe has captured the spirit of commedia, but not its elusive technique. He stressed that it will probably take several generations to comprehend and master commedia technique, although the way to begin is "to go back to the tradition that exists in the theatre, which is the criticism of the society on a level of fairy tales, but with great seriousness, though at the same time joyfully". Boso and his troupe have successfully produced a number of commedia plays based on traditional scenarios and early Italian plays. [...]

Boso limited his nine actors to the use of a few props and a small stage platform, and, as a result, "the vitality and physical discipline of the piece intensified". One critic claimed that the "achievement of Carlo Boso is to prove that the legendary commedia dell'arte can work today".¹⁶⁶

Nach der Auflösung des TAG Teatro 1995 arbeitete Carlo Boso nur mehr als freier Regisseur und Pädagoge, bis er 2004 seine Schule, die Académie des Arts du Spectacle gründete.

¹⁶⁵ Vgl. Beijer, Duchartre (Hrsg.): a.a.O., S.8.

¹⁶⁶ Fisher: a.a.O., S.48.

2.1.4 Pädagogisches Konzept

Seit über 20 Jahren widmet sich Carlo Boso auch der Weitergabe seines Wissens über die Commedia dell'arte auf internationalem Niveau. In zahlreichen Workshops, deren Dauer von einer Woche bis zu zwei Monaten variieren kann, vermittelt er gemeinsam mit seinen Mitarbeitern die einzelnen Techniken der Commedia dell'arte.

Carlo Boso went back to the roots of Commedia, the early comedy of the streets, balancing it against the later period classical approach of the Piccolo Theatre of Milan, keeping alive a spirit of true comedy. He managed to put all the historical research and quest for authenticity (we had) into a theatrical context, as well as make the workshop extremely enjoyable for all participants.¹⁶⁷

Sein pädagogisches Konzept hat sich aus der Arbeit mit den Kompanien und den vielen von ihm geleiteten Ausbildungen und den damit verbundenen Erfahrungen herauskristallisiert. Carlo Boso gibt immer auch eine historische Einführung zur Commedia dell'arte, um in seinen Schülern ein Bewusstsein für die verschiedenen Dimensionen dieser Theaterform zu wecken. Dabei ist die historische und wissenschaftliche Genauigkeit kein eigentliches Kriterium, sondern die verschiedenen Erzählungen sollen die künstlerischen Thesen illustrieren und bekräftigen.

Die künstlerische Annäherung an die Techniken der Commedia dell'arte beginnt Carlo Boso immer mit der Arbeit an einer selbstgefertigten Maske, hauptsächlich um mittels freier und angeleiteter Improvisation herauszufinden, ob die Person unter der Maske eher zum dominanten Typen, dem Täter, oder dem dominierten Typen, dem Opfer, gehört. Das spielt für die spätere Bestimmung der Figuren der Commedia dell'arte eine wichtige Rolle. Anhand der Maske erklärt er auch die Prinzipien der Physiognomie der Commedia dell'arte-Masken. Die neutrale Maske spielt hingegen in seiner Pädagogik keine große Rolle.

Ein körperliches Aufwärmtraining geht dem Erlernen der kodifizierten Haltungen und Bewegungen der einzelnen Typen der Commedia dell'arte voraus, noch bevor die Masken getragen werden. Es wird dann per Abstimmung der anderen Teilnehmer bestimmt, wer welchem Typen der Commedia dell'arte am nächsten kommt, und so wird für jeden sein Commedia dell'arte-Typ bestimmt. Schließlich werden Gruppen gebildet und ein Szenenablauf nach genauen Anweisungen festgelegt. Der Canevas konstruiert sich über die vorhandenen Figuren, ihre Familienzusammengehörigkeit, die soziale Hierarchie und die Beziehungen von Liebe, Hass oder dem Streben nach Macht. Das Thema des Stückes, und vor allem die Konfliktsituation der Figuren, ergeben sich aus diesen Parametern. An dem

¹⁶⁷ Olly Crick, John Rudlin: Commedia dell'arte, A Handbook for Troupes. London, Routledge, 2001, S.56.

Szenario wird so lange per Improvisation gefeilt, bis die Handlung logisch verläuft und man sich auf ein gutes Ende mit einer Hochzeit oder ein schlechtes Ende, den Tod aller oder zumindest fast aller Figuren, geeinigt hat. Dann wird die Musik ausgesucht und es werden die Tänze, Gesänge, Kämpfe, Pantomimen und akrobatischen Einlagen geprobt.

Im Allgemeinen endet diese Lehrzeit mit öffentlichen Aufführungen, da erst das Spielen vor dem Publikum aufzeigt, welche Szenen gut funktionieren und welche weniger, oder auch, ob die Konstruktion der Figur ein Erfolg war oder nicht. Die Konfrontation des Stückes und der Schauspieler mit dem Publikum ist für Carlo Boso weitaus mehr als eine einfache Aufführung. Aus diesem Grunde testet Carlo Boso in der Regel seine Inszenierungen, indem er sie vor den eigentlichen, öffentlichen Aufführungen vor Kindern ab dem Volksschulalter spielen lässt. Wenn die Kinder sowohl die einzelnen Personen des Stückes, ihre Abhängigkeiten untereinander und den Verlauf der Handlung verstehen als auch auf bestimmte Fragen richtig antworten können, dann sollte ein Erwachsenenpublikum dasselbe verstehen, so die Philosophie von Carlo Boso.

Seit Herbst 2002 hat Lucien Chemla die ehemaligen Studios Pathé, eine der ältesten Stummfilmfabriken Europas aus dem Jahre 1904, Carlo Boso zur Verfügung gestellt, damit dieser endlich auch an einem fixen Ort an der Weitergabe der Commedia dell'arte arbeiten kann. So wurde die Académie Internationale des Arts du Spectacle gegründet und öffnete im Herbst 2004 dem ersten Jahrgang ihre Pforten. Es werden dort klassische Rollenarbeit, Episches Theater, Commedia dell'arte, Chorisches Arbeiten, Improvisationstechniken, Stimmbildung, Kameraarbeit, Clown, Maskenbau, Theatergeschichte, Theatermanagement, Pantomime, Bühnenfechten, Gesang, Akrobatik, historischer und zeitgenössischer Tanz, Volkstanz, Tango und Flamenco unterrichtet. Der Lehrkörper besteht hauptsächlich aus Personen, die schon über lange Jahre mit Carlo Boso künstlerisch oder pädagogisch zusammengearbeitet haben.

Die Schüler sind zwischen 18 und 27 Jahre alt und kommen aus aller Welt, wobei die Mehrheit aus Frankreich stammt. Die internationale Ausrichtung der Schule, was sowohl die Schüler als auch das Lehrpersonal anbelangt, ist Carlo Boso ein besonderes Anliegen, da für ihn Theater und auch seine Pädagogik sprach- und kulturüberschreitend sein müssen.

Die Teilnahme am Festival Off d'Avignon ab dem zweiten Jahr ist obligatorischer Bestandteil des pädagogischen Konzeptes. Carlo Boso erspart seinen Schülern nichts vom Druck, unter dem die professionellen Kompanien stehen. Und er ist sich bewusst, dass er viel verlangt: „C'est pire que l'école militaire mais c'est formateur.“¹⁶⁸ Für Carlo Boso ist die Erfahrung am

¹⁶⁸ Laura Goron: Le Festival est au programme de leur cursus scolaire. In: La Provence, 28. Juli 2008, S.5.

Festival Off d'Avignon teilzunehmen und einen direkten Austausch mit dem Publikum zu haben die beste Schule:

Je n'accorde pas trop de confiance aux écoles de théâtre. La meilleure, à mon avis, ce sont les tréteaux et les échanges intellectuels et culturels avec les représentants d'autres secteurs du monde du travail et des étudiants.¹⁶⁹

Die Schüler schätzen ihrerseits diesen direkten Kontakt zum Publikum und die Begegnung mit den potentiellen Zuschauern, so erzählt Jean Budde, 2008 Schüler im zweiten Jahr:

Nous commençons nos journées à 9 heures avec une première répétition et ensuite toute la journée s'enchaînent deux parades, les pièces jusqu'à 21 heures. C'est dur, mais j'adore ça. J'aime autant la scène que les parades. Avec nos costumes en trente secondes, nous avons des dizaines de personnes qui regardent. Ce rapport direct t'apprend plus que n'importe quel professeur.¹⁷⁰

2.2 Carlo Bosos Vision der Commedia dell'arte

Par le théâtre, il faut redonner de la vigueur à l'humanité et de la magie à cette société affadie qui est la nôtre. Les techniques anciennes des comédiens dell'arte nous offrent une grande leçon d'humanité en même temps que la „clé“ pour puiser dans le ventre du monde. Les acteurs se présentent au public d'une manière directe, avec simplicité, humilité, avec effort et joie, en toute liberté pour apprendre à parler, à communiquer, à s'amuser avec lui: à faire de la commedia dell'arte. Le but de cette forme de théâtre, c'est d'être vital, de ne jamais s'ennuyer, de faire du spectacle avec l'analyse importante „des contrastes sociaux“.¹⁷¹

Der zentrale künstlerische Punkt der Commedia dell'arte ist für Carlo Boso das Berufsschauspielertum und damit auch einer der Gründe an die hohen Ansprüche an seine eigenen Schauspieler. Commedia dell'arte ist auch bei ihm in erster Linie professionelles Theater, im Sinne des zahlenden Publikums. Die vielleicht archaisch anmutende Philosophie, dass man spielen muss, um essen zu können, ist weit mehr als nur eine Metapher aus dem historischen Kontext. Commedia dell'arte ist freies Theater, was tatsächlich bedeutet, dass die Auftritte die Truppe am Leben erhalten müssen. Aus diesem System der Abhängigkeit eines kommerziellen Erfolges ergibt sich aber auch eine ethische Verpflichtung des Schauspielers, nämlich für das zahlende Publikum eine hervorragende Leistung zu erbringen. In der Commedia dell'arte müssen alle Schauspieler vielseitig ausgebildet sein, um diesem

¹⁶⁹ Carlo Boso: Contre la mort sucrée. In: Bouffonneries Nr 15/16, Cazilhac, o.Verlag, 1986.

¹⁷⁰ Goron: a.a.O., S.5.

¹⁷¹ Zitat von Carlo Boso im Programm der Compagnie du Mystère Bouffe 1999/2000.

Anspruch gerecht werden zu können. Im Bewusstsein des Einzelnen und der Truppe im Gesamten spielt die Bedeutung einer gelungenen Vorstellung eine große Rolle, vor allem in Hinblick auf das Zusammenspiel.

Zu den theoretischen Grundlagen gehört die Geschichte der *Commedia dell'arte*, wobei es sich hauptsächlich um die Vermittlung einer bestimmten Vision handelt, die den Schauspielern bestimmte Zusammenhänge bewusst machen sollen. Diese Bewusstseinsstärkung sollte sich dann auch in ihrem Spiel niederschlagen. Keine geschichtliche Interpretation oder Anekdote wird aus einer Laune heraus erzählt, sie soll jeweils einen praktischen Aspekt der Theaterarbeit erläutern helfen. So kann Carlo Boso an einem Tag von den verschiedenen Ursprungs- und Herleitungstheorien erzählen, ohne einer die Präferenz zu geben oder eine wissenschaftliche Position zu beziehen. Die Geschichte dient der Gegenwart als Exempel: vormittags erzählt Carlo Boso vom Theater der Atellanen und will mit diesem Beispiel nicht seine Zustimmung für die Herleitung der *Commedia dell'arte* bekunden, sondern den Schauspielern vermitteln, dass das komische Theater mit fixen Typen nicht erst in der Renaissance erfunden wurde. Es geht ihm um eine gewisse Bescheidenheit angesichts des Laufs der Geschichte und gleichzeitig um ein Traditionsbewusstsein. Am Nachmittag erzählt er den Schauspielern von der Bedeutung des Karnevals für die *Commedia dell'arte*, denn das Prinzip der Dialogform, das er für den Aufbau seiner Szenarien benutzt, leitet Carlo Boso von den alten Karnevalsriten, in denen dem Karnevalskönig der Prozess gemacht wird, ab. So sollen die Schauspieler an die subversive Kraft des Lachens im Karneval denken, wenn sie bestimmte Situationen im Canevas spielen, wie die Szene, in der der Herr von seinem Diener Prügel einsteckt und auch noch dankbar dafür sein muss. Abends wird Carlo Boso dann betonen, dass *Commedia dell'arte* als Berufstheater entstanden ist und dass sich die Schauspieler ihr täglich Brot erspielen mussten. Daran sollen die Schauspieler von nun an denken, wenn sie spielen, dass sie ohne Publikum verhungern müssten.

Die Verbindung Karneval und *Commedia dell'arte* ist Carlo Boso aber besonders wichtig, da eines der wichtigsten Prinzipien seiner Arbeit darin begründet liegt: das Einsetzen des Lachens als Exorzismusinstrument für die Ängste des Publikums. Für Carlo Boso steht der Karneval mit seiner verkehrten Welt, vor allem aber mit seinem Schauprozess um den „Roi Carnaval“ am Beginn der *Commedia dell'arte*.

Pendant huit siècles, on n'avait pas eu de théâtre dans toute l'Europe, mise à part une certaine période du Moyen Âge. C'est vers le XVI^e siècle qu'on a recommencé à faire du théâtre. Auparavant, il n'existait qu'une seule forme de théâtre, héritée des païens : le carnaval. On y faisait le procès du roi carnaval, qui représentait tout le mal qui avait eu cours pendant l'année. À la fin, dans un moment d'exorcisme, on le brûlait. Le procès était mené par le diable du bien et le diable du mal – il faut comprendre le diable dans le sens païen du terme, pas dans son acception chrétienne –, et par les âmes des gens morts pendant l'année. Ceux qui tenaient le rôle de ces derniers portaient des masques d'oiseaux, symboles de la mort au Moyen Âge. Le carnaval était très populaire puisqu'il constituait le seul moment libérateur du peuple pendant l'année.¹⁷²

So wie der Kontrast der beiden Anwälte den Kampf von Gut und Böse verbildlicht, so lebt die Komik der Commedia dell'arte von den sozialen Kontrasten ihrer Typen.

Quand est survenu le théâtre des classes, la commedia dell'arte, les comédiens ont réutilisé le masque exactement comme au carnaval. Ils ont réinstitué le rituel opposant le bon et le méchant : le personnage populaire, qui était l'expression du peuple, et le Magnifico, le diable. Mais le Magnifico représentait tout autant le Conseil de Dix, de Venise, le premier ministre de n'importe quelle société, quoi. On faisait donc se rencontrer, sur la place, le premier ministre et le dernier des ouvriers, et le spectacle commençait.¹⁷³

Das einfachste Paar der Commedia dell'arte, geschaffen aus Gegensätzlichkeit, sind also der Zanni, die Dienerfigur, und der Magnifico, der Typus des Herrn, mit Gewalt über Leben und Tod. Die Betonung der Macht, und damit der Möglichkeit des Machtmissbrauchs des Magnifico, ist wegen ihrer Auswirkung auf das Spiel des Zanni, insbesondere seine Reaktivität im Spiel, von so immanenter Wichtigkeit, dass Carlo Boso nicht müde wird, dieses Spiel von Autorität und Unterordnung von den Schauspielern einzufordern. Nur durch die konkrete Bedrohlichkeit des Magnifico in seiner Spielsituation wird die Angst des Zanni gerechtfertigt und führt zum Prinzip des Lachens als Exorzismus der Ängste:

Tout est pris au sérieux, pour donner au public le sentiment de peur, même inconscient, et tout de suite après, on rit de tout, et par le rire, l'exorcisme se réalise, les peurs sont démystifiées, ainsi que les angoisses et la violence qui sont présentes dans notre société.¹⁷⁴

Das Lachen wird mit einem dramatischen Bruch mithilfe des von der Angst befreienden Wortes oder Handlung nach einer kurzen Atempause in einer tragischen Situation herbeigeführt. Aus diesem System heraus müssen sich die Schauspieler, die mit Carlo Boso

¹⁷² Carlo Boso, Lorraine Camerlain: Art de la comédie, comédie de l'art, entretiens avec Carlo Boso. In: Camerlain, Pavlovic: a.a.O., S.64.

¹⁷³ Ebenda.

¹⁷⁴ Carlo Boso im Programm der Saison 1986/87 der Kompanie TAG Teatro (A.C.T.E.).

zusammenarbeiten, der Wirkung ihres Spiels und der Mechanik des Auslösers dieses exorzistischen Lachens bewusst sein. Carlo Boso betont immer wieder, halb bedrohlich und halb melancholisch: L'acteur de la commedia dell'arte est condamné à faire rire.

Was die Theaterform an sich in ihren einzelnen Stilelementen angeht, so gibt Carlo Boso Erklärungen, die sich stark von den herkömmlichen Meinungen der Commedia dell'arte-Forschung unterscheiden.

2.2.1 Die Wahl der Commedia dell'arte

Für Carlo Boso ist die Wahl der Commedia dell'arte eine bewusste Entscheidung für ein politisches und sozialkritisches Theater in einem historischen Gewand, um die Distanzierung des Publikums zu aktuellen Themen zu gewährleisten. Auf seiner Suche nach einem dramaturgisch effizienten Theater bieten sich die Methoden der Commedia dell'arte an, da sie im Allgemeinen vom Publikum sehr gut aufgenommen wird. Unter anderem geht es Carlo Boso auch um die Magie des Theaters und seine Fähigkeit die Menschen zu unterhalten, ohne sie dabei in eine Rolle der Passivität, des simplen Konsums, zu drängen. Er sieht in der Commedia dell'arte einen Ausdruck der Volkskunst.

La Commedia, c'est un art populaire et quand je parle d'art populaire, je parle de tous les publics, les riches, les pauvres, la bourgeoisie. Car en Commedia, il y a les interprètes des différentes castes et l'utilisation des arts dits « populaires », car chanter un Madrigal, oui c'est populaire, bien que cela demande un travail énorme. Comme un combat d'escrime : c'est populaire quand on le voit, mais il faut trois mois pour le mettre en place, pareil pour les pantomimes. C'est le travail de la Commedia : transformer des pulsions populaires en art. C'est comme le TNP qui part de Vilar et Malraux, puis Vitez. C'est comment transformer les demandes du public en art, comment passer du chant populaire, à la chorale, puis à l'opéra. La Commedia, c'est la transformation de la pulsion du peuple en spectacle.¹⁷⁵

Die große Beliebtheit der Komödien und der quasi exotische Faktor, der dem Begriff der Commedia dell'arte innewohnt, sind außerdem ein Garant für den Erfolg beim Publikum, also auch für das finanzielle Überleben von Kompanien, die in ihren Herkunftsländern oftmals nur auf wenig staatliche Subvention hoffen dürfen. In Frankreich ist die Comédie Italienne noch so sehr im Bewusstsein der Theaterschaffenden und des Publikums verankert, dass die

¹⁷⁵ Carlo Boso: La Commedia dell'Arte, Le grand retour. In: Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/ 2002, S.5.

Berufung auf ihre Tradition und somit auch auf die der Commedia dell'arte, bei entsprechender Qualität, ein verkaufskräftiges Argument für eine Aufführung sein kann.

2.2.2 Die Ansprüche an den Schauspieler

Um einen Schauspieler in der Commedia dell'arte zu spezialisieren, bedarf es zwischen vier und fünf Jahre. Diese lange Ausbildungszeit begründet sich in der Pluridisziplinarität der Commedia dell'arte, die sowohl darstellerisches Können als auch eine meisterhafte Beherrschung von Gesang, Tanz, Akrobatik und Kampfkunst verlangt. Dabei ist es wichtig, die einzelnen Prinzipien der Rhetorik und der Improvisation und die physischen Eigenschaften jedes einzelnen Typus nicht nur zu kennen, sondern sie so sehr zu verinnerlichen, dass mit routinierter Leichtigkeit improvisiert werden kann. Ähnlich wie bei einer tänzerischen Ausbildung erlaubt erst der Erwerb einer möglichst großen Körperbeherrschung die wirkliche Freiheit im Spiel und in der Improvisation. Carlo Boso betont aber nicht nur diese physische Voraussetzungen, sondern eine bestimmte psychologische Haltung des Schauspielers:

Pour qu'un comédien devienne véritablement un acteur de commedia, il lui faut quatre ou cinq ans de travail. Parce que la pratique du genre exige, au-delà de la technique physique nécessaire à l'utilisation du masque, une technique psychologique qui ne se développe que très lentement. Un peu comme la technique du Nô japonais. Pour que le comédien puisse arriver à donner au public la représentation symbolique de certains mécanismes intérieurs, il lui faut apprendre un certain « rituel ». Il est difficile de bien rendre les personnages de la commedia dell'arte, parce qu'ils n'ont pas de structures psychologiques qui leur soient propres. Pour leur donner vie et sens, l'acteur doit repasser à travers sa vie, faire la synthèse de son expérience personnelle et arriver à représenter, sur la scène, chaque petit moment de sa vie. Mais il faut que le rapport à la vie soit de l'ordre du symbole, que l'acteur puisse représenter trois ans de vie en trente secondes !¹⁷⁶

Während seiner Fortbildungen lässt Carlo Boso die Teilnehmer nur ein einstündiges Aufwärmtraining absolvieren, und lässt die restliche, schauspielerische Körperarbeit, Akrobatik, Pantomime, Fechten und Tanz, von seinen Mitarbeitern vermitteln. Beim Aufwärmen betont er zwei Aspekte, das Schärfen des körperlichen Bewusstseins für das Spiel mit der Maske, und akrobatische Körperübungen, um die Zusammenarbeit und körperliche und respiratorische Harmonie der Teilnehmer untereinander zu stärken.

¹⁷⁶ Boso, Camerlain: a.a.O., S.69.

Er konzentriert sich dann auf das Studium der Körperhaltungen und die Vermittlung des Hintergrundwissens um die Bedeutung des Typus und seines Kontextes in der Geschichte und im Stück.

Der Schauspieler kann sich kaum an geschriebenen Text halten, deshalb sind seine interpretatorischen Fähigkeiten und Techniken von grundlegender Bedeutung. Besonders zur Konstruktion eines Commedia dell'arte-Stückes bedarf es der Kreativität und der spontanen Einfälle des Schauspielers, der durch seine persönliche Interpretation einer Figur maßgeblich zur Gestaltung der Szenen beiträgt. Das bedeutet auch ein lebenslanges Feilen an den Figuren, die der Schauspieler verkörpert, mit dem großen Unterschied, dass Schauspieler, die sich heutzutage vollkommen der Commedia dell'arte widmen, nie nur einen einzigen Typus spielen, so wie das in der Renaissance oder in der Hochzeit der Comédie Italienne meist der Fall gewesen war. Im Regelfall beherrscht ein Schauspieler zwei bis drei Typen.

Für Carlo Bosso ist es allerdings auch von erheblicher Bedeutung, dass sich die Schauspieler der Position des Schauspielers in der Commedia dell'arte bewusst sind: Sie sind nicht Interpreten eines Textes, sondern Vertreter einer sozialen Schicht, eines Geschlechts, einer Generation, sie sind stellvertretende Wortführer (*porte-parole*) eines Teiles des Publikums. Es geht nicht darum, sich in eine Figur psychologisch hineinzuleben, sondern sich bewusst zu sein, dass man einen Archetyp verkörpert.

2.2.3 Die Rolle des Publikums

Das Publikum spielt in der Commedia dell'arte eine eigene, ja zentrale Rolle, da es sich im interaktiven Spiel einbringen kann. Ästhetisch und bühnenspieltechnisch kann die Commedia dell'arte ohne das Publikum nicht existieren. Sie verträgt die vierte Wand nicht und braucht den direkten Kontakt mit einem reaktiven Publikum, das sie versucht so direkt wie möglich und mithilfe von zahlreichen *A partes* anzusprechen. Dabei nimmt jeder Zuschauer im Publikum die Stelle eines Augenzeugen ein. Die Freilichtaufführungen untertags und der beleuchtete Zuschauerraum sollen helfen, den Kontakt zwischen Publikum und Schauspielern zu verstärken.

Anders als in der Renaissance spielt die Commedia dell'arte heute nicht mehr vor Fürstenhäusern, auch kaum vor Bildungsbürgertum (Reinhardt, Strehler), dafür aber umso mehr vor Menschen, die üblicherweise nicht ins Theater gehen oder doch selten. Die moderne Version der Commedia dell'arte benützt ihre spezifische Eigenart, um Volkstheater an ungewöhnlichen Plätzen zu machen. Zum Beispiel wird die Bretterbühne mitten in den

heruntergekommenen Wohnblocks in als Ausländerviertel verschrien, sogenannten schlechten Gegenden aufgebaut. Dieses Unternehmen lässt Theater und Publikum aufeinanderprallen, um aus ihnen im besten, theatralen Sinne Mitspieler zu machen.

Auch Schulklassen geben ein interessantes Publikum ab, weil sie den unausgesprochenen Vertrag vom schweigenden, lauschenden Zuschauer noch nicht akzeptiert haben und bereit sind, sich auf die interaktiven Gesetzmäßigkeiten des Spiels der Commedia dell'arte einzulassen. Was wiederum ein unerhörtes Können der Schauspieler voraussetzt, damit das Publikum nicht das Kommando übernimmt, oder einzelne Szenen durch unerwünschte Zwischenrufe stört. Denn was das Handpuppen- und Marionettentheater verträgt, nämlich das Verraten von Informationen, oder das Ankündigen der Gefahr, das macht den menschlichen Schauspieler unglaublich. Besonders Kindern fällt dies sofort auf.

2.3 Carlo Bosos Methode: Die Elemente der Commedia dell'arte

Einige Elemente sind dem Theatergenre der Commedia dell'arte so verbunden, dass ein Zuschauer bei ihrer Identifikation auch die Commedia dell'arte als solche erkennt. Werden nicht alle Elemente zusammen verwendet, so spricht man von einem der Commedia dell'arte nachempfundenen oder von ihr inspirierten Theaterstück. Grundsätzlich ist es allerdings für den Erfolg eines Commedia dell'arte-Stückes nicht so wichtig, ob das Publikum die Commedia dell'arte als solche erkennt.

Dennoch lassen sich bei Carlo Boso ein paar Parameter fixieren, auch wenn sich diese nicht immer vollkommen offensichtlich in seinen Regien niederschlagen. Ihre Definition unterscheidet sich bei Carlo Boso von anderen Theatermachern, die sich der Commedia dell'arte verschrieben haben, wie Antonio Fava oder Mario Gonzalez.

Die fünf Hauptelemente der Commedia dell'arte nach Carlo Boso sind die Verwendung von bestimmten typisierten Figuren mit Masken und in einer strengen hierarchischen Ordnung, dem fixierten Handlungsstrang mit dem improvisiertem Text.

2.3.1 Physiognomie und Masken

Für jede Figur, ob maskiert oder unmaskiert, gibt es eine Pose, eine Haltung, welche die Essenz dessen, was die Figur verkörpert, zum Ausdruck bringen soll. Im Spiel auf der Bühne wandeln sich die Haltungen der unmaskierten Figuren in eine persönlichere Interpretation. Die Masken müssen sich an die kodifizierten Gesten halten. Während des Erlernens der Typen ist es für Carlo Boso wichtig, dass jeder alle Figuren in ihren Grundzügen beherrscht,

auch wenn er oder sie die jeweilige Figur niemals spielen wird. Wer für welche Figur geeignet ist, hängt vor allem von seiner Physiognomie, Persönlichkeit und seinem Temperament ab. Carlo Boso unterteilt seine Schauspieler in vier Kategorien nach einer Typologie von vier Buchstaben. Das Aussehen des Buchstaben steht als Zeichen für die Physiognomie des Schauspielers:

I: Der I-Typ wird von Pantalone vertreten. Es handelt sich um einen großgewachsenen, schlanken, fast schlaksigen Mann, der eher nervös, feinnervig und von seinen Leidenschaften ausgezehrt ist. Als moderner Vertreter wird von Carlo Boso aber auch Louis de Funès zitiert.

Y: Der Y-Typ ist der Heldendarsteller, er ist von athletischem Körperbau mit breiten Schultern, groß und von angenehmem Äußeren. Allerdings muss er nicht unbedingt schön sein, eher imposant. Schauspieler wie John Wayne oder Jean Marais entsprechen diesem Typ.

A: Der A-Typ ist der Inbegriff des Bonvivant und findet seine Entsprechung im Dottore, sein Körpermittelpunkt liegt unter seinem Bauch, der ihm sein Verhalten und auch seine Bewegungen diktiert. Gérard Depardieu wäre als Beispiel für diesen Typ zu nennen.

H: Der H-Typ stellt die ideale Voraussetzung für die Dienerrollen dar. In der Aufteilung der klassischen Kategorien des Rollenfachs ist er der Naturbursch, der jugendliche, naive Komiker. Sein Körperbau ist von stämmiger, robuster Statur und kleiner bis mittlerer Größe. Carlo Boso gehört zu dieser Kategorie.

Bei einem dramatischen Problem im Canevas reagieren die vier Typen jeweils verschieden:

I: sucht sofort nach dem Schuldigen

Y: ist überzeugt, dass sich eine Lösung finden lässt

A: beruhigt alle, solange das Problem nicht sein körperliches Wohlbefinden betrifft

H: sucht nach einer Taktik um der Situation zu entkommen

Während der ersten Begegnungen eines Schauspielers mit Carlo Boso bestimmt dieser vor Publikum, zu welchem Typ er gehört und welche Maske ihm entspricht.

Bei den Workshops lässt Carlo Boso alle Teilnehmer eine Maske aus Papier anfertigen. Sie erhalten einen Bleistift, ein Stück weißen Karton im Format A4 und eine Schere. Nachdem sie die Maske nicht farblich gestalten dürfen, sind sie angehalten, der Maske mit der Schere Gestalt zu verleihen. Die meisten Teilnehmer fertigen eine Halbmaske an. Die volle Maske, die das ganze Gesicht bedeckt, gehört zu den Ausnahmen, obwohl man allen freie Wahl lässt.

Diese Papiermasken lassen sich dann mit einer Schnur am Kopf befestigen. Carlo Boso lässt die Teilnehmer ans Ende des Raumes gehen, den Rücken zu ihm gekehrt. Dort setzen sie erst ihre Maske auf und drehen sich auf sein Zeichen langsam um. Er nimmt sich Zeit sie zu beobachten und lässt sie dann mit neutralem Gang auf ihn zu gehen. Für den Zuschauer ist es nicht nur ein amüsanter Moment, sondern es ist bemerkenswert, wie viel man über die Schauspieler erfahren kann. Wer hat eine aggressive Maske, wer eine traurige und wer eine komische angefertigt. Wer gleicht einem Tier, wessen Maske wirkt wie ein Außerirdischer. Carlo Boso beobachtet die Teilnehmer während dieser Etappe sehr genau und prägt sich so die physischen Charakteristiken der Schauspieler ein.

Es folgen dann noch andere Improvisationsübungen. Zuerst improvisiert jeder allein, während die anderen zusehen. Diese Etappe des Beobachtens ist gleichzeitig ein Lernprozess, denn was die Teilnehmer in der maskierten Person sehen, nimmt auch das Publikum wahr. Sie sind quasi der Ersatz des Publikums und lernen so, was das Publikum von ihnen selbst wahrnimmt. Das ist deshalb so wichtig, da die meisten Schauspieler eine Idee haben, wie sie eine Figur darstellen wollen. In dieser Arbeit geht es aber vor allem darum, was ohne jedes künstlerische und individuelle Wollen für das Publikum offensichtlich wird. Auch dürfen die Typen nicht zu Karikaturen degenerieren, selbst wenn sie gewissen Stereotypen folgen, so dürfen sie nicht lächerlich werden, sonst lacht das Publikum nicht mehr so, wie das die Commedia dell'arte im Sinne Carlo Bosos intendiert.

Dann kommt die Arbeit zu zweit. Carlo Boso wählt die Paare, die möglichst gegensätzlich sein sollen, dafür aus. Wieder geht es nicht um ein bewusstes Darstellen einer Figur, schon gar nicht um eine Interpretation oder ein Zusammenspiel, sondern es handelt sich wieder um ein Spiel mit der Wahrnehmung des Publikums. Carlo Boso zeigt den zuschauenden Schauspielern, wie die komische Mechanik mittels des Einsatzes von körperlichen Antagonisten funktioniert. Er lässt den kleinen, dünnen Menschen neben dem großen, dicken Menschen stehen, ein Stück gehen, sie sollen sich ansehen, dann das Publikum ansehen, usw.. Diese physischen Handlungen sind ohne jede emotionale Färbung, aber sie kommunizieren den Zusehern schon etwas von der Komik des Dominanzspiels, das dann so oft in der Commedia dell'arte zu finden ist. Denn das Publikum interpretiert in diese einfachen Handlungen schon einen Teil der Intentionen, die die Typen der Commedia dell'arte in ihren Masken und Bewegungen verkörpern - und lacht.

Auch die neutrale Maske enthüllt vieles über die Person, die sie trägt. Nicht nur, ob sie bereits mit Masken gearbeitet hat und einige Grundregeln beherrscht, wie z.B. den Kopf nicht zu sehr

zu bewegen oder die Maske nicht direkt mit den Händen zu berühren, sondern ihr psychischer Zustand, ausgedrückt durch die Körpersprache, wird durch die neutrale Maske verdeutlicht. Die Arbeit mit der neutralen Maske soll den Schauspielern helfen, sich die Grundregeln des Maskenspiels als Reflexe anzueignen. Die exakte Beherrschung der Kopf-, Hals- und Rumpfbewegungen sind ausschlaggebend für die Wirkung der Maske auf den Zuschauer. Die Maske muss so fix als möglich bleiben, denn wenn der Kopf zuviel bewegt wird, dann verschwimmt der Eindruck, den die Maske auf den Zuschauer machen soll. Daher müssen die Bewegungen schnell, exakt und mit fixem Bild ausgeführt werden. Auch die Dissoziation Körper-Kopf muss geübt werden, da die Masken der Commedia dell'arte zum Großteil erst den Kopf und dann den Körper bewegen, mit Ausnahme des Dottore, der zuerst den Körper dreht und dann folgt der Kopf nach. Weiters sind eine starke Bauchmuskulatur und ein bewegliches Zwerchfell für das Spiel mit der Maske notwendig. Letzteres gilt als Kraftzentrum, von dem aus alle Bewegungen und Emotionen ausgehen müssen.¹⁷⁷

Begriffsbestimmung, Entwicklung und Bedeutung der Masken

Verschiedene Legenden erklären die Verwendung von Masken in der Commedia dell'arte ab dem 15. Jahrhundert. Die ersten Masken waren aus Papiermaché, leider sehr vergänglich und großen Abnützungserscheinungen unterworfen, oder aus Holz, langlebiger, aber schwer und wegen ihrer Härte unkomfortabel zu tragen. Carlo Boso erzählt auch immer wieder von der Verwendung von Balsaholz, das sehr leicht ist. Es entwickelte sich dann eine spezifische Technik zur Herstellung von ledernen Masken. Der Ursprung der Form dieser Masken liegt im Ungewissen. Carlo Boso erzählt, dass die vogelähnlichen Masken, wie die langnasige Version des Zanni, vermutlich aus Amerika und von der Entdeckung aller möglichen Vogelarten kommt.

Carlo Boso verwendet neun Masken in seiner Theaterarbeit. Die Vecchi werden vertreten durch Pantalone, auch oft in der Version des Magnifico, und dem Dottore.¹⁷⁸ Zwischen den Hierarchieebenen steht der Capitano.¹⁷⁹ Die Dienerfiguren werden in Zanni, Arlecchino,

¹⁷⁷ Diese Beobachtung wird auch von den Pantomimen geteilt, als Inspiration gilt der orientalische Schauspieler, insbesondere der japanische Nô-Schauspieler, den auch Charles Dullin bereits als Vorbild für seine Arbeit mit der Maske genommen hat; siehe auch Charles Dullin: a.a.O., S. 120-121.

¹⁷⁸ Vgl. Kap. 2.3.2, S. 84 und S. 87-89.

¹⁷⁹ Vgl. Kap. 2.3.2, S. 89f.

Pulcinella und Brighella unterteilt.¹⁸⁰ Eine Besonderheit stellt bei Carlo Boso die Verwendung einer Maske für die Figur der Hexe dar.¹⁸¹

Jede maskierte Figur der Commedia dell'arte ist ein dämonischer Erdgeist. Dieser Verweis auf das Dämonische der Maske ist für Carlo Boso zentral, da diese Figuren zwar menschliche Eigenschaften verkörpern und überzeichnen, ihnen aber durch ihre Masken eine Sonderstellung im Spiel zukommt. Das Dämonische ist dem Animalischen gleichzusetzen. Die Angst, die die Masken verbreiten, hat auch mit ihrer inhumanen Erscheinungsform zu tun. Für das improvisierte Spiel heißt das, dass sie Angst und Schrecken verbreiten, aber auch von unerklärbarer Anziehungskraft sind.

Erwähnenswert ist noch, dass alle Figuren eine Maske haben, und wenn es eine gemalte Maske durch die Schminke ist. Das Spiel der Commedia dell'arte ist zu künstlich, als dass der Schauspieler mit seinem nackten Gesicht spielen dürfte. Das bedeutet, dass alle unmaskierten Figuren eine eigene geschminkte Maskenkreation brauchen. Oft besteht diese Maske aus dem weißen Puder, Rouge für Lippen und Wangen und Schwarz für die Augen, aber es kann auch natürlicher aussehen oder noch phantasiereicher, nur eben nicht ungeschminkt.

Für die maskierten Figuren gilt noch eine andere Regel, die sich natürlich nicht auf die geschminkten Gesichter übertragen lässt: sich nicht im Spiegel zu bewundern. Das heißt nicht, dass der Blick in den Spiegel gänzlich untersagt ist, aber er sollte vermieden werden, denn der eigentliche Spiegel sollte der Zuschauer sein. Auch Carlo Boso vertritt diese Meinung; zur Illustration hier noch ein sehr schöne Analyse von Philippe Hottier, einem Schauspieler des Théâtre du Soleil:

Le miroir est dangereux pour les débutants. L'image mentale ne se déclenche pas tout de suite, on a peur, on cherche à extérioriser, à faire quelque chose qui ne touche pas à l'organique (tête, ventre, sexe), on veut produire un personnage social : le pauvre, ou le riche, mais pas « quelqu'un », avec ses fantasmes, ses folies, ses douceurs. Le miroir, c'est bien pour se regarder très rapidement, ne pas s'attarder. Le meilleur miroir, c'est celui qui vous regarde, qui vous guide vers la forme, qui vous redonne des douleurs, qui vous fait prendre conscience de différences qu'il y a entre vous et la forme masquée, qui vous convainc que c'est « à travers le corps » qu'on trouve le personnage, et non dans l'abstrait.¹⁸²

Außerdem soll eine Maske nicht mit den Händen berührt werden, und es ist im Allgemeinen zu vermeiden, die Hände zu nahe an die Maske zu bringen. Dies hat seinen Grund im

¹⁸⁰ Vgl. Kap. 2.3.2, S. 91-95.

¹⁸¹ Vgl. Kap. 2.3.2, S. 99f.

¹⁸² Philippe Hottier: La Structure du masque agit sur le corps et le mental du comédien. In: Aslan, Bablet: a.a.O., S.238.

Unterschied der Haut der Hände und dem Leder der Maske. Der Kontrast wird als zu stark, als unrealistisch angesehen.

Anfertigung von Masken

Die Masken der Commedia dell'arte werden auch heutzutage wieder aus Leder hergestellt. Manche Truppen oder Regisseure, wie z.B. Mario Gonzalez, arbeiten auch mit Holz- oder Silikonmasken. Die Ledermaske ist für Carlo Boso aufgrund ihrer Atmungsfähigkeit die richtige Maske für den Schauspieler der Commedia dell'arte. Er begründet seine Wahl auch damit, dass, obwohl offensichtlicher Fremdkörper, die Maske aus Leder von außen betrachtet keine große Veränderung des Gesichtes darstellt, da sie die Wärme der Haut durchlässt und sozusagen zu einer zweiten Haut wird.

Bei der Anfertigung von Ledermasken handelt es sich um eine Art Mumifizierungsprozess von Rindsleder. Bevor man die eigentliche Ledermaske anfertigt, schnitzt man aus Zirbenholz das Modell für die Maske. Zirbenholz ist ein sehr hartes Holz mit engen Ringen. Vom fertigen Modell ist es möglich bis zu 100 Masken abzunehmen, danach muss ein neues Modell geschnitzt werden. Man weicht dann qualitativ hochwertiges, ungegerbtes Rindsleder über Nacht in klarem Wasser ein. Morgens muss man das Leder, das sich erweicht hat, ordentlich durchkneten, sodass es ganz weich und geschmeidig wird. Dann wird das nasse Leder ein bisschen ausgewrungen, aber nur so, dass es nicht tropfnass ist. Man legt es auf die Maske und drückt es vorsichtig in die hohlen Stellen und um die Nase. Beim Trocknen schrumpft das Leder, also darf es nicht zu straff auf das Modell gespannt werden. Man nagelt dann an der Rückseite des Modells das Leder mit vielen kleinen Messingnägeln, die keine Verfärbungen auf dem Leder hinterlassen wie eiserne Nägel, entlang des Randes fest und schneidet alles überschüssige Leder weg. Dann kommt die eigentliche Arbeit: Mit einem Hammer, der aus einem Kuhhorn hergestellt wurde, hämmert man mit kleinen schnellen Schlägen, die nicht zu fest und doch fest genug sein müssen, auf das Leder. Dabei wird die Struktur der Haut verändert, die Fasern werden gebrochen und das Leder wird in die neue Form gemäß dem Modell gebracht. Nur solange das Leder feucht ist, funktioniert dieser Prozess, es braucht also ein gewisses Maß an Schnelligkeit und Handfertigkeit für das Hämmern. Mit anderen Glättwerkzeugen, ebenfalls aus Kuhhorn, werden die scharfen Linien vertieft und die unzähligen kleinen Dellen, die durch das Hämmern entstanden sind, geglättet. Das Leder erscheint somit nicht nur glatt, sondern glänzt wie poliert. Erst dann lässt man die Maske vollständig trocknen. Sobald sie trocken ist, versäubert man auf der Rückseite die

Lederlaschen, mit denen die Maske angenagelt wurde. In den Rand der Maske wird dann ein starker Draht eingeklebt, der die Struktur der Maske verstärken soll. Die Lederlaschen werden umgeklappt und festgeklebt. Jetzt kann man die Maske färben, mit verschiedenen Brauntönen, Rot, Schwarz oder Weiß. Wenn die Maske alle Farbe absorbiert hat und wieder trocken ist, wird an ihren Seiten ungefähr auf Schläfenhöhe ein breites, schwarzes Gummiband angenietet. Zuallerletzt kann man noch Haar auf der Maske befestigen, wie für die buschigen Augenbrauen des Pantalone, oder die gesamte Maske eines Arlecchino mit Fell umrunden, sodass er primitiver wird. Die Maskenherstellung lässt sich relativ leicht erlernen, schwieriger ist die Herstellung des Holzmodells.¹⁸³

Generell gehört zur Maske noch ein schwarzer Strumpf, der das Haar des Schauspielers versteckt, da ja zu jeder Maske auch eine Kopfbedeckung gehört, braucht man eigentlich keine Perücke. Anders als beim Arlecchino Strehlers wird bei Carlo Boso der Strumpf nie unter das Kinn gezogen, sondern nur um den Kopf gewickelt.

Carlo Boso arbeitet ausschließlich mit Stefano Perocco di Meduna zusammen. Selbst Schüler von Sartori, verfolgt Stefano Perocco di Meduna eine sehr traditionelle Interpretation der Masken der Typen der Commedia dell'arte. Aber er erschafft auf Verlangen der Kompanien auch vollkommen neue Masken. Über Stefano Perocco di Medunas Ästhetik schreibt John Rudlin:

For example the masks designed by Antonio Fava tend to be full of character and detail, as well as bold sculptural lines, and appear to work best for close-up and middle-range performances, as at a distance the more intricate details of the mask tend to get lost, whilst Stephano [sic] Perocco's masks are less finely detailed, but allow the actor a wider range of movement and mask interpretation as they tend towards larger bolder shapes, suitable for larger auditoriums and out of doors.¹⁸⁴

2.3.2 Gestus und Typen

Die Verwendung von Masken verlangt auch vom Schauspieler ein modifiziertes Spiel mit einer spezifischen Gestik.

Quand on travaille avec les masques, on doit développer une gestuelle capable de faire vivre le masque car, derrière lui, le visage est immobilisé. Le public, de façon générale, regarde les yeux et la tête des comédiens et scrute ainsi le personnage. Il s'en tient là trop souvent. Il ne peut cependant voir ni les yeux ni l'expression du visage du comédien masqué. Ce dernier, inévitablement doit donc renforcer sa gestuelle et y développer tout son jeu.¹⁸⁵

¹⁸³ Vgl. Donato Sartori: Dall'idea alla relizzazione della maschera teatrale secondo le metodologie e le tecniche dei Sartori. In: Piizzi, Sartori: a.a.O., S.110-119.

¹⁸⁴ Crick, Rudlin: a.a.O., S.200.

¹⁸⁵ Boso, Camerlain: a.a.O., S.63.

Als Maske wird nicht nur das Objekt bezeichnet, sondern letzten Endes der Schauspieler, seine Maske und das dazugehörige körperliche Spiel als eine zusammengehörige Einheit.¹⁸⁶

Die Beherrschung der passenden Gestik ist auch deshalb von Bedeutung, da in der Commedia dell'arte die Sprache zwar eine ebenbürtige Stelle einnimmt, aber oft mehrere Sprachen in einem Stück verwendet werden. Für Carlo Boso ist es deshalb wichtig, dass die Schauspieler die körperliche „Partitur“ des Stückes perfekt beherrschen:

On fait beaucoup des gestes dans la commedia, mais on doit se dire qu'on fait la moitié au moins dans n'importe quelle autre pièce. La commedia dell'arte doit se lire, s'interpréter et se comprendre comme une musique. Faire de la commedia, c'est faire de la musique. Comme la partition musicale inscrit des andante, des adagio, des forte, des allegro et des triste, la commedia dell'arte relie, dans des rythmes et des rapports différents, la gestuelle aux mots. De façon que, si la langue lui échappe, le public puisse comprendre le code musical et gestuel établi, décoder la couleur des sentiments des personnages et l'histoire mise en place.¹⁸⁷

Zu den allgemeinen Regeln die den Körperhabitus aller Figuren betreffen, gehören die ständige Körperspannung und das dauernde Öffnen zum Publikum, wenn man sich zur Seite dreht.

Die Spannung im Körper ist unerlässlich, weil der alltägliche Körper in der Commedia dell'arte nicht existieren kann, da diese Theaterform eine besonders hohe schauspielerische Energie verlangt, insbesondere von den Masken. Das Zusammenspiel wird vom Energieniveau der Truppe determiniert. Die Commedia dell'arte verlangt von allen Figuren eine absolute Körperbeherrschung, denn die Schauspieler müssen sich immer bewusst sein, wo und wie ihre Füße stehen und was ihre Hände tun. Jede Bewegung, jede Geste, die keine Aussage hat, wird zu einem parasitären Element, das die Handlung schwimmen lässt. Deshalb werden Präzision und Körperbewusstsein durch Pantomimeübungen und im Tanz geschult.

Die „Ouverture“, wie man die zum Publikum offene Körperhaltung im Französischen nennt, muss für die Schauspieler der Commedia dell'arte zum Reflex werden. Außer den Frauenfiguren, deren Silhouette im Profil am besten zur Geltung kommt, dürfen sich die Schauspieler nie vollständig ins Profil stellen, wenn sie sich zur Seite drehen. Die Füße müssen immer in einer offenen Position gehalten werden, Becken und Schultern werden parallel zueinander dem Publikum zugewandt, auch wenn der Kopf ins Profil geht. Ihre

¹⁸⁶ Vgl. Kap. 1.2.2, S. 16-23

¹⁸⁷ Boso, Camerlain: a.a.O., S.64.

Silhouette erinnert dann an das Profil altägyptischer Menschendarstellungen. Der kleine Raum, den die Bretterbühne den Schauspielern vorgibt, konditioniert ihr Verhalten im Raum. In der engen Konzentration des Spielraumes wird jede falsche Bewegung oder falsche Position auf der Bühne sofort für das Publikum sichtbar.

Diese schauspieltechnische Seite der Commedia dell'arte kommt unter anderem vom Unterschied zwischen dem Figurentyp und einer Charakterrolle.

Der Hauptunterschied der Rollenkonzeption zwischen einer herkömmlichen Rolle und einer Figur der Commedia dell'arte liegt in dem Fehlen jeglicher Psychologisierung. Die Figuren sind ausschließlich Typen, deren Verhalten auf den Grundinstinkten basiert. Ihre Motivationen werden strategisch umgesetzt, sie versuchen alles zu tun um ihr Ziel zu erreichen. Dabei lassen sich die verschiedenen Grade von Intelligenz ausspielen.

Während der Arbeit mit vielen Schauspielern, die durch die Schulungen Carlo Bosos gegangen sind, hat sich auch bemerkbar gemacht, wie sehr die einzelne Schauspielerpersönlichkeit einen Typ prägen kann. Der Typ ist ein Stereotyp, aber seine Verkörperung macht ihn unverwechselbar. Es gibt also Facetten einer Figur, die in der Literatur weniger genau herausgestrichen werden, welche aber durch die Interpretation auf einmal ersichtlich werden. Dieses Erkenntnis aus seiner langjährigen Praxis hat Carlo Boso immer dazu veranlasst, eher weniger als zu viele Informationen über eine Figur preiszugeben. Es geht ihm nicht um eine historische Rekonstruktion einer historischen Performance einer Figur. Er will, dass der Schauspieler, abseits von zu viel literarischer Nachforschung, seine persönliche Interpretation findet und ausspielt. Deshalb verbringt er auch so viel Zeit mit dem Beobachten der Schauspieler, denn so findet er etwas in einem Zanni, das sich nicht literarisch beschreiben lässt, aber doch zutiefst „Zanni“ ist. Es gibt also immer wieder Überraschungen für die sogenannten „fixen“ Typen. Aus diesem Grunde überlässt Carlo Boso die Wahl des Namens für eine Figur dem Schauspieler, oder gibt ihr einen Namen, der von der Interpretation des Schauspielers inspiriert wurde. Denn es geht nicht darum „einen“ Dottore zu spielen, sondern „seinen“ Dottore, und dieser braucht auch einen eigenen Namen.

Magnifico

Der Magnifico gehört zu den Grundfiguren der Commedia dell'arte in der Interpretation Carlo Bosos, im Gegensatz zur historischen Commedia dell'arte, wo die Verwendung dieser Figur aus Zensurgründen nicht möglich war.

Das Referenztier seiner schwarzen oder dunkelbraunen Maske ist der Raubvogel, dessen Schnabelprofil von seiner Nase imitiert wird. Allerdings hat die Maske des Magnifico meistens keine aufgesetzten Augenbrauen, was sie von der sehr ähnlichen Maske des Pantalone unterscheidet. Sie hat auch einen jugendlicheren Aspekt, aber ihre Züge sind sehr scharf. Die Augenöffnungen der Maske sind mandelförmig und ihre äußeren Augenwinkel weisen nach oben. Damit entspricht sie den Eigenschaften des Magnifico, denn er ist scharfsinnig, intelligent und grausam. Um sein Ziel zu erreichen geht er über Leichen, aber er kennt keine ziellose Gemeinheit. Macchiavellis *Il Principe* ist sein Leitfaden. Er verkörpert die institutionalisierte, absolute Macht über Leben und Tod, weiß sich dieser Macht zu bedienen und wird als ranghöchste Figur in der Hierarchie von allen anderen Figuren anerkannt.

Er ist häufig gänzlich in Schwarz, mit Gold- oder Silberakzenten gekleidet. Er trägt immer einen großen, schweren Mantel, den er majestätisch mit beiden, durchgestreckten Armen zurückhält. Er steht sehr aufrecht, mit durchgestreckten Beinen. Die Füße, circa einen Fuß voneinander entfernt, stehen unter dem Hüftgelenk und sind ganz leicht nach außen gedreht. Wenn er sich bewegt, dann langsam, ohne die Arme zu bewegen, mit einer sehr steifen Gangart. Wenn er sich zur Seite dreht, dann dreht er erst den Kopf schnell und direkt, und darauf folgt in einer langsameren Bewegung sein Körper und die Beine ändern ihre Position. Der Körper steht dann nicht komplett im Profil, der Oberkörper vor allem ist zu drei Vierteln dem Publikum zugedreht. Die Rückkehr erfolgt wieder mit dem Kopf und dann mit dem Körper. Seine Sprechgeschwindigkeit ist auch von allen Figuren die langsamste. Sein Gehabe entspricht dem eines Königs, er ist der Repräsentant für den legal eingesetzten Herrscher.

Oft wird er als grausam und kalt dargestellt, wobei es im Canevas entweder zu seiner Tötung kommt, quasi als Karnevalskönig, oder zu seiner Bekehrung durch die Liebe. Seine Funktion in einer Improvisation ist es auch, am Ende des Stückes die Lösung des Dramas herbeizuführen, was bei den Verwirrungen und Quiproquos der Commedia dell'arte durchaus notwendig werden kann.

Die Figur des Magnifico verlangt vom Schauspieler ein besonderes Maß an Autorität und Würde auf der Bühne. Die wichtigste Fähigkeit ist freilich die tatsächliche Autorität und die damit verbundene Verantwortung, die anderen Figuren, ähnlich wie ein Dirigent für ein Orchester, zu dirigieren. Er vergibt das Recht zu reden und stellt die Fragen, um die anderen Figuren zum Reagieren zu bringen. In den Dramen Shakespeares gibt es viele Entsprechungen

eines Magnifico, wie zum Beispiel Richard III. oder Angelo in *Maß für Maß*. Eine moderne Referenz für den Magnifico, was Gehabe und Kostüm angeht, ist Darth Vader.¹⁸⁸

Frauenrollen als Magnifico gibt es üblicherweise nicht.¹⁸⁹ Sollte eine Frau die ranghöchste Position in einem Stück einnehmen, dann handelt es sich um eine Rolle als Heroine. Ganz selten gibt es eine maskierte Madame Pantalone.

Der Heldendarsteller

Der erste Schauspieler entspricht dem Heldendarsteller in der deutschen Entsprechung dieses Rollenfaches. Diese unmaskierte Figur steht in der Hierarchie an oberster Stelle. Vom Gehabe unterscheidet er sich nur wenig vom Magnifico. Der grundsätzliche Unterschied beruht in seiner Humanität, verglichen mit der Animalität der Masken. So verfügt er über ein paar Gemütsbewegungen, wie die Verzweiflung, die Liebe, das Erstaunen, die Carlo Boso nur für das Studium der Figur im Unterricht heranzieht. Seine Bewegungen sind weicher, weniger steif und dadurch auch eleganter, aber immer sehr raumgreifend. So bewegt der Heldendarsteller seine Arme beim Gehen, aber am entscheidendsten werden seine Bewegungen von seinem Degen, der an seinem Gürtel hängt, determiniert. Freilich kann er auch vor lauter Raffiniertheit ins Lächerliche abrutschen.

Wie der Magnifico ist auch der Heldendarsteller keinesfalls ein ausschließlich positiv belegter Charakter. Er muss vor allem über eine große Autorität verfügen und findet seine weibliche Entsprechung in der Heroine. Es ist höchst selten, dass er gemeinsam mit einem Magnifico in einem Canevas auftritt. Ansonsten vertritt er das Alter der Reife, am Höhepunkt seiner intellektuellen Fähigkeiten und seiner körperlichen Kraft. Sprachlich drückt er sich mit einem besonders gewähltem Vokabular aus, aber auch in Sätzen, die sich als Zitate für die Nachwelt überliefern ließen, so sehr strotzen sie vor Gewichtigkeit. Physisch ist er beeindruckend, ohne unbedingt schön sein zu müssen, aber der Schauspieler sollte möglichst über ein angenehmes und imponantes Äußeres verfügen.

¹⁸⁸ Vgl. *Star Wars*. Regie: George Lucas, USA, 1977.

¹⁸⁹ Chantal David, Truppendirektorin und Schauspielerin hat in eine Commedia dell'arte von Carlo Boso *Donna Giovanni* kreiert, also eine weibliche, unmaskierte Version Don Juans und ihre Haltungen auf der Bühne waren stark von der Konzeption des Magnifico beeinflusst. Vgl. auch Kap. 2.5.2, S. 140f.

Pantalone

Die Herkunft des Pantalone ist venezianisch, und weil Venedig in engem Kontakt zum Orient stand, ist der Pantalone Carlo Bosos oft maghrebinischer Abstammung. Er vertritt also die bürgerliche Kaufmannschaft, und sein ganzes Verhalten wird von seinem Verhältnis zum Geld determiniert. So ist er ein unfreiwilliger Asket, denn er gibt sein Geld höchst ungern aus. Er träumt gerne vom sozialen Aufstieg und jungen Frauen. Wenn er bei einem Handel betrügen kann, so wird er es ohne Skrupel tun, denn wer für sein Geld arbeitet ist zu dumm, sein Geld arbeiten zu lassen.

Die Maske des Pantalone leitet sich bei Carlo Boso direkt vom Magnifico ab. Sie ist nur etwas gealtert, hat mehr Falten, die nach unten zeigen, Augenringe, und vor allem Augenbrauen. Die Öffnungen für die Augen können rund sein, oder halbmondsichelförmig nach unten weisen, was ihm einen traurigen Blick gibt. Der Schauspieler sollte möglichst groß und mager sein. Seine Haltung verlangt von seinem Interpreten, vor allem wenn dieser viel jünger als seine Rolle ist, eine große Körperbeherrschung und Kondition. Der Rücken wird nach vorne gebeugt, dabei wird der Kopf aufgerichtet und nach vorne gestreckt, und seine Knie sind leicht gebeugt. Die Füße sind in erster oder dritter Position. Er muss es verstehen so zu spielen, dass man sieht, dass es das Alter ist, das ihm die Beine gebeugt hat, die Gicht, die Arthritis, alle möglichen Zipperlein. Hin und wieder, wenn er sehr wütend ist, vergisst Pantalone, dass er alt ist und ihn sein Rücken schmerzt, dann richtet er sich in furchterregender Pose auf, nur um noch mehr in sich zusammenzusinken, wenn sein Anfall vorüber ist. Wenn er sich zur Seite dreht, dann dreht erst der Kopf langsam und in einem leichten Bogen nach unten, dann wechseln die Füße die Position.

Das Kostüm des Pantalone besteht aus roten Strümpfen und roten Pantoffeln, roten Kniebundhosen, roter Weste und weißem Hemd. Darüber trägt er einen schweren schwarzen Samtmantel mit weiten Ärmeln, der bis zum Boden fällt und vorne offen ist. Als Kopfbedeckung trägt er eine schwarze, samtene Zipfelmütze. Ideal ist es wenn sich der Schauspieler einen Bart wachsen lassen kann, sonst kann man auch einen falschen Bart verwenden oder ein Spitzbärtchen aufmalen.

Dottore

Der Dottore ist Arzt, Rechtsanwalt, Richter. Auf jeden Fall der gelehrte Esel, für den ihn alle halten. Sein irrgelerntes, akademisches Abrakadabra zeichnet den Dottore als unverständlichen, unter Umständen auch verrückten, Gelehrten ohne Weisheit aus. Auch er

vertritt das städtische Bürgertum, insbesondere das hohe Beamtentum. Er ist wohlbeleibt, ja dick und ungeschlacht nicht nur in seiner Gestalt, sondern auch in seinen Aussprüchen. Er ist ein Grobian und Einfaltspinsel. Der Dottore ist sehr leicht entflammbar und dauernd irgendeiner Schönen verfallen, die er weder mit List noch mit Gewalt zu erringen vermag. Sein Referenztier ist der Stier, was sich in seiner Reizbarkeit und Borniertheit ausdrückt, aber auch in seinem Hang zu weltlichen Genüssen.

Je nach Canevas ist der Dottore der beste Freund von Pantalone oder dessen eingeschworener Todfeind. Manchmal ist er auch beides zusammen, spätestens wenn sie Rivalen in Liebessachen sind. Dann sind sie verfeindet aufgrund des Objektes ihrer Begierde und befreundet aus Solidarität. Sie sind also auch eine Art komisches, altes Paar.

Die Figur des Dottore besitzt ein paar Besonderheiten, die sie von den anderen maskierten Figuren unterscheidet. Seine Halbmaske bedeckt nur Nase und Stirn und lässt die Wangen frei. Ein Schauspieler, der den Dottore spielen will, sollte also über schöne, fleischige Wangen verfügen. Die Maske ist meistens sehr dunkel, fast schwarz. Die Stirn hat Denkfalten, ist aber niedrig gehalten, damit man ihr gleich die Beschränktheit des Gelehrten ansehen kann. Die Nase erscheint fleischig und kann sowohl spitz als auch abgerundet und abgeflacht sein. Da die Augen gut sichtbar sind, überschattet nur von den Augenbrauenbögen der Maske, kann und soll der Schauspieler mit den Augen besonders expressiv Erstaunen und Dummheit, aber auch die Gefährlichkeit des Dottore ausdrücken. Der Kopf wird gerade gehalten.

Übergewichtig muss der Schauspieler allerdings nicht unbedingt sein. Der Bauch, den der Dottore mit Stolz vor sich herträgt, darf ruhig falsch sein. Allerdings spielt dieser Bauch eine wichtige Rolle, da er das Bewegungsprofil der Figur determiniert. Der Dottore ist die einzige Figur der *Commedia dell'arte*, bei der sich zuerst der Bauch zur Seite wendet und dann erst der Kopf. Bei der Rückkehr dreht er jedoch erst den Kopf und dann folgt der Rumpf. In einer neutralen Ruhehaltung hält der Dottore seine Hände auf dem Bauch gefaltet. Sein Kostüm, das aus schwarzem Samt und weißer Wäsche besteht, setzt sich aus schwarzen Schuhen und Strümpfen, Kniebundhosen, weißem Hemd, schwarzer Weste und wadenlangem Talar zusammen. Auf dem Kopf trägt er einen schwarzen, breitrempigen Hut, dessen Krempe vorne am Hutkopf festgemacht wurde, sodass die Maske gut sichtbar bleibt. Durch die weiten Ärmel des Talars ist es dem Schauspieler nicht möglich viel zu gestikulieren. Die Armbewegungen sind sehr groß und weit vom Hut entfernt. Hebt er den Arm für eine lehrerhafte Geste der Bedrohung, dann muss er ihn hinter den Kopf heben, was eine große Beweglichkeit des Schultergelenks verlangt. Das Kleidungsstück und der Bauch zwingen den

Schauspieler zu einer gewissen würdevollen Haltung, die leider nur bis zum nächsten Wutausbruch anhält.

Um zu gehen, muss der Schauspieler die Füße in eine leichte erste Position drehen, die Knie ganz leicht knicken und dann kleine Schritte machen, wobei der Fuß zuerst mit der Ferse aufgesetzt wird und dann natürlich abrollt. Seine Schritte haben etwas Beschwingtes, Hüpfendes. Seine Arme bleiben dabei auf dem Bauch gefaltet. Ein wütender Dottore hört sich auf der Bretterbühne tatsächlich wie ein stampfender Stier an, zumal er den Geräuschpegel noch mit lauten, unartikulierten: „Bom, bom, bom, bom, bom“ heben kann.

Capitano

Der Capitaine, Capitano, Scaramouche oder Matamoro ist eine Figur der Commedia dell'arte, die sich zwischen den zwei großen Hierarchieebenen befindet. Er kann sowohl als Herr in Begleitung eines Zanni oder auch als Angestellter des Pantalone auftreten. Er ist das Abbild des typischen Söldners, und gilt als der Nachkomme des Miles Gloriosus. Wenn er früher als Vertreter des Soldaten unabdingbar war, so ist er heute weniger ein Repräsentant des Soldatenstandes, sondern eher ein Stellvertreter des prahlerischen Feiglings männlichen Geschlechts. Es kann aber auch amüsant sein, wenn eine der Frauen, insbesondere die junge Liebhaberin, sich als Capitano verkleidet und so versucht sich anheuern zu lassen, um Rache üben zu können oder bestimmte Informationen zu bekommen. Wenn sie sich mit ihren angeblichen Heldentaten brüstet und dann, sobald sie in eine Konfliktsituation mit Duell kommt, natürlich ihre weiche, weibliche Seite nicht verbergen kann, ist das für das Publikum eine sehr lustige Szene.

Der Capitano ist unermüdlich, immerzu hungrig und durstig, außer er hat ausnahmsweise eine gefüllte Börse und eine kurze Glückssträhne. Sein sexueller Appetit ist legendär, doch thematisiert er auch oft die unterschwellige Angst der Männer vor Impotenz. Er kann unheimlich naiv sein und gleichzeitig ein großer Denker. Er ist ein brillanter Lügner, kann den Frauen gegenüber auch charmant sein, gräbt sich aber stets selbst seine Grube. Durch sein ihm so eigenes Imponiergehabe erzählt er allen, Figuren und dem Publikum, mit wortgewaltigen Schilderungen, was er nicht für ein Held ist. Die Demaskierung bleibt dann auch nicht aus und es wird offenbar, was er doch für ein Feigling ist. Trotzdem ist der Capitano der Inbegriff des ehrbewussten, stolzen Mannes. Er hält sich für ungemein schön, weshalb sein Referenztier der Hahn ist. Seine Haltungen erinnern sehr an einen Matador. Seine Füße hält er zumeist in der fünften oder vierten Position des klassischen Balletts,

allerdings ohne das extreme Ausdrehen. Ähnlich dem Flamencotänzer hat er oft einen Arm erhoben mit nach oben zeigender Handfläche. Der andere weist in Opposition nach unten. Die Arme sind in dieser Haltung leicht abgerundet. Seine Bewegungen sind schnell, auch etwas zackig. Wenn er sich zur Seite dreht, dann kommt zuerst der Kopf, schnell und direkt, dann folgt der Körper. Wichtig ist dabei der Wechsel der Arme, wenn sie sich vorher in der flamencoähnlichen Pose befunden haben, dann muss der erhobene Arm vom Publikum abgewendet werden und der dem Publikum zugewendete Arm muss nach unten weisen. Er stellt sich in Pose um sich bewundern und beklatschen zu lassen. Die Maske ist rot oder dunkelrot, für alternde Capitanos. Die Nase der Maske ist sehr lang und fast ständig oberhalb der Geraden erhoben. Sie ist in ihrer Form aggressiv, hat scharfe Züge und transportiert oft noch eine phallische Konnotation. Die Augen sind entweder rund für eine dumme Version des Capitano oder mandelförmig für einen gefährlichen Capitano.

Die vielen spanischen Referenzen zeigen, dass sich auch der heutige Typ des Capitano, wie sein historischer Vorläufer, sehr an der spanischen Kultur orientiert. Das war einstmals der Matamor, der Maurentöter, erkenntlich am rot-gelben Gewand. Auch Scaramouche trug dieses spanische Kostüm. Er ist sehr aggressiv, animalisch und für die anderen Figuren von einer bühnenrealen Bedrohlichkeit. Hinzu kommt noch der deutsche Capitano, wohl eine Erinnerung an die deutschen Heerscharen, die durch Italien zum Sacco di Roma zogen. Dieser Capitano ist eher roh, oft dümmlich und wenig wortwitzig. Er verwendet oft ein pseudodeutsches Grammelot, oder mischt in seine Reden deutsche Wörter, die allerdings keinen oder nur wenig Sinn ergeben. Für das Publikum ist nur wichtig, dass es einen deutschen Söldner erkennen kann. Freilich ist die Wahl dieses Typs des Capitano keine unschuldige Entscheidung, da die Deutschen nicht nur für die Italiener des 16. Jahrhunderts den Schrecken darstellen, sondern eben auch noch heute mit dieser Figur die Ängste der Franzosen exorziert werden. Scaramouche, dessen spanische Ursprünge noch am Kostüm sichtbar sind, ist aber doch der beliebteste französische Capitano. Er ist sehr dynamisch und schlau, hat aber auch die aggressivste und animalischste Maske.

Der jugendliche Liebhaber

Ebenfalls zu den unmaskierten Figuren zählend, verkörpert er alle Jugendlichen, die in direkter Abhängigkeit ihrer Familien stehen, sowohl finanziell als auch emotional. Aus dem jugendlichen Liebhaber wird einmal ein Heldendarsteller werden, fünfzehn Jahre später.

Sein Hauptkennzeichen ist die Nervosität, Gereiztheit und das Überschätzen der eigenen Person und das Unterschätzen gefährlicher Situationen. Das überträgt sich insbesondere in seinen Körperhabitus. Seine Bewegungen sind dieselben wie die Bewegungen des Heldendarstellers, nur werden sie viel schneller, kleiner und etwas abrupt ausgeführt. Er steht auch weniger breitbeinig. Seine Unsicherheit und Jugend geben ihm ein etwas ungeschicktes, weniger elegantes Auftreten.

Sein Typ steht stellvertretend für alle jungen Männer, die endlich ihre eigenen Entscheidungen treffen wollen, ohne der elterlichen Autorität gehorchen zu müssen, und dabei auch frei über die finanziellen Ressourcen der Eltern verfügen wollen. Er steht unter dem Zwang, der Welt beweisen zu müssen, wozu er doch fähig ist. Bei aller Ähnlichkeit zu den Krisen der heutigen Jugendlichen, die sich gut im jugendlichen Liebhaber erkennen, muss der Schauspieler, der diesen Typ interpretiert, besonders darauf bedacht sein, ihm alle Authentizität und Gefühlstiefe eines Jugendlichen im Spiel zu verleihen. Nur so wird die Rolle nicht nur lächerlich, sondern auch berührend.

Sein Kostüm passt sich der Ästhetik der anderen unmaskierten Schauspieler an, je nach Wahl der Epoche. Es ist aber weniger reich als das Kostüm des Heldendarstellers, aber auch der jugendliche Liebhaber trägt einen Degen.

Die vielfachen Erscheinungen des Zanni

Carlo Boso unterscheidet bei den verschiedenen Varianten des Zanni, nicht in I. und II. Zanni. Gemeinsam ist allen männlichen Dienerfiguren die Tatsache, dass sie alle von Masken dargestellt werden und einen animalischen Charakter haben.

Die Grundfigur des Zanni ist der armselige Landarbeiter, der nun Arbeit als Diener sucht. Er ist sehr naiv und animalisch in seinem Verhalten. Er nimmt alles wörtlich.

Seine Maske ist dunkelrot oder hell- und dunkelbraun. Die Augen sind immer rund, können eine kleine oder große Öffnung haben. Seine Stirn ist glatt und ganz niedrig. Dafür hat er die größte Nase von allen Masken. Im Profil sieht seine Maske rautenförmig aus und soll an einen Vogelschnabel erinnern. Das Kostüm Zannis ist ganz einfach. Es besteht aus einer weißen Hose und einem weißen, gegürteten Hemd. Dazu gehört ein Hut, der aber alle mögliche Formen haben kann, vom Schlapphut bis zum Hut in Form von Eselsohren, wie sie auf den Stichen Jacques Callots zu sehen sind.

Zanni hält sich mondsichelförmig gekrümmt. Kopf, Hals und Schultergürtel sind nach vorne gebeugt, dafür hält sich das Becken etwas hinten. Seine Füße sind in einer leichten ersten Position, dabei sind die Knie leicht gebeugt. Wenn Zanni sich zur Seite dreht, dann beschreibt

er mit seiner Nase eine Kurve, ähnlich wie Pantalone, und dreht dann den Körper, wobei die Arme sich kaum bewegen, sie öffnen sich nur zum Publikum. Die Armhaltung ist für Zanni besonders typisch. Die Oberarme werden auf Schulterhöhe gehalten, die Unterarme fallen nach unten und die Hände sind hängen ganz lose und kraftlos herunter. Wenn er sich bewegt, dann mit einer hüpfenden Gangart, wobei er die Knie hoch heben muss. Die Arme bewegen sich in ihrer Grundhaltung einfach mit, zumindest die Unterarme und Hände, da sie ja keinen Tonus haben. Dieses Bewegungsmuster lässt Zanni einem großen, flügelschlagenden Vogel ähneln.

Zanni ist ein sehr archaischer, primärer Typ. Im Canevas wird er oft zum Prügelknaben und Unglücksraben, was ihn zum Prototypen einer komischen Figur macht. Er versucht ständig Arbeit zu finden, um essen zu können. Hat er einen Herrn, so sucht er ihm zu dienen, aber er ist oft zu beschränkt, um seine Missionen zu erfüllen. Er ist nicht wirklich loyal, aber er ist nicht intelligent genug seinen Herren tatsächlich zu betrügen, stattdessen ist seine Dummheit oft die Ursache so mancher Missverständnisse und anderer Probleme im Canevas.

Seine archaischen Bedürfnisse wollen unmittelbar gestillt werden, ansonsten kann er ausgesprochen aggressiv und gefährlich werden. Er ist animalisch, aber nicht böartig.

Zu den Varianten des Zanni zählen natürlich auch Arlecchino, Pulcinella und Brighella.

Arlecchino

Arlecchino soll für Carlo Boso keinesfalls eine freundliche, liebenswürdige Figur sein. Wenn ihm auch alle Sympathien zufliegen, so nur deshalb, weil er ein armer Teufel ist. Denn letzten Endes ist Arlecchino ein Teufel und Dämon. Auch wenn alle Masken einen diabolischen Charakter haben, so gilt das für Arlecchino ganz besonders. Wird er gut interpretiert, so gehen von ihm Schrecken aus. Seine Behändigkeit, seine akrobatischen Einlagen sollen nicht nur zu Paradestücken für den Schauspieler hinter der Maske werden, sondern es soll seinen unberechenbaren, dämonenhaften Charakter betonen. Die Kinder im Publikum fürchten sich immer vor Arlecchino und könne sich seiner Faszination doch nicht entziehen. Im Gegenzug zu Pulcinella ist Arlecchino zwar ein Teufel, aber er ist kein Mörder.

Für die Maske Arlecchinos gibt es einen Urtypen, den Arlecchino Primitivo, der rund um seine Halbmaske einen Pelzrand hat und auch Augenbrauen. Und es gibt drei Typen tierischen Ursprungs: sie orientieren sich am Affen, am Hund und an der Katze. Und Gemeinsam ist allen Masken der Rahmen und der Punkt auf seiner Stirn, der den Rest des Teufelshorns darstellen soll. Es sind die Züge und die Augenform, die die einzelnen Typen voneinander unterscheiden. Die Maske des Affen-Arlecchino hat eine besonders flache Nase

mit breiten Nasenlöchern, und eine besonders markierte Wangenlinie, die ein Symbol für die hohlen Wangen eines Hungerleiders sind. Die Augenöffnungen sind sehr groß, rundlich gehalten, aber nicht kreisrund. Seine Spielcharakteristiken sind seine Unkontrolliertheit, seine Instinktgetriebenheit, und eine gewisse spielerische Verrücktheit. Er steht dem Zanni sehr nahe, nur ist er viel gewandter. Die Maske des Hunde-Arlecchino hat dagegen kreisrunde Augen. Carlo Boso erklärt den Unterschied zwischen dem Hunde-Arlecchino und dem Katzen-Arlecchino so:

Le masque d'Arlequin chien a deux petits yeux ronds, et quand cet Arlequin voit quelque chose, l'information visuelle perçue tourne plusieurs fois en rond avant d'arriver au cerveau, cet Arlequin aura donc un caractère plus sot que l'Arlequin chat, qui grâce à ses yeux en amandes, l'information ne tourne pas en rond indéfiniment : aussitôt vue la situation, aussitôt analysée, aussitôt réaction, ce qui explique un(sic !) plus grande vivacité d'esprit, qu'Arlequin chien.¹⁹⁰

Dieser Typ zeichnet sich durch seine sprichwörtliche Treue und Loyalität zu seinem Herren aus, ohne auf den eigenen Vorteil bedacht zu sein. Das komplette Gegenteil ist der Typ des Katzen-Arlecchinos. Dessen Maske hat eine kleinere und feinere Nase, die Augen sind mandelförmig und nach oben gezogen. Grundsätzlich sind die Züge viel feiner gehalten. Wie eine Katze hat dieser Typ Arlecchino nur deshalb einen Herrn, weil er ihm zu Essen gibt, dabei ist er immer nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Er hat genügend Intelligenz seine Herren zu betrügen und auch zu manipulieren. Seine Instinkte beherrschen ihn, aber er weiß sich zu beherrschen, wenn er glaubt, so besser an seine Ziele heranzukommen. Diese Ziele sind genauso primär wie bei allen anderen Masken.

Wichtig für die Interpretation des Arlecchino ist eine gewisse hyperaktive Quecksilbrigkeit, die jedoch stark geerdet werden muss. Arlecchino bleibt nie am Platz. Er bewegt sich ständig. Seine Schritte sind schnelle Chassés, wobei er immer hinten einkreuzt, das Gewicht bleibt dabei auf dem vorderen Fuß und mit dem hinteren Fuß macht er den nächsten Schritt. Auch wenn er gerade irgendwo steht, dann wechselt er dauernd sein Stand- und Spielbein. Das Standbein ist leicht eingeknickt und das Spielbein gerade nach vorne ausgestreckt, ähnlich der Position einer Reverenz. Dabei bleibt die Maske immer fix. Wenn Arlecchino sich zur Seite dreht, dann muss er womöglich erst Stand- und Spielbein wechseln, da er auf dem Standbein stehen muss, zu dessen Seite er sich drehen will. Dieser Wechsel muss blitzschnell erfolgen. Dann dreht er schnell der Kopf zu Seite, Füße und Körper folgen. Seine Kopfbewegungen sind immer direkt und werden blitzschnell ausgeführt.

¹⁹⁰ Interview von Stéphanie Fouchard mit Carlo Boso. In: Fouchard: a.a.O., S.81.

Während er sich bewegt sind die Hände immer in einer Ruhestellung in den Gürtel eingehakt, außer er muss zum Beispiel etwas zeigen. Oder er dreht sich zur Seite, dann bewegen sich die Hände, nur um schnell wieder ihre Ruhestellung einzunehmen. Wann immer er seine Hände nicht braucht, ruht er sie aus, was ein interessanter Kontrast zu seinen Beinen darstellt. Er schützt also auch oft körperlich eine Geschäftigkeit vor, während er eigentlich nur sucht herauszufinden, wie er besser faulenzen kann. Das ist natürlich vollkommen kontraproduktiv, gehört aber zum Paradox Arlecchinos. Seine emotionellen Ausbrüche drücken sich immer auch in großen und heftigen Bewegungen aus.

Pulcinella

Unter allen Dienern ist der bucklige Neapolitaner ein ausgemachter Gauner, listig und schlau, dabei sehr phlegmatisch, träge und faul. Er kann sehr animalisch sein, geil, dämonisch und pervers. Sein Charakter schwankt zwischen Dummheit und Intelligenz. Er gehört zu den Masken, deren dämonische Animalität sie zu allen Verbrechen befähigt. Er scheut sich nicht zu töten, um an seine Ziele zu gelangen. Das Referenztier Pulcinellas ist das Küken, wobei man doch eher an ein Tauben- oder Raubvogelküken denken sollte. Auch Pulcinellas Nase geht auf einen Vogelschnabel zurück, doch in kleinerer und abgerundeter Form. Seine Maske hat kleine, mandelförmige Augen, unter stark hervortretenden Augenbrauenbögen, was ihm ein etwas primitives Aussehen gibt. Er hat viele Denkfalten bei einer sehr niedrigen Stirn. Seine Wangen sind groß und voll. Die Maske ist meist tief dunkelbraun bis schwarz. Sein Kostüm ähnelt sehr dem Kostüm Zannis, modifiziert durch den Buckel und einen speziellen, hellfarbigen Hut.

Sein Phlegma und seine Müdigkeit drücken sich in seiner Körpersprache durch die herabhängenden, schweren Arme aus. Seine Schritte sind recht klein, fast trippelnd, was nicht schnell bedeuten muss. Seine Füße sind meist in einer lockeren, ersten Position gehalten. Auch er dreht den Kopf nicht direkt zur Seite, sondern beschreibt erst eine Kurve. Dann folgt der Körper. Besonders wichtig ist es, das Phlegma zu spielen und den Buckel nicht außer Acht zu lassen. Was das Spiel mit dem Buckel anbelangt, so muss man, selbst bei einem ausgestopften Gewand, darauf achten, eine Schulter buckelig hochzuziehen und diese niemals mehr während des Bühnenauftritts zu entspannen. Der Buckel wird auch beim Seitenwechsel nicht gewechselt, es gibt also immer ein Seite die sich nicht zum Publikum hin öffnen kann und die die ästhetische Verunstaltung noch zusätzlich hervorhebt. Bei Improvisationen ist darauf zu achten, sich für eine Schulter zu entscheiden, entweder den Buckel links oder rechts zu spielen und es vor allem nicht zu vergessen. Oft passiert es beim Improvisieren, dass ein

wichtiges körpersprachliches Element immer mehr verflacht oder gänzlich verschwindet, vor allem wenn der Schauspieler mehr auf die Worte als auf die Kohärenz seiner leiblichen und emotionalen Befindlichkeit achtet.

Brighella

Er nimmt die höchste Rangstufe in der Hierarchie der Dienertypen ein. Er vertritt die Klasse der Fixangestellten und pragmatisierten Bediensteten. Er ist zum Beispiel Haushofmeister, oder kann auch ein kleiner Unternehmer sein und sein eigenes Gewerbe betreiben, vor allem das eines Gastwirts. Dementsprechend sieht er oft auf die anderen Dienertypen, die für ihn alle nur Herumtreiber, Taugenichtse und Hungerleider sind, herab. Zwischen diesen und ihm entbrennen oft Konkurrenzstreitigkeiten, in denen es darum geht, wer der bessere Diener ist. Er gilt als pedantisch, perfektionistisch und sehr respektvoll gegenüber der Obrigkeit.

Die Erscheinungsform Brighellas entspricht einem Huhn. Er macht kleinere, trippelndere Schritte als Pulcinella, mit nach außen gedrehten Füßen, und läuft meistens auf Halbspitze, so dass es aussieht, als ob er über glühende Kohlen laufen würde. Seine Arme sind an den Ellenbogen so abgewinkelt, dass es den Anschein hat er würde wie ein Huhn seine Flügel bewegen, aber auch die Idee der über den Arm gelegten Serviette, selbst wenn diese nicht vorhanden ist, schlägt sich in seiner Haltung nieder. Die Grundposition seiner Füße ist eine lockere, erste Position, seine Knie sind leicht gebeugt, aber sein Rücken ist dabei sehr gerade, was ihm eine leichte Hohlkreuzstellung gibt. Kopf und Hals werden stark nach vorne gestreckt. Redet eine andere Figur, so wendet Brighella ihm den Kopf zu, aber nicht auf direktem Wege, wie Arlecchino, sondern er streckt den Hals noch weiter nach vorne und beschreibt dann eine Art Halbkreis, bis seinen Kopf um 90° gedreht hat. Die Rückkehr erfolgt genauso.

Sein Kostüm, das die weiße Farbe des Kostüms Zannis behalten hat, besitzt jedoch einen engeren Schnitt und grüne Bandapplikationen, die ihm einen Anstrich von Livree geben. Manchmal stottert Brighella in der Version Carlo Bosos, was seine Unsicherheit betonen soll und auch eine Fülle sprachkomischer Lazzi ermöglicht.

Frauentypen

In der Commedia dell'arte gibt es vier Frauengrundtypen, ausgehend vom Urtyp der Kurtisane, die aber wie ihre männlichen Pendants Vertreterinnen und Wortführerinnen einer bestimmten Position der Frau im sozialen Gefüge darstellen.

Es gibt die erste Schauspielerin, noble Dame mit tiefen Gefühlen, die junge Liebhaberin, etwas naiv und görenhaft zugleich, die Rolle der Dienerin, die am variabelsten ist, was das Alter und die Interpretation betrifft, und die Rolle der Kurtisane, die aber dann doch selten in den Szenarien anzutreffen ist. Die Rolle der Madame Pantalone und die Rolle der Hexe sind Spezialfälle und werden extra beleuchtet werden.

La commedia a le très grand mérite d'avoir ramené les femmes sur la place. À la même période, Shakespeare n'utilisait que des hommes. Quand j'ai monté *Macbeth*, avec une très grande comédienne pour interpréter Lady Macbeth, j'ai eu un énorme problème, parce qu'on sent à un kilomètre que ce rôle est écrit pour un homme. La comédienne s'y sentait très mal d'ailleurs. Avec la commedia, les femmes ont regagné la place. Même si le public avait très envie de les y revoir, après la forte répression qui avait eu cours au Moyen Âge, ça a évidemment fait scandale ; mais la commedia est toujours scandaleuse ! Elle joue sur le scandale parce qu'elle joue sur la culture. Les femmes ont fait scandale ! En plus de tenir un rôle très important à l'intérieur des équipes de théâtre, elles tenaient, dans les représentations, des rôles meilleurs que ce que pouvaient être les rôles de l'époque. Toutes les grandes troupes, des Gelosi aux Accesi, tournaient autour d'une femme. En général, les femmes écrivaient aussi les canevas.¹⁹¹

Carlo Boso ist in seiner Verwendung der Schauspielerinnen wenig experimentierfreudig. Er gesteht den Frauen vor allem die konventionellen Rollen der Tradition der Commedia dell'arte zu: die Heroine, die junge Liebhaberin, die Kurtisane, die Dienerin und die Hexe. Seiner Ansicht nach kann eine Schauspielerin keine Männerrolle und auch keine männliche Maske spielen, wenn sie es doch tut, so muss sie es als Frau in Verkleidung tun. Sie kann keinesfalls vorgeben, tatsächlich ein Mann zu sein und das ganze Stück über eine Hosenrolle spielen. Es muss, wenn auch ganz zum Schluss, zu einer Demaskierung und einer Szene der Wiedererkennung kommen. Während einer Improvisation mag eine Schauspielerin ihrer Neigung für die maskierten Figuren nachgeben, aber in den Regien Carlo Bosos bleibt sie auf ihren traditionellen Platz festgelegt. Das führt zu so mancher Frustration der Commedia dell'arte-Schauspielerinnen. Manche versuchen über andere Lehrmeister an das maskierte Spiel heranzukommen oder konstituieren eigene Laboratorien¹⁹². Allerdings verharret Carlo Boso nicht in den historischen Interpretationen der Frauenrollen der Commedia dell'arte. Er sucht stets moderne Referenzen und sucht sie in universeller Weise umzusetzen, sodass das Publikum keinen historischen Bruch empfindet, sondern ganz im Gegenteil, sich auch heute widerspiegeln kann.

¹⁹¹ Boso, Camerlain: a.a.O., S.70f.

¹⁹² Das ist zum Beispiel der Fall der englischen Schauspielerin Anna Cottis, die sich schon seit Jahren in Seminaren und Workshops mit der Geschlechtlichkeit des maskierten Spieles auseinandersetzt.

Les personnages de femmes sont restés les mêmes aujourd'hui. Colombine existe toujours, mais elle n'est plus la servante d'antan. Bien sûr, on peut refaire la servante pour s'amuser à jouer la servante, mais Colombine, aujourd'hui, est devenue Marilyn Monroe! Cette dernière suit la trace de Colombine : une jeune fille arrive de la campagne et fout le scandale partout. Les mécanismes sont les mêmes.¹⁹³

Die Heroine

Die Heroine ist eine noble Dame, die jedem sofort Respekt einflößt. Sie ist sehr auf ihre Respektabilität bedacht. Ihr Alter ist recht variabel, sie kann eine junge Adelige sein oder auch eine alte reiche Witwe. Die zwei Hauptunterschiede, die die Heroine von der jugendlichen Liebhaberin trennen, sind der soziale Status und die Erfahrung. Normalerweise ist die Heroine adelig oder zumindest sehr einflussreich. Und sie repräsentiert die verheiratete oder verwitwete Frau, also die Frau die weiß, wie man mit den Männern umgeht.

Ihre Bewegungen und ihr Sprachduktus sind sehr elegant und langsam. Ihr Sprachrhythmus, wie auch der des Heldendarstellers, stellt die Basis für alle anderen Figuren, die sich mit ihrem eigenen Sprachrhythmus daran orientieren, dar. Ihr Kostüm variiert je nach Epoche, aber ein großer Reifrock oder zumindest ein Rock mit Weiberspeck sind wichtig, da er ihre Bewegungen beeinflusst. Wenn sie steht, so hat sie die Arme und Hände locker auf den Rock gelegt. Geht sie, so bewegen sich die Arme leicht mit dem Rock und im Rhythmus ihrer Atmung. Dreht sie sich zur Seite, so dreht sie erst langsam den Kopf, hebt den Rock zu beiden Seiten und dreht sich.

Die jugendliche Liebhaberin

Üblicherweise stammt die jugendliche Liebhaberin aus dem Bürgertum, sie kann aber auch eine Prinzessin sein. Jedenfalls gilt für sie das Gleiche wie für den jugendlichen Liebhaber: was auch immer sie tun möchte, sie muss erst die elterliche Erlaubnis einholen. Da sie aber ein Mädchen ist, ist ihre Erziehung noch strenger und der Käfig noch enger. Selbstverständlich revoltiert sie genauso. Sie träumt von der Liebe und ist voller Gefühlstiefe, jedoch natürlich vollkommen unschuldig und unerfahren, bis hin zur Prüderie.

In ihrer Gestik schlägt sich das augenscheinlich nieder: Sie hält die Hände immer genau vor ihrer Scham zusammen, dabei ist der Kopf leicht gesenkt und die Augenlider halb niedergeschlagen. Wenn sie sich zur Seite dreht, dann löst sie ihre Hände, hebt ihre Röcke,

¹⁹³ Boso, Camerlain: a.a.O., S.71.

dreht sich schnell zu Seite, lässt die Röcke wieder fallen und schließt noch schneller ihre Hände vor ihrer Scham. Diese übereinandergeschlagenen Hände sind außerdem noch ein sichtbares Zeichen für ihr Gefangensein in ihrer Position, ihre nur zu oft widerstreitende Gefühle. Ihre Nervosität, Angst und Unsicherheit drücken sich besonders in diesem Halten und Ringen der Hände aus. Ihr Kostüm ist meist weniger reich als das Kleid der Heroine, dafür oft etwas koketter oder kindlicher.

Die Kurtisane

Die Kurtisane in der Definition der Renaissance, stellt eine eigene Rolle für die Frauen dar. Es handelt sich bei diesem Typ um eine Frau, die über einen außergewöhnlichen Bildungsstand verfügt, oft höher gebildet als die jugendliche Liebhaberin. Es fehlt ihr die noble Geburt, die sie von der Heroine trennt. Aber dieser Makel, die Abwesenheit des Pater familias, gestattet ihr das freie Leben, das sie führt. Wie sehr sie die Rolle der Prostituierten spielen muss, hängt von Canevas ab. So kann sie sehr geldgierig und intrigant sein. Sie lässt sich weniger von hehren Idealen leiten als von ihrem Vorteil.

Selbstbewusstsein hat sie so viel wie die Heroine, doch ohne Standesdünkel und Preziosität. Dafür hat sie umso mehr Lebenserfahrung, kennt sich in Liebesdingen bestens aus und weiß vor allem mit Männern umzugehen. In der Hierarchie unter den Frauen steht sie unter der Heroine und über der jugendlichen Liebhaberin. Aber ihr Verhältnis zu den männlichen Figuren des Canevas stellt sie heraus. Sie kann über sehr viel Einfluss verfügen. Jedenfalls weiß sie sich immer zu helfen.

In ihrer Gestik spiegelt sich ihre Verführungskraft. Sie bewegt sich beim Gehen, als würde sie mit der hinteren Hand eine unsichtbare Schleppe halten, die sie wellenförmig bewegt. Vorne hält sie ihr Kleid, oder einen, oft imaginären, Fächer, und die Wellenbewegung der hinteren Hand setzt sich in die Hand mit dem Fächer fort, so dass ihr ganzes Wesen in Bewegung scheint und die Kleider um sie rauschen. Wie Arlecchino sein Stand- und Spielbein wechseln muss und der Capitano seine Arme, je nachdem in welche Richtung sie drehen, so muss die Kurtisane ihre Armhaltung wechseln, so dass ihre Hand, welche den vorderen Teil des Kleides hält, auf der Seite ist, zu der sie sich drehen will.

Ihr Kostüm ist oft besonders schön, häufig in Rottönen gehalten und reich geschmückt, mit einem großen Dekolleté.

Die Hexe

Die Commedia dell'arte der Renaissance hat keine Hexe in ihrem Figurenrepertoire aus einsichtigen historischen Gründen. In einer Zeit, in der der Glaube an Hexen tief im Volk verwurzelt ist, in der es noch in ganz Europa zu Hexenprozessen und Hexenverbrennungen kommt, ist es undenkbar, eine Person als Hexe zu verkleiden und so auf die Bühne zu stellen. Die animalischen Masken der Männerfiguren sind schon diabolisch genug, wenn aber ein Frau, a priori schon ein teuflisches Wesen, eine Maske aufsetzen würde, wäre das eine Potenzierung der teuflischen Kräfte und wenn diese Maske dann auch noch eine Hexe darstellen würde, so wäre diese Figur eine als reell empfundene Bedrohung für das Publikum und würde auch das Leben der Schauspielerinnen gefährden. Allerdings gibt es unmaskierte hexenähnliche Frauenrollen, wie die alte Dienerin, die alte Kupplerin und ähnliche Figuren.

Die Maske der Hexe im Rahmen der Commedia dell'arte ist also eine Erfindung des 20. Jahrhunderts, geschaffen auf Verlangen der Schauspielerinnen, die ja eigentlich keine Masken tragen, abgesehen von situationsbedingten Verkleidungen. Sie wollten ebenso das Spiel mit der Maske erproben, erforschen und eine maskierte Figur auch auf der Bühne darstellen. Die Hexe kann aber auch nur als Verkleidung eingesetzt werden, natürlich auch von den männlichen Figuren. Grundsätzlich unterscheidet man zwischen drei Typen von Hexenmasken.

Die weiße Maske ist am übersinnlichsten und stellt normalerweise die böseste Hexe dar. Die böse Hexe denkt in erster Linie an sich und verfolgt rücksichtslos ihr Ziel. Sie will entweder die Macht oder Geld oder die Liebe eines Mannes. Um an ihr Ziel zu gelangen stiftet sie Unheil und Verwirrung. Eine solche Hexe muss aber am Ende des Canevas meistens sterben, außer sie hat sich dazu bereit erklärt wieder alles zum Guten zu wenden, dann verheiratet sie die Liebenden.

Die graue Maske symbolisiert vor allem eine alte Frau. Dieser Typ Hexe kann sowohl gut als auch böse sein, im Allgemeinen ist sie ein Bild des Jammers und sehr mitleidserregend, da sie ihre Macht nicht mehr vollkommen beherrscht und auf Almosen angewiesen ist. Sie kann auch einen Sohn oder eine Tochter haben, der oder die natürlich anderes im Kopf hat als sich um ihre arme alte Hexenmutter zu kümmern.

Die dritte Maske ist dunkelbraun und entspricht der Madame Pantalone, einem weiblichen Pantalone mit genau denselben Charakteristiken wie die männliche Figur des Pantalone.

Der Auftritt der Hexe ist immer sehr spektakulär, denn sie führt die Dimension des Übersinnlichen, des Unmenschlichen und des Unmöglichen in das Stück ein. Eine Hexe kann

auf der Bühne Tote zum Leben erwecken, mit Liebestränken Unheil stiften, in die Zukunft sehen.

Spieltechnisches Charakteristikum der Hexe ist die Tatsache, dass sie die einzige Commedia dell'arte-Figur ist, welche sich immerzu in Bewegung befindet. Wenn sie ihr Opfer wählt, bleibt sie abrupt in der Bewegung stehen, ihre Maske fixiert das Publikum und dreht sich blitzschnell dem Opfer zu. Erst dann spricht sie. Das ist besonders effektiv, wenn sich mehrere Figuren auf der Bühne befinden und sie ihrem eigentlichen Opfer den Rücken kehrt, weil sie auf jemand anderen zugeht, sich dann um fast 180° dreht und es mit der Maske und dem Blick fixiert. Dieser Blick ist wie eine magische Waffe einsetzbar, sie hat also den im Volksglauben so weit verbreiteten bösen Blick und kann ihr Opfer töten, erstarren lassen, und ähnliche, dramaturgisch notwendigen Komplikationen der Handlung herbeiführen.

Ihr Kostüm, ein langes, körperverhüllendes Kleid, ein Mantel und eine Kopfbedeckung, welche die Haare der Schauspielerin gut verdeckt, ist entweder magisch schillernd oder ärmlich mit Flickern besetzt und aus Tierfellen zusammengestellt. Sie lässt wenig von den Körperformen erahnen, trotzdem ist ihre Körperhaltung sehr wichtig. Ihre Stellung ist immer leicht gebeugt, mit gekrümmtem Rücken, vorgerecktem Hals und leicht gebeugten Knien, wobei die Beine auseinander gestellt und die Füße auswärts gedreht sind. Diese Hockposition ist einerseits eine sehr erdverbundene Erscheinung, von scheinbarer Schwerfälligkeit, erlaubt aber auch ein behändes Reagieren, allerdings ist es physisch sehr anstrengend und verlangt ein Aufbautraining der Oberschenkelmuskulatur.

Die Dienerin

Die Dienerin gehört natürlich zu den Dienerfiguren, unterscheidet sich jedoch in zwei Aspekten. Erstens trägt sie keine Maske, und zweitens ist sie eine Frau. Dadurch ist sie das verletzlichste Glied in der Hierarchie der Commedia dell'arte.

Sie kann ebenso jung und mädchenhaft wie die jugendliche Liebhaberin sein, jedoch ist sie weniger prüde und verträumt. Sie ist tugendhaft, weiß aber was sie will und meistens mit wem. Aber sie kann auch eine erwachsene Frau sein oder eine Alte. Sie ist meistens die Vertraute ihrer Herrin, loyal oft aus Solidarität unter Frauen. Dabei verliert sie ihre eigenen Ziele nicht aus den Augen. Manchmal kündigt sie auch den Dienst auf, weil sie die Launen ihrer Herrin oder die Verfolgungen ihres Herrn nicht mehr erträgt. Sie ist oft naiv, oft aus Bildungsmangel, aber sie hat den Hausverstand, der den anderen Figuren im Canevas abgeht. Deshalb bringt sie das Publikum durch ihre Kommentare oft zum Lachen. Eine gehörige

Portion von Frechheit und Charme gehören auch zu ihren Waffen, um sich gegen die Ungerechtigkeit der Welt zu wehren.

In ihrer Körperhaltung drückt sich ihr geerdetes und kokettes Wesen aus. Sie stützt die Hände mit den Fäusten auf die Hüften auf, schiebt ihr Dekolleté nach vorne und geht in ein leichtes Hohlkreuz. Die Füße sind in einer leichten ersten Position und die Beine gestreckt. Ihre Schritte sind klein und schnell. Sie dreht sich schnell, löst dabei, wie Arlecchino, ihre Arme aus dieser Ruhestellung und stützt sie danach schnell wieder auf.

Auch wenn sie die Hände oft auf die Hüften stützt, so muss ihre Interpretin darauf bedacht sein ihre Hände immer wieder frei zu bewegen. Carlo Boso nennt dieses Verhalten: *faire l'amphore*.¹⁹⁴

Das Kostüm der Dienerin besteht aus einer weißen oder hellen Bluse, einem weiten Rock, der meist nur knöchellang ist, damit man ihre Füße sieht. Dazu kommen dann eventuell noch eine Schürze, eine Korsage, die das Dekolleté zur Geltung bringt, und ein Kopftuch. Als junge Frau soll sie hübsch und appetitlich aussehen, auch wenn sie bettelarm ist. Die Farben ihres Kostüms sind etwas gedeckter als die der übrigen Figuren, und werden dunkler, wenn die Dienerin eine alte Frau sein soll - was sie dann in die Nähe der Rolle der Hexe bringt.

2.3.3 Entstehung und Hierarchie der Typen

Carlo Boso beschreibt die Herausbildung von zwei Typen als antagonistisches Paar. Es handelt sich um den Repräsentanten der Macht, den Herrn, und seinen Untergebenen, den Diener. Aus dieser Konstellation ergibt sich das Spiel, mit allen seinen möglichen Umkehrungen von Dominieren und dominiert Werden. Das Abhängigkeitsverhältnis dieser beiden Grundtypen lässt die komischen Situationen entstehen. Der Herr wird vom Typus des Magnifico vertreten, und der Diener findet sich in den zahlreichen Varianten des Zanni wieder.

Um das ungleiche Verhältnis vom allmächtigen Magnifico, Herr über Leben und Tod, zu seinem Diener auszugleichen, wird eine Schlüsselfigur eingeführt, die die europäische Theatergeschichte verändert hat, und das Dominanzverhältnis zum Kippen bringen kann: Die Kurtisane.¹⁹⁵ Die Kurtisane stellt, aufgrund ihrer Unabhängigkeit in der Gesellschaft, die Frau dar, die ohne Rücksichten auf familiäre Bande frei über sich verfügen kann. Sie kann durch ihre Schönheit auch den intelligentesten und mächtigsten Mann zu einem Narren machen und den armseligsten, dümmsten Mann zum Herrn über ihr Herz erheben. Sie steht auch für die

¹⁹⁴ Eine der typischen Bemerkungen Carlo Bosos während des Unterrichts in seiner Schule oder bei Workshops.

¹⁹⁵ Vgl. Kap. 1.2.2, S. 16-23.

Einführung der Schauspielerin in der Commedia dell'arte, gleichgültig, ob in der Rolle der Kurtisane, der Heroine, der jugendliche Liebhaberin oder der Dienerin.¹⁹⁶

Zu diesem Dreieck gesellten sich nach und nach die übrigen Figuren.

Die Hierarchie der Typen determiniert die Reihenfolge ihrer Auftritte in einer Improvisation. Diese Hierarchie ist nicht vollkommen statisch, sondern kann an die Bedürfnisse eines Canevas angepasst werden. Rangstreitigkeiten gibt es eigentlich keine, aber es kann manchmal Grenzfälle geben, bei denen erst durchdacht werden muss, wer mehr Macht besitzt. An höchster Stelle stehen der Magnifico, der Heldendarsteller und die Heroine. Dann kommen Pantalone und Dottore. Der Capitano situiert sich wie beschrieben zwischen der herrschenden Klasse und den Dienern. Ähnlich kann die Situation der Kurtisane sein. Das Paar der jugendliche Liebhaber steht unter beiden, aufgrund des Mangels an Erfahrung. Nun kommen die Dienerfiguren, welche eine eigene Hierarchie innerhalb ihrer Klasse haben. An oberster Stelle stehen Scaramouche und die Kurtisane oder auch die Hexe. Dann kommt Brighella, gefolgt von Pulcinella, Arlecchino und zuletzt Zanni. Auf der letzten Stufe der Dienerhierarchie steht die Dienerin. Überhaupt sind die Frauenfiguren immer den Männerfiguren untergeordnet, außer sie haben im Canevas eine spezielle Rolle, die ihrer Position mehr Macht verleiht.

Stellung der Innamorati

Die Rolle der Liebenden ist in der Commedia dell'arte für Carlo Boso weitaus mehr als ein Abbild höfischer Liebe mit den dazugehörenden Floskeln. Die Liebenden sind besonders wichtig für den Kontrast zu den dämonischen, tierischen Masken. Sie stellen den Menschen in der nobelsten und größten Situation dar. Die Macht der Liebe vermag alles in der Commedia dell'arte. Ihr zu entrinnen ist unmöglich. Sie ist der Motor für die niedrigsten und höchsten Handlungen, kann zum Verbrechen anstiften, aber als einzige dazu führen, dass eine Figur über sich hinauswächst. Im Canevas gilt die Liebe als Rechtfertigung für jegliche Handlung und wird als Motivation immer respektiert.

Auch wenn die amourösen Gesten der Liebenden immer wieder ironisch imitiert und kommentiert werden, so spotten die Figuren nicht der Liebe, sondern darüber was sie aus den Menschen macht. Wichtig ist auch, dass Carlo Boso differenziert zwischen sexuellen Begehren und der Liebe der Figuren. Der Dottore, oder jede andere maskierte Figur als

¹⁹⁶ Ferdinando Taviani: La Fleur et le guerrier, Les Actrices de la Commedia dell'arte. In: Pezin (Hrsg.): a.a.O., 1986, S.61-93.

Lüstling, muss keine Erfüllung seiner Wunschträume finden. Der Zustand des Lasters bedingt die ständige Frustration, die wiederum das Lachen auslöst. Wenn eine maskierte Figur jedoch liebt, und damit auch wirklich leidet, dann kann das im Verlauf des Stückes dazu führen, dass sich ihre Sehnsucht am Ende erfüllt. Dieses glückliche Ende des Stückes bedingt auch die Heirat der Liebenden mit dem Publikum als Zeugen. Ende gut, alles gut.

2.3.4 Das Schreiben und Verwenden der Canevas

Laut Carlo Boso kreierten die historischen Truppen der *Commedia dell'arte* 40 Canevas während des Spielverbotes der Fastenzeit vor Ostern, um damit ihr Repertoire für das nächste Jahr zu erneuern.

Carlo Boso hat ein eigenes System für den Aufbau eines Canevas. Bestimmte Parameter bilden das Grundgerüst, dazu zählen das Beziehungsgeflecht, die Hierarchie, die emotionalen Positionierungen, und zuletzt die Wahl einer Grundproblematik des Stückes, welche als Vorwand zum Ausbruch der Konflikte unter den Personen dient.

Der erste festzulegende Parameter wird von den familiären Beziehungen bestimmt, denn das Publikum ist primär einmal eine Familie. Jeder Mensch steht in einer familiären Beziehung und hat deshalb auch familiäre Probleme. Auf der Bühne dargestellt, kann sich das Publikum sofort mit den familiären Konflikten identifizieren. Es versteht sich von selbst, dass es keinen Sinn für eine *Commedia dell'arte* hätte, ein besonders harmonisches Familienleben zu repräsentieren, es sei denn um zu zeigen, wie alles aus den Fugen gerät. Die Achse von Gut und Böse ist von zentraler Bedeutung in der Konzeption der Beziehungen. Allerdings ist eine Figur nicht automatisch gut oder böse, sondern es ist ihre hierarchische Position, die zum Auslöser des Konflikts mit anderen Figuren wird.

Demnach kommen nun andere Abhängigkeiten ins Spiel, wie die Beziehung zwischen Herrschenden und Dienenden. Daraus ergeben sich die Probleme der Arbeitswelt, insbesondere der Arbeitsbedingungen und der Arbeitslosigkeit.

Die letzte Beziehungssachse, die aber von zentraler Bedeutung ist, wird von Liebe und Hass gebildet. Ihre Wichtigkeit kommt daher, dass nur die Liebe und der Hass jede Person in der Hierarchie erhöhen oder erniedrigen können, also zur Umkehr des Dominanz-Verhältnisses, unabhängig von familiärer und sozialer Stellung, führen kann. Jedoch muss jede Vorliebe und jede Abneigung gerechtfertigt werden, nur so kann sich die Geschichte auch logisch konstruieren. Das „einfach so“ unseres realen Alltags ist in der *Commedia dell'arte* keine Rechtfertigung, es gibt immer einen Grund, so einfach er auch sein mag, für das Fühlen der Figuren. Der systematische Aufbau der Geschichte bildet sich also aus allen diesen

Verflechtungen des menschlichen Beziehungsnetzes und den daraus resultierenden Konflikten.

Das Thema des Stückes dient in der Improvisation als Konfliktauslöser. Es besteht aus den Mythen, Sagen und Legenden der Menschheitsgeschichte, aus Geschichten aus der Bibel, der Weltgeschichte, den Klassikern der Weltliteratur. Es wird aber nur in einem Wort oder einem Titel artikuliert, da es nicht darum geht die Geschichte nachzuspielen: Das heißt, der Erzählverlauf der Geschichte spielt keine Rolle, sondern es geht nur um ihre Kernaussage oder ihre Problematik, die dann zur Inspiration des neuen Canevas verwendet wird.

Der Canevas bildet sich aus Themen wie die Sieben Todsünden, das Erbe, der Verlorene Sohn, die Drei Musketiere, der Raub Helenas. Es geht auf keinen Fall darum, das Thema so durchscheinen zu lassen, dass es vom Publikum erkannt wird, sondern nur darum, einen Ausgangspunkt eines Problems zu haben. Wobei Themen wie der Autokauf, die Schulnote, der Tsunami oder ähnliche zeitgenössische Problematiken von Carlo Boso in den Bereich der Improvisation als Übung, also eher in die Domäne des Theatersports, verwiesen werden. Er verwendet sie nicht in seinen eigenen Regien, außer als Improvisationsthema, welches das Publikum vorgibt, in Stücken wie *Public or not Public*¹⁹⁷ und vor allem in den *Bonimenteurs*¹⁹⁸.

Wenn man das Thema des Stückes, die Rollen und ihre Besetzungen kennt, wird am Aufbau des Canevas gearbeitet. Dazu muss noch erwähnt werden, dass die Rollen oft mit den Schauspielern, die bereits in den Kompanien arbeiten, besetzt werden. Es ist selten, dass ein Schauspieler extra rekrutiert wird, weil ein Typ fehlt. Die Schaffung der Rollen und ihre Besetzung orientieren sich also an den bereits vorhandenen Schauspielern und nicht umgekehrt. Danach kann man an den Auftritten und am Inhalt der einzelnen Szenen feilen, die Lazzi, musikalischen Intermezzi etc. einbauen. Das folgende Konzept für die Erstellung eines Canevas hat bei Carlo Boso immer in seiner pädagogischen Arbeit Gültigkeit. Bei seinen Regien kann es schon vorkommen, dass einmal mehr Personen auf der Bühne stehen, als es sein Konzept vorsieht. Wenn die Geschichte, die es zu erzählen gilt, einen anderen Aufbau verlangt, wird der Logik der Geschichte Priorität eingeräumt.

¹⁹⁷ Vgl. Kap. 2.5.15, S. 159-161.

¹⁹⁸ Vgl. Kap. 2.5.15, S. 157-159.

Aufbau der Auftritte

Der Aufbau der Szenenabfolge und der Auftritte sind das Grundgerüst des Canevas. Die Solidität seiner Struktur trägt entscheidend zur Qualität des Stückes bei. Eine Szene beginnt mit dem Auftritt einer Figur und endet mit ihrem Abgang.

Jedes Commedia dell'arte-Stück beginnt mit einem Prolog. Der Prolog wird immer von der rangniedrigsten Figur gehalten, ob es sich nun um Arlecchino, die Dienerin oder die jüngste Tochter Pantalones handelt, da diese Figur der Mehrheit des Publikums als Identifikationsfigur und somit auch als Sympathieträgerin dient. Der Prolog soll dem Publikum vermitteln, wo und zu welchem Zeitpunkt das Stück beginnt, und es wird dem Zuschauer die Ausgangssituation klar dargestellt. Carlo Boso wendet noch zwei andere Lösungen für den Prolog an. Erstens verwendet er eine komplette Vorstellung der einzelnen, handelnden Personen, eventuell mit Aufzählung ihrer Charakteristika oder Funktionen und Abhängigkeiten. So beginnt zum Beispiel *Il Falso Magnifico*, wo das Publikum sofort die Verhältnisse der Personen zueinander erklärt bekommt. Die zweite Möglichkeit ist die Vorstellung einer Truppe von Schauspielern, die sich um die Rollen prügeln und dem Publikum quasi einen Blick in die Intrigenspiele hinter den Kulissen gestattet, also die Idee des Theaters im Theater. Diese Möglichkeit wendet Carlo Boso in seiner Inszenierung des *Kreidekreises* für die Cie Alain Bertrand an.

Diese Prologe sind oft wahre Meisterwerke der Theaterdramaturgie und sind die Basis für das Gelingen des Stückes, denn wenn der Prolog verwirrend oder unklar ist, oder eine wichtige Information vergessen wurde, so lässt sich das kaum wiedergutmachen. Carlo Boso insistiert immer wieder, dass die Schauspieler, die einen Prolog halten müssen, ihn nach ein paar Improvisationsdurchläufen auch niederschreiben sollen. Bei der Regiearbeit für ein Stück wendet er viel Zeit auf um am Prolog zu feilen. Bei einer Improvisation kann man sich nur auf den einen Schauspieler, der für den Prolog zuständig ist, verlassen. Es gibt tatsächlich auch heute Menschen, die eine Begabung für den Prolog haben, das heißt sie verfügen über ein logisches, analytisches Denken, gepaart mit einer großen Emotionalität. Es ist wahr, dass im Prolog nicht nur alle wichtigen Informationen enthalten sein müssen, sondern als Einstieg in das Stück muss er die emotionale Seite die Zuschauer sofort ansprechen und sie betroffen machen.

Normalerweise treten nun alle Figuren in hierarchischer Reihe auf, bis zur ranghöchsten Figur. Vor deren Abgang tritt wieder die rangniedrigste Figur auf und nach dem Abgang der ranghöchsten Figur treten wieder alle in hierarchischer Reihe auf, bis alle gemeinsam für das

Finale auf der Bühne stehen. Jede Szene hat eine ungefähre Dauer von drei Minuten. Hier eine schematischer Ablauf:

A macht den Prolog, indem er die Ausgangssituation im Allgemeinen und sein persönliches Problem im Besonderen erklärt.
B tritt auf und verstärkt das persönliche Problem von A.
A lässt sich dominieren und leidet.
A hat eine Idee. A beginnt B zu dominieren.
A sagt etwas, das B ein Problem stellt.
A geht ab.
B hält einen Monolog, in dem er sein eigenes Problem durchlebt.
Am größten Tiefpunkt hat B eine Idee, die er zur Lösung ausbaut.
C tritt auf und verstärkt das Problem von B.
B lässt sich dominieren und leidet.
B hat eine Idee. B beginnt C zu dominieren.
B sagt oder tut etwas, das C ein Problem stellt.
B geht ab.
C hält einen Monolog, indem er sein eigenes Problem durchlebt.
Am größten Tiefpunkt hat C eine Idee, die er zur Lösung ausbaut.
A tritt wieder auf und verstärkt das Problem von C.
C lässt sich dominieren und leidet.
C hat eine Idee. C beginnt A zu dominieren.
C sagt oder tut etwas das A ein Problem stellt.
Neuer Monolog von A.
B tritt wieder auf und vergrößert das Problem.
C tritt auf, Höhepunkt des Dramas und seine Lösung.¹⁹⁹

Im Französischen verwendet Carlo Boso folgende Ausdrücke, die unbedingt zu erwähnen sind, weil sie sein Konzept unterstreichen: La personne qui entre apporte un accident dramatique, la personne qui sort laisse un problème.²⁰⁰

Wichtig ist in diesem System, dass wie ein Skelett die gesamte dramatische Handlung stützt, dass es zu einer Steigerung des Dramas kommt und sich der Konflikt bis zur Katastrophe zuspitzt.

Gleiche Redezeit für jede Figur

Das Problem der Dramaturgie in einer Improvisation ist vor allem ein sprachliches. Es braucht ein bestimmtes System in der Sprache um die für den Handlungsverlauf und dessen Verständnis notwendigen Informationen weiterzugeben. Die Sprache dient in erster Linie dazu, die dramatischen Informationen weiterzugeben. Die Gesamtheit dieser Informationen macht das Stück aus. Deshalb ist es auch so wichtig für die improvisierenden Schauspieler,

¹⁹⁹ Improvisationsschema von Carlo Boso.

²⁰⁰ Ein typische Formulierung Carlo Bosos während des Unterrichts in seiner Schule oder bei Workshops.

sich darüber klar zu sein, welche Information in welcher Szene weitergegeben werden darf, und sich auf keinen Fall in Details zu verlieren. Der Rhythmus der Commedia dell'arte lässt dem Publikum keine oder kaum Zeit zum Nachdenken, daher dürfen nicht zu viele oder gar unwichtige Informationen die Dialogführung überlasten, selbst wenn es sich um eine Improvisation handelt.

Zu Beginn einer Regiearbeit ist es eine notwendige Etappe, dass alle Figuren zu viel reden. Während der ersten Improvisationen, nach dem Aufbau des Canevas, so lange überhaupt keine einzige Rede festgelegt oder festgeschrieben wurde, erzählen alle Figuren viel zu viel: Sie sagen was sie machen werden, kommentieren ihre Handlungen, kündigen ihre Reaktionen im Voraus an, etc. All das wären schlechte Angewohnheiten auf der Bühne, wenn es sich darum drehen würde eine besonders qualitätsvolle Improvisationsprobe abzugeben. Während der Regiearbeit erachtet Carlo Boso dieses Verhalten deshalb für notwendig, weil es ein Weg zur Schaffung des kollektiven Gedächtnisses der Truppe ist und weiters, weil er so überprüfen kann, ob der Erzählstrang seiner Logik folgt.

Themen und Inhalte

Carlo Boso arbeitet viel mit Metaphern in der Sprache oder mit einem symbolischen Gestus, wenn es um Gewalt oder Sexualität geht. Es muss möglich sein, alles anzusprechen, auch sexuellen Missbrauch, rohe körperliche Gewalt und andere Tabuthemen, die natürlich heutzutage weder im Kino noch im Fernsehen welche sind. Nur ist ein Teil des Publikums, das Carlo Boso ansprechen will, nicht unbedingt an alle Bühnenkonventionen gewöhnt. Seiner Meinung nach dürfen der Inhalt und die Dramaturgie eines Stückes schockieren, aber nicht die Form, welche so gewählt werden sollte, dass sie jeden noch so furchtbaren Inhalt vermitteln kann. Das Publikum soll also vom Inhalt und keineswegs von der Form skandalisiert werden, damit das Stück seine soziale und politische Brisanz behält. In dieser Haltung ist er stark vom System des epischen Theaters beeinflusst, und in gewisser Weise nutzt er die Ästhetik der Commedia dell'arte als Verfremdungseffekt, um bestimmte Themen ungestraft ansprechen zu können, wie etwa den Rassismus.

Sprache und Sprachebenen

Carlo Boso verwendet gerne Schauspieler aus aller Herren Länder und hat somit einen exzellenten Vorwand für die Verwendung von anderen Sprachen und Dialekten. Man kann ein erhöhtes Maß an exotischer Authentizität beobachten, wenn ein Schauspieler gewisse,

besonders emotional geladene Szenen in seiner Muttersprache spielt. Deshalb lässt Carlo Boso seine Schauspieler oft in ihrer Muttersprache spielen, oder in einer Fremdsprache, wenn diese besonders gut beherrscht wird. Es geht dabei nie darum, die Illusion zu erzeugen, der Schauspieler sei Engländer oder Spanier, wenn er es in Wahrheit nicht ist, sondern es ist ein Spiel der Figur. Dasselbe gilt auch für Dialekte und Akzente bestimmter Regionen. Die Sprachebenen sind auch heute noch je nach Rollenfach unterschiedlich, aber längst nicht mehr so extrem wie das in der historischen Commedia dell'arte der Fall gewesen sein dürfte. So müssen die Figuren ihrer sozialen Stellung entsprechend reden, aber die Sprache der Masken ist weitaus weniger sexualisiert und spart auch sehr mit derben oder fäkalen Ausdrücken.

Carlo Boso ist sich des vulgären Charakters der Commedia dell'arte bewusst, aber er will den guten Ton nicht verletzen und ist hinsichtlich der Sprachebenen sehr bedacht darauf, dass das Niveau eher nach oben als nach unten tendiert. Es ist zwar lustig, wenn ein Diener seinen Monolog in der Sprache der Pariser oder Marseiller Banlieue hält und für eine Improvisation durchaus erwünscht, aber in den Regien Carlo Bosos lässt sich beobachten, dass er sich sehr an die eine klassische, fast literarische Sprache hält, jedoch vorwiegend in Prosa und keineswegs mit präziös wirkenden Ausdrücken. Anachronismen²⁰¹ oder zu großer Sprachrealismus sind ihm sehr unlieb. Er bevorzugt eine sprachliche und zeitlose Universalität, die natürlich auch einer gewissen Subjektivität unterliegt. Vulgäre Ausdrücke sind für den Schauspieler eigentlich komplett verboten. Carlo Boso meint, der Schauspieler dürfe diese auch heute noch gesellschaftlich geächteten Ausdrücke, erst aussprechen, wenn das Publikum ihn bereits gedacht hat oder er dem Publikum quasi auf der Zunge liegt. Für zu vulgäre Sprache sanktioniert das Publikum die Schauspieler, vor allem aber die Kinder, die zwar großes Vergnügen bei solchen Szenen empfinden, weil sie dann in die Rolle der Erwachsenen schlüpfen und sofort denunzieren, dass man nicht so reden darf und schockiert tun.

Ein Ausweg ist die Eigenzensur: Immer wenn ein Wort kommt, dass vulgär ist, sagt es der Schauspieler nicht, sondern ein anderer Schauspieler pfeift hinein, sowie das im Radio und Fernsehen gemacht wird, wenn bestimmte Informationen oder Namen nicht verstanden

²⁰¹ Carlo Boso meint, dass der sprachliche Anachronismus, zum Beispiel einen bekannten Markennamen zu sagen, den Schauspieler der Commedia dell'arte so aussehen lässt als hätte er sich geirrt. Ein Schauspieler, der sich irrt, macht sich lächerlich und sein Verhalten ist als amateurhaft abzukanzeln. Ein positives Beispiel für die Umgehung eines Anachronismus war die Verwendung des Begriffs „der Schlacht von Marignan“ für die Katastrophe des 11. September 2001, während einer Aufführung von Scaramouche am folgenden Tag beim Festival des Arènes de Montmartre, um das Publikum zu einer Schweigeminute einzuladen.

werden sollen.²⁰² Carlo Boso spielt mit dem Publikum, das, wenn es nicht gar zu jung und unschuldig ist, ja das ausgelassene, ausgepiffene Wort denkt und somit nicht in seinen Sittlichkeitsgefühlen verletzt sein kann, da es das Wort ja selbst gedacht hat und nicht von der Bühne aus damit konfrontiert wurde. Das Publikum wird also zum Komplizen gemacht.

Ein ähnliches Unterfangen findet mit Fremdwörtern, Modewörtern oder komplizierten Begriffen statt. Für den Fall, dass im Publikum Leute sind, die das Wort nicht verstehen, und solche gibt es immer, stellt eine andere Figur die Frage nach der Bedeutung, es kommt dann oft noch zu einem kleinen Lazzo, indem die andere Person so tut als verstünde sie die Frage nicht und etwas anderes antwortet, die Frage wird wiederholt und entweder kommt nochmals eine andere Antwort, oder nach zwei, besser natürlich nach drei Mal fragen, kommt zu guter Letzt die Antwort, und alle auf der Bühne präsenten Schauspieler atmen laut vor Erleichterung auf. Dieser Lazzo um die Unwissenheit bringt das Publikum immer zum Lachen, da jeder die Angst kennt, etwas, was ein anderer sagt, nicht zu verstehen und dann Probleme zu bekommen.

Die Sprache der Liebenden orientiert sich heute nicht mehr an der höfischen Liebespoesie, benutzt aber umso mehr Referenzen aus der klassischen Weltliteratur, sodass das Publikum einerseits in den Genuss einer sehr poetischen Sprache kommt, andererseits eventuell durch den Wiedererkennungseffekt auch darüber lächeln kann, da sich eine weitere Ebene des Spiels eröffnet, wenn die Liebenden Romeo und Julia spielen oder eine Tirade aus Racine geben. Das ist dann ein Spiel im Spiel, und die Schauspieler können sich am Ende der Nummer applaudieren lassen.

2.4. Schauspieltechnik und Improvisation

2.4.1 Die Bestimmung der Typen

Die jedem Menschen eigenen Physiognomie wird in der Commedia dell'arte zum rollenbestimmenden Kriterium. Je nach dem natürlichen Typus wird daraus ein Typus der Commedia dell'arte gemäß der Einteilung in die vier Grundtypen.

Es ist natürlich möglich eine andere, untypische Rolle zu spielen, aber Carlo Boso wählt primär, was auf Anhieb mit dem Publikum und im Verhältnis zu den Physiognomien der anderen Schauspieler am besten „funktioniert“, das heißt, was vom Publikum sofort wiedererkannt wird. Folglich gibt es keine Gegenbesetzung. Diese Besetzung nach optischer

²⁰² Als Beispiel die Picknick-Szene in Scaramouche: auf Französisch: ein Picknick machen = pique-niquer; aber niquer heißt auch ficken. Wenn Scaramouche die Dienerin also einlädt mit ihm zu pique-(Pfeifton), dann weiß das Publikum, dass die Einladung zum Essen nur ein Vorwand ist.

Effizienz trägt dem Können der einzelnen Schauspieler wenig Rechnung. Es ist ein gezieltes Einsetzen des Körpers und Temperamentes eines Menschen als Zeichen, das durch den Gestus und die Maske des Typus verstärkt wird.

Bei den zahlreichen Versuchen mit den Masken lässt sich feststellen, dass nicht jeder gleich gut für eine Maske geeignet ist. Carlo Boso meint, dass es die Maske sei, die sich aussucht, auf wenn sie passen will: „Le masque choisit sur qui aller.“ Was soviel bedeuten soll, dass der persönliche Wunsch des Schauspielers oft keine Rolle spielt, denn es ist seine Ausstrahlung mit der Maske, die entscheidend auf das Publikum wirkt. Seine Körperlichkeit gepaart mit der Maske müssen beim Publikum eine Art Wiedererkennungseffekt auslösen. Carlo Boso erwartet von seinen Schauspielern, dass sie sich ihres eigenen Potentials bewusst werden und es dann im Spiel und in ihrer Interpretation ihres Typus verwerten.

2.4.2 Erlernen des Verhaltens der Typen

Abgesehen von den historischen Vorbildern, der reichhaltigen Ikonographie und den literarischen Quellen, die leider alle den großen Nachteil haben, dass sie kaum etwas vom lebendigen Spiel des Theaters der Commedia dell'arte festhalten konnten, ist es notwendig, so viele Referenzen wie möglich für seinen Typ zu finden. Das können andere Rollen sein, wie sie im klassischen Theater vorkommen, aber immer mehr werden auch Referenzrollen vom Film zu Hilfe genommen. So wie der Stummfilm sich die Commedia dell'arte als Inspiration, wenn nicht überhaupt zum Vorbild, genommen hat, so nimmt sich die zeitgenössische Commedia dell'arte die Stummfilmgestik und die Slapsticks als Anregung und Modell heran. Die Typen der gegenwärtigen Commedia dell'arte können auch einen gewissen Comic-Charakter aufweisen, da viele Schauspieler direkt oder indirekt von dieser Kultur beeinflusst werden, was sich oft während Improvisationen zeigt. Außerdem haben die Comics eine ebenso knappe Dialogführung wie in der Commedia dell'arte und die Reaktionen sind überdeutlich gezeichnet.

Die Reaktivität ist eine besonders wichtige Qualität für einen Schauspieler der Commedia dell'arte. Insbesondere weil er mit seinen Reaktionen das Spiel des anderen glaubwürdig macht und das drückt sich zum Teil in seiner körperlichen Haltung aus. Zur persönlichen Spieltechnik, die immer auch unter dem Gesichtspunkt einer Optimierung und Harmonisierung des Zusammenspiels zu betrachten ist, gehört folglich das gründliche Studium der körperlichen Grundposen der Figuren. Während einer Szene hat eine Figur oft nicht so viel zu sagen wie sie zu spielen hat, daher sind Ausdauer, Stärke und im Allgemeinen eine gute körperliche Verfassung unbedingt notwendig. Die gebückte Haltung des Pantalone

und das kiloschwere Samtkostüm bedürfen wirklich der Gewöhnung. Um das Tempo Zannis oder Arlecchinos mitsamt Purzelbäumen und Salti durchzuhalten, ist eine gute Kondition unabdinglich. Für die Frauenrollen, deren Posen und Verhalten stark durch die historischen Kostüme determiniert werden, braucht es Geduld und ebenso viel Kraft.

Zu diesen Zwecken ist das Pantomimestudium sehr empfehlenswert und wird von Carlo Boso in jedem seiner Workshops und auch in seiner Schule angeboten. Mit der Verwendung der Masken, aber auch ohne, denn sonst wird der Kontrast zwischen den maskierten und den unmaskierten Figuren zu groß, muss der Körper an Beredsamkeit und an präzisen Ausdruck gewinnen, was durch die Pantomime geübt werden kann.

Generell ist es wichtig, sich daran zu gewöhnen, seinen Körper in stetiger Spannung zu halten, da das Spiel der Commedia dell'arte kein realistisches Spiel und keinen alltäglichen Körper zulässt.

2.4.3 Seine Rolle in der Geschichte spielen

Die fixen Typen und ihre Hierarchie im Canevas fordern das genaue Einhalten der Verhaltensregeln eines Typen, dazu gehören Mimik, Gestik und verwendete Sprachebene. Wenn ein Schauspieler aus der Rolle fällt, so darf das nur als gewollter Bruch, der zum Lazzo wird, geschehen. Es ist für ein gutes Zusammenspiel notwendig, dass die einzelnen Typen ihre Position während des Stückes halten und wo immer es geht im Spiel aufbauschen, ohne ins Klischee abzurutschen oder ungewollt zu übertreiben. Die Typen erhöhen ihre Glaubwürdigkeit im gegenseitigen Zusammenspiel, das heißt in der gegenseitigen Bestätigung des Rollenspiels und der damit verbundenen dramatischen Informationen.

Eine der wichtigsten Regeln für die Kohärenz der Geschichte und die Geschlossenheit der eigenen Geschichte ist das ständige Anpassen des emotionalen Zustandes an den Verlauf der Handlung und die dramatischen Vorfälle. Viele Sätze in der Commedia dell'arte sind floskelhaft und die Themen sind bekannt. Wertvoll und fesselnd wird das Bühnengeschehen vor allem durch die Emotionalität der Figuren. Dann spielt auch die verwendete Sprache nur mehr eine untergeordnete Rolle, weil sowieso verstanden wird, worum es sich handelt, auch wenn Detailinformationen verloren gehen.

2.4.4 Technik und Rhythmus in Sprache und Bewegung

Eine wichtige Eigenschaft jeder Figur im Zusammenspiel mit den anderen ist die rollenspezifische Sprechgeschwindigkeit, die abhängig von der sozialen Position in der Hierarchie ist. So spricht die ranghöchste Figur am langsamsten, allerdings ohne getragen zu wirken, und die Figur, die den letzten Platz in der Hierarchie einnimmt, am schnellsten. Zwischen diesen Polen müssen die anderen Figuren je nach ihrer Stellung ihre Sprechgeschwindigkeit einpassen. Laut der Theorie Carlo Bosos sollte die ranghöchste Figur mit einer Geschwindigkeit von circa 120 Worten pro Minute sprechen. Dieses Maß orientiert sich am Herzrhythmus des Publikums, und zwar sollen das 30 Schläge, also Worte, mehr sein als der Pulsschlag der Zuschauer. Das ist ein körperlicher Trick, um das Publikum „in Atem zu halten“. Die höchste Sprechgeschwindigkeit hat unter den Dienerrollen Arlecchino mit 240 Worten pro Minute.

Der Schauspieler der ranghöchsten Figur ist der Dirigent dieses rhythmischen Spiels, er gibt den Takt an. Es ist daher besonders wichtig, dass die Schauspieler, welche ranghohe Figuren spielen, nicht aus Nervosität oder Unachtsamkeit davongaloppieren, da die Qualität des Zusammenspiels sehr darunter leidet. Ebenso funktioniert die rhythmische Mechanik nicht, wenn die Dienerfiguren zu langsam sprechen, denn dann dreht sich für den Zuschauer das Dominanzverhältnis um. Die Sprechgeschwindigkeit ist also ein von außen hörbares Zeichen, dass die Figuren einen ganz unterschiedlichen Herzrhythmus und ein jeweils anderes Temperament haben. Denn je weiter unten eine Figur in der Rangordnung platziert ist, desto mehr Ängste hat sie auszustehen, desto mehr Probleme zu lösen und desto „nervöser“ und aufgeregter ist sie. Die fehlende Psychologisierung der Typen lässt sie außerdem immer unmittelbar auf jede neue Situation reagieren.

Das gleiche Prinzip gilt auch für die Geschwindigkeit der Bewegungen, vor allem der Schrittzahl und -länge, um die Bretterbühne zu überqueren. So gehen der erste Schauspieler und die erste Schauspielerin langsam und mit relativ großen Schritten, wohingegen das jugendliche Liebhaberpaar in kleineren, schnelleren Schritten dahergetrippelt kommt, und Colombine und Arlecchino fliegen geradezu über die Bühne. Abgesehen von einem dramatischen Effekt, der diese Regeln aufhebt, ist es ebenso wichtig, diese körperliche Rhythmik mit der Rhythmik der Rede in Einklang zu bringen und so die Hierarchie der Figuren noch genauer zu zeichnen.

Frage- und Antwortspiele sind das Herzstück der theatralen Rhetorik der Commedia dell'arte. Das Improvisieren wird durch die Kenntnis dieser Rhetorik wesentlich erleichtert.

In der Commedia dell'arte werden Auftritte sehr häufig mit Fragen begleitet. Fragen wecken automatisch das Interesse und die Neugier des Publikums. Der Fragende bringt den Befragten in die Position der Reaktion. Und es ist vor allem diese Reaktion, die Antwort, die das Publikum interessiert. Für die Schauspieler bedeutet das, dass der Fragende auf die Aufmerksamkeit des Publikums verzichten muss. Nicht das Wort ist interessant, sondern die Reaktion, das heißt das Publikum sieht den Befragten an. Carlo Bosso meint, dass an diesem Punkt erkannt werden kann, ob ein Schauspieler tatsächlich für den Anderen spielt und ihm dient, oder ob das eigene Ego zu groß wird und über das Interesse des Stückes gestellt wird. Das ist natürlich eine völlig unbewusste Handlung, aber der Schauspieler der Commedia dell'arte muss sich dieses heiklen Punktes bewusst sein und sich in den Dienst des Stückes stellen, indem er nicht nur die Frage stellt, sondern indem er sie in einer Form stellt, die dem Spielpartner erlaubt, seine Reaktion auszuspielen.

Das System des Frage- und Antwortspiels ist auch wichtig für das Dominanzspiel, denn der Fragende, der den aktiven Spielpart innehat, ist dominierend, und der Befragte, der reaktive Spielpart, der Dominierte. Nach den Improvisations- und Konstruktionsregeln Carlo Bosos für den Aufbau eines Canevas muss sich das Dominanzverhältnis im Verlaufe der Szene umdrehen, weil der Abgehende dem anderen, der auf der Bühne bleibt, ein Problem zurücklassen muss. Dieses Problem wird zuerst in einem diesmal umgekehrten Frage- und Antwortspiel umrissen und dann zugespitzt. Als letzte Information vor dem Abgang, kommt endlich die Information, die das Problem darstellt und den anderen trifft. Das ist dann der Auslöser für seinen Monolog, in dem er seine Gefühle ausspielen kann.

Im Improvisationsspiel müssen die Schauspieler genau darauf achten was sie sagen, welche szenische Informationen sie in ihren Monologen und Dialogen weitergeben. Es darf nichts im Voraus verraten werden, jede Figur darf nur so viel preisgeben, dass der dramatische Verlauf des Stückes sich vor dem Publikum entwickeln kann. Zugleich müssen alle Verhältnisse und Konflikte dem Publikum so verständlich als möglich dargelegt werden. Insgesamt ist die Sprache der Improvisation deshalb auch sehr einfach, mit kurzen Sätzen, einer einfachen Syntax und einigen wichtigen, wiederkehrenden Substantiven, Adjektiven und Verben. Dieser Wiederholungseffekt ist wichtig für Mitspieler und Publikum.

Bei einer Improvisation für die nur die Hierarchie, die familiären, beruflichen und emotionalen Abhängigkeiten und ein Thema definiert wurden, müssen alle Mitspieler höchst aufmerksam zuhören, was die anderen erzählen. Insbesondere müssen sie die Informationen

der Person, die vor ihnen auftritt, verwerten, um die Handlung voranzutreiben und dieser Figur ein Problem zu bereiten. Dementsprechend werden dann auch beim Auftritt die Fragen gestellt.

Hier ein Beispiel: Zanni macht den Monolog. Er ist stockbetrunken und erzählt dem Publikum, dass er seinen Liebeskummer wegen der schönen, unerreichbaren Isabella im Wein ertränken müsste. Da kehrt der Capitano heim und verlangt die Flasche Wein, die er seit Jahren für die Feier des schwierigen, aber unzweifelhaften Sieges über das Herz der schönen Isabella aufgehoben hat: heute hat sie ihm ihre Liebe gestanden. Daraus entwickelt sich das Spiel der Angst Zannis vor Bestrafung und gleichzeitig sein Leiden, weil Isabella seinen Herrn liebt. Zanni muss sofort gestehen, denn in der Commedia dell'arte wird anders als im richtigen Leben nicht versucht sich herauszureden, und wenn, dann allerhöchstens um sich in noch mehr in Schwierigkeiten zu bringen, siehe die Grundproblematik des *Diener zweier Herren* von Carlo Goldoni.

2.4.5 Erarbeiten von Lazzi

Ein Lazzo ist eine dramatische Aktion, die einen komischen Effekt haben soll. Er ist nicht mit einem „accident dramatique“ zu verwechseln, von denen sich so viele als möglich im Stück befinden sollten. Ein Lazzo ist ausgearbeiteter als ein „accident dramatique“, der zum Beispiel einfach eine Information sein kann, welche komisch wirkt.

Einen zusätzlichen Lazzo oder Gag für seine Figur zu finden, ist die ständige Aufgabe eines Schauspielers der Commedia dell'arte. Entweder er macht sich auf eine literarische Suche und verwendet dann einen historischen Lazzo, wie den so häufig gespielten Lazzo mit der Fliege²⁰³, oder er versucht durch eine Improvisation herauszufinden, wie er das Publikum zum Lachen bringen kann. Das macht man entweder durch ein Wortspiel, eine Anspielung, wörtlich oder durch die Gestik, einen dramatischen Bruch oder eine akrobatische Einlage. Im Allgemeinen ist es gut, sich vorher mit seinen Kollegen abzusprechen, wenn man sich einen Lazzo ausgedacht hat, damit die anderen sich darauf einstellen können. Denn ein Lazzo, wenn auch noch so kurz, ist eine Nummer, die in den meisten Fällen die dramatische Handlung keinen Schritt weiterbringt.

...Practitioners of „strict tempo“ commedia like Carlo Bosso teach young actors never to lose sight of the storyline –or you will lose your audience.²⁰⁴

²⁰³ Vgl. Kap.1.2.4, S. 25.

²⁰⁴ Christopher Cairns: Dario Fo and the commedia dell'arte. In: George, Gossip: a.a.O., S.259.

Aus diesem Grund ist es wichtig Maß zu halten, es darf nicht passieren, dass eine Figur eine Szene zu sehr in die Länge zieht, indem sie einen Gag an den anderen reiht. Das Gleichgewicht unter den Figuren und der Erzählstrang müssen erhalten bleiben.

Vom Fliegenlazzo ausgehend hat sich Loic Beauché einen Lazzo mit einer Kröte ausgedacht. Arlequin betritt die Bühne, er hört ein Geräusch, das Quaken einer Kröte. Natürlich macht der Schauspieler das Geräusch selbst, aber es könnte auch einer seiner Kollegen sein, der neben der Bühne sitzt. Arlequin hört also das Quaken und freut sich, jetzt hat er einen Spielkameraden. Wieder macht es Quak, Arlequin deutet auf das Tier und hüpf in Imitation wie eine Kröte, dabei war sein Blick auf den Boden gerichtet. Arlequin sieht ins Publikum, teilt seine Freude mit und nun geht es rhythmisch sehr schnell: Quak-Hüpf, Quak-Hüpf, Quak-Hüpf-Platsch. Arlequin ist versehentlich auf die Kröte gesprungen.

Arlequin sieht auf seinen Fuß, dann kommt ein verzweifelter Blick ins Publikum. Er wendet sich wieder seinem Fuß zu, hebt diesen, zieht die flache Kröte von seiner Sohle herunter, wackelt ein wenig vor seinem Gesicht damit herum, immer noch betrübt. Dann kommt ihm eine natürliche Eingebung: er beißt ein Stück von der Kröte ab, kaut, verzieht das Gesicht, speit das Stück wieder aus und wirft die Kröte angewidert fort. Arlequin wendet sich wieder etwas Neuem zu.

Eine andere Art Lazzo ist eine Handlung, manchmal verbunden mit einem Text, die sich an die Kinogeschichte anlehnt: der Lazzo de reconnaissance cinématographique.

Das können die Positionen von James Bond und Bondgirl sein²⁰⁵ oder die Position der zwei Liebenden am Bug eines imaginären Schiffes, die an *Titanic* erinnern soll²⁰⁶. Dieser Anachronismus ist, wenn er sparsam verwendet wird, dann erlaubt, wenn er sich vollkommen in den Handlungsverlauf einfügt und das Publikum ihn nicht kommen sieht, sondern im Nachhinein lacht, weil es die Situation wiedererkannt hat.

2.4.6 Das Zusammenspiel

Das Zusammenspiel der gesamten Truppe ist von entscheidender Bedeutung für den Erfolg eines Commedia dell'arte-Stückes. Ihre einheitliche Choralität und der gemeinsame Zusammenhalt im Spiel wirken sich auf den Rhythmus und die Einheit des Stückes aus. Eine Commedia dell'arte darf keinen zu langsamen Rhythmus haben, eben weil es sich um kein psychologisches Spiel handelt. Es dürfen auch keine zu großen Pausen zwischen den

²⁰⁵ Vgl. mit der Reihe von James Bond Filmen nach einer Idee von Ian Fleming.

²⁰⁶ *Titanic*. Regie: James Cameron, USA, 1997.

Dialogen oder den Aktionen entstehen. Um diese Pausen zu minimalisieren, wird dem anderen ein akustisches Signal am Ende des letzten Satzes gegeben, dass es nun an ihm sei zu reden. Das macht man, indem man die letzten drei Wörter oder zumindest die letzten drei Silben besonders laut und ansteigend spricht. Wenn es sich dabei auch noch um einen Abgang von der Bühne handelt, dann können diese drei letzten Wörter besonders langsam, aber immer ansteigend und auch immer lauter gesprochen, notfalls auch gebrüllt werden.²⁰⁷ Während dieses akustischen Signals atmet der andere Schauspieler schon ein und kann somit sofort an die Rede des ersten anschließen. Problematisch ist in der Commedia dell'arte, dass es genau eingeplante Lacheffekte gibt, bei denen das Publikum lachen sollte. Nur muss der Schauspieler, der antworten soll, sich an die Atemregel halten, und es kann passieren, dass der Anfang seines Textes im Gelächter oder im Applaus untergeht. Schlimmer ist aber noch, wenn er das Publikum nicht „auslachen“ oder eventuell nicht „ausklatschen“ lässt. Wenn so etwas mehrmals hintereinander in einem Stück geschieht, kann es passieren, dass das Publikum als lernfähige Menge kaum mehr während des Stückes klatscht, und dann fällt die Truppe um ein gutes Stück Dynamik um. Ein gutes Zusammenspiel setzt also aufmerksames Zuhören, Geistesgegenwart und Reaktionsfähigkeit voraus.

Une pièce, c'est comme un fleuve qui au lieu de descendre de la montagne monterait sur la montagne. Il ne faut pas qu'elle s'arrête, que le public ait le temps de réfléchir. Le public est comparable à un aéroplane qui n'a plus de moteur, et qui est tiré par un autre aereoplane. Si l'aereoplane qui tire va lentement, alors celui qui est tiré pend. Et le public c'est pareil, il faut le tirer sans arrêt... Si on arrête, il s'aperçoit qu'il est au théâtre. Et après, il faut le relever, le relancer. Ça nécessite déjà un rythme, il ne fait pas des arrêts trop longs.²⁰⁸

2.4.7 Improvisationsregeln

Während einer Improvisation und dann auch in einem fixen Canevas ist es besonders wichtig, die Informationsweitergabe zu dosieren und die allerwichtigsten Namen und Schlüsselbegriffe so oft als möglich zu wiederholen. Das gilt umso mehr bei der Verwendung von Fremdsprachen. Das Publikum braucht eine gewisse Zeit, bis es die Verbindungen und die Probleme der einzelnen Figuren erkannt hat. Carlo Boso empfiehlt, wichtige Wörter sieben Mal in einer Szene zu sagen, dann hätte sich der Begriff sicher in das Bewusstsein des

²⁰⁷ In den romanischen Sprachen funktioniert das wirklich sehr gut. In anderen Sprachen wirkt es vielleicht gekünstelt, aber gut eingesetzt, lässt sich dieser Kunstgriff vom Schauspieler verteidigen, dann funktioniert es auch. Deutsch eignet sich leider nicht so gut.

²⁰⁸ Zitat von Étienne Decroux, In: Pezin (Hrsg.): a.a.O., 2003, S. 84.

Publikums eingegraben.²⁰⁹ Es mag ein Teil Theateraberglaube dahinterstecken, aber es ist tatsächlich so, dass es mehrfache Benennung braucht, um die Informationen im Gedächtnis des Publikums zu verankern. Carlo Boso meint, dass die Schauspieler für ein Stück von zwei Stunden Dauer ungefähr 30 Schlüsselbegriffe zu vermitteln hätten. Für die Stücke Carlo Bosos werden auch keine Programme mit langen Inhaltsangaben gedruckt, in denen sich das Publikum vor Spielbeginn informieren könnte. Es sind meist nur ganz kurze Zusammenfassungen, die eher dazu dienen, das Interesse des Theaterbesuchers zu erwecken, als ihn zu informieren.

Abgesehen von der Information des Publikums haben diese Schlüsselbegriffe eine wichtige dramaturgische und interpretatorische Funktion. Um sie besonders hervorzuheben, werden sie immer erst nach einer kleinen dramatischen Pause ausgesprochen und dann durch eine besonders hervorgehobene Reaktion zusätzlich betont. Aus diesem Grunde besteht eine der grundsätzlich wichtigsten Improvisationsregeln darin, dass man seinen Spielpartner nie wiederlegt, wenn er eine Information an das Publikum weitergegeben hat. Das bedeutet, dass das Verneinen einer Tatsache, das Verleugnen oder das Relativieren, das wir so oft im normalen Leben verwenden um uns aus einer unangenehmen Situation herauszureden, auf der Bühne nicht stattfinden darf.

Unter den verbotenen Handlungen des Spiels in der Commedia dell'arte rangiert an erster Stelle die Polemik. Das Reden um des Redens willen lässt zwar die Zeit verstreichen, bringt allerdings die Handlung nicht weiter. Der schnelle Aktionsverlauf ist aber einer der Gründe, warum die Commedia dell'arte als unterhaltend empfunden wird, da der Zuschauer so sehr damit beschäftigt ist denselben Rhythmus mit den Schauspielern und der Aktion zu halten, dass er keine Zeit hat sich mit anderen Gedanken und Bedürfnissen zu beschäftigen. Aus diesem Grunde ist ein gemeinsamer Atemrhythmus von so großer Bedeutung.

Eine Ausnahme bildet nur die ganz bewusst eingesetzte Polemik, die der Zuschauer auch als solche erkennt. Ein Szenebeispiel veranschaulicht den Einsatz dieser Technik:

Der Capitano und der Heldendarsteller erkennen an einem unerwarteten Zusammentreffen, dass sie derselben Dame den Hof machen, sie geraten in Streit, beschimpfen sich auf das Wüsteste und fordern gegenseitig Genugtuung, also ein Duell. Dafür wollen sie sich an einen anderen Ort begeben. Sie wollen also von der Bühne abgehen. Mit einem Mal ändern sie ihr Verhalten, zuvor grob und beleidigend, nun höflich und elegant. Folgender Dialog begleitet ihre Verneigungen und ihr Abgehen:

²⁰⁹ Das bedeutet, dass in der ersten Szene der Begegnung des jungen Liebhabers mit dem Dottore beide zum Beispiel ständig im a parte „mein Vater, Papa, mein Alter“ sagen, respektive „mein Sohn, Filius, Hosenscheißer“ etc., sodass dem Publikum ohne jeden Zweifel klar ist, dass es sich um eine Vater-Sohn-Beziehung handelt.

„A: Après vous...
B : Je vous en prie...
A : Je n'en ferai rien...
B : S'il vous plaît...
A : Je suis votre obligé...
B : Je m'incline...“²¹⁰

Da die Szene mit Sicherheit noch einen anderen oder sogar mehrere Zeugen hatte, können diese die Komik noch verstärken, indem sie den beiden zurufen: „Raus, Sortez!“

2.4.8 Regiearbeit mittels Improvisation

Bevor die eigentliche Regieführung beginnen kann, braucht es die Idee für die Geschichte des Stückes und den Canevas. Die Improvisationsarbeit nimmt bei der Kreation eines neuen Canevas eine tragende Rolle ein. So wird der Szenenverlauf erprobt und dann definiert. Auch Lazzi und Gags werden oft mithilfe einer Improvisation gefunden. Es ist der spielerische Prozess der kein unmittelbares Resultat verlangt, mit dem sich so manche gute Szene finden lässt. Und natürlich haben die Schauspieler alle Freiheit der Welt sich im Ton zu irren, sich in eine fantastische Welt zu begeben, Klischees und Stereotypen auszuspielen, kurz, alle Dimensionen des Spiels auszuschöpfen und sich dabei amüsieren. Es ist quasi das Netz des Commedia dell'arte-Schauspielers, solange er sich in einem Übungs- oder Probenprozess befindet. Aus diesen Gründen wird die Improvisation auch als pädagogisches Mittel eingesetzt. Die Zeit, die für die Improvisation eingesetzt wird, gehört also in die Vorbereitungszeit der Regie, die einsetzt, nachdem nicht nur der Canevas, sondern auch der genauere Inhalt der Szenen festgelegt wurde. Oft ist das auch der Moment, an dem die Schauspieler beginnen, ihre eigenen Formulierungen für ihre Szenen niederzuschreiben. Carlo Boso arbeitet meist nicht mit Regieassistenten. Er sieht die gesamte Truppe und die Schauspieler als verantwortlich an, dass sie sich ihren Text, ihre Bewegungen und ihre Effekte selbst merken können. Während der Proben arbeitet er hauptsächlich am Gelingen der Effekte oder an der Emotionalität der Schauspieler, das heißt an den Kontrasten, am Rhythmus und an der Choralität. Das improvisierte Spiel rückt immer mehr in den Hintergrund.

Als ehemaliger Schauspieler gehört Carlo Boso zu den Regisseuren, die ihre Schauspieler auch über das Vorspielen dirigieren. Wenn ihm das Spiel eines Schauspielers nicht gefällt, wenn er also denkt, dass es dem Schauspieler an Emotionalität oder an Rhythmus mangelt

²¹⁰ Diese generische Szene, die alle möglichen Varianten haben kann, wird in *Scaramouche* vom Baron Allemand und Scaramouche interpretiert.

oder er nicht die richtigen Positionen auf der Bühne einnimmt, dann zögert er nicht, dem Schauspieler vorzuspielen, wie er sich die Szene vorstellt. Es ist äußerst lehrreich, diesen Demonstrationen zuzuschauen, wobei zu betonen ist, dass es Carlo Boso vor allem um die technischen Aspekte geht, weniger um die ganz individuelle Interpretation. Wenn es mehrere Besetzungen einer Rolle gibt, dann wird er die Szene für jeden Schauspieler extra erarbeiten, manchmal ändern sich sogar die Platzierungen auf der Bühne. Es geht ihm absolut nicht darum eine fixe Version zu kreieren, sondern die Temperamente der Interpreten modifizieren das Spiel.

Improvisation oder Partitur?

Wenn man unter Improvisation absolutes Stegreifspiel verstehen will, so lässt sich feststellen, dass es in den Commedia dell'arte-Inszenierungen Carlo Bosos keine Improvisation gibt, sondern dass sowohl Text als auch die körperliche Partitur festgelegt sind, doch meistens ohne schriftlich fixiert worden zu sein. Oft sind nur Teile der Dialoge und Monologe notiert worden. Der Aufbau des Canevas und die komischen Effekte, die Lazzi, sind allerdings hauptsächlich durch die Improvisation gefunden worden. Das heißt, dass sich Carlo Boso hier ganz deutlich in seiner eigenen Theaterpraxis mit seiner eigenen Theatertheorie widerspricht. Unter diesem Aspekt betrachtet lässt sich die Theaterarbeit von Carlo Boso folgendermaßen differenzieren: Einerseits gibt es die „reine“ Commedia dell'arte, die allen seinen theoretischen Regeln folgt und die er auch bei seinen Workshops anwendet und in seiner Schule unterrichtet. Auf der anderen Seite steht da seine Regiearbeit mit Kompanien, mit denen er oft schon seit Jahren zusammenarbeitet. Das Konzept der Reinheit einer Kunstform, insbesondere der Commedia dell'arte, interessiert Carlo Boso überhaupt nicht. Für ihn ist Commedia dell'arte Theater, das dem Publikum gefällt und das mit bestimmten Regeln, vor allem aber im Austausch mit anderen Kunstformen, konstruiert wurde. Es geht ihm nicht darum, eine hermetische Definition der Commedia dell'arte über die Jahrzehnte weiterzuvermitteln. Insofern lässt sich zu seiner Regiepraxis feststellen, dass er folgendes Bauprinzip anwendet:

Der Canevas legt die dramatische Handlung fest, regelt die Auftritte und Abgänge. Auf dieser Basis werden dann die Monologe und Dialoge geregelt, und zwar nach dem Kriterium der dramatischen Informationen, die weitergegeben werden müssen, um den Handlungsverlauf des Stückes voranzutreiben. Ein Canevas plus ein Grundgerüst an Text ergeben aber noch lange kein Commedia dell'arte-Stück, hinzu kommen die physische Partitur und die Lazzi. Diese beiden Elemente werden durch die Improvisation während einer Probe oder während

einer Aufführung gefunden. Es kann sein, dass er oder die Schauspieler sich selbst das Ziel setzen, in einem Stück während seiner Aufführung drei neue komische Aktionen zu finden. Gefunden werden sie über Wortwitz, körperliche Gewandtheit oder eine bekannte Referenz. Richter ist das Publikum, das mit seinem Lachen, Klatschen und sonstigen Reaktionen zeigt, ob der Versuch gelungen ist.

In der Spielpraxis vor zahlendem Publikum ändert sich die Strategie der Commedia dell'arte von Carlo Boso: Das Stück wird zu einer präzise geregelten Partitur, wie ein musikalisches Stück. Nicht nur die Worte werden genau festgelegt, sondern auch die gesamte Gestik und Mimik. Man kann da wohl das Erbe der langjährigen Arbeit im *Arlecchino, servitore di due padroni* von Giorgio Strehler erkennen. Die unglaubliche Effizienz und der Zwang, das Publikum zum Lachen zu bringen, spürt man auch in den Regien Carlo Bosos.

Carlo Boso selbst erklärt den Wandel im Verhältnis von Regie und Improvisation in den heutigen Stücken damit, dass die Vorstellung vom Publikum fixiert wird. Dennoch gibt es Raum für die improvisatorische Freiheit des Schauspielers:

À l'époque, les comédiens improvisaient car les spectacles étaient seulement joués 3 à 4 fois. C'était une exigence vis à vis d'un système mis en place car il n'y avait que ça, il n'a avait pas de télévision, ni de cinéma. Le public suivait des histoires qu'il fallait souvent réinventer pour le faire revenir. C'est pour cette raison que le comédien improvisait tout à l'époque même s'il utilisait à chaque fois un répertoire de répliques propre à son type.

Aujourd'hui, c'est différent, car à partir du moment où l'on joue un spectacle 20 à 30 fois, c'est le public lui-même qui fige le spectacle, car il demande au comédien une chose plutôt qu'une autre, de garder une certaine efficacité. L'improvisation devient alors difficile. Mais il y a toujours 2 ou 3 comédiens qui sont capables de se renouveler très vite, de recréer tous les soirs une différence par rapport à un texte figé, et au contraire d'autres comédiens qui après 4 ou 5 représentations bloquent le texte.

C'est un juste équilibre à trouver dans chaque troupe, on sait qu'on a des plages d'improvisations et le public le ressent. [...] En effet, c'est un art que de savoir rendre encore plus efficace l'action dramatique, de savoir ce que veut le public tel soir, et faire la synthèse entre les envies du public et l'action dramatique, de manière à ce que ce soit encore plus représentatif.²¹¹

Wie bei Theaterstücken üblich, wird also auch für die Stücke der zeitgenössischen Commedia dell'arte geprobt, allerdings angepasst an ihre spezifischen Anforderungen. Bei den Proben gibt es denn auch zwei Methoden, die besonders wichtig für die Commedia dell'arte sind:

„L'Italienne“ ist eine Probe, bei der entweder nur der Text, ohne jede Interpretation, von allen Schauspielern im logischen Ablauf des Stückes so schnell als möglich gesagt wird. Diese Übungen kann noch etwas komplizierter gestaltet werden, indem man noch alle Auftritte,

²¹¹ Carlo Boso: La Commedia dell'Arte, Le grand retour. In: Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002, S.5.

Abgänge und Bewegungen auf der Bühne macht, jedoch ohne besondere Spannung, möglichst neutral. Man nennt diese Probe eine „Allemande“. Beides sind hauptsächlich gedächtnisunterstützende Übungen, die keinerlei Arbeit an der Figur an sich erlauben. Im Vordergrund steht der fließende Verlauf des Stückes.

Eine letzte Probenform besteht in einer mündlichen Variante dieser beiden Probenarten für das Einüben eines Canevas. Alle Schauspieler sitzen im Kreis und sagen, wann sie auftreten und abgehen und was sie zu wem sagen. Da der Text in der Commedia dell'arte gleichgestellt mit sehr vielen körperlichen Handlungen ist, dürfen die Schauspieler bei diesen Proben nicht vergessen nicht nur den Text zu sagen, sondern auch eine eventuelle Handlung zu erwähnen, wenn diese unabdingbar ist, um den anderen zum Reagieren zu bringen.

Columbine: Ich trete auf. Ich sage meiner Herrin, dass ein Brief für sie gekommen ist.

Silvia: Ich antworte mit Weinen.

C: Ich frage was sie so bedrückt.

Silvia: Ich weine noch lauter.

C: Ich sage ihr, dass es keinen Grund gibt zum Weinen, da ihr Vater ja gestern gesund und steinreich von seiner langen Reise zurückgekehrt ist.

S: Ich antworte, dass ich wünschte, mein Vater wäre nie mehr nachhause gekommen.

C: Ich schelte sie für so undankbare Worte eines Kindes.

S: Ich antworte, wenn ein Vater sein Kind verkauft, so darf sich das Kind von ihm lossagen.

C: Ich frage, an wen sie den von ihrem Vater verkauft wurde.

S: Ich antworte, dass mein Vater mich dem türkischen Sultan versprochen hat, der heute ankommen soll um mich zu holen.

Etc.....²¹²

2.4.9 Einbinden des Publikums

Das Publikum der Commedia dell'arte ist kein reiner Beobachter sondern ein teilnehmender Zuschauer. Es hat die Rolle des Zuschauers inne, der aber immer wieder apostrophiert und als Zeuge oder auch Richter in das Bühnengeschehen miteinbezogen wird. Die aktive Teilnahme des Publikums gehört zur volkstümlichen Tradition der Commedia dell'arte, ermöglicht durch die einzelner Vertreter der Gesellschaftsschichten auf der Bühne selbst. Jeder hat sein Identifikationsmodell und seinen Wortführer. Das kritische Mitdenken wird in der zeitgenössischen Commedia dell'arte besonders vom Publikum in unterhaltsamer Weise abverlangt. Die offene Bühnenform und die häufigen Freilichtaufführungen unterstützen dieses Verhältnis zum Publikum.

²¹² Beispiel für die Formulierungen einer Probe à l'italienne.

Die Anfangsmonologe und die Monologe zwischen den Szenen sprechen das Publikum direkt an. Der Zuschauer soll kein passiver Teilnehmer am Drama bleiben:

Gemeinsam ist allen Reden, dass die ausdrücklich die bestehende Lage verändern wollen. Das erklärt einmal ihre Funktion im Drama, das erklärt zum zweiten ihre unmittelbare Wirkungsabsicht auf die angesprochenen Hörer; denn diese sollen als Mithandelnde gewonnen werden.²¹³

2.4.10 Weitere Elemente einer Commedia dell'arte

Freiluftinszenierung

Die Truppen der historischen Commedia dell'arte zogen von Stadt zu Stadt und spielten hauptsächlich auf den öffentlichen Plätzen. Aufgrund der polizeilichen Erlaubnis, die es für jegliche öffentliche Aufführung im öffentlichen Raum einzuholen gilt, ist das spontane Wanderleben einer Truppe schon lange Geschichte. Heute spielen die Commedia dell'arte-Kompanien hauptsächlich bei Festivals wie dem Festival d'Avignon oder dem Mois Molière in Versailles, und wo immer sie eingekauft werden. Carlo Boso gibt den Freilichtaufführungen eindeutig die Präferenz. Er begründet das folgendermaßen:

Il y a une différence entre le travail en salle et le travail en plein air. C'est plus facile de rassembler en plein air un public hétérogène : des familles, des universitaires, etc. Au niveau anthropologique, l'envie de se réunir avec différentes castes pour voir débattre de leurs problèmes sur le plateau (ne) fait plus partie des habitudes. Dans un théâtre fermé, c'est toujours un peu plus compliqué car le public est déjà trié. En général, c'est l'endroit d'une caste il est donc plus difficile d'y réactiver un public hétérogène.²¹⁴

Die Bretterbühne und das Spiel sind für Freilichtaufführungen angelegt. Es gibt auch oft keine eigene Lichtregie, bis die Truppe längere Zeit in einem Theater spielt. Die Lichtregie beschränkt sich denn auf ein möglichst gleichmäßiges Ausleuchten der Bühne, wenn möglich vom Bühnenrand von unten her, also in der Manier der Kerzenbeleuchtung des Theater des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Publikum sollte nie im Dunkeln sitzen, sondern zumindest in einem schwach beleuchteten Zuschauerraum.

²¹³ Agnes Schoch (Hrsg.): Grundlagen der Schauspielkunst, Reihe Theater heute 22, Hannover, Friedrichverlag, 1965, S.68.

²¹⁴ Carlo Boso: La Commedia dell'Arte, Le grand retour. In: Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002, S.4f.

Für die abschließenden Aufführungen seiner Workshops bevorzugt Carlo Boso, wann immer es im Bereich des Möglichen ist, das Freilichttheater, da es von den Schauspielern ein gutes Stimmvolumen, eine starke Bühnenpräsenz und eine präzise Beherrschung der Gestik und Mimik verlangt. Gespielt wird dann natürlich im Tageslicht.

Die Bretterbühne

Carlo Boso lässt alle Kompanien für seine Regien, die im Stil der Commedia dell'arte sind, auf einer Bretterbühne spielen. Die Bretterbühne ist für ihn ein erzieherisches Mittel und soll Schauspieler und Publikum selbst in einem geschlossenen Theater daran erinnern, dass die Commedia dell'arte dazu bestimmt ist, auf öffentlichen Plätzen von einer Wandertruppe gespielt zu werden. Diese transportierbaren Bühnen werden von der Werkstatt von Stefano Perocco di Meduna, der ja auch die Masken fertigt, hergestellt.

Die Bretterbühne, auch tréteaux genannt, und ihr szenischer Raum beeinflussen die Spielweise der Commedia dell'arte in mehrfacher Weise. Der szenische Raum determiniert die Spielweise der Schauspieler und die Verwendung des vorgegebenen Raumes ermöglicht durch geschickte Anpassung eine Unterstreichung und Akzentuierung der Handlung.

Die Maße der Bühne bewegen sich zwischen 3-4 m Tiefe und 4-5 m Länge. Die Höhe hingegen kann stark variieren von der Bühne auf ebener Erde, von 40 cm bis zu 1,80 m. Wenn man in einem geschlossenen Raum spielt, muss man dann noch die Höhe des Vorhanges einrechnen, die ca. 3,40 m erreicht.

Die kleine Spielfläche beeinflusst das gesamte Verhalten der Truppe, aber auch die einzelnen Typen müssen sich in diesem spezifischen Raum an verschiedene Richtlinien halten. So gilt die allgemeine Regel, dass die Figur des Magnifico fünf Schritte zum Überqueren der Bühne brauchen soll, die Figur des jungen Liebhabers hingegen sollte dafür neun Schritte benötigen. Dieses so differenzierte Benehmen der Figuren hat sich aus der langjährigen Arbeit mit der Commedia dell'arte entwickelt, immer auf der Suche nach einem Maximum an Effizienz. Für die Darsteller bedeutet dieser strenge Code eine Möglichkeit, ihren Typ durch rein äußerliche Zeichen präsentieren zu können, ohne psychologisches Spiel, den gewünschten Effekt nur durch die körperliche Haltung und eine bestimmte Verhaltensweise erzielend.

Eine andere Regel für die Verwendung des Bühnenraumes verpflichtet die Schauspieler zur einer bestimmten Positionierung. Die rangniedrigsten Figuren müssen möglichst weit vorne, dem Publikum am nächsten, und die ranghöchsten Figuren am weitesten hinten am Vorhang stehen. Je höher eine Figur in der Hierarchie steht, desto zentraler steht sie auf der Bühne. Die Dienerfiguren befinden sich also meistens am vordersten, äußeren Bühnenrand. Alle anderen

Figuren finden je nach ihrer Stellung in der Hierarchie Platz zwischen den zwei Polen. Im Normalfall wird für die erste Szene eine Anordnung eines umgedrehten V verwendet, so dass alle Figuren für das Publikum gut sichtbar sind. Bei Improvisationen gehören bestimmte Positionierungen ebenfalls zu den wichtigen Regeln, die nicht vernachlässigt werden dürfen. Besteht eine zentrale Öffnung, so ist die auftretende Figur hinten auf der Bühne in dominanter Position und die Figur, die bereits auf der Bühne war, in der dominierten Rolle. Da sich dieses Dominanzspiel in der Szene umdrehen soll, wird die dominierte Figur einmal einen Verhaltens- und Raumwechsel machen. Die dominierende Figur wird diesen Bewegungen folgen, sodass sich das Dominanzverhältnis auch im Bühnenraum umdreht. Bis zum Ende der Szene, wo der Figur, die jetzt die Szene dominiert, der Abgang erleichtert wird, da sie sowieso an der Vorhangöffnung steht. Für den Monolog rückt die dominierte Figur wieder nach vorne, in die Mitte der Bühne. Der Monolog soll sich ja auch an das Publikum adressieren. Wenn dann die nächste Figur auftritt, muss die Figur sich schnell wieder an eine Ecke am vorderen Bühnenrand begeben. Bei drei Personen auf der Bühne ist das umgekehrte V zu verwenden, bei vier Personen zwei in den vorderen äußeren Ecken und zwei hinten in der Mitte oder leicht abgestuft positioniert werden. Bei fünf Personen kommt es zu einer Positionierung in der Form eines W. Die Hierarchie und die Sichtbarkeit der Figuren für das Publikum sind die wichtigsten Kriterien für das Spiel auf einer Bretterbühne. Platzwechsel und Bewegungen auf der Bühne müssen immer motiviert sein, sonst schaden sie dem Zusammenspiel und der klaren Struktur.

Die Bretterbühne zwingt die Schauspieler zur Berechnung ihrer Bewegungen und einem guten Augenmaß, da sich auf dem geringen Platz bis zu zwölf Personen bewegen müssen, ohne einander zu behindern. Die Koordination der Platzwechsel macht bei den Choreographien, Duellen oder akrobatischen Einlagen besonderen Eindruck. Gefürchtet sind die Bretterbühnen von großer Höhe, da auch schwindelfreie Schauspieler nicht umhin können sich vor einem Sturz zu fürchten, was auch tatsächlich immer wieder passiert. Man muss sich auch daran gewöhnen, dass sich die Bühne leicht bewegt, vor allem wenn das Spiel etwas bewegter ist und alle Schauspieler auf der Bühne stehen. Bei den Proben ist daher die Bühne unerlässlich, damit die Schauspieler ihre Bewegungen sofort an den Raum anpassen und das Raumgefühl verinnerlichen. Da man die Schritte auf der Bretterbühne besonders laut hört, müssen sich die Schauspieler einen leichten Schritt angewöhnen, das ist bei den Choreographien mit Gesang von großer Wichtigkeit, sonst hört das Publikum die Musik vor lauter Gestampfe nicht mehr.

Nicht nur bei den hohen Bühnen, sondern ganz allgemein gilt es eine Scheu vor dem Bühnenrand zu überwinden. Carlo Boso verlangt, dass die Schauspieler möglichst nahe, quasi mit den Zehen, am Rand stehen und auch bei den Platzierungen vorne am äußersten Ende der Bühne sollten die Schauspieler wirklich an der Ecke stehen. Diese Nähe zum Publikum, am Rande des Abgrunds, müssen die Schauspieler erst lernen in ihr Spiel zu integrieren. Bei einem kalten oder sehr abwartenden Publikum kann es geschehen, dass die Schauspieler sich unbewusst immer mehr vom Bühnenrand entfernen. Diese Angst vor dem Publikum muss ein Schauspieler der Commedia dell'arte absolut zu überwinden lernen. Deshalb ist es so wichtig, dass die Schauspieler, die nicht auf der Bühne sind, den anderen von der Seite aus zusehen, dabei sind sie für das Publikum voll sichtbar. Und wenn notwendig, können sie ihren Kollegen mit dem notwendigen Zartgefühl sagen, wenn sie ein solches Verhalten bemerken. Es geht dabei auch nicht um die Schwäche eines Einzelnen, denn solches Verhalten macht sich meist in den Szenen der Gruppe am Anfang oder in Szenen zu zweit bemerkbar. Die Bretterbühne ist ein Element der Commedia dell'arte in der Version Carlo Bosos, die das Zusammenspiel der Truppe notwendig macht und ihnen eine Disziplin des Zusammenhaltes abverlangt.

Stefano Perocco di Meduna, der die Ledermasken für die Inszenierungen Carlo Bosos anfertigt, baut ebenfalls die Bretterbühnen, inklusive Fallklappen und Vorhang, und stellt teilweise die Requisiten in seiner Werkstatt her.

Szenographie und Bühnenbild

Der Hintergrund einer Commedia dell'arte-Bretterbühne besteht oft nur aus einem gerafften Vorhang mit einer Auftrittsmöglichkeit in der Mitte. Wenn ein Canevas es verlangen sollte, können auch zwei Öffnungen im Vorhang sein, oder eine oder zwei erhöhte Öffnungen, die für ein Fenster stehen und aus dem heraus dann gespielt werden kann. Es gibt ja an und für sich keinen Dekorationswechsel, alle Orte und auch ein Ortswechsel werden dem Publikum mit Worten beschrieben. Das soll nicht heißen, dass eine gemalte Kulisse unmöglich ist, das hängt eher von den finanziellen Mitteln der Truppe ab. Meistens wird dann als Hintergrund ein Haus oder ein Platz dargestellt. Vorhangwechsel sind als meistens nicht vonnöten.

Es gibt auch keine Bühnenaccessoires wie Tische oder Stühle oder andere Möbelstücke. Allerhöchstens einen Koffer, als Schatzkiste und Versteck, aber normalerweise ist die Bühne immer leer. So wird auf der Bühne nur auf das Spiel der Schauspieler fokussiert.

Um bestimmte Effekte zu erzielen, werden aber alte Techniken und nachgebaute Bühnenmaschinen verwendet. Wie zum Beispiel das blaue Tuch, das allein oder auch

zwischen zwei Stecken aufgespannt das Meer darstellt, eine Donnermaschine und eine Windmaschine, so wie sie sonst nur im Theatermuseum auf Drottningholm bewundert werden können.

Kostüme

Die Kostüme der Commedia dell'arte sind teilweise durch die ganz genau festgelegte Gewandung der einzelnen Masken definiert. Die Masken und ihre Kostüme haben sich durch die ikonographischen Zeugnisse überliefert, sind somit im kollektiven Bewusstsein verankert. Da diese Figuren alle Kostüme des 16. bis 18. Jahrhunderts tragen, sind auch die restlichen unmaskierten Figuren historisch gekleidet. Die traditionelle Gewandung der Masken ist deshalb so wichtig, weil sich die Bilder der einzelnen Typen aufgrund ihrer Popularität so sehr ins Bewusstsein der Menschen gegraben haben, dass die Wiedererkennung ein wichtiger Bestandteil für den Auftritt der Figuren bedeutet.

Allerdings sind die unmaskierten Figuren, die Liebenden und die Adligen heute nicht mehr zeitgenössisch gekleidet, sondern tragen eben die historischen Kostüme des 16.-18. Jahrhunderts. Einerseits führt das zu einer größeren Distanz mit weniger Möglichkeiten einer direkten Identifizierung, andererseits lassen sie dem Traum und den Märchenstereotypen mehr Raum. Die Wiedererkennung läuft auf einer anderen Ebene ab, ist aber immer noch gleich suggestiv.

Disons que les costumes vont vous renvoyer à une certaine époque, [...]. La forme a une certaine importance pour les adultes; pour les enfants, un masque, c'est toujours plus fantastique qu'un costume d'aujourd'hui.²¹⁵

Das Tragen der Maske beeinflusst in hohem Maße die körperliche Haltung, und die Kostüme tragen ebenfalls zu einem bestimmten Körperhabitus bei, nicht nur bei den maskierten Figuren. Die Verwendung von weiten, langen Röcken, mit Reifen oder Polstern, im Fachjargon Weiberspeck, und natürlich das Tragen einer geschnürten Corsage determinieren die Haltung und Bewegungen der Schauspielerinnen. So wie es bei den Proben als notwendig angesehen wird, mit Masken und Accessoires zu proben, so ist es für die Frauenrollen nicht unklug, mit langen Röcken zu proben. Und die bewaffneten Figuren sollten auch mit ihren Degen proben, da man sich auf dem kleinen Raum sehr leicht im Weg stehen kann.

Carlo Boso verweist die Kostümschneiderinnen sehr oft auf die Ikonographie der Commedia dell'arte und im Speziellen auf die Zeichnungen von Maurice Sand. Er berät sie auch bei der

²¹⁵ Carlo Boso: La Commedia dell'Arte, Le grand retour. In: Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002, S.4.

Farb- und Stoffauswahl, denn er hat genaue Vorstellungen von der Bühnenwirksamkeit eines Kostüms. Carlo Bosso privilegiert die Ästhetik der Commedia dell'arte der Renaissance und des Barocks, ohne auf eine getreue Rekonstruktion von Kostüm und Accessoire zu pochen oder gar eine genaue wissenschaftliche Nachforschung für ein Stück heranzuziehen. Doch ähneln sich die Kostüme der meisten Inszenierungen so, dass der Kostümfundus der verschiedenen Kompanien der Commedia dell'arte untereinander bis zu einem gewissen Grade austauschbar wäre.

Musik

Die Musik dient wie die Ouvertüre der Oper zur Einstimmung des Publikums. Da die Schauspieler meistens sichtbar neben der Bühne sitzen, ist sie auch ein wichtiges Zeichen für den Beginn. Nach dem ersten Schlussapplaus folgt dann noch ein Musikstück, in dem das Ende gefeiert wird. Beide Stücke werden gesungen und getanzt und entstammen in den meisten Fällen dem Repertoire der Renaissancemusik. Ansonsten dient die Musik dem Setzen von dramatischen Akzenten und als Untermalung von romantischen Momenten.

Benoit Combes, „Kapellmeister“, Chorleiter, Musikwissenschaftler und Spezialist für Renaissance-Polyphonie, ist meistens für die Wahl der Musikeinlagen der Regie Carlo Bosos, sowie für die gesangliche Ausbildung der Schauspieler verantwortlich. Benoit Combes betont immer wieder die Bedeutung der Volksmusik für die Musikgeschichte der Renaissance und des Barock:

Avant la naissance de l'Opéra tel que nous le connaissons, la musique chantée est passée par plusieurs stades. C'est d'abord, comme dans la Commedia, un chant de Carnaval inspiré de la « Frotolla », un chant populaire à une voix, qui peut être pastoral ou satirique. Par la suite, l'école Franco-Flamande s'y intéresse et le complexifie. Les chants passent à plusieurs voix ; les voix ; les rythmes, sont décalés : on rentre dans l'ère de la polyphonie qui marquera l'avènement de la Comédie Madrigalesque.²¹⁶

Die meisten Lieder werden a capella gesungen, selten werden sie von Instrumenten begleitet. Die Arbeit an der Polyphonie ist von erheblicher Bedeutung in der Pädagogik Carlo Bosos. Das musikalische Zusammenspiel, das absolute Harmonie und Choralität von den Schauspielern fordert, die in den meisten Fällen keine professionellen Sänger sind, ist ein ausgezeichnetes Training, um auch die allgemeine Choralität im Spiel auf der Bühne zu verbessern.

²¹⁶ Benoit Combes im Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002, S.11.

La musique et la Commedia sont indissociables. Le chant et la danse sont des éléments capitaux pour la représentation. Ce sont les seuls moments où les personnages, tous si différents se mettent en accord. C'est un instant de calme et d'émotion dans la tempête anarchique de la représentation.²¹⁷

Wie bereits erwähnt, wird a cappella gesungen, doch verwenden die Kompanien im Allgemeinen eine Flöte oder eine Gitarre und ein paar Perkussionsinstrumente. Sie benötigen sie zum Noten geben, aber auch für Geräuscheffekte während des Stückes.

Das Repertoire muss nicht ausschließlich aus Renaissanceliedern bestehen, auch wenn sie eine gewichtige Rolle spielen. Ein populäres Lied aus einem Musical, das zur Situation passt, kann ebenso verwendet werden wie ein alter Schlager oder ein international bekannter Popsong. Dieser Anachronismus ist beim Publikum sehr beliebt, da es sich einerseits daran erfreut etwas Bekanntes zu hören, und sich andererseits auch des Bruches mit der restlichen Ästhetik des Stückes bewusst ist, d. h. dass ein bestimmtes Lied mit einem bestimmten Text die Situation zum Gag machen kann. In *Scaramouche* singt der deutsche Baron eine Strophe aus dem Lied „Belle“ um sein Begehren für Donna Lukrezia auszudrücken, Anthony Magnier, der den deutschen Baron spielte, übernahm nicht nur Text und Melodie, sondern imitierte auch die gesangliche Interpretation. Dieses Lied entstammt dem damals sehr beliebten Musical *Notre-Dame-de-Paris*.²¹⁸ In „Belle“ besingen Quasimodo, Frolo und Phoebus ihre leidenschaftliche Liebe für Esmeralda. Das Publikum war stets begeistert von dieser Einlage. Bestimmte Lazzi sind rein musikalischer Natur, der verhinderte Liebhaber zum Beispiel, der immer wieder ansetzt seine Serenade zu singen und nie über die ersten paar Töne hinauskommt, oder ein musikalischer Zauber, der Tote wiederauferstehen lässt. In den *Amants de Verone* singen alle Figuren, Lady Penelope und alle die eigentlich tot sind, den letzten Gesang von Henry Purcells *King Arthur* um den Wiederauferstehungszauber in Gang zu setzen, gleichzeitig machen sie eine Zeitlupenpantomime im Videorückspulmodus bis sie sich wieder in der Ausgangsposition befinden, von der aus das Unheil seinen Lauf nahm.²¹⁹

²¹⁷ Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002, S.11.

²¹⁸ *Notre-Dame-de-Paris*. Musik: Richard Cocciante, Text: Luc Plamondon, Paris, Prod. Pomme Music, 1998.

²¹⁹ *King Arthur*. Musik: Henry Purcell, Libretto: John Dryden, 1691, o.O., Editions Constallat Erato, 1984.

Tanz

Wo Musik ist, da ist auch Tanz. Eine Commedia dell'arte-Inszenierung verlangt ähnliche Voraussetzungen wie ein Musical. Während gesungen wird, muss oft noch getanzt werden. Als erstes wird immer die Musik einstudiert, und sobald diese sicher genug beherrscht wird, beginnt man darauf zu choreographieren.

Carlo Boso arbeitet mit Nelly Quette zusammen, einer Choreographin, die sich hauptsächlich mit historischen Tänzen und Volkstänzen auseinandersetzt. Wobei diese keine sehr wissenschaftliche Herangehensweise hat, sondern den Großteil ihres Wissens aus der Praxis und Jahren von Feldforschung, zum Beispiel in sardinischen Dörfern, schöpft. Sie vermittelt den Schauspielern daher nicht nur die Schritte, sondern versucht ihnen immer auch etwas von der Psychologie der Bewegung beizubringen.

Nelly Quette geht von den einfachsten Choreographien der Reigentänze oder Kettentänze zu den ersten Paartänzen, wie der Basse danse und diversen Branle. Ihr Repertoire umfasst auch höfische Tänze der französischen und italienischen Renaissance und des Barocks, wie die Gaillarde, die Volta, die Forlane, die Courante, die Gavotte, die Gaillarde, die Allemande, die Bourrée, die Chaconne, die Sarabande und das Menuett. Dazu beschäftigt sie sich mit dem englischen Kontratanz, bei dem mehrere Paare im ständigen Partnerwechseln miteinander tanzen. Aus dem 19. Jahrhundert verwendet sie Quadrillen, die Polka und den Walzer.

Die volkskundliche Feldforschung ist ihr ein besonderes Anliegen, sowie das Nachvollziehen des festlichen, oft rituellen Anlasses des Tanzes.

Avec Nelly Quette nous continuons une recherche sur les danses rituelles en tant que prologues et épilogues de l'événement théâtral.²²⁰

Dieses Prinzip einer tänzerischen Ouverture und eine Epiloges findet sich in vielen Regien Carlo Bosos wieder. Nelly Quette verwendet dafür oft die Prinzipien des englischen Kontratanzes, wenn alle Figuren des Stückes gemeinsam auf der sehr kleinen Bretterbühne tanzen müssen, was natürlich vor allem für die Choreographien des Prologs und des Epilogs gilt. Ansonsten orientiert sie sich an historischen Tänzen wie der Gaillarde, zum Beispiel für *La Nuit des Rois (Twelfth Night)* von William Shakespeare oder der Pavane für *Fuenteovejuna* von Lope de Vega.

Wenn notwendig, als komische oder exotische Einlage, werden auch Tänze wie Flamenco oder Tango eingesetzt. Für Prolog und Epilog privilegiert Carlo Boso wieder eine barocke Ästhetik. In den Choreographien des Tanzes, aber auch in den Fechtchoreographien, lässt sich

²²⁰ Carlo Boso: Un stage commedia dell'arte. In: Théâtre et Animation, Oktober 1983, Nr. 31, S.8.

eine Einheit von Inhalt und Form leicht umsetzen, da sich beide selten in einem zeitgenössischen Gewand präsentieren. In gewisser Weise handelt es sich somit nicht um eine historisierende Form, sondern um ein phantasievolles Spiel in einer bestimmten Ästhetik.

Kampfszenen

Ein Fechtkampf oder auch eine Rauferei sind fixer Bestandteil eines Stücks der Commedia dell'arte. So wie es keine Requisiten oder Dekorbestandteile gibt, die nicht im Stück zum Einsatz kommen, so können die am Gürtel getragenen Degen nicht ungenutzt als Kostümbestandteil bleiben. Gründe für einen Kampf oder ein Duell gibt es für die rivalisierenden, männlichen Parts mehr als genug. Durch die menschlichen Leidenschaften und verschärft durch die Konstellationen der Figuren zueinander kommt es zu Konflikten. Einige dieser Konflikte werden per Duell oder Rauferei geregelt. Diese Kämpfe sind dann auch ein spektakuläres Intermezzo für das Publikum.

Die meisten Kämpfe in den Stücken Carlo Bosos wurden von Bob Heddle-Robboth konzipiert. Ansonsten arbeiten noch Patrice Camboni und Florence Leguy für die Kompanien der Commedia dell'arte.

Das Bühnenfechten ist eine eigene Disziplin der Fechtkunst. Hier dürfen sich alle am Kampf Beteiligten nicht als Gegner sehen, wie das beim Sportfechten der Fall ist, sondern als Spielpartner. Ihre Manöver müssen wie ein Dialog aus Aktion und Reaktion sein.²²¹ Das Erarbeiten einer Fechtchoreographie verlangt viel Zeit und, wie der Name schon andeutet, ist ihr Bewegungsablauf bis ins kleinste Detail wie in einem Ballett festgelegt. An einen improvisierten Kampf ist nicht zu denken, und das nicht nur aus Sicherheitsgründen, sondern auch weil es nicht geschehen sollte, dass der Kampfdialog ins Stocken gerät oder gar einen unerwarteten Ausgang nimmt. Die Improvisationen bleiben den Proben vorbehalten und auch da nur in recht sparsamen Maße. Es ist wichtig, das Fechtvokabular gut zu verinnerlichen, da manche Handlungen, wie das Ziehen der Waffe, besonders demonstrativ gezeigt werden müssen. Sie entsprechen in ihrer Stilisierung nicht den Regeln der Realität, werden aber vom Publikum als situationsgerecht richtig wahrgenommen. Deshalb orientiert sich das Bühnenfechten auch nicht an der sparsamen Klingenföhrung des Sportfechtens, sondern verwendet die ornamentierten Bewegungen des Fechtstils des 17. und 18. Jahrhunderts. An Waffen werden Degen, Schwerter, Dolche, Stöcke, Seile und Pistolen verwendet, und der Kampf orientiert sich an den historischen Formen des Fechtens. Es gibt nur sehr wenige

²²¹ Wolfgang Kästner, Fechten. In: Schoch (Hrsg.): a.a.O., S. 99.

Ähnlichkeiten mit dem Turniersport. Eine Fechtscene wird wirklich nie improvisiert, sondern immer choreographiert, da das Risiko von Verletzungen viel zu hoch ist. Es gibt nicht viele Fechtmeister, die sich auf ein spektakuläres Schaufechten spezialisiert haben.

Verglichen mit den spektakulären und vor allem immer rasanteren Szenen aus Abenteuer- und Science Fiction-Filmen sind die Zuschauer mit einer gänzlich anderen Ästhetik konfrontiert. Um dem Geschehen folgen zu können, werden die entscheidenden Manöver langsamer ausgeführt als in einem realen Kampf, allerdings nicht in Zeitlupentempo. Es geht darum, dass das Publikum auch tatsächlich etwas vom Kampf sieht.

Das Fechten wird als Diskurs der Klingen angesehen, jede Attacke ist ein Argument, die Antwort ist Verteidigung oder ein Gegenargument. Aufgrund dieser Logik wird zu den meisten Fechtchoreographien ein Dialog zwischen den Gegner geschrieben, der ihnen erlaubt, den Kampf mit Witz und verbaler Schlagkraft auch auf einer anderen Ebene zu führen.

Auf einer Bretterbühne gilt aber mehr als sonst Vorsicht. Die Kontrahenten dürfen sich auf keinen Fall von Gefühlen oder Identifikation leiten lassen. Die Fechtchoreographie wird auf sehr kleinem Raum ausgeführt und es besteht immer die Gefahr durch einen zu großen Rückschritt von der Bühne zu fallen. Waren zu Beginn des Kampfes noch andere Figuren auf der Bühne, so flüchten diese so schnell es geht von der Bühne und stellen sich unten auf die Bühnenseiten, die ja sichtbar sind, verfolgen und kommentieren von dort aus den Klingenwechsel.

Immer wieder kommt es in einem Szenario vor, dass sich eine Frau als Mann verkleidet um sich zu rächen, um sich auf die Suche nach ihrem Liebsten zu machen, oder um auf ihrer Reise zufällig einem Mann aus einer schwierigen Situation zu helfen. Als Beispiel lässt sich das Duell von Beatrice mit Silvio im *Diener zweier Herren* von Carlo Goldoni nennen oder das Duell der Tochter des Richters mit der Kurtisane in *Scaramouche*.

Das Publikum sieht natürlich, dass es sich um eine Frau handelt. Es ist ein eigener Reiz dabei, eine Frau sich schlagen zu sehen. Der Kampf oder das Duell, das sich dann ergibt, ist meist sehr anspruchsvoll und wurde nach allen Regeln der Kunst choreographiert. Es ist ein Moment, an dem die Schauspielerin ihre gesamte Virtuosität sowohl in der Fechtkunst als auch im Spiel zeigen kann. Ob sie gewinnt oder verliert spielt dabei keine große Rolle, die Sympathien des Publikums gehören ihr, weil das Publikum immer den bewundert, der mutig genug ist, sich über die Konventionen hinwegzusetzen und sich auch den Konsequenzen, also auch einem Kampf, stellt. Der Ausgang des Kampfes hängt von der Konstruktion des Szenarios ab. Wer dominant war, wird zum Verlierer und gedemütigt, wer dominiert wurde,

wird zum Gewinner. Handelt es sich um zwei Figuren, die sich auf derselben Hierarchieebene befinden, kann es auch zu einem Unentschieden kommen.

Eine sehr spektakuläre und auch beliebte Kampfszene ist der Fächerkampf. Die Commedia dell'arte verwendet ja größtenteils historische Kostüme, und so gehört der Fächer in die Hand der noblen weiblichen Figuren wie der Degen an die Seite ihrer männlichen Pendants. Diese Fächer können also nicht nur zu dekorativen Zwecken herangezogen werden, sondern auch zu einem Kampf unter Frauen. Die dazu verwendeten Fächer sind aus Metall und mit Stoff bezogen. Sie sind relativ groß und schwer. Ihre Handhabung, vor allem das flüssige Öffnen und Schließen, braucht einige Übung und auch Kraft.

In *Scaramouche* hat sich die Situation zwischen der Kurtisane, der jungen Liebhaberin und der Dienerin zugespitzt, weil jede Scaramouche für sich beansprucht. Wie die Männer entscheiden sie sich zur Klarstellung der Situation im Duell, sprich per Elimination. Die Schauspielerinnen haben die Fächer bei sich oder holen sie sich, nehmen eine Position auf der Bühne ein und es folgt ein Kampf, der dem Flamenco viele Elemente entleiht. Der offene Fächer symbolisiert eine offene Klinge und wird für schneidende Bewegungen benützt. Der geschlossene Fächer entspricht der Spitze des Degens und wird zum Stechen verwendet. Der Fächerkampf wurde von Florence Leguy so choreographiert, dass sich Tanz- und Kampfszenen abwechseln. Der ästhetische Genuss spielt eine wichtige Rolle, aber auch die Möglichkeit den Rhythmus zu variieren und auf den Kampf einen Dialog aufzubauen. Da ein Fächer nicht als ernstzunehmende Waffe gesehen wird, endet er generell mit der Erschöpfung der Figuren, die ihre Rache vergessen und sich wieder anmutig Luft zufächeln, oder er wird durch den Auftritt einer weiteren Figur beendet. Wenn sich also ein Konflikt unter den Frauenfiguren zu sehr zuspitzt, kann er einen Höhepunkt und eine vorläufige Lösung in einem Fächerkampf finden.

Pantomime

Um eine Kampfszene lustiger zu gestalten, wird oft zum Mittel der Pantomime gegriffen. Die Commedia dell'arte-Bühne ist ja verhältnismäßig klein und aufgrund des Platzmangels kann man zum Beispiel Verfolgungsjagden schlecht ausspielen, aber man kann sie mimen, das heißt körperlich imitieren. Folglich wird auf dem Platz gelaufen, auf imaginären Pferden geritten, durch Tüchermeere geschwommen, und nach diesem kurzen Intermedium konfrontiert man seinen Gegner wieder. So eine Verfolgungsjagd hat Carlo Boso für *Scaramouche* von Pavel Rouba in Szene setzen lassen.

Ein anderes Beispiel ist das Eingreifen aller auf der Bühne präsenten Figuren, oft gegen das Finale hin, an dem ja alle Figuren des Stückes anwesend sind, und es findet eine Massenschlägerei statt. Da das Auge des Publikums zu langsam ist, mimt man den Kampf in Zeitlupentempo, wobei alle Handlungen überdeutlich sichtbar gemacht werden. Das Publikum kann also alle Gemeinheiten, wie Schienbeintritte, Finger in die Nasenlöcher, sexuelle Über- und Untergriffe, genauestens beobachten und sich vor allem über das Verhalten der sonst zurückhaltenden, noblen Charaktere, zum Beispiel der Liebenden, oder der Heroine, die eine ehrbare Witwe verkörpert, lustig machen. Natürlich ist auch das übertriebene Darstellen von körperlicher Gewalt auf eine solche Weise eine Möglichkeit, die Ängste des Publikums vor ebensolchen Attacken mittels Lachen zu exorzieren.

Auch Reisen und Fluchten werden gerne mit Hilfe der Pantomime gespielt. Wenn möglich wird die Pantomime mit akrobatischen Einlagen spektakulärer gemacht. Um den Mast eines Schiffes darzustellen, klettert ein Schauspieler auf die Schultern des anderen und stellt sich auf ihn, dann breitet er die Arme aus und sie stellen somit den Mast mit der Rah für die Segel dar. Ein dritter Schauspieler hat sich eventuell vor sie gestellt und hält ein imaginäres Ruder, mit dem er sie durch die Meere lenkt. Sie wanken etwas hin und her, um das Schaukeln des Meeres zu veranschaulichen. Dann mimt der oben stehende Schauspieler mit seinen Händen ein Fernrohr und entdeckt Land. Sie sind also am Ziel ihrer Reise angekommen.

Oder die Prinzessin berichtet, wie sie vor dem Magnifico geflohen ist, der ihren Vater getötet hat und sie nun für sich selbst beansprucht. Sie läuft die Treppe hinauf, zu ihrem Vater, öffnet seine Tür, sieht ihren ermordeten Vater, schlägt die Türe wieder zu, läuft die Treppe hinunter und so weiter.²²²

Für diese Pantomimeeinlagen braucht es eine gute Technik. Die Basis der Pantomime für die Commedia dell'arte ist einerseits die Technik von Etienne Décroux und sein „mime corporel“, und darauf aufbauend die Technik von Marcel Marceau, der sein Schüler war. Carlo Boso hat für seine Theaterschule Elena Serra engagiert, die eine der letzten Assistentinnen Marcel Marceaus war und Mitglied seiner Pantomimekompanie. Seit den 80er Jahren, bis zu dessen schwerer Erkrankung, hat Carlo Boso mit Pavel Rouba zusammengearbeitet. Viel von seiner Technik und so manche Pantomime, zum Beispiel aus *Scaramouche*, werden auch jetzt noch von seinen Schülern an andere weitergegeben. Die Pantomime ist nicht nur eine körperliche Technik die es erlaubt, nur mit Bewegungen Illusion zu erschaffen und zum Beispiel Gegenstände zu benutzen, die real nicht auf der Bühne vorhanden sind, sondern sie ist durch das Studium der Haltungen verschiedener Charaktere, der Lebensalter, der Emotionen eine

²²² Pantomimeszene aus *Il Falso Magnifico* in der Regie von Carlo Boso.

gute Vorbereitung für den Schauspieler der Commedia dell'arte. Denn wenn er nicht spricht, muss seine Haltung immer beredt sein, umso mehr, als das Publikum ja den ansieht, der in Reaktion ist und nicht den der spricht.

La pantomime a rencontré la Commedia au début du 18^{ème} siècle lorsque la censure empêcha les comédiens de parler sur scène. Ils développèrent alors un jeu muet qui ne s'exprimait qu'à travers le corps et les gestes. Cette forme a rapidement conquis le public et la Commedia l'a incluse dans ses scénarii pour créer des moments magiques où l'illusion devient réalité par la volonté des acteurs et du public réunis.²²³

Die Technik Étienne Décroux' ist besonders gut für das isolierte Bewegen einzelner Körperteile oder Segmente, sie wird auch zum Trainieren der exakten Körperbewegungen der einzelnen Commedia dell'arte-Figuren verwendet. Für den Schauspieler ist es wichtig, dass er seinen Körper unter Kontrolle hat. Gerade bei einer Pantomimeszene ist Präzision unerlässlich, er darf keine parasitären Gesten machen. Dieses amateurhafte Benehmen wird vom Publikum sofort aufgespürt und es lacht nicht mehr über die Situationskomik, sondern über den Schauspieler. Ebenso wichtig ist es, über die notwendige emotionale Technik zu verfügen, dafür eignet sich ein intensives Studium der Technik Marceaus.

Ein Beispiel wäre die stumme Verzweiflung des jungen Liebhabers, der nicht erhört wurde, oder Pantalone, der heimlich ein Selbstgespräch von Scaramouche belauscht, in dem von einem Schatz die Rede ist, und der nun seine Gier, gut für das Publikum sichtbar, ausspielt. Als Schauspieler muss man aber auch beim stummen Spiel unbedingt zwischen Übertreibung und Vergrößerung unterscheiden können. Man darf die Gefühle und Leidenschaften nicht übertreiben, sonst macht man das dargestellte Gefühl lächerlich und die gesamte Szene entgleitet dem Schauspieler. Die Übertreibung kann aber als eigenes Stilmittel eingesetzt werden, um die Lächerlichkeit einer Figur oder einer Situation herauszustreichen. Die Exaktheit der Gesten und der dargestellten Gefühle sind jedenfalls die Vorbedingung einer guten Pantomimeeinlage.

Là où l'art des mimes et celui des improvisateurs se rejoignent c'est en ce que les corps doivent ajouter une intelligence particulière des postures et des gestes assortie aux effets obtenus soit par la fixité d'un masque soit, au contraire, par la mobilité du masque de mime.²²⁴

²²³ Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/ 2002, S.11.

²²⁴ Pierre-Louis Duchartre: a.a.O., S.299.

Generell kommen bestimmte Handlungen immer in Kombination mit einer Gefühlslage vor. Für die meisten Handlungen und Tätigkeiten, wie die verschiedenen Gang- und Laufarten, das Klettern über eine Mauer, das Reiten oder Fliegen, das Kämpfen oder Feste feiern, gibt es ganz genau erarbeitete Bewegungsabläufe, die es dem Schauspieler erlauben, soweit er sie beherrscht, sie auch als Improvisation einzusetzen. Eine große Pantomime zu mehreren oder mit der gesamten Truppe muss allerdings minutiös wie eine Choreographie erarbeitet werden. Eine gelungene Pantomime versetzt das Publikum immer in Erstaunen, wobei hier vor allem die Schau- und Sensationslust befriedigt wird, obwohl die Pantomime nicht als reines Showelement verstanden und verwendet wird. Normalerweise wird sie als dramaturgisches Mittel eingesetzt, um die Handlung zu beschleunigen, und die nächste Szene schließt sich nahtlos an die Pantomime an. Der visuelle Charakter der Pantomime bereichert die theatrale Dimension der Commedia dell'arte mit ihrem allgemein verständlichen und lesbaren Bewegungskodex, und stellt auch ein Mittel der Distanzierung dar. Man kann die Pantomime auch als eine Art von Verfremdungseffekt der Commedia dell'arte sehen.

Das Publikum

Das Publikum Carlo Bosos setzt sich aus zwei Gruppen zusammen. Einerseits die Gruppe der Kenner der Commedia dell'arte. Leute, die schon einmal ein Commedia dell'arte-Stück gesehen und sich amüsiert haben, und die nun wieder kommen. Es gibt also in Frankreich ein Commedia dell'arte-spezifisches Publikum. Die Leute, die noch nie oder höchst selten im Theater waren, stellen die andere Gruppe dar. Denn die Politik der meisten Commedia dell'arte-Kompanien, die mit Carlo Boso arbeiten, ist eng mit einem großen sozialen Engagement in Richtung Volkstheater verbunden. Insbesondere die sozial benachteiligten Schichten werden mit einem Teil der Aufführungen angesprochen. Das ist der Vorteil der Bretterbühnen: Wenn das, oder eben ein bestimmtes, Publikum nicht kommt, geht man einfach zum Publikum. So spielen Kompanien wie die Cie du Mystère Bouffe im Park von Bobigny, der Präfektur des berüchtigten Départements 93, die Carboni haben eine eigene Struktur in Arenenform, mit der sie wie ein Zirkus herumziehen können, die Schüler der AIDAS spielen an verschiedenen Orten in Montreuil und laden ganze Schulklassen, Altersheime, Kinderhorte etc. ein, ihre Arbeit kennen zu lernen und sich ein Stück anzusehen. Das Publikum hat eine große Vorliebe für die Bösewichte. Es bewundert den Schauspieler, der das Böse personifiziert. Doch ebenso zögert es nicht seine Sympathien dem durch- und umhergetriebenen Zanni oder der schuftenden, mit köstlichem Hausverstand versehenen Columbina zu schenken. Insbesondere Kinder schließen sich diesem Schema an, mit dem

Unterschied, dass sie die Präferenz für die Bösewichte teilen, aber eine besonders starke Identifikation mit den Situationen der Dienerfiguren eingehen. Die Tatsache, dass die maskierten Dienerfiguren oft etwas „anstellen“, ohne jede böse Absicht, und dann von ihrem Herrn bestraft werden, entspricht dem kindlichen Erfahrungshorizont. Bei den Szenen mit einer oft auch nur angedrohten Bestrafung lachen deshalb vor allem die Kinder. Im *Arlequin, valet de deux maîtres* stöhnen die Kinder immer wieder laut auf, wenn Arlequin den Wechselbrief Beatrices zerreißt, um Brighella die Anordnung der Speisen besser zu veranschaulichen. In dem Moment, in dem der Blick Beatrices, die in Begleitung Pantalones zurückgekehrt ist, auf die auf der Bühne verstreuten Papierschnitzel fällt, halten die Kinder buchstäblich den Atem an, weil sie schon das Strafgericht dräuen sehen.

Die Spannung zwischen den Geschlechtern und sexuelle Lazzi verstehen die Kinder zwar meistens, das Lachen kommt allerdings aus den Rängen der Erwachsenen.

Wenn eine Truppe vor Kindern spielt, braucht sie besonders viel Energie beim Spiel, um die Energie der Kinder in Schach zu halten und deren Aufmerksamkeit zu fesseln. Sie muss dem Rhythmus des Stückes gegenüber noch wachsamer sein, da die Kinder sonst Informationen verraten oder durch Zwischenrufe die Aufführung stören. Überhaupt stellen Kinder ein ausgezeichnetes Testpublikum dar, um den logischen Verlauf eines Canevas zu testen und auch, ob alle wichtigen Schlüsselbegriffe richtig platziert wurden. Nach einer Aufführung vor Volksschulkindern stellt Carlo Boso Fragen zu den Figuren und ihren Verhältnissen untereinander und zur Handlung. Dabei sind die Schauspieler anwesend und können auch gleich übernehmen, was zur Verbesserung des Stückes beiträgt.

Die Reaktion der Kinder auf die Masken der Commedia dell'arte, insbesondere der maskentragenden Typen, stellt ebenfalls eine Besonderheit dar. Bei den Paraden, aber auch während eines Stückes, lässt sich immer wieder beobachten, dass Kinder aufkreischen, in Tränen ausbrechen, und sich hinter ihren Eltern verstecken. Die unheimliche, dämonische Wirkung der Masken zeigt sich heute nur mehr bei den Kindern, es ist aber anzunehmen, dass in früheren Jahrhunderten auch Erwachsene ähnlich stark auf die Masken reagiert haben.

2.5 Die Kompanien der Commedia dell'arte, ihre Arbeit und ihre Rezeption

Schon seit 1995, seit dem Ende des TAG Teatro, hat Carlo Boso keine eigene Theaterkompanie mehr. Dafür arbeitet er mit einem festen Stamm aus Commedia dell'arte-Kompanien hauptsächlich aus Frankreich, aber auch aus Italien, Spanien und Belgien zusammen. Mittlerweile gibt es auch schon Kompanien, die sich aus anderen herausgebildet haben. Allen gemeinsam ist die spezifische Ausbildung durch Carlo Boso und eine langjährige Spielpraxis der Commedia dell'arte. Mittlerweile haben sie jeweils ihre eigene Vision und Interpretation der Commedia dell'arte.

Carlo Boso ist eine Persönlichkeit der Theaterlandschaft der zeitgenössischen französischen Commedia dell'arte, an der man nicht vorbei kann. Kein Theaterleiter einer Commedia dell'arte-Truppe, der nicht durch seine Schule gegangen ist.²²⁵

Wenn man die Arbeit der verschiedenen Theaterkompanien, die sich der Commedia dell'arte verschrieben haben untersucht, dann erkennt man, dass es keine Reinform der modernen Interpretation der Commedia dell'arte gibt. Klassiker werden der Commedia dell'arte angepasst, antike Mythen in ihrem Gewand erzählt, bis hin zum Unterhaltungstheater nach den Spiel und Improvisationsregeln der Methode Carlo Bosos. Es gibt bei dieser Vielfalt an Anwendungen und Lösungsmöglichkeiten keine Hierarchie. Es lässt sich nicht beurteilen, wer denn nun der ursprünglichen Commedia dell'arte am Nächsten liegt, und innerhalb der Theaterkompanien gibt es zwar eine gesunde Konkurrenz, aber ihre geographische Entfernung voneinander lässt eine jede neben der anderen existieren. Bei bestimmten Festivals, wie beim Mois Molière in Versailles oder bei der Nuit de la commedia in Avignon, helfen die Kompanien einander aus und präsentieren sich der Öffentlichkeit als eine Familie. Dass die Idylle kaum den Abbau der Bühnen überdauert, entspricht der Realität des Theateralltags, jedoch ist das Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Adepten der Commedia dell'arte sehr groß, mögen sie durch die Schule Bosos gegangen sein oder nicht. Natürlich haben die vielen Ausbildungskurse Carlo Bosos dazu beigetragen, dass sein Name sehr vielen Theaterleuten ein Begriff ist und viele Schauspieler einmal in die Welt der Commedia dell'arte hineingeschnuppert haben, ohne sich ihr zwangsläufig zu verschreiben. Im Folgenden also ein Überblick über die Theaterkompanien, die mit Carlo Boso zusammenarbeiten, und über ihr Repertoire, bei dem Carlo Boso Regisseur und oft auch Dramaturg war. Ein paar genauer ausgeführte Beispiele einiger Inszenierungen sollen seine

²²⁵ Analyse von Xavier Doizy, Lektor an der Universität von Avignon und langjähriger Mitarbeiter von Bernadette Rey-Flaud, Leiterin des LERTA (Laboratoire d'Etudes et de Recherches théâtrales d'Avignon), Interview vom 21.7.2008.

Arbeit illustrieren helfen. Da Carlo Boso die Stücke immer wieder vor Publikum austestet und die Stücke selten fixiert werden, ist es sehr schwierig, ein genaues Datum für eine Uraufführung festzulegen. Auch gibt es zahlreiche Wiederaufnahmen von Stücken durch anderen Kompanien. Deshalb werden als Referenz nur die Kompanie und wenn möglich das Jahr angegeben.

2.5.1 La Compagnie du Mystère Bouffe, Paris

Die Kompanie trägt den Titel des *Mistero Buffo* von Dario Fo und hat sich damit ihr Programm gegeben: sozialkritisches, volksnahes Theater zu machen, in dem der Schauspieler im Mittelpunkt steht und sich seiner Rolle als Vermittler bewusst ist.

Transmission orale et animation ont toujours été les deux pôles qui animèrent la Commedia dell'arte et qui l'ont fait durer jusqu'à nos jours. Porteuse de cet équilibre, la Compagnie du Mystère Bouffe a toujours privilégié le lien social qu'elle tisse sans cesse au fil des ses représentations que ce soit en tant que formateur qu'en tant que créateur de spectacles.

L'autonomie de son espace théâtral et la forme visuelle et interactive des mises en scène de Carlo Boso répondent à notre désir d'immersion dans l'espace civil. Attachée à l'idée d'un art populaire, moteur de toutes ses créations, la Compagnie du Mystère Bouffe puise son inspiration dans la diversité des ses pratiques artistiques et dans la multiplicité des catégories socioculturelles auxquelles elle s'adresse. Elle se veut l'interprète sensible de la réalité humaine et le critique attentif aux contrastes sociaux afin de créer et de maintenir ce lien social sans cesse en mutation.²²⁶

Die aktive Kulturvermittlung spielt im Alltag der Kompanie eine große Rolle, abgesehen vom Theater und Theaterkursen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene veranstalten sie Capoeira-, Hip Hop- und Orientalische Tanzkurse. Da Gilbert Bourebia selbst Musiker und Komponist ist, hat die Kompanie auch viele Kontakte zur Perkussionsmusikern brasilianischer und afro-kubanischer Herkunft wie Dousty Dos Santos. Anders als Kompanien, die sich nur der Commedia dell'arte verschrieben haben, engagieren sie sich sehr für die kulturelle Vielfalt im Inneren ihrer Truppe, was sich eben dann auch auf das kulturelle Angebot für die Bewohner von Le Pré Saint Gervais auswirkt:

Depuis de nombreuses années, elle s'est engagée dans un travail de collaboration avec les associations de quartiers, allant ainsi au devant des publics généralement peu habitués aux salles de spectacle, afin de leurs proposer une alternative aux modèles culturels dominants.²²⁷

²²⁶ Text im Infofolder der Compagnie du Mystère Bouffe, 1999/2000 und folgende Saisonen.

²²⁷ Text im Infofolder der Compagnie du Mystère Bouffe, 1999/2000 und folgende Saisonen.

Die Cie du Mystère Bouffe organisiert auch jährlich das Festival Itinérant des Arènes de Montmartre. Die Vorstellungen werden an verschiedenen Plätzen rund um den Montmartre veranstaltet. Dazu lädt sie ausländische und französische Kompanien ein und veranstaltet parallel ein freies Amateurtheaterfestival, das unter dem Titel Festival Off des Arènes de Montmartre läuft, in Anlehnung an die Bezeichnungen des Festival Off d'Avignon.

Carlo Boso führte 1998 in *Gudrun des Sources*, *Le Traité de Compiègne*, *Quai Nord* und *La Folie d'Isabelle* die Regie. 1999 inszenierte er *Les Amants de Verone* und 2008 spielte die Kompanie *Cité H*, dessen Szenario von Carlo Boso und Gilbert Bourebia erarbeitet wurde, und *L'Incroyable Histoire de Tang-Tsé-Kiang*. In beiden Stücken führte Gilbert Bourebia Regie.

Les Amants de Verone

Im April 1999 wurde der Canevas *Les Amants de Verone* für fünf Schauspieler von Carlo Boso geschrieben und inszeniert. William Shakespeare hat sich von einem bereits vorhandenen Stoff inspirieren lassen, als er 1596 die Tragödie *Romeo and Juliet* schrieb. *Les Amants de Verone* adaptiert die Liebesgeschichte zweier junger Menschen, deren Familien sich hassen, an den Kulturkonflikt Okzident und Orient. Romeo Montegut, ein junger eleganter Europäer, einziger Sohn der reichen Witwe Lady Penelope, liebt Djamila, die Tochter des maghrebinischen Händlers Mustapha Ben Capulet. Djamila wird wiederum von Tybalt, dem Sohn des Gouverneurs und besten Freund Romeos, begehrt. Als sich Romeo und Tybalt duellieren, verletzt Tybalt Romeo, dem es gelingt in der herrschenden Aufregung zu fliehen. Da verlangt Tybalt von Mustapha Ben Capulet Romeos Kopf auf einem Silbertablett, sonst würde er sein Heiratsversprechen mit Djamila lösen und alle Handelskontakte abbrechen. Ab diesem Zeitpunkt kommt es zu allen Arten von Strategien, Verkleidungen und falschen Toden. Anders als im Drama Shakespeares gibt Carlo Boso dem Canevas aber wieder den glücklichen Ausgang, zu dem die Commedia dell'arte verpflichtet.

Scaramouche

Dieses Stück wurde über mehrere Jahre hindurch von der Cie du Mystère Bouffe gespielt, jedoch mit verschiedenen Besetzungen. *Scaramouche* hatte großen Erfolg beim Publikum und wurde zu einer Referenz für die Arbeit Carlo Bosos.

Die Handlung spielt in einem kleinen, recht korrupten Dorf, in dem ein reicher, noch korrupterer Richter den Ton angibt. Scaramouche, der großschnäuzige Capitano, kommt

wieder zurück und von da an ist es vorbei mit der Ruhe des Dorfes. Die Ankunft eines Fremden, des deutschen Barons, sorgt für weitere Aufregung. Der Richter ist hoffnungslos der Kurtisane Lukrezia verfallen, die wiederum magisch vom deutschen Baron angezogen wird, der sie ebenfalls begehrt. Die Tochter des Richters, Clarisse, wird vom Neffen der Wirtin Peggy angebetet. In ihrem jugendlichen Gefühlstaumel folgt aber auch sie dem deutschen Baron. Ihre Dienerin wiederum liebt Pulcinalla, den Diener von Scaramouche, der niemanden und alle liebt, aber doch eine ganz bestimmte Schwäche für Peggy hat. Und Peggy wiederum würde alles dafür tun, Scaramouche an sich binden zu können. Allen fehlt aber entweder das Geld oder die Erlaubnis, um ihre Träume erfüllen. Nur der Richter stößt unweigerlich auf keinerlei Gegenliebe. Nach allen mögliche Intrigen, Fluchten, Verkleidungen, Erpressungen und Duellen bleibt dem Richter nichts anders übrig als Lukrezia mit dem deutsche Baron zu verheiraten, seine Tochter dem Sohn der Wirtin zu vermählen und seine Dienerin Pulcinalla zur Frau zu geben. Aber er ist nicht der Einzige, dem das Glück versagt bleibt, denn Scaramouche will weiterziehen, auch wenn er Peggy noch so sehr liebt, so muss er seiner Natur folgen.

2.5.2 Cie Bel Viaggio, Nantes

Chantal David ist die Direktorin und die Heroine der Kompanie, die sie 1993 in Italien, nach einem Workshop bei Feruccio Soleri, gegründet hat. Seit 1997 hat die Kompanie ihren Sitz in Frankreich.

Die Commedia dell'arte ist, wie das restliche Theater, sehr männerdominiert, daher stellt die Theaterarbeit Chantal Davids eine Ausnahmesituation dar. Die Inszenierungen der Kompanie drehen sich alle um eine große Frauenrolle, interpretiert von Chantal David: Phädra, Kleopatra, auch eine weibliche Version Don Juans wurde von ihr kreiert. Chantal David ist eine Schauspielerin, die über sehr viel Erfahrung und eine sehr charismatische Ausstrahlung verfügt, und auch den Mut besitzt in einem Stück zusätzlich eine Maske oder Männerfigur zu spielen.

Zur Zeit spielt die Kompanie nur Stücke, für die Chantal David auch die Regie geführt hat: *Cléopâtre*, *Commedia Comédie...*, und *Les Heures noires*. Mit Carlo Boso als Regisseur und Dramaturg wurden zwei Tragi-commedia dell'arte-Stücke inszeniert, welche aber nicht mehr im Repertoire der Truppe sind:

Phèdre ou l'amour impossible

Gemeinsam mit Carlo Boso hat Chantal David eine Neuinterpretation zum Mythos Phädra nach Euripides, Racine und einer Menge Improvisationen im Kleid einer Tragi-commedia dell'arte geschaffen. Chantal David interpretiert Phädra, und aus der Tragödie von inzestuösem Begehren stellt sich die gesellschaftskritische Frage nach der Legitimität der Liebe einer älteren Frau zu einem jüngeren Mann und die Reaktion der Gesellschaft darauf.

Avec le savoir faire et la maîtrise qu'on lui connaît, Carlo Boso a alors, remanié la trame originelle, pour l'adapter aux rythmes et aux conventions propres au jeu masqué de la Commedia Dell'Arte. Du mythe de Phèdre a été tiré un scénario. Les conflits internes et les rivalités entre les principaux protagonistes, (c'est à dire l'essentiel de la tragédie, la "substantifique moelle" et le nerf du théâtre) ont été scrupuleusement respectés, mais on y trouve également des situations plus cocasses, singulières ou burlesques, à l'image des autres personnages qui se sont glissés dans l'intrigue. Ceux ci sont évidemment les figures types de la commedia : Arlequin, le Capitaine, Pantalone... mais au détour d'une scène, des personnages plus inattendus viennent brouiller un peu plus les pistes. Le jeu des masques révèle alors la face cachée des humains, leurs passions et leurs vices, leur soif de pouvoir, leurs peurs, devenant ainsi un formidable miroir où chaque spectateur peut se reconnaître pour le meilleur... et pour le rire !²²⁸

Donna Giovanni

Für dieses Stück verbindet Carlo Boso wieder Tragödie mit Burleske in der Renaissanceästhetik der Commedia dell'arte. Donna Giovanni wurde Chantal David auf den Leib geschrieben, sie besitzt die notwendige Autorität, um die weibliche Version eines Don Giovanni zu spielen.

Cette tragi-Commedia Dell'Arte, mise en scène par Carlo Boso, revisite le mythe de Don Juan en inversant les rôles ; le séducteur diabolique est une femme : Donna Giovanni.

Les hommes (voire les femmes) de tous les milieux se font happer par son jeu amoureux, les mettant ainsi face à leurs contradictions sociales et morales. De scandales en provocations, avec ses « mille e tre » conquêtes, cette rebelle avant l'heure s'expose à toutes les haines, dans un tourbillon d'insolence.²²⁹

²²⁸ www.belviaggio.fr, 12.10.2008.

²²⁹ Postkarte für *Donna Giovanni*, Design Grafik Charly, 2002.

2.5.3 Le Théâtre des Asphodèles, Lyon

Thierry Auzer, Dominique Lefebvre und Myriam Gagnaire haben gemeinsam 1992 La Compagnie du Théâtre des Asphodèles in Lyon gegründet. Seit 1994 beschäftigt diese sich mit der Commedia dell'arte und hat sich nun vollkommen darauf spezialisiert. Thierry Auzer leitet die Kompanie, Hausregisseur ist Luca Franceschi. Luca Franceschi war auch Schauspieler des TAG Teatro unter der Leitung von Carlo Boso.

Obwohl die Kompanie nicht mit Carlo Boso für ihre Kreationen zusammenarbeitet, haben sie eine freundschaftliche Bindung zu ihm. So hat Thierry Auzer im Jahre 2002 die Nacht der Commedia zum 20-jährigen Jubiläum der Commedia dell'arte in Avignon organisiert. Die Kompanie hatte eine eigene Version von *Arlequin, valet des deux maîtres* in der Regie von Alberto Nason in ihrem Repertoire, einem ehemaligen Mitarbeiter Carlo Bosos. Alberto Nason interpretierte auch die Rolle Arlequins.

2007 präsentierte die Kompanie beim Festival off d'Avignon im Cour de la Faculté de Sciences *Dom Juan* und 2008 *Arlequin navigue en Chine*, ein künstlerischer Austausch zwischen der Commedia dell'arte und der chinesischen Oper mit zwei italienischen, drei französischen und drei chinesischen Schauspielern. Für beide Stücke führte Luca Franceschi Regie, der auch in Carlo Bosos Theaterschule unterrichtet.

2.5.4 La Compagnie Alain Bertrand, Grenoble

Alain Bertrand, Direktor und Namensgeber, gründete seine Kompanie 1988 in Grenoble. Sein Engagement für ein dem breiten Publikum zugängliches Theater drückt sich aus in seiner Wahl, Stücke mit einfachen Mitteln zu produzieren, in denen der Schauspieler im Mittelpunkt steht.

Trop souvent réservé à une minorité, le théâtre d'aujourd'hui doit renouer avec le plaisir, et s'appuyer sur une intelligence et une sobriété des moyens. En un mot, revenir à l'essence d'un théâtre fondé sur le jeu de l'acteur. L'énergie que dégage le comédien, son jeu corporel et son pouvoir d'évocation font de la scène un lieu exceptionnel d'échange, d'émotion et de fête.²³⁰

Zur Zeit besteht die Kompanie aus sechs Mitgliedern, die über eine weit gefächerte Schauspielerfahrung verfügen. Commedia dell'arte und die Techniken des Clowns stehen im Mittelpunkt der Kreationen der Kompanie. Dazu kommt noch eine intensive Beschäftigung mit Grotowski, der Pantomime und dem balinesischen Tanz. In einem Interview anlässlich

²³⁰ Pressemappe der Kompanie Alain Bertrand für Ubu, S. 4.

einer Aufführung von *Ubu* bestätigt Alain Bertrand seine Wahl der Commedia dell'arte als Inszenierungsmittel nochmals:

On se plaît vraiment là-dedans, je pense m'exprimer au nom de toute la compagnie en disant ça. C'est un genre qui a un impact colossal sur le public, en particulier sur celui qui ne vient pas au théâtre d'habitude. C'est notre credo, jouer et montrer des spectacles qui donnerait (sic !) envie d'en voir d'autres.²³¹

Im Repertoire der Kompanie befinden sich *La Poupée abandonnée* von Alfonso Sastre, *Le Maure à Venise* von William Shakespeare, *Antigone* von Sophokles, sowie *Ubu* von Alfred Jarry. Die neueste Kreation ist eine Commedia dell'arte-Version des *Kaukasischen Kreidekreises*.

Le Cercle de Craie

Nachdem die Brecht-Erben ihr Erbe so eifersüchtig hüten, dass es oft nicht möglich ist eine Bewilligung für die Inszenierung eines Stücks zu erhalten, hat Carlo Boso gemeinsam mit Alain Bertrand die Entscheidung getroffen, das Stück aus einer alten chinesischen Fabel vom Li Sing-Tao (1279-1368), nach einem Text von Klabund von 1925, dem *Kaukasischen Kreidekreis* von Bertolt Brecht von 1945 und dem Stück *La Poupée abandonnée* von Alfonso Sastre zusammenzusetzen. Dazu kommen viele Volkslieder als Einlagen oder musikalische Überleitung der einzelnen Szenen. Das Dekor ist gewollt schlicht und lässt sich leicht von den Schauspielern verwandeln. Diese gewollte Einfachheit ist ein Kennzeichen der Theaterarbeit Carlo Bosos, um die Fabel in den Vordergrund zu stellen:

Pour la réalisation du spectacle, nous avons fait appel aux techniques de „l'art pauvre“, dans la réalisation des costumes comme dans celle du décor. Les éléments de notre vie quotidienne ont été transformés en accessoires théâtraux. Par ce procédé, nous avons déterminé des espaces de jeu destinés à établir les étapes d'un voyage initiatique au cœur d'une société axée sur l'éternelle lutte entre le vice et la vertu, entre l'intérêt privé et l'intérêt public.²³²

Die Dramaturgie konstruiert sich über einen Erzähler, durch die kurzen Szenen, durch ständigen Wechsel von Ernst und Groteske, und die musikalischen Einlagen. Das Stück beginnt mit einem Lied, dem Auftritt des Erzählers, der später die einzelnen Personen des Stückes vorstellt. Parallel dazu tritt eine Schauspielertruppe auf, die sich wegen der Besetzung

²³¹ „Artisans du rire“ in Le Petit Bulletin, l'Hebdo gratuit des spectacles, Édition de Grenoble, Nr. 502, 10.11 – 17.11.2004, o.S.

²³² Carlo Boso, Notes de mise en scène et de dramaturgie, Pressemappe Le Cercle de Craie, Cie Alain Bertrand 2008, S. 4.

streitet. Bemerkenswert ist, dass die Rolle des Prinzen Nikolai von einer Schauspielerin mit einer Maske dargestellt wird. Innerhalb des Stückes wird jede Gelegenheit genutzt, in den Erzählstrang Elemente der Farce einzufügen, zum Beispiel der Streit der Ärzte um die Gesundheit des kleinen Michel. Auch das Kasperltheater wird im Stück verwendet. Als Einlage während der Flucht der Frau des Gouverneurs spielen zwei Schauspieler eine Szene als Kasperltheater, in der ein Brigadier den Prinzen Nikolai erschlägt, indem sie die zwei Figuren wie Marionetten verkörpern. Grusche verfolgt das Kasperltheater als Zuschauerin. Die folgenden Szenen mit Azdak sind recht satirisch inszeniert, und denunzieren die Methoden der Polizei. Ein Auftritt eines Soldaten mit einer Gasmaske fügt dem Stück eine Antikriegsposition hinzu. Die Szene mit dem Bauernpaar bietet Anlass, sie im Dialekt aus Savoyen reden zu lassen; und das Paar der Soldaten, die auf der Suche nach Grusche sind, werden wie ein burleskes Clownpaar dargestellt. Als Grusche einen von ihnen erschlägt, wird die Szene wieder in Zeitlupe gespielt, um die Gewalt, die immer erschreckend ist, besser verdaulich zu gestalten. Als Grusche auf die Zigeuner trifft, wird diese Szene wieder sehr komisch im Kleid der Parodie der Klischees von Flamenco und Hispanismus präsentiert. In der Szene der Hochzeit Grusches kommt es zu einem anderen beliebten Thema der Farce, der Parodie des Geistlichen. Der Prozess gegen Ende des Stückes ist mit dem Prozess im *Kaukasischen Kreidekreis* von Bertolt Brecht identisch. Michel wurde im Verlauf des Stückes immer von einer Puppe dargestellt. Nach dem glücklichen Ende der Fabel sind wieder alle Hoffnungen auf eine bessere Welt erlaubt:

C'est avec l'humanisation de l'enfant-symbole que l'espoir reviendra et que nous pourrons établir les bases d'une société plus juste.²³³

Die Aufführung endet mit dem Lied *Denn wovon lebt der Mensch* aus der *Dreigroschenoper*.

2.5.5 Viva la Commedia, Paris

Anthony Magnier war Schauspieler bei der Compagnie du Mystère Bouffe, ein Jahr lang leitete er dort das Atelier Création. Als Assistent von Carlo Boso war er auch ein ständiger Mitarbeiter der Workshops, die in der Pariser Region stattfanden. Seit September 2002 leitet er seine eigene Kompanie Viva la Commedia. Auch Anthony Magnier hat sich auf die Commedia dell'arte spezialisiert, wobei er sich ebenso für das klassische französische Theater, Shakespeare und Dario Fo interessiert. Neben den Stücken in denen er Regie führt

²³³ Carlo Boso: Notes de mise en scène et de dramaturgie. Pressemappe Le Cercle de Craie, Cie Alain Bertrand 2008, S. 4.

und spielt leitet er seine eigenen Workshops und Kurse. Im Repertoire seiner Kompanie sind *Bellissimo*, *Le Songe d'une Nuit d'Été* und *L'Histoire du Tigre* von Dario Fo.

Auch diese Kompanie verwendet die Commedia dell'arte als Mittel, um politisches und volksnahes Theater zu machen:

La Commedia dell'Arte est un théâtre de protestation, un théâtre qui lutte pour la dignité des peuples et contre l'oppression. C'est le théâtre qui jaillit du peuple quand le peuple n'en peut plus. C'est le théâtre qui se rit de tout, du pouvoir, de la mort, des modes et de lui-même.

C'est un théâtre universel et intemporel car tant que l'homme souffrira de sa condition, il montera sur les planches pour crier sa colère, pleurer son désespoir et chanter son amour²³⁴

Mit Carlo Boso hat Anthony Maginer für die Inszenierung der Tragedia dell'arte *La Princesse Folle* zusammengearbeitet:

Lorsque j'ai créé la compagnie, "Viva la Commedia" en septembre 2002, je n'ai pas eu longtemps à hésiter pour savoir que cette pièce serait notre première création. J'ai parlé de mon désir à Carlo Boso et très vite, nous nous sommes dit que nous ne serions pas trop de deux pour nous attaquer à cette merveille, sachant l'un et l'autre qu'il y avait de la folie dans ce projet, mais une folie contagieuse, car tous les artistes contactés pour y participer étaient enthousiastes.²³⁵

La Princesse Folle

Die Inszenierung der *Princesse Folle* stellt den Versuch da, eine Tragedia dell'arte zu rekonstruieren, nach einem Canevas von Flaminio Scala.

Das Stück beginnt mit der Ankunft von Tarfe, des Prinzen von Marokko, am Hof des Königs von Lissabon. Tarfe gesteht Alvira, der Prinzessin von Portugal, seine Liebe und flieht mit ihr. Auf ihrem Weg kommen sie bei Gibraltar vorbei und kommen in das Königreich von Fez, wo sie von Fatima, der Prinzessin von Fez, gastfreundlich im Palast empfangen werden. Beim Anblick der Schönheit von Fatima verliebt sich Tarfe in sie und will nun Fatima heiraten. Er täuscht Alvira und flieht, sekundierte von einem Diener, mit Fatima. Sein Glück ist nur von kurzer Dauer, denn Belardo, der Prinz von Portugal, ist ihm gefolgt und tötet ihn. Belardo präsentiert seiner Schwester den Kopf von Tarfe. Alvira wird verrückt vor Schmerz und stürzt sich ins Meer.

²³⁴ Programmheft der Cie Viva La Commedia, Saison 2008/2009, S.3.

²³⁵ Anthony Magnier in der Pressemappe der Cie Viva La Commedia für *La Princesse Folle*, S.5.

Diese Szene war ein eindrucksvolles Beispiel, wie der Tod auf der Bühne der Commedia dell'arte dargestellt wird. Die Schauspielerin sprang von der Bretterbühne in ein Tüchermeer, das von den anderen vor die Bühnenstruktur gehalten wurde, sodass sie darin verschwand. Einige Augenblicke später wurde eine lebensgroße Puppe, die Alvira darstellte, vom Tüchermeer auf die Bühne gespült.

Belardo wiederum findet den Tod durch den Vater Tarfes, des Königs von Marokko. Fatima, die wieder in den Palast ihres Vaters zurückgekehrt ist, tröstete sich sofort mit einem Pagen, den ihr Vater ihr zum Geschenk gemacht hatte. Der König von Fez hatte ihr so oft wiederholt, dass er sich in den jungen Pagen verlieben würde, wenn er ein Mädchen wäre, dass die Prinzessin kein Hindernis darin sieht sich in ihn zu verlieben. Als der König von Fez von den Schäferstunden seiner Tochter erfährt, lässt er den Pagen töten und sein Herz wird Fatima gebracht. Sie lässt sich einen Kelch bringen, legt das Herz hinein, gießt Gift dazu und trinkt daraus. Der König von Fez ist so verzweifelt über den Tod seiner Tochter, dass er sich ebenfalls selbst tötet.

Drei Selbstmorde und drei Tote sind eine sehr beeindruckende Bilanz für ein Stück der Commedia dell'arte, aber der Truppe von Viva la Commedia gelang es, die Schwierigkeiten dieses Canevas meistern. Natürlich wurde der Canevas und auch das Personenkontingent angepasst und verändert. Es wurden einige Dienerfiguren um der Kontraste willen eingeführt und das Ende wurde nicht nur tragisch, sondern revolutionär gestaltet: Das Volk bejubelt den Tod des Königs von Fez. Das Reich wird von nun ab von Giaffer, der die Schätze unter das Volk verteilt, regiert.

2.5.6 Cie Comédiens & Compagnie, Paris

Jean Hervé Appéré war schon lange Zeit Schauspieler, Clown und Theaterpädagoge bevor er begann, sich mit der Commedia dell'arte zu beschäftigen. Et traf Carlo Boso 1998 und arbeitete von 1999 bis 2003 als typischer Vertreter eines Dottore für die Cie du Mystère Bouffe. Er spielt in den Stücken *La Folie d'Isabelle*, *La Pazzia Senile* und *Scaramouche* in der Regie von Carlo Boso. 2001 gründete Jean Hervé Appéré die Cie Comédiens & Compagnie mit ein paar jungen Schauspielern, die er als Schüler im Studio Alain de Bock unterrichtet hatte. Auch diese Kompanie sieht ihr Theater nicht als Rekonstruktionsbaustelle, sondern als Theater, das den Zuschauer in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt:

Nous cherchons à promouvoir un théâtre populaire, c'est à dire, d'une part, un jeu scénique qui prend en compte principalement la satisfaction du spectateur (par un contact direct et communicatif) et non plus seulement celle d'un auteur, d'un metteur en scène ou d'un quelconque praticien ; d'autre part un théâtre qui ne se cantonne plus seulement aux lieux qui lui sont dédiés mais qui se cherche aussi de nouveaux espaces de jeux : places publiques, lycées, écoles, églises, granges...

Bref, promouvoir un théâtre qui atteigne le spectateur là où il se trouve, quel qu'il soit et quels que soient son milieu, ses connaissances ou sa culture.²³⁶

Für seine Kompanie arbeitet Jean Hervé Appéré vor allem als Regisseur. Er inszeniert vor allem die seltener gespielten Stücke Molières in einer barocken Ästhetik mit Musikern. Die Commedia dell'arte wird für die Schauspielarbeit zur Basis, es werden die Masken, Typen und auch viele Lazzi verwendet, wobei der Text nicht improvisiert wird, sondern sich an die Vorlage von Molière hält. Im Repertoire der Truppe befindet sich noch eine Version der Zauberflöte, vier Stücke von Molière, *La Princesse d'Élide*, *Le Sicilien*, *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Mariage Forcé*, zwei moderne Commedia dell'arte-Stücke, *Courbes Exquises ou la Commedia cathodique*, *Un Cœur pour Samira*, und ein selbstgeschriebenes Stück, *Molière malgré Lui*, nach *Le Médecin malgré lui* von Molière und den Filmen von Laurel&Hardy.

Jean Hervé Appéré arbeitet auch weiterhin als Pädagoge, und so hat er auch in der Académie Internationale des Arts du Spectacle Schauspieltechnik der Commedia dell'arte unterrichtet. Carlo Boso hat für ihn bei der Regie von zwei Komödien von Molière mitgearbeitet: *La Princesse d'Élide* und *Le Sicilien ou l'Amour Peintre*.

2.5.7 Les Carboni, Marseille

Sitz und hauptsächliche Wirkstätte dieser Truppe, die sich als „troupe itinérante de quartier“ bezeichnet, ist Marseille. Fred Muhl-Valentin ist der Leiter der Kompanie, und auch Vizepräsident der Organisation Festival Off d'Avignon.

Die Theaterkompanie lässt sich weniger als eigentliche Commedia dell'arte-Truppe bezeichnen, sondern eher als Vertreterin des Théâtre populaire und des Théâtre de tréteaux, mit einer engagierten Kulturpolitik in ihrem Viertel von Marseille und in Südfrankreich.

Les Fourberies de Scapin

Die aktuelle Kreation der Kompanie von 2008, in Zusammenarbeit von Fred Muhl-Valentin mit Carlo Boso, ist *1,2,3 Scapino*, eine Schauspielersfarce die *Les Fourberies de Scapin* von

²³⁶ <http://www.comediensetcompagnie.info>, 13.10.2008.

Molière zum Vorwand nimmt, um vom konfliktgeladenen Gefüge im Inneren einer Theatertruppe zu erzählen. Insbesondere drehen sich die Dialoge um die Rolle der Schauspielerin, die die Maske Scapins tragen soll, sich aber gar nicht darüber freut, sondern davon träumt, die Liebhaberinnenrolle mit ihrer Liebe zum Leiter der Truppe ausfüllen zu können. Die leidige Geldfrage und hochaktuelle Problematik des Status des Schauspielers in der französischen Kultur- und Sozialpolitik liefern weiteren Zündstoff.

Im Stück stehen die Schauspieler dem Problem gegenüber, *Les Fourberies de Scapin* nur zu dritt bewältigen zu müssen, so wird das Publikum dann immer wieder zur aktiven Teilnahme am Stück herangezogen.

Diese Miteinbeziehung des Publikums, die Verwendung der Maske des Arlecchino, des Pantalone und des Capitano für die Rollen in *Les Fourberies de Scapin*, aber vor allem der Aufbau nach den Improvisationsregeln für drei Schauspieler, der dem Stück seine Struktur verleiht, situiert das Stück unter die modernen Regien der Commedia dell'arte.

2.5.8 Cie Entr'act, Saint-Raphaël

Die Kompanie Entr'act wurde 1991 mit Sitz in Saint-Raphael in Südfrankreich gegründet. In ihren engagierten Theaterstücken werden vorwiegend die Spieltechniken des Theaters der Unterdrückten von Augusto Boal verwendet. Seit 2004 beschäftigt sich die Kompanie mit der Commedia dell'arte und der Arbeit Carlo Bosos. Mehrere Schauspieler haben an Fortbildungen unter der Leitung Carlo Bosos teilgenommen. Aus diesen Begegnungen resultierte die Idee, das Stück *Der Drache* vom russischen Schriftsteller Evgueni Schwartz im Kleid der Commedia dell'arte auf die Bühne zu bringen. Dieses Stück, das 1944 in Moskau uraufgeführt und sogleich verboten wurde, ist eine Reflexion über Macht und Machtmissbrauch, über Manipulation und Gehorsam, und eignet sich durch seine Fabelstruktur und seine politische Satire besonders für das Théâtre de Tréteaux.

„On ne raconte pas des contes pour dissimuler une signification, mais pour dévoiler, dire à pleine voix, de toutes ses forces ce que l'on pense.“²³⁷

2007 wurde *Lancelot et le dragon, Spectacle populaire pour citoyens de tous âges* im Cour du Barouf beim Festival OFF d'Avignon präsentiert und ging danach auf Tournee in ganz Frankreich, um sich im Juli 2008 wieder in Avignon beim Festival Off einzufinden.

Im Sinne der Philosophie des Theaters Augusto Boals sowie der Commedia dell'arte ist dieses politische Märchen konzipiert worden um auf der Straße, an großen Plätzen und sonstigen

²³⁷ Evgueni Schwartz : *Le Dragon*, Paris, L'Avant-scène théâtre – collection des Quatre-Vents, 2003, S.6f.

öffentlichen Räumen, wann immer möglich unter freiem Himmel, aufgeführt zu werden.²³⁸ Die aktuelle, politische Brisanz des Stückes wird auf humorvolle und phantastische, ja fast verspielte Art und Weise verpackt und lässt sich durch die verschiedenen Ebenen der Erzählung von jeder Altersgruppe im Publikum verstehen.

Lancelot et le dragon est un spectacle populaire qui s'adresse à tous les citoyens de tous les âges. Grâce à un rythme soutenu, cette pièce pleine d'humour, d'inventivité et d'émotion est un outil redoutablement efficace pour nous rappeler que la liberté est avant tout une histoire de conscience. Alors si l'on a pu vivre hier des situations dont on lit toute l'horreur dans les livres d'histoire, c'est aujourd'hui qu'il faut se battre pour que demain ne soit pas une rediffusion à peine restaurée des horreurs dont l'humanité est malheureusement capable. Rester libre demande une vigilance de chaque jour.²³⁹

Die Versammlung phantastischer Figuren, die jeweils Typen entsprechen, hat Carlo Boso erlaubt, in seiner reduzierten Fassung des Stückes noch neue Figuren zu erschaffen, um den Besetzungsbedürfnissen der Kompanie nachzukommen. Die märchenhafte Konzeption des Drachen und der Erzählverlauf der Geschichte, sogar die Dialogführung ähneln sehr stark der Commedia dell'arte. Carlo Boso schreibt in seinen Intentionen als Regisseur:

Lancelot et le dragon représente l'union parfaite entre réel et irréel, entre l'humain et le surnaturel dans une alchimie théâtrale destinée à éveiller le merveilleux qui se cache dans les spectateurs.[...] Dans cette oeuvre on découvre des personnages qui font parti des grandes féeries: le dragon, d'abord, avec sa cohorte d'animaux parlants et ensuite Charlemagne, Lancelot entouré par une galerie de figures allégoriques destinées à recréer la vie d'un village où l'animalité qui se cache dans les humains fait surface grâce à l'action décapante de l'auteur.²⁴⁰

Das Stück wählt also die Geschichte des Drachen als Ausgangspunkt, verwendet sie als Canevas, doch der dritte Akt wurde stark verändert und gekürzt. Es werden Teile des Originaltexts verwendet, nämlich bestimmte Formulierungen und Ausdrücke der französischen Übersetzung des Stückes von Simone Sentz-Michel.²⁴¹ Ein musikalischer Prolog und Epilog rahmen die Geschichte ein. Musik spielt in diesem Stück eine besondere Rolle, da ein professioneller Musiker, Benjamin Melia, das Stück mit Akkordeon, Flöte und Trommel, dem traditionellen Musikinstrument der provenzalischen Volksmusik, Piccoloflöte, Dudelsack und verschiedensten Perkussionsinstrumenten bereichert.

²³⁸ Dieses Anliegen ist in der Pressemappe von Lancelot et le dragon ausformuliert.

²³⁹ Pressemappe Lancelot et le dragon, Cie Entr'Act, 2007, S.5.

²⁴⁰ Carlo Boso, Note de mise en scène, Dossier de Lancelot et le dragon, Cie Entr'Act, 2007, S.4.

²⁴¹ Als Beispiel lassen sich die Szenen zwischen Elsa und Henri am Ende des 1. Aktes, zwischen Lancelot und Elsa im 2. Akt, der Monolog Lancelot am Ende des 2. Aktes anführen und Ausdrücke wie der „héros professionnel“, oder die Aufzählung des Tributs der Stadt an den Drachen, „mille vaches, deux mille moutons, cinq mille poules, trente kilos de sel, dix potagers de salade et la plus belle pucelle de la ville“ sind direkt dem Stück in seiner französischen Übersetzung entnommen.

Die Personen des Stückes sind Elsa, die Jungfrau, die dem Drachen geopfert werden soll, ihre Mutter, eine Frau mit Charakter, und ihr Vater Charlemagne, der als Archivar gleichzeitig das Gesetz im Dorf repräsentiert. In ihrem Haushalt lebt noch eine Katze, die eine Maske des Typen Arlecchino-gatto trägt. Diese Katze, die sich das ganze Stück lang dagegen wehrt für einen Kater gehalten zu werden, ist im Originaltext ein Kater, der das umgekehrte Problem hat.²⁴² Dann gibt es noch den Bourgmestre, den tyrannischen Vertreter des Tyrannen (=Drache) und seinen schmierigen, dienstefrigen Sohn Henri, der davon träumt selbst ein Tyrann zu werden. Die sozialen Außenseiter des Stückes sind der Diener Manolo und die Hexe, die dazu verurteilt wurde in der Kanalisation zu leben. Die Figuren der Hexe und der Mutter gibt es im Stück von Evgueni Schwartz nicht. Zu guter Letzt kommt noch Lancelot, der professionelle Held, der gegen die vielfältigen Erscheinungen des Drachen kämpfen wird. Der Drache selbst tritt auf als alter Mann, in der Maske des Pantalone, als Drachenmarionette in zwei Ausführungen, rot und gelb, denen Lancelot die Köpfe abschlägt, aber auch als schicker Mann im Mafiaoutfit, zuletzt als riesiger chinesischer Neujahrsdrache. Nachdem Lancelot den Drachen hinter der Bühne erlegt hat und Elsa heiraten kann, bekennt ein jeder, er sei der Drache, zuletzt Elsa, denn der Drache schläft in uns allen und muss immer wieder von Neuem bekämpft werden. Und das Theater dient dazu, uns immer wieder daran zu erinnern.

2.5.9 Théâtre de l'Eveil, Belgien

Guy Pion gründete 1982 das Théâtre de l'Eveil, dessen Sitz seit 1990 in Mons ist. Obwohl das Programm der Kompanie zu Beginn dem modernem Theater gewidmet war, kontaktierte Guy Pion 1996 Carlo Boso, um sich selbst einen Wunsch zu erfüllen: Arlecchino zu spielen. Carlo Boso inszenierte also Carlo Goldonis *Arlequin Valet de deux Maîtres*. Guy Pion rechtfertigt diese Entscheidung gegenüber dem Programm seiner Kompanie folgendermaßen:

Certes, *Arlequin* est une farce, mais comme toute farce digne de ce nom, elle possède en elle les germes de la révolte puisqu'elle suggère et dénonce à sa manière des rapports de classe, sans aucun doute plus violents que l'on puisse imaginer. C'est la raison pour laquelle nous considérons *Arlequin* comme un texte « moderne ».²⁴³

²⁴² Aufgrund der Zusammensetzung des Ensembles, wurde eine Schauspielerin dazu ausgewählt die Katze zu spielen, die ja auch im französischen Sprachgebrauch immer als männlich apostrophiert wird.

²⁴³ Guy Pion: Pourquoi monter „Arlequin“ aujourd'hui. In: Carlo Goldoni: *Arlequin, Valet de deux maîtres*, Adaptation de Carlo Boso et Guy Pion: Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997, S.16.

Gemeinsam mit Carlo Boso fertigte er eine neue Übersetzung an, die auf die sprachlichen Eigenheiten der geographisch näher liegenden Regionen einging und so dem Stück eine weitere Dimension an Aktualität verleihen sollte:

Mais « nos » masques jouent en Belgique : ils n'utiliseront, bien entendu, ni le bergamasque, ni le vénitien, et même si géographiquement nous n'avons pas déplacé l'intrigue, il nous a paru important de trouver des équivalences de langues et nous avons opté pour nos dialectes régionaux, le picard, le liègeois, le namurois et le bruxellois.²⁴⁴

Das Stück hat in Belgien einen unerhörten Erfolg und legt den Grundstein zur Zusammenarbeit mit Carlo Boso, der 1999 des weiteren *L'Opéra de quat'sous* von Bertolt Brecht inszeniert. Daraufhin folgen im Jahr 2003 zwei Produktionen *Les Jumeaux Vénitiens* von Carlo Goldoni und *Mort accidentelle d'un anarchiste* von Dario Fo. Ein weiteres Brecht-Stück *La Noce chez les petits bourgeois* wird 2005 aufgeführt, und 2007 wurde *L'Oiseau vert* von Carlo Gozzi gezeigt.

Für 2009 wird die von Dario Fo 2007 neu überarbeitete Version von *Non si paga! Non si paga!*, die nunmehr *Sotto paga! Non si paga!* heißt, vorbereitet.

Préférant garder le titre de la traduction française d'origine – Faut pas payer – c'est pourtant bien la version 2007 qui sera ici proposée par le Théâtre de l'Eveil et le Théâtre le Public dans une mise en scène de Carlo Boso et c'est sans hésitation que nous pourrions annoncer la « création mondiale en langue française » de la deuxième vie de cette comédie satirico-politico-grotesque du maître du genre, Dario Fo.²⁴⁵

Guy Pion unterrichtet ebenfalls an Carlo Bosos Schule. 2006 hat er mit den Schülern *Mistero Buffo* von Dario Fo inszeniert und zwei Tage lang beim Festival Off d'Avignon gezeigt.

2.5.10 Schulaufführungen der Académie International des Arts du Spectacle, Montreuil-sous-Bois

Carlo Boso hat für seine Schüler einige eigene Regien gemacht, wie *Fuente Ovejuna* von Lope de Vega oder *La Nuit des Rois* von William Shakespeare. Meistens hat er aber alte Szenarien verwendet und sie seinen Schülern angepasst, wie *Il Falso Magnifico* oder *Scaramouche. Arlequin Valet de deux Maîtres*, ist auch eine Wiederaufnahme, hat aber einen besonderen Stellenwert im pädagogischen Programm der Schauspielakademie. Denn obwohl das Stück 2007 dem ersten abgeschlossenen Jahrgang, dessen Mitglieder das Théâtre des Foules gegründet haben, übergeben wurde, wird das Stück zu Übungszwecken im Studienplan

²⁴⁴ Carlo Goldoni: *Arlequin, Valet de deux maîtres*, Adaptation de Carlo Boso et Guy Pion. Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997, S.126.

²⁴⁵ <http://www.theatredeleveil.org/saison.htm>, 12.10.2008.

beibehalten. Die vielbesprochene Choralität und Präzision lassen sich mit diesem minutiös geregelten Stück gut erlernen.

Arlequin Valet des deux Maîtres

Nach der Übersetzung und der Inszenierung von 1997 des *Arlequin Valet de deux maîtres* mit der belgischen Truppe des Théâtre de l'Eveil unter der Leitung von Guy Pion verwendet Carlo Boso das Stück nun als pädagogisches Übungsmaterial. Nachdem ein Teil des ersten Jahrgangs der Schule das Stück schon 2006 im Cour de la Faculté des Sciences im Festival Off d'Avignon und 2007 der gesamte Jahrgang in Avignon im Cour du Barouf das Stück präsentierte, ist es nun so, dass das Stück so eine Art Aushängeschild geworden ist und dass jeder Schüler zumindest einmal eine Rolle darin verkörpern muss. Durch die enorme Präzision der Gestik und des Rhythmus sollen die Schüler anhand des Stückes die Mechanik eines Commedia dell'arte-Stückes erkennen und erlernen.

2.5.11 Le Théâtre des Foules, Paris

Die Schüler des allerersten Jahrganges der Académie Internationale des Arts du Spectacle haben ihre eigene Kompanie gegründet um weiterhin *Arlequin Valet de deux Maîtres* aufführen zu können.

C'est à l'occasion du trois centième anniversaire de la naissance de Carlo Goldoni qu'avec les élèves de l'AIDAS, nous avons créés *Arlequin Valet de Deux Maîtres*.

Pour le réaliser, nous nous sommes inspirés de la mise en scène de Giorgio Strehler, dramaturge et homme de théâtre exceptionnel, avec qui j'ai eu l'honneur de collaborer au Piccolo Teatro di Milan. [...]

Et c'est à l'occasion du Festival d'Avignon que ces jeunes artistes ont montré tout leur savoir faire : douze représentations, à la Cour du Barouf, jouées à guichet fermé, ont été saluées par un public enthousiaste.²⁴⁶

Vor allem soll diese Kompanie ein Sprungbrett ins professionelle Leben darstellen. Nachdem die Truppe 2008 im Studio Théâtre de Montreuil, beim Mois Molière in Versailles und beim Festival des Arènes de Montmartre auftritt und im Dezember beim Festival Viva la Commedia im Théâtre de Ménilmontant, sind auch für 2009 schon ein paar Vorstellungen geplant.

²⁴⁶ Carlo Boso: Notes de mise en scène. In: Programm Cie Le Théâtre des Foules, 2008, S.4.

2.5.12 Teatrovivo, Italien

Seit 1998 existiert diese Theaterkompanie, die von Christiano Roccamo gegründet wurde. Ihre Berufung zur Lehre und Verbreitung der Commedia dell'arte wird klar in einem Presseartikel auf ihrer Website ausgedrückt:

Più il tempo passa e più ci rendiamo conto di quanto sia importante il patrimonio che ci ha lasciato quel genere teatrale fondato sull'improvvisazione dell'attore insieme ad altri attori, su temi che riguardano la vita sociale, familiare, l'amore, il sesso, l'adulterio, la fame, la povertà, la sopraffazione, insomma tutto ciò che circonda l'Uomo, la società. [...] La Commedia dell'Arte, come movimento artistico, ha inciso nella creatività di altri artisti che hanno operato in altri settori dell'arte. Si pensi ai pittori, quali Picasso, Purificato, Guttuso, De Chirico, a tutti i grandi pittori del Settecento che hanno dedicato una forte attenzione ai personaggi della Commedia dell'Arte, consegnandoci una testimonianza visiva di quanto accadeva, ma soprattutto dedicandosi al principe dei personaggi: Arlecchino. Anche nel cinema, nella danza, nella lirica, la Commedia dell'Arte ha attecchito lasciando il suo segno. Insomma, ha condizionato le arti visive, lo spettacolo in ogni forma.²⁴⁷

Das Motto der Truppe lässt sich mit den Worten der Presse auch so formulieren: "Un "teatrovivo" per salvaguardare la memoria storica."²⁴⁸ So hat die Kompanie auch das Centro Internazionale di documentazione e ricerca sulla Commedia dell'arte in Cotignola bei Ravenna gegründet, mit der Initiative, eine internationales europäisches Maskentheaterfestival zu organisieren, was ihnen 2003-2004 mit „Europa in Maschera“ gemeinsam mit der Cie du Mystère Bouffe aus Frankreich, El Teatro del Finikito di Alcalà aus Spanien, der Kompanie Casa da Comedia di Lisbona aus Portugal, der belgischen Kompanie Altane Théâtre de Bruxelles und dem Teatro del Frizzo di Bologna e di Torino, gelungen ist.²⁴⁹ In dieser Perspektive wollen sie 2009 ein neues europäisches Projekt angehen: Caminante, das sich von 2009 bis 2014 erstrecken soll.

Carlo Boso hat im Rahmen des Festivals Europa in Maschera für Teatrovivo das Stück *Sovversioni* inszeniert. Der Untertitel *Commedia in Commedia* weist bereits auf das Theater im Theater hin. In ihrem Stück lädt die junge Kompanie zu einer Reise in die Theatergeschichte von der Farce zur Tragödie ein, vom Straßentheater über Theaterlaboratorien bis zum Psychodrama. Pantomime, Operette und Musical werden auch noch integriert, um die Geschichte einer Truppe in der Tradition der Commedia dell'arte zu erzählen. Innerhalb dieser Geschichte spielen sich die Dramen der einzelnen Figuren ab.

Ihr aktuelles Stück in der Inszenierung von Carlo Bosos heißt *Comici e Capocomici*.

²⁴⁷ Mario Mattia Giorgetti in Sipario 2007. In: www.teatrovivo.eu/it/biografia.php, 12.10.2008.

²⁴⁸ La Voce, Juli 2001, o.S. In: Flyer für das 2. Festival des Arènes de Montmartre, 2001.

²⁴⁹ Vgl. Infobroschüre Europa in Maschera, Teil des Europäischen Kulturprogramms 2000. o.O., 2003.

2.5.13 El Teatro del Finikito, Spanien

Die Kompanie El Teatro del Finikito in Alcalá de Henares bei Madrid ist Carlo Bosos Standbein in Spanien. Die Kompanie definiert sich selbst als eine auf Commedia dell'arte spezialisierte Theaterkompanie. Sie wurde 1990 gegründet und wird von Eva del Campo und David Sanz geleitet. Seit dem Jahr 2000 arbeitet die Kompanie mit Carlo Boso zusammen, und zwar für die erste kastilische Version des *Arlequino servidor de dos patronos*. In ihrem Repertoire bringt die Kompanie spanische und italienische Kultur zusammen, wobei das spanische Siglo de Oro mithilfe der Commedia dell'arte neu aufbereitet wird. So geschehen mit *Don Quijote* von Cervantes, *El Lacayo Fingido* von Lope de Vega, und dem Stück *La comedia de las comedias* aus verschiedenen Texten von Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca und anderen Autoren. Carlo Boso hat für alle diese aktuellen Stücke die Regie geführt.

El Teatro del Finikito organisiert auch Workshops für Commedia dell'arte und veranstaltet das Festival Internacional Del Arte della Commedia.

2.5.14 Avignon: Treffpunkt der Commedia dell'arte in Europa

Bei Theaterfestivals kann die Commedia dell'arte leichter auf ein bunt gemischtes Publikum zuzugehen, da allein der Name gewisse Ideen und Vorstellungen transportiert. In Avignon gibt es ein eigenes Publikum, das gezielt die Spielstätten der Commedia dell'arte-Truppen aufsucht, wie zum Beispiel den Cour de Barouf oder den Cour de la Faculté des Sciences.

Carlo Boso erklärt sich den Erfolg der Commedia dell'arte in Avignon so:

Ce sont des spectacles qui marchent très fort en plein air. En plus dans un festival comme Avignon, le public vient de tous les horizons et ça fait un tabac. Disons que même si les théâtres sont pleins sur Paris, moi je préfère Avignon.²⁵⁰

Wie so viele Bühnenkünstler kann sich auch Carlo Boso dem Zauber des Theatermonats in Avignon, der ja zugleich auch die größte Theaterbörse Europas darstellt, nicht entziehen:

J'ai commencé dans le In en 1977, et dans le Off en 1978, trente ans après je trouve ce concentré de théâtre sublime.²⁵¹

²⁵⁰ Carlo Boso: La Commedia dell'Arte, Le grand retour. In: Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002, S.4.

²⁵¹ Goron: a.a.O., S. 5.

Die zitierte hohe Konzentration an Theater macht die Präsenz beim Festival auch für die Kompanien der Commedia dell'arte zur absoluten Notwendigkeit, um ihre Stücke verkaufen zu können. Die Anwesenheit einer Kompanie im Programm des Festival Off ist mit erheblichen Spesen verbunden: Miete des Theaters, Miete der Wohnung und Verpflegung für die Schauspieler, Licht- und Tontechniker und einer Person, die sich um die Öffentlichkeitsarbeit kümmert, Miete des Lastautos für den Transport der Kostüme und des Dekors, Druckkosten für die Programme, Flyer, etc., das alles muss finanziert werden. In den meisten Fällen kämpfen die Kompanien darum, alle Spesen einzuspielen und wenn möglich den Schauspielern zumindest ein paar Vorstellungen zahlen zu können. Um ihre Publikumsquote zu erhöhen, machen daher die Commedia dell'arte-Kompanien für einander Werbung, indem sie dem Publikum am Ende der Vorstellung empfehlen, noch dieses oder jenes Stück anzusehen.

Eine Besonderheit beim Festival Off d'Avignon sind die Paraden, die dem Trailer im Kino entsprechen. Die Truppen ziehen kostümiert und geschminkt durch die Straßen der Stadt, um die Aufmerksamkeit des potentiellen Publikums auf ihr Stück zu lenken. An kleineren und größeren, strategisch gut platzierten Orten, wie dem Place de l'Horloge, oder vor dem Palais des Papes, wird Halt gemacht und gewartet, dass sich ein paar Schaulustige um die Truppe scharen. Dann werden kurze Ausschnitte aus dem Stück, ein Lied, vielleicht auch ein Tanz oder ein Duell, präsentiert und die große Werbetrommel geschlagen:

„Si vous voulez connaître la suite,
If you want to know what happens next,
Per conoscere il seguito,
Um herauszufinden was noch passieren wird,
Venez voir.....come and enjoy.....venite vedere.....kommt und schaut euch an:
Arlequin, valet de deux maîtres,.....à la Cour du Barouf,
tous les jours à seize heures !“²⁵²

Die Paraden der Commedia dell'arte-Truppen gehören wegen ihrer farbenprächtigen Kostüme und der Masken zu den aufsehenerregendsten Paraden. Jedoch gibt es eine Vielzahl anderer Kompanien, die ebenfalls Paraden abhalten. Dann gilt es oft schnell zu sein, um einen Platz für die Parade zu finden, wo noch niemand sein Stück anpreist. Oft muss in der glühenden Hitze gewartet werden, bis man selbst an die Reihe kommt, weil schon eine andere Truppe ihre Parade macht. Man kann dann oft einen Teil der bereits versammelten Zuschauer für sich gewinnen. Das heiß umkämpfte Terrain enthüllt auch so manche Rivalität oder Feindschaft zwischen den Kompanien. Diplomatisches Geschick und eine gute Beobachtungsgabe sind für

²⁵² Beispiel einer „Harangue“ einer Parade in Avignon für *Arlequin, valet de deux maîtres*, 2007.

die Personen, welche die Paraden anführen unerlässlich. Manchmal kümmert sich Carlo Boso selbst um die Paraden der Kompanien, die mit einer seiner Regien nach Avignon gekommen sind. Er regelt das Verhalten und die Rangordnung während des Umzugs, die Szenenauswahl, beziehungsweise erfindet eine Parade, die aus verschiedenen Szenen des Stückes zusammengesetzt wird. Freilich kommt nur ein Teil des Publikums, weil sie die Parade gesehen haben. Am besten funktioniert in Avignon die Mundpropaganda.

Davon abgesehen ist Carlo Bosos Verhältnis zu Avignon und die Arbeit der Kompanien der Commedia dell'arte eng durch eine eigene Geschichte verknüpft. 1982 hat Carlo Boso seinen ersten Workshop in Avignon geleitet, und für die Aufführungen ließ er die Bretterbühne, von Ariane Mnouchkine geborgt, vor dem Palais des Papes aufstellen.

C'était en 1982 qu'eut lieu un premier stage public en Avignon dédié à la Commedia dell'arte avec une équipe de chercheurs, tels que Pavel Rouba, Raoul Billerey, Stefano Perocco et grâce à l'enthousiasme de Paul Puaux et de Bernard Faivre d'Arcier, et à la collaboration d'Ariane Mnouchkine, de Duccio Berio, de Gislaine de Roux et de l'A.F.D.A.S.

C'est ainsi que les tréteaux du film Molière sillonnèrent les rues et les places d'Avignon. Cette première manifestation se termina par une nuit entière dédiée à la Commedia dell'arte et à laquelle assistèrent plus e 10 000 personnes.²⁵³

Im Jahr 2002 wurde am 16. Juli zur 20-Jahr-Feier wieder eine lange Nacht der Commedia dell'arte veranstaltet, und 2007 erinnerte eine weitere Nacht der Commedia an die Präsenz von 25 Jahren Commedia dell'arte beim Festival Off d'Avignon. Bei diesen Veranstaltungen, einer Art Festival im Festival, kamen alle Kompanien der Commedia dell'arte zusammen, auch solche, die nicht direkt mit Carlo Boso zusammengearbeitet haben.

2.5.15 Commedia dell'arte und Theatersport

Zwei Regien von Carlo Boso heben sich von seiner sonstigen Regiearbeit ab. Es handelt sich um zwei Theaterstücke, die beide über einen fixen Canevas verfügen, jedoch mit Einlagen die der totalen Improvisation unterworfen sind, also ähnlich den Improvisationsturnieren im Theatersport sind. Die Improvisationsthemen sind den Schauspielern zuvor nicht bekannt und werden vom Publikum vorgegeben. Nach einer solchen Improvisationseinlage kehren die Schauspieler wieder zum vorgezeichneten Spiel zurück. Das Publikum und seine Reaktivität determinieren zu einem großen Teil die Qualität des Abends.

²⁵³ Carlo Boso: Vingt ans déjà! In: Avignon 2002, 20 ans de Commedia, Programmheft, o.J., o.O, S.2.

Obwohl *Les Bonimenteurs* kein eigentliches Stück der Commedia dell'arte ist, vor allem weil es sich wegen der dem Stück zugrunde liegenden Struktur, die einem Canevas entspricht, nicht unter den Theatersport einreihen lässt. Es ist ein Beispiel der Auseinandersetzung Carlo Bosos mit den Bedürfnissen des Publikums, das einen Kompromiss zwischen einer klassischen Boulevardtheaterkomödie und modernem Theater sucht.

Der Abend wird von zwei Schauspielern, Jean-Marc Michelangeli und Didier Landucci gestaltet. Beide haben schon zuvor mit Carlo Boso gearbeitet. Carlo Boso hat die künstlerische Leitung übernommen, also nicht die eigentliche Regie, die bei diesem Improvisationstheaterstück nur sehr beschränkt vorhanden ist, sondern eher die dramaturgische Arbeit für den Verlauf des Abends. Er entlehnt der klassischen Commedia dell'arte den festgeschriebenen Canevas, die Hierarchie der Typen und ihre Gegensätzlichkeit, die sich daraus ergebende Komik und vor allem die Schauspieltechnik, insbesondere alle möglichen Übungen der Improvisation.²⁵⁴ Fünf Improvisationen garantieren jeden Abend neue Unterhaltung. Nur das eigentliche Gerüst, der Canevas, mit Einleitung, Strang der Handlung und dem Finale, ist jeden Abend gleich.

Noch bevor die Zuschauer den Saal betreten werden sie gebeten, einen Begriff, ein Wort, ein Sprichwort, einen Ausdruck oder ein Thema auf ein Blatt Papier zu schreiben und es anschließend zusammenzufalten.²⁵⁵ Diese Sammlung an Wörtern, die oftmals sehr fremdartig, das heißt sogar unbekannt sind, ist der Grundstoff der Improvisationen. Jeder Abend beginnt mit der gleichen Einleitung. Die zwei Schauspieler spielen zwei Schauspieler, wobei Jean-Marc Michelangeli den erfahrenen Lehrer Marco darstellt und somit auch die Macht besitzt. Didier Landucci verkörpert Ducci, den unbeholfenen und lampenfiebrigen Lehrling, der sich nun auch vor echtem Publikum beweisen soll. Beide beginnen mit einer gemeinsamen Improvisation zu einem gezogenen Wort oder Thema, die zweite Improvisation dreht sich um sieben Wörter, die direkt aus dem Publikum kommen und die dann im Laufe des Spieles

²⁵⁴ „Basé sur un canevas comique (le clown blanc et l'Auguste) qui rapelle la commedia dell'arte et les clowns de cirque, *Les Bonimenteurs* est un spectacle diablement bien écrit qui fait la part belle aux improvisations et à la prise de risque.“

Präsentationstext aus der Pressemappe *Les Bonimenteurs* 2007/2008.

²⁵⁵ Auf dem Schild mit den Anweisungen steht geschrieben:

Chers spectateurs, Nous allons vous demander d'écrire un THEME D'IMPROVISATION, un seul par personne, sur une feuille de bloc notes, puis de le déposer, une fois plié, dans le SEAU A CHAMPAGNE prévu à cette effet.

Un thème, c'est : une phrase, un mot, une citation...de préférence éloigné de l'ACTUALITE ET DE LA TELEVISION ! Exemple : « le retour du Cow Boy » Nous vous souhaitons un bon spectacle, et nous vous remercions pour votre participation.

verwendet werden müssen. Für die dritte Improvisationsrunde wird eine Zuschauerin gebeten auf die Bühne zu kommen und fünf Themen zu ziehen. Sie liest jeweils ein Thema laut vor, die Improvisation beginnt und wenn sie sieht, dass die Schauspieler sich in einer besonders schwierigen, körperlichen Position befinden, soll sie sie mit einer Hupe unterbrechen und ihnen dann ein neues Thema ansagen. Weiters folgt nun eine Liedtextimprovisation zu einer auf der Gitarre gespielten Melodie, die aber immer gleich bleibt. Dafür wird wieder ein Thema gezogen und dem Publikum angekündigt.

Diese Form des Theaters im Theater ist insofern sehr interessant, als es auch tatsächlich möglich ist zu beobachten, wie die zwei wirklichen Schauspieler sich bemühen die Illusion ihrer Figuren aufrechtzuerhalten, selbst in Momenten heftigster Lachtiraden und größter Ratlosigkeit vor einem Wort, das ihnen, und dem Großteil des Publikums, unbekannt ist. Ihre Beziehung auf der Bühne folgt den Regeln der Commedia dell'arte mit der schon so oft zitierten Umkehrung der Hierarchien, welche einen Teil der Komik ausmacht. Gegen Ende der Aufführung rebelliert Ducci gegen seinen arroganten und eingebildeten Meister und übernimmt damit die Macht, wobei er die Sympathie des Publikums vollends für sich einnimmt. Sind beide Schauspieler mit einer hierarchischen Struktur auf die Bühne gekommen, so gehen sie von dieser als gleichgestellte Kollegen ab. Das ist ein klassisches Beispiel für die Funktion der Hierarchieumkehr der Commedia dell'arte, eine Art Happyend im sozialen Sinne. Das Publikum achtet die Leistungen von Marco, aber liebt Ducci, da er vor ihnen auf der Bühne leidet, wie sie leiden würden, müssten sie sich von ihrem Fauteuil erheben um die Improvisationsthemen, die sie ja selbst den Schauspielern gegeben haben, nun auch aus dem Stegreif darstellen. Es kommt öfters geradezu zu Mitleidsbezeugungen oder dazu, dass sich ein Zuschauer zu seinem Wort bekennt und eine Bedeutungserklärung liefert. Da das Mitwirken des Publikums über den restlichen Verlauf des Abends entscheidet, wird dem Publikum auch bewusst, dass es erstens eine aktive Rolle spielt und zweitens, dass diese Rolle auch ein gewisses Maß an Verantwortung mit sich bringt, da alles erlaubt ist außer einer Haltung kompletter Passivität. Der Canevas ist aber so angelegt, dass es keinen leeren Raum gibt, im Falle dass das Publikum einmal nicht reagieren oder kollaborieren sollte. *Les Bonimenteurs* haben großen Erfolg, werden von der Presse sehr gelobt und ein Teil des Publikums kommt immer wieder. Denn einerseits wollen die Zuschauer wissen, was nun tatsächlich Improvisation und was Text war, andererseits unterscheidet sich wirklich jede Aufführung von den vorangegangenen.

Das Duo aus Marseille hat mit ihrem Stück in den letzten Jahren einen stetigen Aufstieg, auch in der französischen Metropole erfahren, vom Théâtre de Dix Heures mit 100 Plätzen in der

Nähe von Pigalle, über das Palais de Glace mit 480 Plätzen, bis zum berühmten Casino de Paris mit 1500 Plätzen, wo sie in der Saison 2008/09 auftreten.

Public or not Public

Die Kompanie L'Esquisse unter der Leitung von Jérôme Jalabert hat bereits in der Saison 2001-2002 mit großem Erfolg die Frucht ihrer ersten Zusammenarbeit mit Carlo Boso, verantwortlich für Regie und Adaptation, präsentiert: *Capitaine Fracasse*. 2007 konnte die Kompanie *Public, or not Public* in Avignon uraufführen. Das Stück wurde von Carlo Boso für vier Schauspieler, der „Quadrilla“, als eine für das Publikum unterhaltsame Theatergeschichte von der Steinzeit bis zur Gegenwart konzipiert, geschrieben und inszeniert.

“Public or not public ?, voici une question qui nous hante tous, nous gens du théâtre et cela depuis déjà quelques siècles. Le Théâtre chez les grecs, 25 000 spectateurs par représentation ! Chez les romains, 100 000 ! Réunis dans le Colisée, pour y découvrir des spectacles à donner des frissons aux plus endurcis... Même la chute de l'Empire n'arrivera pas arrêter ce mouvement intarissable; les mimes romains et les masques envahiront alors les rues des villes pour y jouer des farces grossières. S'ensuivront les mystères, sacrés et profanes, les troubadours, le carnaval, le théâtre de cour, la commedia dell'arte, Shakespeare, Molière, Goldoni, l'opéra, le boulevard du crime, Stanislavski, Wedekind, le cabaret, le naturalisme, l'expressionnisme, le surréalisme, du théâtre, encore du théâtre, toujours du théâtre pour le public... Pour tout public ! Car nous l'aimons le public, et nous voudrions l'amener avec nous une fois encore, dans un amphithéâtre grec pour y jouer ensemble ce Public or not public.”²⁵⁶

Die Quadrilla setzt sich aus Stéphane Brel, „Stéph, le „beau méchant“, Nicolas Dandine, „Nico, le romantique teigneux“, Marc Faget, „Marco, l'enthousiaste lunaire“ und Jérôme Jalabert, „Jéjé, le patron philanthropique“, zusammen. Ihr schauspielerisches Können und ihre Fähigkeit des Zusammenspiels stehen bei *Public or not Public* im Vordergrund. Trotz der Zeitreise durch die Jahrtausende kommt das Stück mit sehr wenig Dekor, nur zwei großen schwarzen Holztruhen aus. Die Schauspieler sind alle in schwarze Hosen und Hemden gekleidet. Es werden nur ein paar Accessoires, wie Perücken, Masken, Kostümversatzstücke, und ein paar Requisiten, wie Musikinstrumente und Waffen, verwendet, als Andeutung einer Epoche oder szenebedingt.

Die 15 Szenen mit musikalischen Einlagen sind so angelegt, dass die Zusammenarbeit des Publikums mit den Schauspielern zum Erfolgsgeheimnis der Aufführung wird. Schon am Anfang des Stückes wird das Publikum zur Mitgestaltung aufgefordert.

²⁵⁶ Carlo Boso in der Pressemappe von *Public or not public*, 2008/2009, S.2.

Während das Publikum auf den Beginn des Stückes wartet, ertönt leise Chill-out-Musik aus den Lautsprechern. Dann kommt eine pompöse, rockige Musik mit Carmina Burana-Anlehnungen. Die „Quadrilla“ tritt auf und stellt sich in Pose. Das Publikum klatscht. Die Schauspieler wünschen: „Bonsoir“. Aus dem Publikum kommt auch ein sehr viel schwächeres „Bonsoir“. Da spielen die Schauspieler ihre Enttäuschung, sie würden ihren Auftritt nochmals machen, aber diesmal sollen die Zuschauer doch bitte auch ihre Begeisterung kommunizieren, indem sie laut klatschen und schreien. Sie gehen also nochmals ab, geben der Tonregie ein Zeichen die Musik nochmals zu starten. Sie treten erneut auf. Das Publikum klatscht, pfeift und schreit. Wieder wünschen sie „Bonsoir“ und das Publikum antwortet laut „Bonsoir“. Darauf meint Stéph süffisant, was für ein fantastisches Publikum sie denn nicht hätten. Heiterkeitsausbruch des Publikums. Sie erklären dem Publikum, dass es der Protagonist des heutigen Abends sei und es das Recht hätte sie heute zu be- und verurteilen. Die „Quadrilla“ stellt sich vor: der philanthropische Boss, der verrückte Enthusiast, der schmierige Romantiker und der schöne Bösewicht. Jedes Mal wenn der schöne Bösewicht etwas sagt, soll das Publikum ihn ausbuhen, was sich durch das ganze Stück ziehen wird und Anlass zu einigen komischen Situationen gibt. Sie stellen ihr Dasein als anthropologische Funktion dar:

Es beginnt alles mit einer Initiationsreise in die Vergangenheit, untermalt mit dem Beginn von Richard Strauß’ „Also sprach Zarathustra“: Vor 50.000 Jahren war der Urmensch nur ein einfacher Zuschauer. Sie springen aus den Kulissen mit langhaarigen verfilzten Perücken, in affenartiger Haltung und stoßen unartikulierte Schreie aus. Aus diesen Schreien und Geräuschen wird der Moment der Entdeckung einer rhythmischen Perkussionsmusik. Einer versucht mit der Keule auf etwas zu schlagen, tut sich aber nur selber weh. Daraus wird der erste komische Effekt: Er tut sich weh, einer anderer der zusieht muss lachen. Als derjenige, der sich wehgetan hat, sich zu ihm umdreht, versucht der Lachende, das Lachen durch vorgespielten Husten zu maskieren. Er tut, „als ob“ er etwas vortäuscht und spielt es sich und den anderen vor. Die Anderen, die dem Geschehen zusehen, tun so, als würden sie ihm glauben. Dieses Spiel wird dreimal wiederholt um dem Publikum den Ursprung des Lachens und der Geburt des Publikums zu erklären. Jéjé spielt den Erzähler und kommentiert, was auf der Bühne passiert.

Weiter geht es mit einer Szene zur Entstehung des antiken, griechischen Theaters. Der Erzähler stellt sich als Chorleiter auf eine Korbtruhe und erzählt, dass vor Beginn des Spieles die bösen Geister verjagt werden müssen: Dies soll geschehen, indem man mit den Füßen auf den Boden stampft und dann auch noch klatscht. Das Publikum wird wieder um seine

Teilnahme gebeten. So, erklärt der Erzähler, sei das Klatschen entstanden. So geht es in einem fort, von den griechischen Tragödien zu den römischen Zirkusspielen, mit einem kleinen Abstecher zum maskierten Theater der Atellanen. Über die Mysterienspiele und den Minnesang im Mittelalter, hin zur Commedia dell'arte und dem Hoftheater, mit einem kleinen Abstecher zu Shakespeare und dem Nôtheater. Es kommt zur Hochblüte der Oper, und das Entstehen des realistischen Theaterstils und führt dann zum Theater der Avantgarde und der Idee der Dezentralisierung auf der Suche nach dem Publikum. Denn ihre Version der Theatergeschichte beleuchtet alle Epochen auf ihr Verhältnis zum Publikum, aktiv oder passiv, teilnehmende Volksmassen oder unter Kontrolle gehalten und im Dunkeln sitzend, bis hin zur Suche nach neuem Publikum im multimedialen Zeitalter. Das Stück veranschaulicht eine weitere Geschichte innerhalb der Theatergeschichte: die Rolle der Schauspielerin.

Bis zu den Atellanen kam die „Quadrilla“ ohne Schauspielerinnen aus, jetzt brauchen sie allerdings eine und diese suchen sie sich aus dem Publikum. Eine junge Frau wird auf die Bühne gebeten, sie stellt „Virginia“ dar und wird in den verschiedenen Epochen immer wieder auf die Bühne gebeten, als schöne, stumme Sklavin im römischen Theater, als sprechende und handelnde Schauspielerin der Commedia dell'arte, als Opernsängerin für Carmen und als realistische Interpretin von Curleys Frau in John Steinbecks *Von Menschen und Mäusen*. Fazit des Stückes ist:

Le théâtre est une invention humaine qui ne serait rien sans spectateur. Même si des facteurs religieux ou politiques ont assombri ou redoré son blason selon les époques, il demeure au service du plaisir du public. Et c'est bien ce plaisir que distille. *Public or not public*.²⁵⁷

Der große Erfolg von *Public or not Public* macht aus diesem Stück eine der gelungensten Inszenierungen Carlo Bosos. Jedoch ist das nicht nur der Verdienst der Regiearbeit, sondern liegt an der ständigen Arbeit der Schauspieler um bestimmte Effekte in der Konfrontation mit dem Publikum noch besser herausarbeiten zu können. Wie bei *Les Bonimenteurs* liegt das Geheimnis des Abends in ihrem außergewöhnlichen Zusammenspiel begründet. Auch dieses Stück existiert eigentlich nur als Canevas und nicht als endgültige schriftliche Fassung, obwohl jeder Schauspieler seine eigenen Gags und Pointen notiert hat.

²⁵⁷ Pressemappe *Public or not Public*, 2008/09, S.3.

ZUSAMMENFASSUNG

In welcher Form auch immer die Commedia dell'arte einst existierte, welcher Formenwandel sich auch in ihrer Geschichte und in der Theatergeschichte um sie herum vollzog, hat auf die zeitgenössische Version der Commedia dell'arte wenig Einfluss. So schwer es für die Wissenschaft ist, aber die Commedia dell'arte lebt und nährt sich auch von ihrem Mythos und vielen literarischen und ikonographischen Gemeinplätzen.

Es sind die Spiellust, das hohe Maß an Schauspielkunst und die politische Dimension, die für die Schauspieler und das Publikum die Commedia dell'arte so reizvoll macht. Gleich einem Brecht'schen Verfremdungseffekt lässt sich die barocke Ästhetik der Commedia dell'arte und das Spiel mit den Masken einsetzen und erlaubt dem Zuschauer über seine Ängste zu lachen und damit vielleicht so manche versteinerte Struktur und Hierarchie der Gesellschaft neu zu hinterfragen.

Die Verwendung von Masken und Improvisation faszinierte Regisseure, Schauspieler und Theaterpädagogen schon seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Masken stellen ein exotisches Spielelement dar, welches das Publikum in seinen Bann zieht und vom Schauspieler ein besonders expressives, körperliches Spiel verlangt.

Das Konzept des Improvisationstheaters, in dem es keinen geschriebenen Text gibt, gehört jedoch der Legende an. Die Improvisation gehört unbedingt zu den Elementen der Commedia dell'arte, jedoch eher in die Probenzeit als auf die Bühne. Allerdings heißt Improvisation auch nicht frei zu erfinden, sondern Carlo Boso stellt innerhalb des Stegreifspiels präzise Regeln auf, die eine Struktur für die Geschichte repräsentieren, den Schauspielern ihre Redezeit bemessen und die den Fortgang des Dramas sichern sollen. Letzten Endes ist zu beobachten, dass ein Commedia dell'arte-Stück von Carlo Boso bis ins kleinste Detail durchchoreographiert ist und wie ein genau abgestimmtes Uhrwerk seine Lacheffekte und Überraschungen platziert. Das Stück bleibt aber wandelbar und gesteht den Schauspielern ihre Freiheit zu, auf eine aktuelle Situation und auf das Publikum reagieren zu können, aber die Zwänge des kommerziellen Theaters bringen eine gewisse Fixierung mit sich.

Anders als im literarischen Theater, wo der Text tragend sein kann, steht das Können der Schauspieler absolut im Mittelpunkt der Commedia dell'arte. Je besser ihr Zusammenspiel, je höher die Energie und der körperliche und emotionale Einsatz, je virtuoser das Spiel, desto großartiger die Vorstellung. Die Commedia dell'arte stellt sich gegen den Trend des herrschenden Starsystems, denn auf ihrer Bühne gibt es so viele Stars wie Schauspieler. Der Schauspieler der Commedia dell'arte muss nicht nur gut ausgebildet sein, sondern er muss

demütig genug sein um den Fokus abgeben zu können, mit seinem Spiel seinen Spielpartner zum Reagieren, zum Spielen zu bringen. Aus den zwei Prinzipien der Großzügigkeit und der Demut erwächst die Choralität eines Commedia dell'arte-Ensembles. Daher auch das langjährige Engagement Carlo Bosos für eine Schauspielpädagogik der Commedia dell'arte. Natürlich wird sich die zeitgenössische Form der Commedia dell'arte nicht über eine Randerscheinung in der europäischen Theaterlandschaft hinausentwickeln. Das ist auch gar nicht das Ziel der Kompanien, die sich mit ihrer Arbeit der Commedia dell'arte verschrieben haben. Ihre Motivation ergibt sich einerseits aus der Begeisterung für die Commedia dell'arte, als auch andererseits aus dem geschickten Ausnützen der Commedia dell'arte als Verkaufsargument. Es ist nur gut, dass es Platz für solche Nischen gibt, schließlich gibt es auch ein Publikum dafür und vermag mit ihrer faszinierenden Ästhetik dort Interesse zu wecken, wo das institutionalisierte Theater nicht mehr hinreicht.

Vielleicht ist es ein Glück, dass man nicht wirklich weiß, wie die Commedia dell'arte denn tatsächlich war, denn das erlaubt es der heutigen Theaterpraxis, über die Optik der Rekonstruktion hinaus, aus der Commedia dell'arte ein großes Forschungslaboratorium zu machen, in dem der Schauspieler im Zentrum steht, wo seine Fabulierlust aktiv zur Konstruktion eines Stückes beitragen kann und seine Schauspieltechnik immer wieder neu gefunden und neu erprobt wird. Zum großen Vergnügen des Publikums.

Viva la Commedia!

BIBLIOGRAPHIE

Adler, Gusti: Max Reinhardt, sein Leben. Salzburg, Festungsverlag, 1964

Apollonio, Mario: Storia della commedia dell'arte. Firenze, Sansoni Editore, 1982

Aslan, Odette; Bablet, Denis (Hrsg.): Le Masque, Du rite au théâtre. Paris, CNRS Editions, 1999

Attinger, Gustave: L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français. Genf, Slatkine Reprint, 1993

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola: L'Energie qui danse, L'art secret de l'acteur. Lectoure, Bouffoneries, 1995

Barba, Eugenio: Le Corps dilaté, dans Jeu. Cahiers de théâtre, Nr. 2, dir. Lorraine Camerlain, Diane Pavlovic, Montréal, 1985

Battistini, Fabio: Giorgio Strehler. Rom, Gremese Editore, 1980

Beijer, Agne; Duchartre, Pierre-Louis (Hrsg.): La commedia dell'arte au XVIe siècle, Le Recueil Fossard, suivi des compositions de rhétorique de M. Don Arlequin. Paris, Librairie Théâtrale, 1981

Benserade, Isaac de: Ballets pour Louis XIV. Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997

Bragaglia, Anton Guilio (Hrsg.): Perrucci, Andrea: Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso (1699). Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961

Boso, Carlo: Un stage commedia dell'arte. Théâtre et Animation, N°31, Oktober 1983

Boso, Carlo: Contre la mort sucrée. In: Bouffoneries Nr 15/16, Cazilhac, o.Verlag, 1986

Boso, Carlo; Camerlain, Lorraine: Art de la comédie, comédie de l'art, entretiens avec Carlo Boso. In: Jeu, Cahiers de theatre, 1985/2., Nr.35, Montréal.

Bourqui, Claude: La Commedia dell'arte. Paris, Sedes, 1999

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band, Stuttgart, Metzler, 1993

Broessler, Agnes: Max Reinhardt in seiner Entwicklung von Schauspieler zum Regisseur. Wien, Dissertation, 1986

Cairns, Christopher (Hrsg.): The Commedia dell'arte from the Origins to Dario Fo. New York, Mellen Press, 1989

Chilton, Meredith; Pietropaolo, Domenico: Harlequin Unmasked, the Commedia dell'arte and Porcelain Sculpture. New Haven, Yale University Press, 2001

Clavilier, Michèle; Duchefdelaville, Danielle: *Commedia dell'arte, Le jeu masqué*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1994

Clayton, John Douglas: *Pierrot in Petrograd, The Commedia dell'Arte / "Balagan" in twentieth-century Russian theatre and drama*. Montreal, McGill-Queen's Univ. Press, 1994

Crick, Olly; Rudlin, John: *Commedia dell'arte, A Handbook for Troupes*. London, Routledge, 2001

Decroux, Étienne: *Les « dits » d'Étienne Decroux*, in Patrick Pezin (Hrsg.): *Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps éditions, 2003

Dort, Bernard: *La commedia dell'arte : un art ou un métier?*. Paris, Le Monde, 30.10.1982

Duchartre, Pierre-Louis: *La Commedia dell'arte*. Paris, Éditions d'Art et Industrie, 1955

Duchartre, Pierre-Louis : *La Commedia dell'arte et ces enfants*. Paris, Librairie Théâtrale, 1978

Dullin, Charles: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*. Paris, Librairie Théâtrale, 1985

Esrig, David: *Commedia dell'arte, Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen, Greno Verlagsgesellschaft, 1985

Fava, Antonio: *La Maschera comica nella commedia dell'arte, disciplina dell'attore, universalità continuità dell'improvvisa poetica della sopravvivenza*. Colledara, Andromeda Editrice, 1999

Féral, Josette; Mnouchkine, Ariane: *Trajectoire du soleil*. Paris, Editions Théâtrales, 1998

Ferrone, Siro: *Attori, Mercanti, Corsari, La commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993

Fisher, James: *The Theatre of Yesterday and Tomorrow, Commedia dell'arte on the Modern Stage*. New York, Mellen Press, 1992

Fo, Dario: *Kleines Handbuch des Schauspielers*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1997

Fo, Dario: *Mistero Buffo, Guillarata popolare*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2003

Fouchard, Stéphanie: *Carlo Boso et la Commedia dell'arte*. Université de Caen, Mémoire de maîtrise, 2000.

Fuhrich, Edda (Hrsg.): *Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte*. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1970

Gautier, Théophile: *Le Capitaine Fracasse, avec 60 dessins de Gustave Doré*. Paris, Charpentier, 1866

- George, David J. und Gossip, Christopher J.: *Studies in the commedia dell'arte*. Cardiff, University of Wales Press, 1993
- Goldoni, Carlo : *Arlequin, valet de deux maîtres*, adaptation Carlo Boso et Guy Pion, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997
- Gordon, Mel: *Lazzi, The Comic Routines of the Commedia dell'arte*. New York, Performing Arts Journal, 1983
- Goron, Laura: *Le Festival est au programme de leur cursus scolaire*. In: *La Provence*, 28. Juli 2008
- Green, Martin; Swan, John: *The Triumph of Pierrot, The Commedia dell'arte and the Modern Imagination*. Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 1993
- Griffiths, David: *The Italian Commedia and Please Be Gentle*. Amsterdam, Harwood Academic Publications, 1998
- Hill, Philip G. (Hrsg.): *Commedia dell'arte Performance*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1993
- Haeussermann, Ernst: *Max Reinhardts Theaterarbeit in Amerika*. Wien, Dissertation, 1966
- Hinck, Walter: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Commedia dell'arte und théâtre italien*. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965
- Hoffmeier, Dieter; Völker, Klaus (Hrsg.): *Werkraum Meyerhold, Zur künstlerischen Anwendung seiner Biomechanik*. Berlin, Edition Hentrich, 1995
- Johnstohne, Keith: *Improvisation und Theater*. Berlin. Alexander Verlag, 1993
- Kahane, Arthur: *Die Thimigs, Theater als Schicksal einer Familie*. Leipzig, Erich Weibezahl Verlag, 1930
- Klingenbeck, Fritz (Hrsg.): *Max Reinhardts Theater in der Josefstadt, Salzburg, Residenz Verlag*, 1972
- Koll, Alfred: *Diener zweier Herren, Erinnerungen an 1924. Die Josefstadt 6. Heft – Juni 1980*, Wien, Bezirksmuseum Josefstadt, 1980
- Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990
- Lasso, Orlando di: *Libro de villanelle, moresche ed altri canzoni*. Paris, Le Roy et Ballard, 1581
- Lecoq, Jacques: *Le Corps poétique*. Arles, Actes Sud, 1997
- Leisler, Edda; Prossnitz, Gisela (Hrsg.): *Max Reinhardt und die Welt der Commedia dell'arte*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1970

Leisler, Edda; Prossnitz, Gisela (Hrsg.): Max Reinhardt in Europa. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1993

Liechthan, Rudolf: Vom Tanz zum Ballett, Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes. Stuttgart, Belser Verlag, 1993

Mamczarz, Irene: Le Masque et l'âme, De l'improvisation à la création théâtrale. Paris, Klincksieck, 1999

Mariti, Luciano (Hrsg.): La Commedia dell'arte alle origini dell teatro moderno. Roma, Bulzoni, 1980

Marotti, Ferruccio (Hrsg.): Flaminio Scala: Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate (1611). Milano, Il Polifilo, 1976

Martin, Serge: Le Fou, Roi des théâtres. suivi de Pezin, Patrick: Parlerie de Ruzante qui revient de guerre et Voyage en Commedia dell'Arte. Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions, 2003

McGowan, Margaret M.: L'Art du ballet de cour en France (1581-1643). Paris, Éditions du CNRS, 1963

Melchinger, Siegfried: Das Theater Max Reinhardts. Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1968

Mersenne, Marin: Traité de l'harmonie universelle, Band I-III (1636). Paris, Éditions du CNRS, 1986

Mic, Constant: Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des 16e, 17e et 18e siècles. Paris, Librairie Théâtrale, 1980

Mnouchkine, Ariane: L'Art du présent, Entretiens avec Fabienne Pascaud. Paris, Plon, 2005

Molinari, Cesare: La Commedia dell'arte, Milano, Mondadori, 1985

Molteni, Patrizia: Carlo Boso, Da spettatore ad „attore“. In: Aldo Bechi (Hrsg.): Focus Nr. 85, März-April 2008

Müller, Werner: Körpertheater und Commedia dell'arte. München, J. Pfeiffer Verlag, 1984

Nicoll, Allardyce: The World of Harlequin, A Critical Study of the Commedia dell'arte. Cambridge, Cambridge University Press, 1976

Pandolfi, Vito (Hrsg.): La Commedia dell'arte, storia e testo. Bd.1-6, Firenze, Casa Edizione Le Lettere, 1988

Pastori, Jean-Pierre: La Danse, Bd. 1 Du ballet de cour au ballet blanc. Paris, Découvertes Gallimard, 1996

Perrini, Alberto (Hrsg.): Niccola Sabbatini: Scene e macchine teatrali, della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca. Roma, E & A, 1989

Pezin, Patrick (Hrsg.): Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions, 2003

Piizzi, Paola; Sartori, Donato : Dall'idea alla relizzazione della maschera teatrale secondo le metodologie e le tecniche dei Sartori. Maschere e Mascheramenti, I Sartori tra arte e teatro, Padua, Centro Maschere e Strutture Gestuali, 1996

Pourot, Paul: La Chanson, le masque, la danse; Origines et histoire de la Chanson, du Carnaval, de la danse et des Noels. Bruxelles-Paris, Eugène Figuière Éditeur, 1927

Riha, Karl; Sand, Maurice: Commedia dell'arte. Frankfurt am Main, Inselverlag, 1993

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien, Schroll, 1952

Rousier, Claire (Hrsg.): L'Histoire de la danse, Repères dans le cadre du diplôme d'État. Pantin, Centre National de la Danse, 2000

Rudlin, John: Commedia dell'arte, An Actor's Handbook. London, Routledge Press, 1994

Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin, Dietrich Reimer / Ernst Vohsen, 1933

Sand, Maurice: Masques et Bouffons, Comédie Italienne. Paris, Michel Lévy Frères, 1860

Sartori, Donato; Lanata, Bruno: L'Art du masque dans la comedia dell'arte. Paris, Solin, 1990

Schwartz, Evgueni: Le Dragon, Paris, L'Avantscène théâtre – collection des Quatre-Vents, 2003

Schwarz, Ralph: Die Commedia dell'arte als Impuls der Theaterreform der Jahrhundertwende im europäischen Vergleich. Dissertation an der Universität Innsbruck, 1995

Seym, Simone: Das Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkines Ästhetik des Theaters. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992

Simioni, Corrado (Hrsg.): Programme Théâtre Romain Rolland de Villejuif pour le 1er Festival International de Commedia dell'arte du Val de Marne (1er au 30 octobre 1983). Montgeron, Imprimerie Desbouis-Gresil, 1983

Stackelberg, Jürgen von: Metamorphosen des Harlekin, Zur Geschichte einer Bühnenfigur. München, Verlag Fink, 1996

Strehler, Giorgio: Un Théâtre pour la vie, Réflexions, entretiens, notes de travail. Paris, Fayard, 1998

Strehler, Giorgio : Un Théâtre pour la vie, Paris, Fayard, 1980

Strehler, Giorgio: Io, Strehler, Una Vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano, Rusconi Libri, 1986

Strehler Giorgio: Une Vie pour le théâtre, Entretiens avec Ugo Ronfani. Paris, Éditions Pierre Belfond, 1989

Strehler, Giorgio: Für ein menschlicheres Theater. Berlin, Henschelverlag, 1977

Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella: Le secret de la commedia dell'arte, La Mémoire des compagnies italiennes au 16e, 17e et 18e siècle. Cazilhac, Contrastes Bouffonneries, 1984

Taviani, Ferdinando ; Barbieri, Nicolò (Hrsg.): La Supplica, Discorso familiare a quelli che trattano de' comici. Venedig 1634, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1971

Taviani, Ferdinando: Les Voyages des Italiens. Chaillot, Journal du Théâtre National de Chaillot, N° 12, Juni 1983

Taviani, Ferdinando: La Fleur et le guerrier, Les Actrices de la Commedia dell'arte. In: Pezin, Patrick (Hrsg.): L'Energie de l'acteur. Bouffonneries Nr 15/16, Cazilhac, o.Verlag, 1986

Tessari, Roberto: Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra. o.O., Mursia, 1981

Théâtre du Soleil: L'Age d'or. Paris, Editions Stock, 1975

Thuillier, Robert: Les Marionnettes de Maurice et George Sand. Paris, Éditions Hermé, 1998

Wolgast, Karin: Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900. Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1993

Zoubek, Wolfgang: Die Komik im kulturanthropologischen Vergleich. Dissertation en der Universität Wien, 1996

Internetseiten:

www.belviaggio.fr, 12.10.2008

<http://www.comediensetcompagnie.info>, 13.10.2008

<http://www.theatredeleveil.org/saison.htm>, 12.10.2008

www.teatrovivo.eu/it/biografia.php, 12.10.2008

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/, 12.10.2008

Filmographie und Discographie:

Dr. No. Regie: Terence Young, USA 1962

Titanic. Regie: James Cameron, USA, 1997

Star Wars. Regie: George Lucas, USA, 1977

Notre-Dame-de-Paris. Musik: Richard Cocciante, Text: Luc Plamondon, Paris, Prod. Pomme Music, 1998

King Arthur, Musik: Henry Purcell, Libretto: John Dryden, 1691. o.O., Editions Constallat Erato, 1984

Handzettel, Flyer, Postkarten, Broschüren und ähnliche Schriftstücke:

Ein Teil der nichtliterarischen Quellen des Forschungsgebietes besteht aus allen möglichen Arten von Blättern, zur Information oder zur Werbung für Theaterstücke, Workshops, Informationsabende etc. Diese sehr vergängliche Sorte an Papieren sind von mir gesammelt und privat archiviert worden. Die Meisten dieser Schriftstücke haben keinen nominellen Autor. Wenn möglich so wird zumindest der Name der Druckerei zitiert. Mittlerweile werden aber viele Dokumente elektronisch übermittelt und gespeichert und sind daher nur in elektronischer Form verfügbar und archiviert.

Nicolo Carlo Boso: Curriculum Vitae, 12.2.2002

Programm der Compagnie du Mystère Bouffe 1999/2000

Programmheft der Cie du Mystère Bouffe, Saison 2001/2002

Infofolder der Compagnie du Mystère Bouffe, 1999/2000 und folgende Saisons

Dossier der Saison 1986/87 der Kompanie Tag Teatro (A.C.T.E.)

Pressemappe Lancelot et le dragon, Cie Entr'Act, 2007

Flugblatt: Autour des Tréteaux de la Colère, Rassemblons les luttes. o.O., o. J.

Saisonprogramm 2007/08 des Theaters in der Josefstadt, 2007

Pressemappe der Kompanie Alain Bertrand für Ubu

Pressemappe Le Cercle de Craie, Cie Alain Bertrand 2008

Pressemappe von Lancelot et le dragon

Pressemappe Les Bonimenteurs

Kontaktadressen Kompanien:

Cie Bel Viaggio
12, allée Robert Cheval
44980 Sainte Luce sur Loire
Frankreich
<http://www.belviaggio.fr>

Entr'Act
19 rue de Verneuil
F-03100 Montluçon
Frankreich
<http://www.entractcompany.com>

La Compagnie du Mystère Bouffe
23, rue André Joineau
93310 Le Pré Saint-Gervais
Frankreich
www.mysterebouffe.com

Viva la Commedia
160, rue d'Aubervilliers
75019 Paris
Frankreich
www.vivalacommedia.com

Le Théâtre des Asphodèles
115 av Lacassagne
69003 Lyon
Frankreich
www.asphodeles.com

Académie International des Arts du Spectacle
Studio Théâtre de Montreuil
52, rue du Sergent Bobillot
93100 Montreuil sous Bois
Frankreich
www.academie-spectacles.com
www.stmprod.com

Compagnie Alain Bertrand
2 Place Vaucanson
F-38000 GRENOBLE
Frankreich
<http://web.mac.com/compagnieab>

Comédiens Et Compagnie
50, Rue Grillons
F-92290 Châtenay Malabry
Frankreich

Les Tréteaux du Panier - Les Carboni
11 rue du Panier
F-13002 Marseille
Frankreich
<http://www.lescarboni.com>

Compagnie Théâtrale Entr'Act
177, Avenue Cistes
F-83700 Saint Raphaël
Frankreich

Théâtre de l'Eveil
8, rue des Arbalestriers
B - 7000 MONS
Belgien
<http://www.theatredeleveil.org>

Le Théâtre des Foules
21 rue de Nice
F-75011 Paris
Frankreich
<http://theatredesfoules.free.fr>

TeatroVivo
Via Garibaldi, 12
I-48010 Cotignola (RA)
Italien
<http://www.teatrovivo.eu>

El Teatro del Finikito
Centro de Artesanía
Ctra. Alcalá a Arganda, km. 2,200
ES-28803 - Alcalá de Henares, Madrid
Spanien
<http://www.elteatrodelfinikito.com>

LEBENS LAUF

Gerrit Berenike Heiter

Geboren am 4.11.1977, Graz, Österreich

Bildungsweg

1988- 1997	Bundesgymnasium Vöcklabruck
1997/1998	Studium der Theaterwissenschaft/Fächerkombination Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Wien
1998/1999	Studienwechsel Theaterwissenschaft/Kunstgeschichte
2000/2001	Studienaufenthalt an der Université Paris X Nanterre im Rahmen des ERASMUS-Programmes
2001/2002	LEONARDO-Praktikum bei der Compagnie du Mystère Bouffe Studium der Arts du Spectacle mention Etudes Théâtrales an der Université Paris X Nanterre
2002/ 2003	Maîtrise Arts du Spectacle mention Etudes Théâtrales, mention très bien: „La Belle Danse: Théorie et Pratique“
2003/2004	Diplôme d'Études Approfondies Théâtre et Arts du Spectacle, mention très bien: „La Danse baroque à la charnière entre Renaissance et Belle Danse, 1600-1651“
2004-2007	Schauspieldiplom an der Académie Internationale des Arts du Spectacle unter der Leitung von Carlo Boso, Montreuil-sous-Bois.
2004-2010	Doktoratsstudium der Arts du Spectacle mention Etudes Théâtrales an der Université Paris X Nanterre: „Les Ballets dans les cours françaises et européennes (fin XVI ^e – début XVII ^e siècles), De l'Événement aristocratique à l'avènement monarchique“