

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	31 (2007)
Artikel:	Schauspieltechniken der "commedia all'improvviso"
Autor:	Hulfeld, Stefan
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868952

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SCHAUSPIELTECHNIKEN DER „COMMEDIA ALL’IMPROVVISO“

von STEFAN HULFELD

Dass das Improvisieren in der Musik als Gegenbegriff des Komponierens gilt, bezüglich theatraler Praktiken „componieren“¹ aber mit der Improvisationskunst der Spielenden in Verbindung zu bringen ist, verweist auf grundsätzliche Unterschiede des Verhältnisses von Aufführungspraxis und Notationssystemen in den Bereichen Musik und Theater. Der vorliegende Beitrag ist deshalb im Umfeld musikwissenschaftlicher Beiträge als Ergänzung konzipiert, um einen an Körperlichkeit, Rhythmus und Sprache gebundenen Improvisationsbegriff der Neuzeit zu problematisieren. Im Zentrum des Untersuchungsfeldes steht ein Phänomen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, das Improvisation als Prinzip im Namen trägt. Es geht dabei um die sich ausdifferenzierende Form der „commedia all’improvviso“, die von Zeitgenossen alternativ als „commedia mercenaria“, „commedia italiana“, „commedia degli Zanni“, „commedia a maschere“ oder „commedia a sogetto“ bezeichnet wurde und für die sich mit „commedia dell’arte“ eine späte, zwischen Polemik und Verklärung oszillierende Bezeichnung durchgesetzt hat. Was bedeutet Improvisation im Zusammenhang mit dieser Theaterform? Zur Beantwortung dieser Frage werden erstens die Transformationen des Improvisationsbegriffs in Bezug auf theatrale Praktiken seit dem 17. Jahrhundert bis heute skizziert. Zweitens wird das historische Umfeld der Genese dieser Theaterform angedeutet. Daran schließt sich drittens der Versuch an, theaterästhetische Implikationen der Commedia-Improvisation zu umreißen.

1. Transformationen des Improvisationsbegriffs

Die von Repräsentanten der Schriftkultur ausgehenden Missverständnisse bezüglich des historischen italienischen Improvisationstheaters bringt ein Zitat des Jahres 1697 auf den Punkt, welches sich auf den Aufenthalt der fest- und denkfreudigen Königin Christina von Schweden in Rom ein paar Jahrzehnte zuvor bezieht. Johann Christoph von Wagenseil tradiert in seinem „Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst“ bezüglich theatraler Fastnacht lustbarkeiten die folgende Episode:

„Die Königin Christina von Schweden / pflegte zu Rom / die Faßnacht durch eine Truppe Comœdianten zu halten / die spieleten meistens alle Tage nach den Abend-Essen / von dem / was ihnen die Königin ein paar Stunden vorhero hatte auffgeben; und waren dannenhero ihre Unterredungen lauter Improvisaden. Es stund denen frembden und andern ansehnlichen Leuten frey / zu zuschauen / und

¹ Vgl. Gerda Baumbach, „Vom Verschwinden und von der Beharrlichkeit der Comödie“, in: Gerda Baumbach (Hg.), *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Köln, Weimar, Wien 2002, 27 ff.

war nit unannehmlich zu sehen / und zu hören / was besagte Commœdianten, ohne alles Nachdencken herfür brachten. Etliches kam sehr schön heraus / doch lieff öfftter was lahmes mit unter / wie es dann nit anderst seyn konte. Dann es bleibt einmal bey den / was man in Sprichwort sagt: Gut Ding will Weil haben: und das trifft auch sonderlich in der Poeterey zu. Ein schönes Gedicht lässt sich nit so hinschlenckern / wie es unsere Spruchsprecher mit ihren Sprüchen machen [...]. Ein Poet / will er was tüchtiges zu Papier bringen / so muß er / nach eines der besten Poeten / deß Horatii nemlich Ausspruch / lange tiefsinnig sitzen / den Kopf oft kratzen / seiner Hände Nägel bis auf das Blut benagen / und vielfältig das / was er geschrieben / wider auslöschen.“²

Die Improvisationskomödie wird in diesem Passus als kurzfristig produzierte Aufführung nach Vorgaben der Auftraggeberin geschildert. Die Bewertung erfolgt durch Wagenseil auf der Folie des literarischen Werks, das in einem längeren, widerspruchsvollen und reflexiven Prozesses des Findens und Verwerfens entstehe. Aus dieser Optik erachtete er es als zwingend, dass das angeblich „ohne alles Nachdenken“ in Gang gesetzte Spiel in eine Mischung aus „sehr schönen“ und „lahmen“ Passagen mündete. Die Kontrastierung des literarischen Werks als einer reflexiven Größe mit der improvisierten Poesie als einer scheinbar spontanen, aus dem Nichts schöpfenden Form, prägte den Diskurs über Improvisationstheater längerfristig. Der Abhandlung „Dell’arte rappresentativa premeditata ed all’improvviso“ (1699) von Andrea Perrucci war diese Dichotomie schon im Titel eingeschrieben. Gemessen an älteren Theatertraktaten, etwa Angelo Ingegnaris „Della poesia rappresentativa“ oder Leone de’ Sommis „Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche“, mag es zwar bemerkenswert sein, dass Perrucci das Improvisationsspiel überhaupt thematisierte, indes ist das Grundmuster seiner Ausführungen wie bei Wagenseil einer Werkästhetik verpflichtet. Aufführungskunst definierte er in aristotelischer Tradition als „Nachahmung einer geschlossenen Handlung“, wenn auch durch Stimme und Gesten.³ Im ersten Teil seines Werks legte er die poetologischen Regeln für Bühnendichtungen dar, deren genaue Erfüllung er auch im Improvisationsspiel voraussetzte. Kein Wunder also, wenn er dieses als eine „wunderschöne, wenn auch schwierige und gefährliche“ Sache bezeichnete und meinte, nur mit der gelehrten Poetik vertraute Schauspielerinnen und Schauspieler sollten sich das Improvisieren erlauben. Die Verklärung von Ausnahmeschauspielerinnen und -spielern, welche angeblich innerhalb der von der Poetik vorgegebenen Normen zu improvisieren wussten, prägte auch den Diskurs während des 18. Jahrhunderts. Vom aristokratischen Theaterautor Scipione Maffei über den bedeutenden Theaterreformator Luigi Riccoboni bis hin zu Denis Diderot wurde Improvisation nun als Technik eines besonders

² Johann Christoph Wagenseil, „Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst“, in: Johann Christoph Wagenseil, *Di Sacri Rom. Imperii libera Civitate Norinbergensi Commentatio*, Altdorfium Noricorum 1697, 480.

³ Andrea Perrucci, *Dell’arte rappresentativa, premeditata ed all’improvviso*. Testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia. Firenze 1961, 66.

natürlichen Schauspielstils dargestellt.⁴ Es handelt sich dabei um ein Konstrukt, das eine betont supra-artifizelle und groteske Spielweise in den Dienst der propagierten veristischen Schauspielkunst stellte und damit umwertete.

Die von der Romantik geprägte Commedia-Auffassung des 19. Jahrhunderts entdeckte Improvisation als Schlüssel zu Phantasiewelten. Im Zentrum standen die Aktivitäten auf Schloss Nohant, wo im Umfeld von George und Maurice Sand Improvisationskomödie gespielt wurde. In einem Akt der Distanzierung von der bürgerlichen Kunstproduktion selbstkontrollierter Subjekte wollten die Bohemiens über die Neuerfindung der Commedia dell’arte und damit qua Improvisation die verdrängten seelischen Regungen und sinnlichen Begierden zur Darstellung bringen. Die Groteske und der ohne Klärung eines Ziels in Gang gesetzte kreative Prozess fungierten als Kunstmittel, um diese der bürgerlichen Lebenswelt suspekten Sphären neu zu erschließen.⁵

Damit habe ich zwei Sichtweisen auf das Improvisationsspiel skizziert, die für die Annäherung an die Commedia all’improvviso des 16. Jahrhunderts gleichermaßen unzureichend sind. Das Denken innerhalb der Opposition von Dramentext und improvisierter Bühnendichtung missachtet die Tatsache, dass das Kompositionsprinzip der „commedia all’improvviso“ grundsätzlich ein anderes und literarischer Text nur *eine* Komponente theatricaler Praktiken ist. Und in romantischer Tradition das Improvisationsspiel als eine Technik aufzufassen, mittels derer sich das Subjekt freispield, um nach den verdrängten Bildern und Obsessionen als einem künstlerischen Material zu suchen⁶, verkennt einerseits den Zwang zur seriellen Produktion, dem die Improvisationskomödie aus ökonomischen Gründen ausgesetzt war, andererseits die Wichtigkeit der rhetorischen und akrobatischen Techniken. Denn diese erlaubten es, dem Produktionszwang mit künstlerischen Mitteln zu begegnen.

2. Das Umfeld frühneuzeitlicher Berufsschauspieltruppen

Diese Techniken sind nur zu verstehen, wenn die Genese der „commedia all’improvviso“ als Prozess der Ausdifferenzierung und Spezialisierung im Kontext anderer Theaterformen aufgefasst und eingeordnet wird, was hier durch Beispiele lediglich angedeutet werden kann.

⁴ Vgl. Scipione Maffei, „Istoria del teatro e difesa di esso (1723)“, in: Scipione Maffei, *De’ teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*. A cura di Laura Sannia Nowé, Modena 1988, 23; Louis Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*. (Reprint der Erstausgabe Paris 1728) Bologna 1969, 61f.; Denis Diderot, „Von der dramatischen Dichtkunst“, in: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Anmerkungen und Nachwort von Klaus Detlef Müller, Stuttgart 1986, 380f. (= Universal-Bibliothek; 8283).

⁵ Roberto Cappone, *CDA. Il mito della commedia dell’arte nell’ ottocento francese*, Roma 1999 (= La Commedia dell’arte. Storia, testi, documenti; 5).

⁶ Als diesbezüglich einflussreich kann das 1979 in englischer Sprache erstpublizierte Buch von Johnstone gelten. Vgl. Keith Johnstone, *Improvisation und Theater*. Deutsch von Petra Schreyer, Berlin 1993.

Eine Form, die den verbreiteten Vorstellungen von Renaissancetheater gerecht wird, resultierte aus der in Italien seit dem 15. Jahrhundert virulenten Auseinandersetzung mit den Komödien von Plautus und Terenz. Diese gelangten im aristokratischen bzw. akademischen Umfeld zur Aufführung und propagierten den in der Antike verankerten hochkulturellen Begriff von Theater. Schauspieltechnisch gesehen standen solche Initiativen in der rhetorischen Tradition – es war letztlich ein Betätigungsfeld für junge Männer, die sich im öffentlichen Reden übten. So führte beispielsweise anlässlich eines Hochzeitsfestes die Venezianer Compagnia della Calza „Gli Immortali“ (= „Die Unsterblichen“) Plautus' Stück „Miles Gloriosus“ auf.⁷ Bemerkenswert ist dabei, dass es zu einer Zusammenarbeit der jungen, aus angesehenen Familien stammenden Theateramateure mit dem in Venedig renommierten Buffone Zuan Polo Liompardi kam, der zwischen den Akten der regelmäßigen Komödie seine Zwischenspiele zeigte. Über diese, nicht über die antike Komödie, berichtete der Chronist Marino Sanudo:

„Zwischen den Akten zeigte Zuan Polo eine neue Comœdie, indem er sich selber zu einem Zauberer machte und eine Hölle mit Feuer und Teufeln kreierte. Dann posierte er als Gott der Liebe (Cupido) und wurde in die Hölle geschleppt, wo er Domenico Taiacalze vorfand, der dort Widder jagte. Und als dieser mit den Widdern erschien, machten sie alle einen Tanz. Dann war eine Musik von auf einem Triumphwagen sitzenden Nymphen zu hören. Diese sangen ein Lied und schlügen dazu rhythmisch mit Hämmern auf einen Amboss, um so das Schlagen der Herzen zu imitieren. Und als die Komödie zu Ende war, gab Zuan Polo eine Demonstration von Paris und den drei Göttinnen. Wem sollte er den Apfel geben? Venus. Es war sehr schön.“⁸

Schon allein wegen des Aufwandes an Requisiten sowie wegen der nötigen Koordination der an der szenischen Aktion Beteiligten, ist davon auszugehen, dass es sich bei diesem Zwischenspiel um eine gut vorbereitete Aktion handelte. Trotzdem dürften die von Zuan Polo dabei geführten Reden improvisiert gewesen sein, denn er war bekannt für die Kunst sowohl des „contraffare“ als auch der „improvvisazione canterina“. Letztere bezeichnet das Improvisieren innerhalb der Form der „ottava rima“, also innerhalb von Strophen mit acht elfsilbigen Zeilen, wobei die ersten sechs kreuz- und die beiden letzten paargereimt waren. Diese teilweise auch schriftlich fixierten Dichtungen der Herolde und „cantastorie“ bot Zuan Polo, sich selber mit einem Saiteninstrument begleitend, auf der Piazza dar, wobei er die meist im ritterlichen Ambiente verorteten Gedichte improvisierend in buffonesker Brechung zur Aufführung brachte. Dazu musste er über ein großes Repertoire an internalisierten „ottave“ verfügen, um durch das Variieren von Strophen, Reimen, festen Wendungen

⁷ Über die „compagnie della calza“ als Trägerschicht frühneuzeitlicher Theateraufführungen vgl. Raimondo Guarino, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna 1995, 62–67.

⁸ Übersetzung Stefan Hulfeld nach dem italienischen und englischen Text in: Robert Henke, *Performance and literature in the commedia dell'arte*, Cambridge 2002, 61.

und einzelnen Wörtern auf die Aufführungssituation zu reagieren und spezifische Inhalte in einer rhythmisch und reimtechnisch definierten Form ad hoc produzieren zu können.⁹

Unter dem „*contraffare*“ hingegen wurde das parodistische Geschichtenerzählen verstanden, wobei der Komödiant die darin involvierten Menschen oder auch Tiere und Objekte mit einem schnellen Wechsel verschiedener Sprachen und Stimmlagen anspielte. Buffoni vermochten mittels dieser Technik ganze Stücke aufzuführen, wie am Beispiel von Casparino Venturino nachzuweisen ist, der parallel zu den frühen *Commedia*-Truppen tätig war. Im Auftrag des Herzogs Wilhelm V. von Bayern reiste dessen „*Maître de Plaisir*“ Orlando di Lasso 1574 durch Oberitalien, um Spielleute nach Bayern zu verpflichten. Auf dieser Reise ließ er sich u.a. von Venturino begleiten, über dessen Unterhaltungskünste Orlando in einem Brief an den Auftraggeber berichtete:

„Venturino [...] führt jeden Abend ganz allein eine Drei-Personen-Komödie [*comedietta di tre persone*] auf und spielt abwechselnd den Magnifico, den Zanni und die Franceschina so artig, dass wir uns fast in die Hosen machen vor Lachen und zu gleicher Zeit lachen und weinen. Ich hoffe, wenn Ihr das jeden Tag studiert, werden E. F. G. das mit Vergnügen hören; er spricht diese Art Komödien hinter einer Tür, einem Bett oder einem Vorhang, um nicht gesehen zu werden.“¹⁰

Im Zentrum dieser Dreipersonenkomödie standen also Figuren der „*commedia all’improvviso*“, nämlich Magnifico (Pantalone), Zanni sowie Franceschina als Dienerin und/oder Innamorata. Anders als die in der Regel acht Personen umfassenden Berufstruppen erzählte Venturino seine Komödie allein, wobei er sich hinter einem Vorhang unsichtbar machte, um mit wenig Aufwand aus dem Wechsel der Stimmen und Dialekte die Reisegesellschaft zu unterhalten. Dies verschiedene Abende hintereinander zu tun und dabei auch wiederum auf die Reaktion des kleinen Publikums eingehen zu können, verweist auf eine andere Ebene der Improvisationstechnik. Venturino musste über ein Repertoire an typischen Dialogen und Situationen zwischen Magnifico und Zanni, Zanni und Franceschina sowie Magnifico und Franceschina verfügen, aber auch typische Monologpartien aller drei Figuren beherrschen, um diese nach der Grundidee einer Erzählung in Szene zu setzen.

Orlando di Lasso hielt auf seiner Italienreise nach „Spielleuten“ im weitesten Sinn des Wortes Ausschau. Beherrschten diese viele unterschiedliche Künste, erhöhte dies die Chance, an den Münchner Hof engagiert zu werden. Ein solches Multitalent entdeckte Orlando in Bologna:

⁹ Zur „*improvvisazione canterina*“ und zur Technik des „*contraffare*“ vgl. Henke, *Performance* (wie Anm. 8), 52–54 und Daniele Vianello, *L’arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma 2005, 49–54 (= *La Commedia dell’arte. Storia, testi, documenti*; 7).

¹⁰ Brief aus Brixen vom 16. Februar 1574 an Herzog Wilhelm; zit. nach der deutschen Übertragung in: Horst Leuchtmann (Hg.), *Orlando di Lasso. Briefe*, Wiesbaden 1977, 71.

„[...] sind wir gesund und munter durch Gottes Gnade in Bologna eingetroffen, wo wir den König der Springer gefunden haben, einen sehr reizenden jungen Mann, der alles mögliche kann: er springt auf dem Pferd, macht verschiedene Saltos, springt mit einem Seil, läuft auf hohen Stelzen, macht Kunststücke mit allerlei Waffen, tanzt unerhört schön, in einem Wort er macht alles mit soviel Grazie, dass ich nie etwas Ähnliches gesehen habe.“¹¹

Zuan Polo, Venturino sowie dieser „König der Kunstspringer“ zeichneten sich über ein breites Repertoire an Fertigkeiten aus, die sie in verschiedenen Aufführungssituationen einzusetzen wussten. „Improvisationstalent“ kann in diesem Zusammenhang als die Fähigkeit verstanden werden, diese Künste des Erzählens, Agierens, Interagierens, Tanzens, Singens, Springens etc. innerhalb eines variablen Repertoires an konkreten Aufführungen zu kombinieren.

Mit der „improvvisazione canterina“, dem „contraffare“ und der Artistik eines Kunstspringers wurden hier, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben¹², einige Techniken jener Buffoni und Jokulatoren erwähnt, die sich ab der Mitte des 16. Jahrhunderts in größeren Commedia all'improvviso-Truppen organisiert und die Entwicklung einer neuzeitlichen berufsmäßigen Schauspielkunst dadurch mit begründet haben. Die Gründe, sich zu größeren Ensembles zusammenzuschließen, waren vermutlich primär ökonomischer und sozialer Natur.¹³ Vom sozialen Status her gehörten die Genannten in jene Kategorie, die von Kirchenvertretern in der Gegenreformation mit „lenones, meretrices, histriones, mimos et coeteros malae conditionis hominis“ („Kuppeler, Huren, Schauspieler, Mimen und allerlei liederliches Pack“) umschrieben und entsprechend bekämpft wurden. Den genuin humanistischen Weg zur Begründung eines auch von der Kirche tolerierten „weltlichen“ Theaters beschritten demgegenüber Amateure und Akademiker, deren Fertigkeiten sich auf die Artes liberales und Artes mechanicae stützten. Die „Miles Gloriosus“-Aufführung einer venezianischen Compagnia della calza steht, wenn auch mit bemerkenswerten Intermedien eines professionellen Komödianten, in dieser Tradition. Der Zusammenschluss von Jokulatoren zu größeren Gemeinschaften erlaubte eine zumindest äußerliche Angleichung an diese Theaterkultur. Gleichzeitig erhofften sich die ihr Angehörenden eine bessere existentielle Absicherung im schwierigen Feld zwischen der Ökonomie des Marktes und

¹¹ Brief aus Bologna vom 3. März 1574 an Herzog Wilhelm; zit. nach: *Orlando di Lasso. Briefe* (wie Anm. 10), 83.

¹² Nicht einbezogen werden konnten aus Platzgründen die „ciarlatani“, welche für die Herausbildung der Improvisationskomödie ebenfalls von fundamentaler Bedeutung sind. Vgl. dazu: Margeret Katritzky, „Was commedia dell'arte performed by mountbanks? Album amicorum illustrations and Thomas Platter's description of 1598“, in: *Theatre Research International*, 23/2 (1998) 104–126.

¹³ Vgl. den ältesten der bekannten Verträge einer professionellen Schauspieltruppe aus dem Jahr 1545, der primär die organisatorischen und ökonomischen Beziehungen regelt. In englischer Übersetzung abgedruckt in: Kenneth Richards und Laura Richards, *The commedia dell'arte. A documentary history*, Oxford 1990, 44–46.

der Ökonomie der Höfe.¹⁴ Aus diesen strukturellen Umbrüchen resultierten auch theaterästhetische Veränderungen, die es nun hinsichtlich der Improvisation zu reflektieren gilt.

3. Narration und die kollektive Komposition von „robbe generiche“ und „lazzi“

Während die Dramaturgie der Einzelkünstler vom Aneinanderreihen verschiedenster Nummern und Spielszenen (sog. „pezzi chiusi“) bestimmt war, so erforderte das Zusammenspiel nun eine Organisation der Aufführungen innerhalb eines größeren narrativen Rahmens. Von diesen Bemühungen zeugt die Adaption klassischer und zeitgenössischer Komödien oder von Episoden aus der Erzählliteratur für die Zwecke der Improvisationskomödie. Über diese Organisation geben sog. Szenarien Auskunft, die im Umfeld dieser Truppen entstanden sind. Szenarien organisierten vor allem die Auf- und Abtritte der einzelnen Figuren und orchestrierten das Wechselspiel von Dialog- und Monologszenen.¹⁵ Die Commedia-Truppen, die sich nach dem Vorbild der Akademien und Compagnie della calze einen Ensemblesnamen („Gelosi“, „Fedeli“, „Confidenti“ etc.) gaben, konnten nun ihren Aufführungen ebenfalls Titel geben („La pellegrina“, „La Trappolaria“, „L’amor costante“, „Il tesoro“), die sich an jene gedruckter Komödien anlehnten, wobei die Bezugnahme auf diese „commedia erudite“ oftmals parodistischer Natur war. Damit konnten sie auch ein Repertoire benennen, und das war insbesondere im Kontakt mit den Zensurbeauftragten der Kirche und obrigkeitlichen Behörden, die über die Spielbewilligungen zu entscheiden hatten, ein Vorteil für den Nachweis einer „ehrlichen“ und künstlerischen Tätigkeit.

Zunächst ist festzuhalten, dass die einzelnen Künstler, die vorher große Erzählungen alleine darzubieten vermochten, sich innerhalb der Truppen nun auf bestimmte Parts und Aufgaben spezialisierten. Daraus resultierte etwa der Aufbau eines Repertoires an Figurenreden, wobei auf die Techniken der „improvvisazione canterina“ und des „contraffare“ zurückgegriffen werden konnte. Die Innamorati eigneten sich Liebeslyrik insbesondere in Sonettenform an und adaptierten für ihre Monologe auch Erwägungen über die Liebe aus der klassischen Literatur. Die Pantaloni eigneten sich Lamenti über den missratenen Sohn an, Klagereden über die unglückliche Liebe zu einer Innamorata oder Schimpftiraden über die Ungerechtigkeit der Welt. Die Dottori übten sich in „tirate“, d.h. in langen

¹⁴ Vgl. Ferdinando Taviani, „L’ingresso della commedia dell’arte nella cultura del Cinquecento“, in: Fabrizio Cruciani und Daniele Seragnoli (Hg.), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna 1987, 319–345.

¹⁵ Von besonderer Relevanz sind die jüngst publizierten „Scenari“ von Stefanelo Bottarga. Vgl. dazu: María del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Bottarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma 2007 (= La Commedia dell’arte. Storia, testi, documenti; 6.1). Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf das vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützte Forschungsprojekt „Humanitas und Zivilisation im Spiegel der italienischen Improvisationskomödie des 16. Jahrhunderts. Zweisprachige Edition und kulturhistorische Analyse der *Scenari più scelti d’Istrioni*“. Projektleitung: Stefan Hulfeld (Universität Wien), Projektmitarbeiter: Sebastian Hauck, Stefano Mengarelli und Demis Quadri (Universität Bern).

pseudowissenschaftliche Erwägungen mit vielen Fremdwörtern und logischen Schlüssen, die sie zu völligen Nonsense-Reden zu entwickeln wussten. Ebenso mussten die Schauspieler konkrete Dialoge, Scherz- und Streitreden, Sentenzen und Sprichwörter und die rhetorischen Grundmuster derselben beherrschen. Dieser Aufbau eines spezifischen Repertoires lässt sich heute anhand verschiedener handschriftlicher Materialien und Druckwerke nachweisen. Daraus wird auch ersichtlich, dass sich die Spielerinnen und Spieler sowohl oraler Traditionen als auch einer großen Anzahl von Druckwerken bedient haben, um sich ihre „robbe generiche“ (d.h. die zu ihrem Part gehörenden Reden) zusammenzustellen. Es wäre also falsch, die „commedia all’ improvviso“ als literaturfremde Theaterform zu betrachten, doch diente der Rückgriff auf literarische Traditionen wesentlich der Vorbereitung des improvisierten Spiels. Eine Improvisationskomödie in Szene zu setzen bedeutete deshalb zunächst, durch ein Szenario einen Auf- und Abtrittsplan festzulegen und zu bestimmen, wie sich Monolog- und Dialogszenen abwechseln, aber auch, an welchen Stellen tänzerische, musikalische und artistische Fähigkeiten zum Tragen kommen sollten. Erst auf der Bühne wurde der Prozess des kollektiven „Komponierens“ einer Aufführung in Gang gesetzt, wobei die Schauspieler auf die Partnerinnen und Partner, auf den Aufführungsort und die Zeitumstände sowie auf das konkrete Publikum reagieren konnten. Längere Monologpartien waren im Zusammenspiel weniger problematisch, denn der Verlauf konnte von den Mitspielenden antizipiert werden, während der Schluss immer sehr klar und unmissverständlich zu setzen war. In Dialogpartien mussten hingegen Rhythmen und rhetorische Muster eingehalten werden, damit das Timing stimmte und sich niemand unbeabsichtigt ins Wort fiel.

Bekanntlich folgen „commedia all’improvviso“-Stücke einer Normalhandlung, die vom dramaturgischen Standpunkt aus als schematisch bezeichnet werden kann. Meist gibt es zwei Liebespaare, die, behindert von der Generation der Alten und angespornt durch die Vermittlungsversuche und Ränkespiele der Zanni, am Ende zueinander finden und heiraten. Dies bedeutet auch, dass der Reiz dieser Theaterform nicht im Erzählen einzigartiger Fabeln lag, sondern, dass solche Handlungsmuster lediglich eine Anzahl von Grundsituationen organisierten. Unabhängig von der behaupteten „Neuigkeit“ eines Stückes, waren diese durch viele vorangegangene Aufführungen internalisiert, was wiederum Raum für die situative Variation eröffnete. – Soweit bedeutet Improvisieren also das Beherrschten von rhetorischen Mustern innerhalb szenischer Grundsituationen, die über ein Spiel mit Variationen und Abweichungen zur einzigartigen, kollektiv verantworteten Aufführung zusammentraten.¹⁶

¹⁶ Zum Improvisations-Begriff in der Commedia des 16. Jahrhunderts vgl. Ferdinando Taviani und Schino Mirella, *Il segreto della commedia dell’arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze 1982, 311–391; Roberto Tessari, *Commedia dell’arte. La maschera e l’ombra*, Milano 1981, 75–95; Cesare Molinari, *La commedia dell’arte*, Milano 1985, 37–42; Kenneth Richards und Laura Richards, *The commedia dell’arte. A documentary history*, Oxford 1990, 185–209; Ferruccio Marotti, „La commedia dell’arte. Studi recenti e prospettive“, in: Maria Chiabò und Federico Doglio (Hg.), *Convegno di studi „Origini della commedia improvvisa o dell’ arte“*, Roma 1996, 37–39.

Dabei ist anzunehmen, dass die Dramaturgie zunächst vom Nummernprinzip nicht abrückte. Zu bedenken bleibt, dass das Publikumsverhalten ein nach bürgerlichen Maßstäben tendenziell „undiszipliniertes“ war, und zwar sowohl auf Marktplätzen wie in geschlossenen Spielräumen (den sog. „stanze“) oder den Theatersälen der Höfe. Zuschauende kamen und gingen und beschäftigten sich während der Aufführungen auch anderweitig. Die Nummerndramaturgie korrespondierte insofern mit Rezeptionsbedingungen, die von einer punktuellen und selektiven Aufmerksamkeit geprägt waren. Das Publikum dürfte sich deshalb eher darauf konzentriert haben, wie virtuos die „robbe generiche“ und Dialogpartien beherrscht wurden, als warum genau den Liebenden die Heirat vorerst verwehrt blieb.

Weil aber Sprache und Handlung lediglich als Komponenten von Theateraufführungen zu werten sind, ist nun eine weitere und vermutlich noch fundamentalere Ebene des komödiantischen Improvisierens zu erschließen. Denn die eben geäußerte Annahme, dass es unter den gegebenen Rezeptionsbedingungen einer unbeständigen Aufmerksamkeit des Publikums zu begegnen galt, ist nun auch auf den körperlichen Aspekt der Schauspieltechnik hin zu reflektieren. Eine eher rätselhafte Größe der Commedia ist deshalb zu interpretieren – die Technik des „lazzo“ bzw. der „lazzi“.

In Szenariensammlungen sind immer wieder lapidare Angaben wie „Pantalone e Zanni fanno lazzi ...“ zu finden. Derartige Quellen lassen uns im Unklaren darüber, was das jeweils konkret bedeutet. Doch warum hätten sie dies auch klarstellen sollen? Die beteiligten Spieler wussten ja, was sie zu tun hatten, weshalb eine Beschreibung dieser Schlüsselszenen für die Organisation des Ganzen so überflüssig war wie das Auf- und Ausschreiben der Figurenrede. Doch werden zuweilen, etwa in der Sammlung der „Scenari Corsiniani“ aus dem 16. Jahrhundert, solche Lazzi auch spezifiziert. „Lazzi di paura e disperazione“ (Lazzi der Angst und Verzweiflung) heißt eine dort oft genannte Kategorie, „lazzo del cadere“ (Lazzo des Fallens) eine andere. Aus dem Kontext ist zwar klar ersichtlich, dass zum Beispiel Zanni, wenn er über ein Fenster in ein Haus eindringt oder wenn er mit einer Leiter eine Mauer überwinden will, schlicht und ergreifend herunterstürzt. Nun ließe sich eine solche Aktion in Szenarien allerdings auch mit der einfacheren Formulierung „Zanni cade“ wiedergeben. Warum also bedarf es nicht bloß eines einfachen Fallens bzw. was unterscheidet einen „Lazzo des Fallens“ vom gewöhnlichen Herunterstürzen? Und was unterscheidet einen „Angst-Lazzo“ vom illusionistischen Ausspielen des entsprechenden Affekts?

Wenden wir uns mit diesen Fragen der einigermaßen detaillierten Beschreibung eines „Prügel-Lazzo“ zu. Im Szenarium einer neapoletanischen Commedia mit dem Titel „Invenzioni di Covello“ wurde der Dottore um sein Geld betrogen. Nun hat er dies bemerkt und will es sich zurückholen:

„Der Dottore kommt mit dem Prügelstock und nimmt sich die Geldbörse. In dieser Szene soll niemand sprechen, es gibt nur stumme Lazzi. Dottore beginnt mit einem stummen Gruß an Isabella und verabreicht ihr Prügel, dann macht er dasselbe mit Cintio, dann mit Rosetta, dann mit Covello und schließlich mit

Policinella. Danach gibt er den Prügelstock Isabella und geht ins Haus. Isabella, nach demselben Muster, tut dasselbe, gibt den Prügelstock Cintio und geht hinein. Cintio tut dasselbe und gibt den Prügelstock Rosetta. Rosetta tut dasselbe und gibt den Prügelstock Covello. Dieser tut dasselbe und gibt den Prügelstock Policinella. Policinella schlägt mit stummen Lazzi in die Luft und dann findet er einen x-Beliebigen in den Kulissen, verabreicht ihm Prügel und flieht. Und mit diesem Lazzo endet der erste Akt.“¹⁷

Das in diesem Text evozierte repetitive Handlungsschema verleiht der Prügelei Dauer, Rhythmus und Form. Gesprochen wird nichts, aber möglicherweise ist die Akustik durch Stockschläge und Schmerzensschreie geprägt. Es ist vorstellbar, dass durch das Tempo sowie die Intensität der Stockschläge ein Crescendo die Szene prägt. Anzunehmen ist ebenfalls, dass die Schläge mit dem Stock genau angebracht und von den jeweils Malträtierten in ihrer Härte spielerisch mit akzentuiert werden mussten. Aber was zeigt dieser pantomimische Lazzo? Der verliebte Dottore wird übers Ohr gehauen, bemerkt dies und will sich rächen. Er könnte dies tun, indem er sich das Geld zurückholt, alle Anwesenden beschimpft und dann abtritt. Aber daraus würde nicht ersichtlich, dass das vom Dottore her motivierte Geflecht an Betrügereien und Versprechungen nun in sich zusammenfällt. Betont wird durch diesen Lazzo ein *Mechanismus*, der auf die konkrete Situation bezogen werden kann, gleichzeitig aber auch von weiterer Relevanz ist. Vor allem wird in dieser Szene gezeigt, wie Aggressionen weitergegeben werden, indem der Einzelne seinem Ärger Luft macht und sich dann zurückziehen kann, während sich die Aggression in der Weitergabe auf einen immer engeren Kreis von Abgestraften zuspitzt. Bis schließlich derjenige übrig bleibt, der zwar schon am meisten Schläge abgekriegt hat, als schwächstes Glied im Verbund der sich trickreich durchs Leben Schlagenden aber selbst keinen „Prügelknaben“ mehr findet. Nachdem dem malträtierten Pulcinella auch eine „Luftnummer“ keine Befriedigung verschaffen kann, stürzt er sich auf das erste, unbeteiligte Opfer, das sich in den Kulissen bewegt. Er schlägt zu und flieht.

Wie könnte dieser Mechanismus, dessen Universalität keines Nachweises bedarf, anders zum Ausdruck gebracht werden, als in diesem Lazzo? Schon der ihn Beschreibende kürzt ab, indem er zu Beginn das Prinzip deutlich macht, dann mit Formeln wie „nach demselben Muster tut x dasselbe“ den Verlauf verdeutlicht, um am Ende die Pointe wieder konkret zu fassen. Dialogisiert wäre dieser Mechanismus kaum als reiner Verhaltensmechanismus zu schildern, im pantomimischen Lazzo ist dies jedoch möglich. Den „Gehalt“ desselben in einer sprachlichen Formel auszudrücken, mündete in eine Platte, die als moralische Aussage wiederum von der Handlungslogik ablenken würde. Auch wenn gewisse Lazzi also über Sprache funktionieren, gibt es für den Gehalt des Lazzo vermutlich kein sprachliches Äquivalent.

¹⁷ Übersetzung Stefan Hulfeld nach: *La Commedia dell'Arte a Napoli*. Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciano. Volume 2: Edizione Italiana. Introduzione, Nota Filologica, Bibliografia e Trascrizione di Francesco Cotticelli, Lanham, Maryland, London 2001, 78.

Es handelt sich offenbar um ein szenisches Verfahren, das typische und zugleich existenzielle Erfahrungen auf einen sofort verständlichen Punkt zu bringen vermag, der in der Verbalisierung entweder entschwinden oder zur moralischen Aussage mutieren würde. Wenn Lazzo in diesem Sinn als szenische Einheit einer „Grammatik existenzieller Lebenserfahrungen“ verstanden werden, die, ausgehend und trotzdem unabhängig von konkreten Geschichten und Figuren, *Mechanismen* des individuellen und sozialen Lebens evozierten könnten, lässt sich nun auch sagen, was den Lazzo der Angst oder des Fallens vom emotionalen Vorspielen von Angst bzw. vom simplen Hinfallen unterscheidet. In einem Lazzo der Angst müsste Angst per se, nicht allein die dramaturgisch begründete Angst einer konkreten Figur in einer misslichen Situation, in einen szenischen Vorgang übersetzt werden. Und ein Lazzo des Fallens müsste *das* Fallen als existenzielle Erfahrung zeigen. Die Artisten hätten also die Aufgabe, das andauernde und amorphe Gefühl der Angst in einem Augenblick sichtbar zu machen, dem jähnen Fallen hingegen sowohl Dauer als auch Bewegungslogik zu verleihen. Es geht bei der Technik des Lazzo also offenbar darum, in einer konkreten körperlichen Aktion einen gewissen Grad an Abstraktion und Prägnanz zu erreichen. Und das konnten nur jene Commedia-Spieler, die in einem hohen Grad über artistische und tänzerische Fähigkeiten verfügten. Für die Improvisationstechnik bedeutet dies, dass auf solche Mikro-Szenen in den verschiedensten Kontexten immer zurückgegriffen werden konnte.

Ich fasse zusammen, was sich aus der von mir entworfenen Perspektive über die Improvisation in der „commedia all’improvviso“ sagen lässt. Improvisation kann nicht als bloße Abweichung vom Komödienspiel nach einer Textvorlage verstanden werden, weil es sich bei dieser Spielform per se um ein kollektiv komponiertes Theater von Schauspielerinnen und Schauspielern handelt, die sowohl im körperlich-szenischen als auch im sprachlichen Bereich über ein breites Repertoire an internalisierten Spiel- und Sprechtechniken verfügten. Zum Verständnis dieser Techniken ist die Genese der „commedia all’improvviso“ als Spezialisierungsprozess von Buffoni und Artisten unterschiedlichster Couleur zu verstehen, die ihre Künste in kleineren Gruppen innerhalb einer Nummerndramaturgie zeigten, die vermutlich trotz des behaupteten narrativen Rahmens in der Commedia noch längere Zeit erhalten geblieben ist. Die in dieser Weise für die Improvisationskomödie grundlegenden Techniken umfassen das Improvisieren

- auf der Grundlage von metrisch definierten Formen gesungener oder gesprochener Poesie,
- auf der Basis eines Repertoires von Figurenreden, die sich die im „*contrafare*“ geübten Spieler im Sinne einer Spezialisierung auf einen bestimmten Part aneigneten,
- von Dialogen, deren Verlauf sowohl metrisch als auch durch die wiederkehrenden Spielsituationen definiert war,
- von gesprochenen und pantomimischen Lazzi, in denen sich Mechanismen existenzieller Erfahrungen von Individuen und sozialen Gefügen

verdichteten, um diese mit artistischen Mitteln sichtbar bzw. „sichtig“ zu machen.

Dass sich die Ensembles in diesem Sinne auf das Improvisationsspiel verlegten, war auch dem Druck zur seriellen Produktion geschuldet. Drei Wochen an demselben Ort zu spielen, brachte den Zwang mit sich, viele Tage hintereinander ein angeblich „neues Stück“ aufzuführen, was ohne die Kunst des Improvisierens unmöglich gewesen wäre. Ökonomische Zwänge und die Notwendigkeit, sich innerhalb der gegenreformatorischen Kulturpolitik zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung auf das humanistische Theaterverständnis zuzubewegen, scheinen in Kombination mit den artistischen Grundfertigkeiten der frühen Berufsschauspiel-Truppen die Genese einer Theaterform von universaler Bedeutung begünstigt zu haben, an die sich Theaterschaffende und Historiker erinnern, wenn sie Theater als Kunst verstehen möchten.