



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Auf den Spuren des *Arlecchino*:  
Von der *Commedia dell'Arte*  
zum italienischen Gegenwartskino“

Verfasserin

Mag.<sup>a</sup> Johanna Pizzera

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Italienisch

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

für Sigrid

<b>1. Einleitung</b>	6
<b>2. <i>Commedia dell'arte</i></b>	7
2.1. Berufsschauspieler	7
2.2. Wirtschaftlicher Charakter	8
2.3. Improvisation	9
2.4. Typen	10
2.4.1. <i>Il Pantalone</i>	12
2.4.2. <i>Il Dottore</i>	12
2.4.3. <i>Il Capitano</i>	13
2.4.4. <i>Gli innamorati</i>	13
2.4.5. <i>La Servetta</i>	13
2.4.6. <i>Il Brighella</i>	14
2.4.7. <i>L'Arlecchino</i>	14
2.4.8. <i>Il Pulcinella</i>	15
2.5. Schauspielerisches Arsenal	15
2.6. Bühnenbild	16
2.7. Frauen auf der Bühne und Kritik	18
2.8. Komik	19
2.9. Ende der <i>Commedia dell'arte</i>	20
<b>3. <i>Arlecchino</i></b>	21
3.1. Name	21
3.1.1. Herkunft	21
3.1.2. Varianten	22
3.2. Kostüm	23
3.3. Bewegung	25
3.4. Charakter	28
3.5. Funktion / Rolle	30
3.6. Berühmte <i>Arlecchino</i> -Darsteller	31
<b>4. Wanderungen der Schauspielgruppen</b>	34
4.1. Reiserouten	34
4.2. Schauspielgruppen	37
4.2.1. <i>Zan Ganassa</i> (1568 – 1610)	37
4.2.2. <i>I Gelosi</i> (1568 – 1604)	37
4.2.3. <i>I Dediosi</i> (1581 – 1599)	38

4.2.4. <i>I Confidenti</i>	39
4.2.5. <i>Gli Uniti</i> (1578 – 1640)	39
4.2.6. <i>Gli Accessi</i> (1590 – 1628)	39
4.2.7. <i>I Fedeli</i> (1601 – 1652)	40
4.3. Grafische Darstellung	41
<b>5. Frankreichs <i>Pierrot</i> und Pantomime</b>	<b>42</b>
5.1. <i>La Comédie Italienne</i>	42
5.2. Veränderungen auf der Bühne	44
5.2.1. Verzicht auf Masken	44
5.2.2. Von Improvisation zu gedruckten Texten	45
5.2.3. Interessenverlagerung	46
5.3. <i>Arlequin</i> bei Molière	47
5.4. <i>Arlequin</i> bei Marivaux	49
5.5. <i>Pierrot</i>	50
5.6. Pantomime	53
5.6.1. <i>Les enfants du paradis</i>	53
<b>6. Englands Clown / <i>Punch</i></b>	<b>55</b>
6.1. <i>Comici</i> in England und Einfluss der <i>Commedia dell'arte</i>	55
6.2. Veränderungen der <i>Arlecchino</i> -Figur	57
6.3. Der englische Clown	58
6.4. Der Zirkusclown	59
<b>7. Deutschlands Spaßmacher</b>	<b>62</b>
7.1. Der englische Pickelhering	63
7.2. Der deutsche Hanswurst	64
7.2.1. Aussehen	64
7.2.2. Eigenschaften	65
7.3. Harlekin	65
7.4. Verbindung <i>Arlecchino</i> / Harlekin	66
7.5. Transformierungsprozess	67
7.6. Verbannung des Harlekin	67
<b>8. Österreichs Kasperl</b>	<b>69</b>
8.1. <i>Comici</i> in Österreich	69
8.2. Österreichische Färbung des <i>Arlecchino</i>	70
8.2.1. Stranitzkys Hanswurst	71

8.2.2. Laroche's Kasperl	72
8.3. Österreichisches Kellertheater: Das Kabarett	74
8.3.1. Hans Moser	74
<b>9. Kasper als Handpuppe und Marionette</b>	<b>77</b>
9.1. Italienisches Handpuppen- und Marionettenspiel	77
9.2. Unterschiede: Kasper als Marionette / Handpuppe	79
9.2.1. Vom <i>Pulcinella</i> zum Handpuppenkasperl	79
9.2.2. Vom <i>Arlecchino</i> zum Marionettenkasperl	81
<b>10. Eroberung der Leinwand</b>	<b>83</b>
10.1. <i>Commedia dell'arte</i> -Elemente im Stummfilm	84
10.2. Charlie Chaplin	85
10.3. Buster Keaton	89
10.4. Totò und der Tonfilm	92
<b>11. Roberto Benigni</b>	<b>97</b>
11.1. Lebenslauf	97
11.2. Moderner <i>Arlecchino</i> im italienischen Gegenwartskino	98
11.2.1. <i>Down by law</i>	101
11.2.2. <i>Il piccolo diavolo</i>	104
11.2.3. <i>Night on Earth</i>	108
11.2.4. <i>Il mostro</i>	110
11.2.5. <i>La vita è bella</i>	113
11.2.6. <i>La tigre e la neve</i>	116
<b>12. Die Unsterblichkeit des Spaßmachers</b>	<b>118</b>
12.1. Die komische Figur	119
12.1.1. Woody Allen	120
12.1.2. Mr. Bean	120
12.1.3. Captain Jack Sparrow	121
12.2. Über die Wichtigkeit des Lachens	124
12.3. Die Komödie als Spiegel des Lebens	124
<b>13. Schlusswort</b>	<b>126</b>
<b>14. Riassunto</b>	<b>127</b>
<b>15. Bibliografie</b>	<b>137</b>
<b>16. Anhang</b>	<b>140</b>
• Filmografie / Abbildungsverzeichnis / Lebenslauf	

## 1. Einleitung

Mitte des 16. Jahrhunderts bildet sich in Italien eine neue Form des Theaters heraus, das in seiner revolutionären Art einen Gegensatz zum etablierten, literarischen Gelehrtentheater darstellt. Aufgrund seiner professionellen Berufsschauspieler (darunter erstmalig auch Frauen) wird es ab dem 18. Jahrhundert als *Commedia dell'arte* bezeichnet und geht unter diesem Namen in die Theatergeschichte ein. Der erste schriftlich festgehaltene Vertrag aus dem Jahr 1545 unterstreicht die kommerzielle Absicht der Kompanien, die in Folge ganz Europa bereisen. Mit großem Erfolg verbreitet sich die *Commedia* bis zur sogenannten *Riforma Goldoniana* (ca. 1750) und bleibt formell bis Anfang des 19. Jahrhunderts bestehen. Doch auch in heutigen, modernen Medien finden sich Elemente des Stegreiftheaters sowie zeitgemäße Erscheinungsbilder der traditionellen *Commedia*-Typen. Zu den charakteristischen Merkmalen der Volkskomödie zählen sowohl die Improvisation der Schauspieler, als auch die weitmaschigen Handlungsvorlagen mit ihren fixen Figuren, denen unterschiedliche Aufgaben zukommen. Die daraus entstehende Wiederholbarkeit der Handlung erzeugt eine besondere Flexibilität und Anpassungsfähigkeit, die den Erfolg der *Commedia dell'arte* im Ausland erklärt.

Eine besonders nachhaltige Wirkung erzielt dabei die Figur des *Arlecchino*. Dieser Dienertypus mit seinen einfachen, menschlichen Zügen wird in ganz Europa übernommen und weiterentwickelt. Überall empfängt die lokale Narrengestalt charakteristische Züge des italienischen *Arlecchino* und hinterlässt so tiefe Spuren in der weiteren Entwicklung des Theaters.

In folgender Arbeit werde ich mich nun auf die Spuren dieses Spaßmachers begeben, seinen Einfluss auf die verschiedenen europäischen Theatertraditionen sowie die Entwicklung seiner Figur im Laufe der Zeit herausarbeiten. Sowohl der französische *Pierrot*, der englische *Pickelhering*, der deutsche Hanswurst als auch der österreichische Kasperl weisen Charakteristiken dieser Narrenfigur auf.

Viele Elemente des *Arlecchino* haben auch moderne Künstler in der Gestaltung ihrer Figuren beeinflusst, was ich anhand der ersten Stummfilme, der Komödien der Nachkriegszeit sowie des italienischen Gegenwartskinos darstellen werde. Abschließend widme ich mich der Frage, wieso ausgerechnet der Harlekin eine so beständige Figur geworden ist und werde die Unsterblichkeit des Spaßmachers, sowie die Art und Weise, in der dieser heute mit uns kommuniziert, analysieren.

## **2. Commedia dell'arte**

Mitte des 16. Jahrhunderts entstand in Italien eine neue Form des Theaters, die Stegreifkomödie des fahrenden Volkes. Anfangs unter den Namen „Commedia all'improvviso“, „Commedia a Soggetto“, „Commedia Maschere“ oder „Commedia degli Zanni“ bekannt, stellte diese Stegreifposse mit ihren fixen Typen, den „Masken“, einen Gegensatz zur „Commedia erudita“, dem literarischen Gelehrtentheater, dar. Die wichtigsten Neuerungen werde ich in diesem Kapitel kurz zusammenfassen.

### **2.1. Berufsschauspieler**

Der Begriff *Commedia dell'arte*, der sich in die europäische Theatergeschichte einprägte und bis heute erhalten blieb, tauchte erst im 18. Jahrhundert, in theoretischen Schriften von Carlo Goldoni auf. Der Dichter wollte damit den professionellen Charakter des Theaters betonen, denn „arte“ bezeichnete damals nicht „Kunst“ im heutigen Sinne, sondern ein „Handwerk“, eine gelernte Arbeit.

Erstmals sah man auf der Bühne nicht mehr nur Laiendarsteller sondern Berufsschauspieler, die sich mit ihren Aufführungen ihren Lebensunterhalt verdienen mussten.

Darüber hinaus vertritt Allardyce Nicoll die Meinung, dass man „arte“ nicht nur in der Bedeutung der „professione“ sehen dürfe, sondern zusätzlich auch als „abilità speciale“ oder „singolare talento“. Jeder einzelne Schauspieler besaß spezielle Fähigkeiten, die er sich in seiner Ausbildung zum Seiltänzer oder Akrobaten angeeignet hatte. Die Darsteller waren gelernte Artisten mit schneller Auffassungsgabe und einer besonderen Begabung für Spontaneität. Sie waren *comici*, wobei dieser Begriff nicht im Sinne von „komisch“ verstanden werden darf, sondern mit dem Berufsfeld „Schauspieler“ gleichzusetzen ist:

„[...] con la definizione di „comici“, all'epoca, si identificavano tutti gli attori professionisti, non solo quanti avevano il compito, nel corso delle rappresentazioni, di far ridere il pubblico: il termine „comico“, almeno fino a tutto il Settecento, va ineso né più né meno come sinonimo di „attore professionista“.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fano, S.23

## 2.2. Wirtschaftlicher Charakter

Der von den Schauspieltruppen auch verwendete Terminus „Commedia mercenaria“ unterstreicht den wirtschaftlichen Charakter des Theaters. Das erste Dokument, das uns erhalten blieb und von diesem Ziel der Schauspieler zeugt, ist ein notarieller Vertrag aus dem Jahr 1545. Dieses Abkommen legt die Zusammengehörigkeit der Schauspieltruppen fest, definiert die Gewinnaufteilung und bestimmt die Aufgaben der einzelnen Mitglieder. Der erste Ausschnitt aus dem Vertrag<sup>1</sup> gibt bereits gute Einblicke in die Professionalität der Künstlergruppen:

### Atto di costituzione d'una «fraternal compagnia»

#### Compagni dalle comedie

1545, Inditione 3, die mercurii 25 mensis february, Paduae, in contrata Sancti Lionardi, in domo mei notarii, in camera terrena.

Desiderando gli infrascripti compagni, zovè ser Maphio ditto Zanini da Padova, Vincentio da Venetia, Francesco da la Lira, Hieronimo da s. Luca, Zuandomenego detto Rizo, Zuane da Trevio, Thofano da Bastian, et Francesco Moschian, far una fraternal compagnia [...] hanno insieme concluso et deliberato, aciò tal compagnia habia a durar in amor fraternal fino al ditto tempo senza alcun odio rancor et disolutione, tra lor far et observar cum ogni amorevolezza, come è costume di boni et fidel compagni, tutti li capitoli infrascripti.

Bemerkenswert sind neben der festgelegten Verteilung der Einkünfte auch die Bedingungen, die das Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppe stärken sollen. So sind Schauspieler zum Beispiel gezwungen, während ihrer Tournen *in amor fraternal* zusammen zu bleiben. Sollte jemand frühzeitig ausscheiden, verliert er seine Rechte auf die Einnahmen; wird er jedoch krank, darf er mit einer weiteren finanziellen Unterstützung rechnen. Dies war ein außerordentlich fortschrittlicher Gedanke, der innerhalb der Truppen Misstrauen oder Neid vermeiden sollte.

Auf Grund dieses Vertrages aus Padua gilt das Jahr 1545 als offizieller Beginn der *Commedia dell'arte*. Ein erstes authentisches Zeugnis über ihre Volkskomödien haben wir erst aus dem Jahr 1568. Dabei handelt es sich um einen ausführlichen Bericht von Massimo Troiano über eine Aufführung (vermutlich in München), in der „all improvviso“ und mit Masken gespielt wurde<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Vertrag zit. nach Tessari, S.113

<sup>2</sup> Die Figur des *Arlecchino* ist dort jedoch noch nicht anzutreffen.

### 2.3. Improvisation

Schauspielerei als Beruf sowie finanzielles Bestreben waren nicht die einzigen Neuerungen, mit denen sich die *Commedia dell'arte* immer weiter vom Gelehrtentheater abgrenzte. Eine bedeutende Veränderung im Bereich der Darstellung war auch die Improvisation. Dabei richteten sich die *comici* nicht gegen die Tradition der Literatur, sondern wollten nur *neben* der *Commedia erudita* etwas anderes bieten:

„In questo senso, il «virtuoso recitare» degli attori dell'Arte non è ribellione contro moduli canonici (non è teatro „antiletterario“), bensì vera e propria riscoperta del recitare.“<sup>1</sup>

Die vorgetragenen Themen stammten zwar aus dem Gelehrtentheater der Renaissance (der Konflikt zwischen Jung und Alt, die Missverständnisse und Quiproquos in Liebesdingen etc.<sup>2</sup>), wurden aber verändert, um den Erwartungen des neuen Publikums zu entsprechen. Dieses war das Volk, das kaum Kenntnisse der italienischen Literaturtradition besaß und sich vielmehr durch szenische Gags und schlagfertige Improvisationen unterhalten ließ. So wurde die *Commedia dell'arte* immer mehr als Gegenstück zur hohen Kunst des Renaissancetheaters gesehen:

„Sia per gli aspetti strutturali sia per le componenti espressive, al giudizio di un ordine culturale che si riconosce nell'Umanesimo, la Commedia dell'Arte è l'Altro, e le sue manifestazioni sono irruzione profana dell'Altro nel mondo aristocratico della forma.“<sup>3</sup>

Um die Kunst der Improvisation gut zu beherrschen, mussten die Schauspieler eine große Anzahl von „Situationsmodellen“ gegenwärtig haben und in der Lage sein, sich „spontan auf die immer wechselnde Komik der sich ergebenden, nicht geplanten Augenblicke einzustellen“<sup>4</sup>. Hilfreich war dabei die Tatsache, dass die Schauspieler immer den gleichen Typus darstellten und dadurch auf einige fixe Schemata zurückgreifen konnten. „Rollen“ im heutigen Sinne, die man nach Beendigung des Stückes ablegen kann, gab es nicht. Der Darsteller „verwandelte“ sich nicht in eine Figur, er *war* diese eine Figur. So ging er als dieser eine Typus in das Denken der Menschen ein und konnte somit auch nicht ersetzt werden.

„Bei seinem Tode trauert das Publikum wie bei einem unersetzlichen Verlust. Nicht nur der Schauspieler Domenico Biancolelli ist gestorben, sondern Harlekin ist tot!“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Tessari, S.25

<sup>2</sup> vgl. Mehnert, S.22

<sup>3</sup> Tessari, S.17

<sup>4</sup> Ransch-Trill, S.21

<sup>5</sup> Hohenemser, S.14

Der Typus konnte nach dem Tode des Schauspielers nur dann weitergeführt werden, wenn er an einen Sohn des Verstorbenen „vererbt“ worden war. Diese Tatsache bezeichnet man als „Maskenerbe“ und demonstriert die starke Verbindung der Künstler mit den von ihnen dargestellten Charakteren.

## 2.4. Typen

Jeder Typus wird durch bestimmte Funktionen charakterisiert (Kleidung, Aussehen, Sprache, Eigenschaften), die als Basis nicht verändert werden und so die Improvisation erleichtern. Der Vorteil besteht dabei in der Wiederholbarkeit der Handlungen: Die immer gleichbleibenden *battute* können in allen möglichen, veränderten Kontexten vorgetragen werden und so mit hohem Wiedererkennungswert und verhältnismäßig wenig Aufwand immer wieder Komik erzeugen:

„Die verschiedenen Typen der Commedia dell'arte sind zugleich das Konstituens der Dramaturgie. Festgelegte „typische“ Verhaltensweisen und deren Wiederholung vermitteln Erwartungen und Vorverständnis beim Publikum und bei den Spielern, die die Ausgangspunkte der jeweils neuen Handlungs-Situation ohne weitere Exposition deutlich machen.“<sup>1</sup>

Das Ensemble bestand zunächst aus vier Typen (der Doktor, der Kaufmann und die zwei Diener) und wurde dann um die zwei Liebespärchen (*innamorati*) erweitert, die das seriöse Gegenstück zu den komischen *maschere* bildeten. Folgende grafische Darstellung (vgl. Abb.1) verbildlicht den klassischen Aufbau der Komödien und die Beziehungen, die unter den Charakteren bestehen.

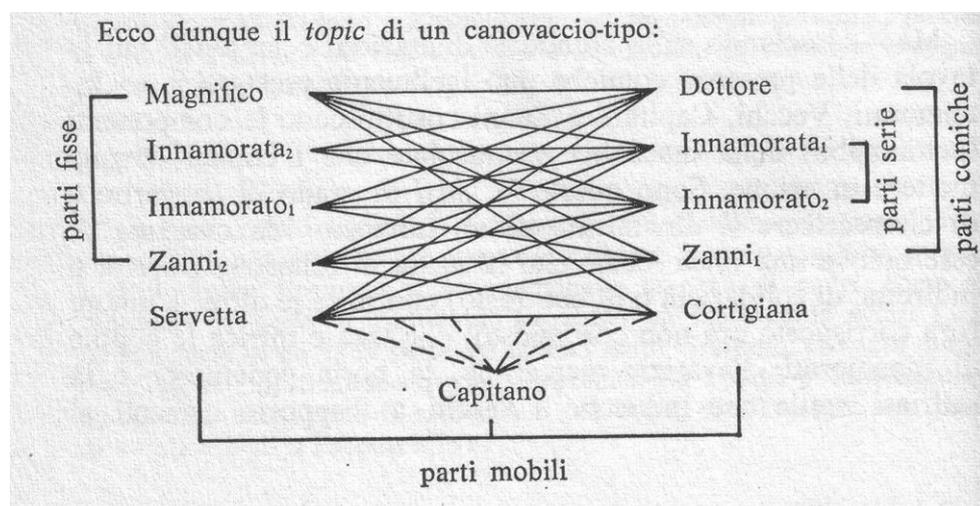


Abb.1

<sup>1</sup> Rabien, S.11

Man erkennt hier deutlich die acht fixen Typen und die „mobilen“ Charaktere. Die horizontalen Vektoren zeigen das symmetrische Verhältnis zwischen den Personenpärchen an, die schrägen Vektoren symbolisieren die asymmetrischen Verhältnisse. So erhält der Gelehrte immer den Kaufmann als gleichwertigen Gegenspieler, der erste Diener den zweiten Zanni und so weiter und dennoch ist die Handlungsvorlage (*canovaccio* - Szenarien mit knappen Hinweisen auf die zu spielende Situation<sup>1</sup>) so „weitmaschig“, dass sie viel Platz für improvisierte Dialoge (*tirate*) frei hält.

Die *innamorati* stehen als *parti serie* den *maschere* gegenüber, wobei man darunter nicht nur jene typischen Gesichtsmasken versteht, sondern im allgemeinen alles, was zur Charakterisierung der Typen hinzu kommt. Jede Maske besitzt ihr eigenes Kostüm, ihre Sprache, ihre eigenen Charaktereigenschaften, ihren spezifischen Apparat (Lebensweisheiten, Sinnsprüche, Concetti, Floskeln der Liebeskonversation, Kanon von Flüchen und Verzweiflungsausbrüchen... etc.<sup>2</sup>) und gehört einer bestimmten sozialen Gruppe an. Die Summe dieser Merkmale ergibt schließlich allgemein gültige Individuen, Karikaturen geläufiger Menschentypen, mit denen sich das Publikum leicht identifizieren kann:

„Der Commedia dell'arte gelang in ihren Typen die Spiegelung menschlicher Grundeigenschaften mit einer Art von gesamteuropäischer Verbindlichkeit.“<sup>3</sup>

Diese Allgemeingültigkeit ging im Laufe der Geschichte auch nicht verloren, da die italienischen Schauspieler eine große Anpassungsfähigkeit besaßen:

„[...] i comici italiani avevano solo da raccontare se stessi e con sé rappresentare tutti. E hanno saputo adattarsi alle trasformazioni della storia fino a mostrare ai nostri occhi, più che continuità, un saldo trasformismo.“<sup>4</sup>

Die berühmten Gesichtsmasken<sup>5</sup> sind natürlich bei der Schaffung der wiedererkennbaren Stereotypen förderlich, scheinen aber zunächst für die Theaterform bedeutungslos zu sein, da sie in einschlägigen Schriften nie als

---

<sup>1</sup> War meist am Hintereingang der Bühne angebracht, damit die Schauspieler einen kurzen Blick darauf werfen konnten, bevor sie die Bühne betraten.

<sup>2</sup> vgl. Mehnert, S.37

<sup>3</sup> Rabien, S.11

<sup>4</sup> Fano, S.13

<sup>5</sup> Theaterspiel mit Masken ist schon aus den *sacre rappresentazioni* des Mittelalters bekannt; im Unterschied dazu benutzten die Darsteller der *Commedia* aber Halb- oder Teilmasken, die den unteren Teil des Gesichtes zugunsten eines besseren Vortragens frei ließen.

bezeichnendes Element erwähnt werden. Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird die charakterisierende Wirkung der Masken schriftlich erwähnt.<sup>1</sup>

Die Masken und die Verkleidung dienten also ursprünglich weniger der Charakterisierung der Typen als vielmehr der komischen Wirkung der (damit leicht durchführbaren) Verwechslungen:

„Durch die Kostümtypik der Masken ist die „Wahrscheinlichkeit“ der Täuschung erhöht, braucht doch nur ein markantes Typ-Zeichen ausgewechselt zu werden, um alle gewünschten Täuschungen bewerkstelligen zu können.“<sup>2</sup>

Folgende kurze Präsentation der verschiedenen Typen (bzw. „Masken“) soll einen Überblick über das Ensemble der *Commedia dell'arte* schaffen, um die Rolle des *Arlecchino*, auf den ich mich im Weiteren fokussieren werde, leichter zu verstehen.

#### 2.4.1. *Il Pantalone*

Der venezianische Kaufmann (vgl. Abb.2) geht aufgrund seines Rheumas immer leicht gebeugt, ist geizig, hochmütig und streng und verspürt ständig starkes Verlangen nach Frauen. Der alte Lüstling versucht sein Glück bei der jungen Verliebten, bei der Hofdame, sowie bei der Dienerin und wirkt angesichts dieses Verhaltens sehr komisch.



Abb.2

#### 2.4.2. *Il Dottore*

Der ernste Gelehrte (des Rechts oder der Medizin) stammt aus Bologna (vgl. Abb.3) und bildet als zweiter „Alter“ den Gegenspieler zum Kaufmann. Er geht zumeist aufgrund seiner pedantischen und besserwisserischen Art ziemlich auf die Nerven, vor allem wenn er wieder einmal zu seinen typischen, aufgeblasenen Tiraden ansetzt, die kaum zu unterbrechen sind. Die Tatsache, dass er bei weitem nicht alles weiß, was er zu wissen vorgibt, kann auf Senilität oder Dummheit zurück geführt werden.



Abb.3

<sup>1</sup> vgl. Mehnert, S.23

<sup>2</sup> Rabien, S.135

### 2.4.3. *Il Capitano*

Der großspurige, eitle Soldat (vgl. Abb.4) rühmt sich oft falscher Taten. Denn kommt es einmal wirklich darauf an, zeigt sich seine Feigheit. Seine auffällige Kleidung erinnert an einen eitlen Gockel und mit seiner ruhmsüchtigen, unmäßigen Art macht er sich nicht sehr beliebt. In Liebesdingen ist er meist der dritte im Bunde, stiftet Unruhe zwischen den Paaren und endet schließlich doch wieder als Verlierer.



Abb.4

### 2.4.4. *Gli innamorati*

Im Gegensatz zu den anderen Figuren tragen die verliebten Pärchen keine Masken (höchstens schwarze Augenklappen) und sprechen anstatt der üblichen Dialekte in literarischer Hochsprache. Ihre Kleidung entspricht immer dem letzten Stand der Mode und ihr Verhalten folgt allen Regeln der vornehmen Courtoisie. Dadurch unterscheiden sie sich eindeutig von den restlichen Schauspielern und repräsentieren die ernste Sphäre der *Commedia*.

### 2.4.5. *La Servetta*

Unter dem Namen *Franceschina* oder *Colombina* (vgl. Abb.5) ist die Dienerin meist Opfer der Annäherungsversuche ihres Herrn. Aufgrund ihrer lockeren Moral ist sie diesen auch nicht immer abgeneigt, weswegen *Arlecchino*, der sie als seine Gespielin sieht, oft Eifersucht an den Tag legt.



Abb.5

### 2.4.6. *Il Brighella*

Der erste Zanni *Brighella* (vgl. Abb.6), auch oft *Scapino*<sup>1</sup> genannt, ist der schlauere der beiden Diener (*servo furbastro*) und dem Schwachkopf (*servo scemotto*) Arlecchino immer einen Schritt voraus. Das aus Bergamo kommende Schlitzohr ist stolz, aber nie unterwürfig, manchmal brutal und dann wieder spöttisch und versucht, mit seiner pfiffigen Art, die Verliebten zu vereinen.

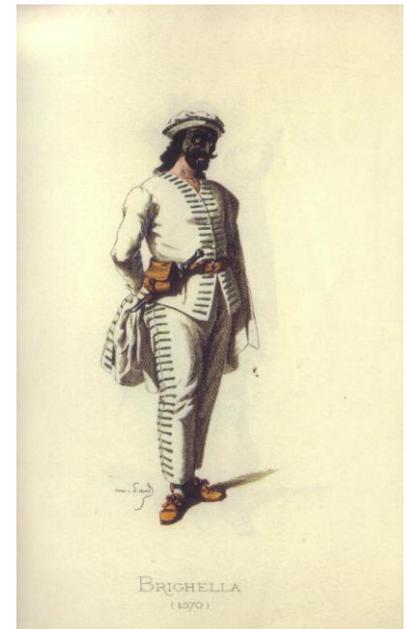


Abb.6

### 2.4.7. *L'Arlecchino*

Der zweite Zanni (vgl. Abb.7) kommt zwar auch aus dem Gebiet um Bergamo, unterscheidet sich aber wesentlich von seinem Gegenspieler. Er ist dumm, tölpisch, gefräßig und nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Sein Charakter verändert sich jedoch im Laufe der Zeit und vom unverschämten Tollpatsch wird er bald zum geistreichen und gerissenen Spaßmacher:

„Alla codardia e alla superstizione, alla cronica mancanza di cibo e di denaro si aggiunsero infatti con il tempo tratti caratteriali che in parte saturarono lo stereotipo del servo sciocco e ne fecero un personaggio di spicco della rappresentazione comica.“<sup>2</sup>



Abb.7

Mehr zu Herkunft, Aussehen, Charakter und Entwicklung seiner Figur wird in den nächsten Kapiteln herausgearbeitet und präsentiert.

<sup>1</sup> Scapino = „der Schlaukopf“

<sup>2</sup> Grignola, S.22

### 2.4.8. Il Pulcinella

Die letzte wichtige Figur der *Commedia dell'arte* ist der neapolitanische, bäuerliche Charakter des *Pulcinella* (vgl. Abb.8), dessen Name aus dem griechischen Wort für „Hühnerdieb“ kommt. Ähnlich dem *Arlecchino* stiftet er schamlos Unfug, ist tölpelhaft und gefräßig. Doch mit seinem dicken Bauch, der Hakennase und dem Buckel wirkt er trotz allem rührend aufs Publikum. Sein Charakter wird zum Vorbild für die komische Figur des Handpuppenspiels und ist auch der Einzige, der nach dem Ende der *Commedia* weiter lebte.



Abb.8

## 2.5. Schauspielerisches Arsenal

Neben diesen fixen charakterlichen Eigenschaften zeichnet sich die *Commedia dell'arte* durch weitere Elemente<sup>1</sup> aus, die die Improvisation erleichtern. Zu den signifikanten sprachlichen Konstrukten zählen unter anderem die *Tirate*; lange Ansprachen des Vorwurfs oder des Preisens und die *Bravure*; hochrhetorische Aufschneidereien.

Die *Tirate* eignen sich besonders gut für die langen Analysen des *Dottore* oder die klagenden Monologe des *Pantalone*, weswegen sie häufig bei den *Vecchi* Anwendung finden. Die *Bravure* wiederum sind dem *Capitano* vorenthalten, der gerne prahlerische Berichte von seinen angeblichen Heldentaten von sich gibt. Die spezifische Liebesrhetorik der *innamorati* wurde bereits erwähnt: Die *Dialoghi amorosi* strotzen von literarisch hochwertigen Floskeln und Entlehnungen aus Platonismus, Petrarkismus und Liebeslyrik. Die sogenannten *Burle* sind mehr oder weniger üble Streiche, die den Dienern eigen sind, während man unter *Lazzi* szenische Gags<sup>2</sup> versteht.

<sup>1</sup> vgl. Mehnert, S.38

<sup>2</sup> ähnlich der Gags heutiger Clowns

Die Lazzi<sup>1</sup> gehören obligatorisch in den Bereich der Zanni, weswegen diese Schauspieler eine große Beweglichkeit und ein hohes Grad an akrobatischem Können vorweisen müssen.

Während Andrea Perrucci, Dramaturg und Erforscher der *Commedia*, einen *lazzo* als „un certo scherzo, arguzia o metafora in parole o in fatti“<sup>2</sup> beschreibt, unterstreicht Tessari bei seiner Definition die Körperlichkeit der witzigen Einlage:

„Su di essi il comico costruisce nel tempo un ulteriore „Zibaldone“ – non di concetti, bensí di movimenti del corpo – il cui modello può essere riconosciuto in certi aspetti dei repertori di lazzi consegnati alla tradizione.“<sup>3</sup>

Um sich hiervon ein Bild machen zu können, möchte ich an dieser Stelle zwei äußerst beliebte *Lazzi* zitieren: Der „Lazzo der Verwandlung“<sup>4</sup> beinhaltet *Arlecchino*, der halb als Frau und halb als Mann gekleidet ist. Jedes Mal, wenn er nun von links nach rechts geht, sieht man zum Beispiel eine Wäscherin; in umgekehrter Laufrichtung präsentiert sich jedoch ein Limonadenverkäufer. Der „Lazzo der Verfolgung“<sup>5</sup> wiederum, bei dem *Arlecchino* zwei Verfolgern so entwischt, dass der Schlag des Einen immer den Anderen trifft, ist so beliebt, dass er auch von Chaplin und anderen Stummfilmkomikern aufgegriffen wurde.

## **2.6. Bühnenbild**

Eine weitere Neuerung der *Commedia dell'arte* betrifft das variable Bühnenbild voller Tricks und Maschinen für Spezialeffekte. Nicoll erwähnt in seinen Beschreibungen Feuerwerke und Wasserspiele, Wolkenmaschinen und unterirdische Höhlen, sowie Drachen, die durch die Lüfte fliegen:

„In the property list of the Neapolitan *Barliario*, to take but one example, the requirements included a cloud machine to carry Angiolina to the skies, a subterranean cave, a dragon which could rise from the ground and then fly off with Dario on it's back, a device by which the same character might be transformed into a fountain and back again [...]“<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Die Herkunft des Wortes ist ungewiss: So könnte es in Bezug stehen zu *laccio* („Falle“) oder auch zu *le azioni*, womit der körperliche, akrobatische Teil unterstrichen wäre.

<sup>2</sup> A. Perrucci, 1699 zit. nach Tessari, S.91

<sup>3</sup> Tessari, S.91

<sup>4</sup> vgl. Simon, S.27

<sup>5</sup> vgl. ebd.

<sup>6</sup> Nicoll 1963, S.177

Aufwendige Kulissen wie chinesische Pagoden, königliche Paläste oder Vulkanausbrüche waren natürlich nur in einem stehenden Theater möglich; auf den Jahrmärkten musste man sich weiterhin mit einer einfachen Bühne begnügen, die von einem Vorhang umhüllt war. Das erste und bekannteste dieser Theater ist das *Teatro Olimpico* (vgl. Abb.9) in Vicenza aus dem Jahre 1580 vom Renaissance-Architekten Andrea Palladio.

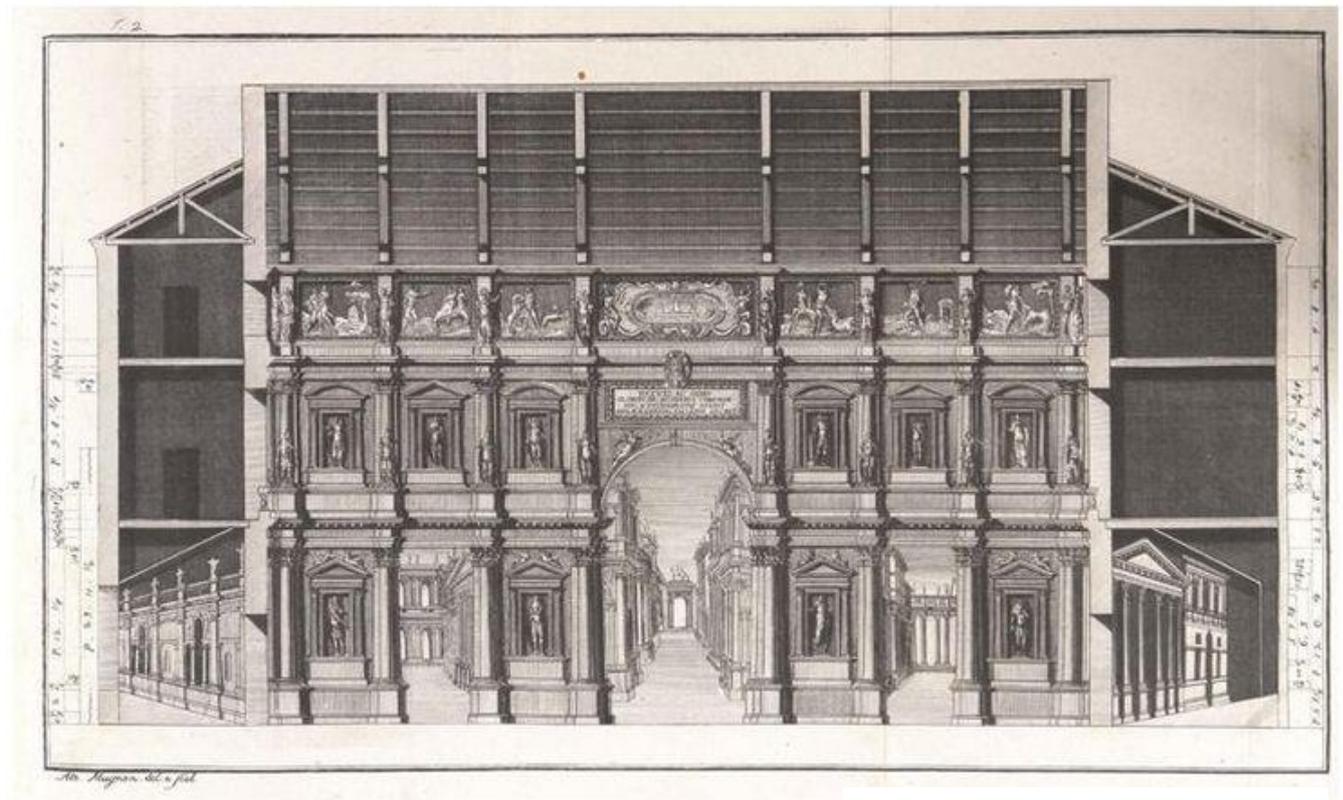


Abb.9

Das wirklich Revolutionäre an jenen Theatern war die Tatsache, dass Bühnen und Maschinen dieser Art immer der Tragödie und den Hirtenspielen vorbehalten waren. Erstmals konnten nun auch Komödien, anstatt der simplen Häuserfronten im Hintergrund, dreidimensionale Kulissen und aufwendige Spezialeffekte nützen.

## 2.7. Frauen auf der Bühne und Kritik

Eine weitere Besonderheit der *Commedia dell'arte* waren die Schauspielerinnen. Erstmals durften auch Frauen auf die Bühne, wodurch die weiblichen Rollen natürlich noch viel überzeugender dargestellt werden konnten. Dies erzeugte heftige Kritik seitens Literaten und Geistlicher, die drei Jahrhunderte lang andauern sollte. Während die Vertreter der *Commedia errudita* darum bemüht waren, die „*repubblica delle humane litterae dal paese degli «asini incivili»*“<sup>1</sup> abzugrenzen und negative Einflüsse der *Arte infima* auf die *Arte maggiore* befürchteten, sorgte sich die Kirche um den Verfall der Sitten.

So unterscheidet zum Beispiel der Jesuit Gian Domenico Ottonelli in seinem 1652 erschienenen Traktat „*Della cristiana moderazione del teatro*“ die *comici illustri* von den sogenannten *comici profani* oder *ciarlatani*:

„Distinguo tutti i recitanti in due ordini: uno di coloro che si chiamano comunemente i commedianti, e questi fanno le loro azioni dentro le case, nelle camere o sale o stanzoni assegnati. L'altro ordine è di quelli che si nominano i ciarlatani, e questi fanno i loro trattenimenti e giuochi nelle pubbliche strade o piazze di concorso; [...] i ciarlatani diventano commedianti e si servono della commedia come di mezzo efficace per allettare al banco, donde fanno lo spaccio delle loro mercanzie e bussolotti.“<sup>2</sup>

Auch der Pfarrer Francesco Maria del Monaco befürchtete einen Verfall der Sitten und eine Gefahr der öffentlichen Ordnung, wie dies aus seiner erzürnten Niederschrift aus dem Jahre 1621 hervor geht:

„Osserva le voci degli spettatori, guarda le loro facce, i loro occhi, esamina le loro parole, interpreta i sospiri, i cenni, e dovrai riconoscere con me quante male azioni commettono. Costoro rimangono in ogni città due o tre mesi e nel frattempo in queste città quanto scompiglio non si verifica? [...] Gli interessi familiari sono del tutto trascurati, se osservi quel che fanno i padri. L'avidità degli spettacoli regna anche tra gli artigiani e i contadini che accorrono, abbandonando il lavoro quotidiano; vengono in massa i servi, le matrone lasciano le case, portano con sé le figlie e fanciulle adolescenti, perché imparino cose che non hanno mai sentito, perché la fiamma della libidine le investa più rapidamente.“<sup>3</sup>

Die Angst vor um sich greifender Zügellosigkeit und Wollust, ausgelöst von den Frauen auf der Bühne, bringt Pedro Hurtado de Mendoza 1631 auf den Punkt:

---

<sup>1</sup> Tessari, S.28

<sup>2</sup> G.D. Ottonelli 1652, zit. nach Tessari, S.35

<sup>3</sup> Francesco Maria del Monaco 1621, zit. nach ebd., S.19

„Vivono promiscuamente uomini e donne: gli uomini sono dei giovani sfrenati, che pensano giorno e notte agli amori e imparano a memoria poesie amorose; le donne poi sono sempre o quasi sempre spudorate.“<sup>1</sup>

Überraschenderweise ist es wiederum G.D. Ottonelli, der die wahre Stellung der Schauspielerinnen innerhalb ihrer Truppen aufklärt.

„Le comiche, escluse dal banco e dalla scena, sono per ordinario confinate alla fatica dell'ago e della conocchia e se la passano in travagliosa vita, guadagnando il vitto co' quotidiani sudori e con gli stenti. Ma ricevute nelle compagnie de' comici hanno la parte migliore e più sicura; son accarezzate et onorate; e si posson pregiare del grazioso titolo di Signora.“<sup>2</sup>

Dies ändert jedoch nichts daran, dass die *Commedia dell'arte* während ihrer ganzen Entwicklungsgeschichte immer wieder stark kritisiert<sup>3</sup> und im Gegensatz zu den *civitas dei* als minderwertige *civitas diaboli* diffamiert wurde. Entwürdigend empfand man nicht nur die darstellenden Frauen, sondern auch die Art der Komik, die von der *Commedia dell'arte* praktiziert wurde.

## **2.8. Komik**

Neben dem beliebten Element der Verwechslung erzeugte auch Obszönität einen komischen Effekt und da Witz bekanntlich Erfolg versprach, suchte die *Commedia* keine „übermäßige Tabuisierung der natürlichen Triebe und setzte so das Grobianische, das Anzügliche und das Schockierende bewusst als Elemente des Komischen ein“.<sup>4</sup> Der vielfältige Bereich der Komik wurde zwar anfangs auf verschiedene lustige Typen aufgeteilt, bald jedoch wurde die Figur des *Arlecchino*, der erst später in den Kanon eintrat, zum Inbegriff des Komischen.

Diese witzige Figur trug beträchtlich zum Erfolg der Wandertruppen im Ausland bei und hat bei den Gastspielen nicht nur bedeutende Wandlungen durchgemacht, sondern auch die Spaßmacher der europäischen Bühnen bis heute beeinflusst.

---

<sup>1</sup> Pedro Hurtado de Mendoza 1631, zit. nach Tessari, S.20

<sup>2</sup> G.D. Ottonelli in „Della Christiana Moderatione del Theatro“ 1652, zit. nach ebd., S.22

<sup>3</sup> u.a. von Niccolò Rossi: "Discorso sulla commedia" (1584) und Luigi Riccoboni: "Histoire du théâtre italien" (1730)

<sup>4</sup> Gruböck, S.5

## **2.9. Ende der Commedia dell'arte**

Die Blütezeit der *Commedia dell'arte* erstreckt sich von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert erfährt sie durch die sogenannte „riforma goldoniana“ die ersten Rückschläge, worin viele das Ende der *Commedia* sehen. Doch Goldonis Theaterreform trägt nicht die alleinige Schuld an diesen Veränderungen, wie dies auch Fano treffend formuliert:

„I teatri di Napoli e della Sicilia non conobbero se non indirettamente la riforma goldoniana. Qui, anzi, le maschere andarono radicalizzandosi al punto che la tradizionale ricchezza di caratteri della Commedia dell'Arte si impoverì fino a far sopravvivere un solo personaggio: quello di Pulcinella che lentamente divenne una sorta di individuo multiforme e indefinito che aveva il compito di riassumere in sé decine di identità e di caratteri.“<sup>1</sup>

Während also im Süden des Landes noch Grundzüge der *Commedia* erhalten blieben, verschwindet die Tradition der Volkskomödie im Norden völlig zugunsten einfacher Possen rund um Harlekin: „A Venezia si raccontano solo le storie di Arlecchino e a Napoli si celebrano solo le gesta di Pulcinella.“<sup>2</sup>

Im 18. Jahrhundert wird dann definitiv das Ende der *Commedia dell'arte* eingeleitet. Zuerst durch ein gesetzliches Verbot von Seiten Napoleons und schließlich durch neue theatrale Bedürfnisse: „quasi nessuno se la sentì di recuperare le vecchie farse: tutti i teatranti preferirono battere le strade nuove, chi nell'opera buffa, chi nel neonato classicismo.“<sup>3</sup>

Dennoch blieb die *Commedia* bis Anfang des 19. Jahrhunderts bestehen und ihre Typen haben sich unauslöschlich auf den europäischen Bühnen eingepägt.

---

<sup>1</sup> Fano, S.74

<sup>2</sup> ebd., S.92

<sup>3</sup> ebd., S.80f.

### **3. Arlecchino**

#### **3.1. Name**

##### **3.1.1. Herkunft**

Die Herkunft des Namens *Arlecchino* ist nicht eindeutig geklärt. Während die einen den Ursprung<sup>1</sup> des Spaßmachers im skandinavischen mythologischen Helden „Herlenkoenig“ sehen, erkennen ihn andere im Höllenteufel *Alichino* aus Dantes *Inferno* wieder. Auch die Etymologie aus „arlotto“ und „cocchino“ oder „lecchino“ wird aufgrund seiner Vorliebe für Naschereien nicht ausgeschlossen. Duchartre wiederum sieht einen möglichen Ursprung gar in den „lenones“ des antiken Theaters; afrikanischen Sklaven mit von Schweiß bedeckten Gesichtern. Nachvollziehbarer erscheint dagegen die Ableitung aus der Teufelsbenennung *Hellequin* (oder *Herlequin*) des 12. Jahrhunderts für den Anführer des „Wilden Heeres“ und späterer Teufel der mittelalterlichen Mysterienspiele.<sup>2</sup>

Eine gänzlich andere Erklärung für den Namen bietet Domenico Biancolelli, der über 40 Jahre lang unter dem Künstlernamen *Dominique* in Paris die Rolle des *Arlecchino* gespielt hat. Er offenbart in einem Monolog des *canovaccio* „A fourbe, fourbe et demy“ die „wahre Geschichte“ der Entstehung seines Namens. Angeblich habe er als Kind „Arr! Arr!“ gerufen, um den Esel anzutreiben, auf dessen Rücken er mit seinem Vater vor der Polizei fliehen wollte. Der bergamaskische Ausruf „le messe chin“ / „l'è chin“ für „er hockt sich hin“ (bezogen auf einen Bauern am Wegrand) hätte dann die beiden anderen Silben seines Namens ergeben: „arr“ „le“ „chin“.

„[...] Mio padre, convinto che fosse il sergente che si metteva in quella posizione per sorprenderlo meglio, cominciò a spronare più forte l'asino, dicendogli „Ar, l'è chin!“, sarebbe a dire: „Cammina, si è chinato!“. Arrivato in città, venne a sapere che quell'uomo era un semplice contadino che, avendo mangiato troppa uva, era stato preso da un attacco di mal di pancia che l'aveva costretto a fermarsi per fare i propri comodi. E così, dal momento che ionon aveva ancora un nome, mio padre, in ricordo della paura che aveva provata alla vista dell'uomo, e delle parole così spesso ripetute in quei momenti, mi chiamò Arlecchino.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. Mehnert, S.105f.

<sup>2</sup> vgl. Ransch-Trill, S.19

<sup>3</sup> Auszug aus Domenico Biancolellis *Scenario*, zit. nach Fano, S.36f.

Diese Erklärung ist durchaus erheiternd, ich tendiere jedoch zur Verbindung zum Teuflischen, die allen anderen Definitionsversuchen gemein ist und sich auch in Elementen seiner Maske widerspiegelt:

„In tutti i casi, e almeno a partire dagli studi ottocenteschi, la matrice diabolica di questo personaggio è data per accertata. La maschera è un retaggio della sua mostruosità; la protuberanza rossa che gli cresce in capo è il lascito delle sue antiche corna; la capacità di generare o gestire intrighi è tipica della sua funzione infernale; l'abito multicolore è un trucco evidente della sua magica arte di attirare con finte meraviglie nella sua tela il popolo stolto.“<sup>1</sup>

Abgesehen von seiner Maske geht der Bezug zum Teuflischen jedoch verloren und *Arlecchino* wird zum Spaßmacher der *Commedia dell'arte*-Stücke.

Er ist ein aus dem Landstrich um Bergamo kommender Bauer, der in der Stadt seine Dienste für wenig Geld anbietet. Dies erscheint nachvollziehbar, angesichts der Tatsache, dass die Region Bergamo zu Beginn des 16. Jahrhunderts von einer ständigen Dürre betroffen war und deren Bevölkerung oft gezwungen war, in ganz Italien als Dienstboten ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

### 3.1.2. Varianten

Anfangs noch (wie sein Dienerantipode *Brighella*) unter der Bezeichnung *zanni*<sup>2</sup> bekannt, wird der Spaßmacher schnell als *Arlecchino* berühmt und agiert schließlich unter vielen Namen. Einerseits deshalb, um sich den lokalen charakteristischen Eigenheiten etwas anzupassen, andererseits, um etwas Neues zu bieten und sich als Schauspieler von den anderen *Arlecchino*-Darstellern abzuheben:

„Ogni singolo attore, pur avvantaggiandosi della riconoscibilità del personaggio, diceva e voleva promettere al pubblico qualche novità, qualche trucco personale in più rispetto alla tradizione e alla concorrenza: ecco la ragione di tutti questi nomi differenti.“<sup>3</sup>

Eine amüsante Auflistung der lokalkoloristischen Namensvarianten des Spaßmachers bietet folgendes Gedicht<sup>4</sup> *L'Arlichino* von G.M. Raparini (1718):

<sup>1</sup> Fano, S.35

<sup>2</sup> Abgeleitet von der Abkürzung *Gianni* für den gängigen Namen *Giovanni*.

<sup>3</sup> Fano, S.37

<sup>4</sup> zit. nach Nicoll 1963, S.69

Arlichino, Trufaldino,	Trappolino, Zaccagnino,
Trivellino, Tracagnino,	Sia Pasquino, Tabarrino,
Tortellino, Naccherino,	Passerino, Bagatino,
Gradellino, Mezzettino,	Bagolino, Temellino,
Polpettino, Nespolino,	Fagottino, Pedrolino,
Bertolino, Fagiolino,	Fritellino, Tabacchino.

Selbstverständlich ist dieser Katalog nicht komplett, dazugezählt werden müssen ebenso seine anderen Erben in ganz Europa, wie zum Beispiel *Bajazzo*, *Scaramouche*, *Coviello* oder *Pierrot*. Zur allgemeinen Verwirrung trägt auch dazu bei, dass manche dieser Namen ziemlich unbekannt blieben, während andere weit verbreitet wurden. Abgesehen davon "gehörten" manche Namen nur einem einzigen Schauspieler, während andere von unterschiedlichen Darstellern gebraucht wurden, je nach den Wünschen der Autoren:

„For Goldoni and Gozzi he often masqueraded as Truffaldino, a name recorded as early as 1620; Traccagnino's dress was identical with Harlequin's, and, to judge from an illustration of 1618, Bagattino, with his variants Bagazzo and Bagolino, belonged to the same tradition. Slightly more puzzling is Trivellino, already established by 1620 and made famous later by Domenico Locatelli. Dressed like Harlequin, he seems to have been merely a wittier and more adroit version of the former, and the pair frequently appeared together in Paris at the close of the seventeenth century.“<sup>1</sup>

Doch trotz der verschiedenen Darsteller und der unterschiedlichen Namen, haben alle Spaßmacher dieselben Kostüme, dieselben Charaktereigenschaften und dieselben Funktionen innerhalb des Stückes, sodass uns der *Arlecchino* als ein fixer Typ in Erinnerung bleibt.

### **3.2. Kostüm**

Entsprechend seiner niedrigen sozialen Herkunft erscheint *Arlecchino* anfangs in einem zerlumpten, aus Flickern zusammengesetzten Kostüm, das seine Armut reflektiert<sup>2</sup> und einer zotteligen, Angst einflößenden Maske mit buschigen Augenbrauen und Bart (vgl. Abb.10). Diese bedeckte erst das ganze Gesicht und hatte auch oft noch zwei Hörner als Erinnerung an seine teuflische Herkunft:



Abb.10

<sup>1</sup> Nicoll 1963, S.74

<sup>2</sup> Weitere Interpretationen seines Flickerkostüms beziehen sich auf die gefleckten Großkatzen, die die Satyrn im griechischen Theater trugen, auf die bunten Kostüme des Sannio Bucco der Atellane, sowie auf die Kostüme der Akrobaten des beginnenden 16. Jahrhunderts, die oft voller Licht durchlässiger Löcher waren.

„In Kostüm und Maske offenbart sich ebenso wie in der körperlichen Ausdrucksweise der teuflische Ursprung dieser Figur, deren Andersartigkeit sie auch aus dem gesamten Commedia dell'arte-Ensemble heraushebt. Formlose Stoffetzen bedecken das ganze Kostüm und erwecken den Eindruck der Tierhaftigkeit.“<sup>1</sup>

Schon 1585 wird in einem anonymen Gedicht *Arlecchinos* Aussehen mit dem des Wärters der Hölle verglichen: „A Cerbérus fort tu ressembles / quand tu ioues masqué“<sup>2</sup> und Tommaso Garzoni identifiziert im selben Jahr den *Arlecchino* unmissverständlich mit dem Teufel:

„La prima maschera che mai sia stata al mondo senza alcun dubbio fu l'angelo nero, che sotto il volto di malizioso serpe persuase alla prima madre l'orrido eccesso.“<sup>3</sup>

Doch die Ledermaske wird mit der Zeit friedvoller, bedeckt bald nur mehr das halbe Gesicht und verliert ihre dämonisch-animalische Seite. Die Version aus gewachstem Karton stammt aus dem 17. Jahrhundert, und die Verfeinerung zur schwarzen Seidenmaske (heute von Maskenbällen bekannt) erfolgt im darauf folgenden Jahrhundert. Auch sein Flickenkostüm wird immer regelmäßiger, bis es sich zu dem heute bekannten bunten und dekorativen Rautenmuster entwickelt.

In der Bildsammlung *Le Recueil Fossard*<sup>4</sup> trägt Tristano Martinelli, der erste bekannte Harlekinarsteller, noch die schwarze Ganzmaske, am Gürtel den sogenannten *batoccio*, der zugleich als Löffel für die Polenta und als Schlagstock genutzt werden kann, ein Barett und einen (meist leeren) Geldsack (vgl. Abb.11) Einen erheblichen Beitrag zur Veränderung des Kostüms leistete Tommaso Visentini, auch „Thomassin“ genannt (vgl. Abb.12), der durch seine außergewöhnlich gelenkigen Interpretationen berühmt wurde. Angeblich konnte er sogar einen Rückwärtssalto machen und dabei ein

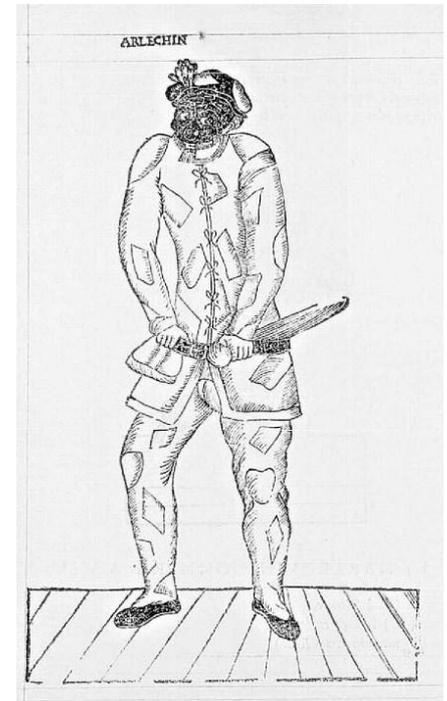


Abb.11

<sup>1</sup> Gruböck, S.19

<sup>2</sup> "Histoire plaisante des faits et gestes de Harlequin, comedien italien" (1585), zit. nach Tessari, S.27

<sup>3</sup> Tommaso Garzoni in seiner „Piazza universale di tutte le professioni“ zit. nach ebd.

<sup>4</sup> Darstellung von Theaterszenen um 1584

volles Wasserglas balancieren<sup>1</sup>. Um diese akrobatischen Kunststücke bewältigen zu können, trug er enger anliegende Hosen, Schuhe ohne Absatz und schnürte den Gürtel höher, womit er seiner Figur eine ballettartige Silhouette verlieh. Schon Pier Maria Cecchini<sup>2</sup> stellte 1628 in seinen „*Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*“ bezüglich des Kostüms des *Arlecchino* fest, dass er sich aufgrund seiner äußeren Erscheinung von der Figur des ungebildeten Dieners distanziert und stattdessen Talent und Verstand vermittelt:



Abb.12

„L’abito adunque vorreb’essere moderato, il quale si è molto allontanato e a gran passi discostatosi dal convenevole, posciaché in vece de’ tacconi o rattoppamenti (cose proprie del pover’uomo), portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi, lascivi e non servi ignoranti, sí che lo sconcerto dell’abito par che indizi quello dell’ingegno.“<sup>3</sup>

### 3.3. Bewegung

Seine speziellen akrobatischen Fähigkeiten heben den *Arlecchino* eindeutig von den restlichen Darstellern ab. Wirkten seine Bewegungen anfangs noch katzenhaft, als wäre er kurz davor jemanden anzugreifen<sup>4</sup>, entwickelten sie sich mit der Zeit zu einem geschmeidigen Tanz. Nicoll definiert sogar drei ganz spezifische Bewegungen, die den Charakter des Spaßmachers ausmachen:

„Two or three special movements were commonly associated with him and set him off from his companions. The first was his way of entering the stage, with a sense of quick urgency, his legs held almost unbent and given a kind of stutting effect. In this there was created an impression of self-confidence, perhaps of impertinence, certainly of his own awareness of the humour of this role. The second was a strange trick by which he seemed to alter his

<sup>1</sup> vgl. Mehnert, S.27

<sup>2</sup> *Arlecchino*-Darsteller und *capocomico* der *Compagnia degli Accessi*

<sup>3</sup> P.M. Cecchini zit. nach Tessari, S.100

<sup>4</sup> vgl. Grignola, S.22

height by lowering his head without moving his shoulders and then suddenly extending his neck concertina-wise, again without moving his body. And a third consisted in the elaborate manipulation of his cap.“<sup>1</sup>

Besonders gut lässt sich sein akrobatisches Geschick an den bildlichen Darstellungen der *Compositions de rhétorique* erkennen, da dem Zeichner offensichtlich überwiegend die Bewegungen und Haltungen des *Arlecchino* wichtig gewesen waren. Insgesamt sind es 14 Bilder, die dem Harlekin im *Recueil Fossard* gewidmet sind. Es ist eine der berühmtesten Sammlungen von Bildern der *Commedia dell'arte* der Epoche, begleitet von Zwischentexten auf Französisch, die Fossard wie folgt erläutert:

„[...] i più attendibili tra costoro collocano queste incisioni, di taglio popolare e probabilmente stampate come programmi di sala o avvisi pubblicitari per un pubblico che non comprendeva l'italiano, intorno alla metà degli anni Ottanta del Cinquecento.“<sup>2</sup>

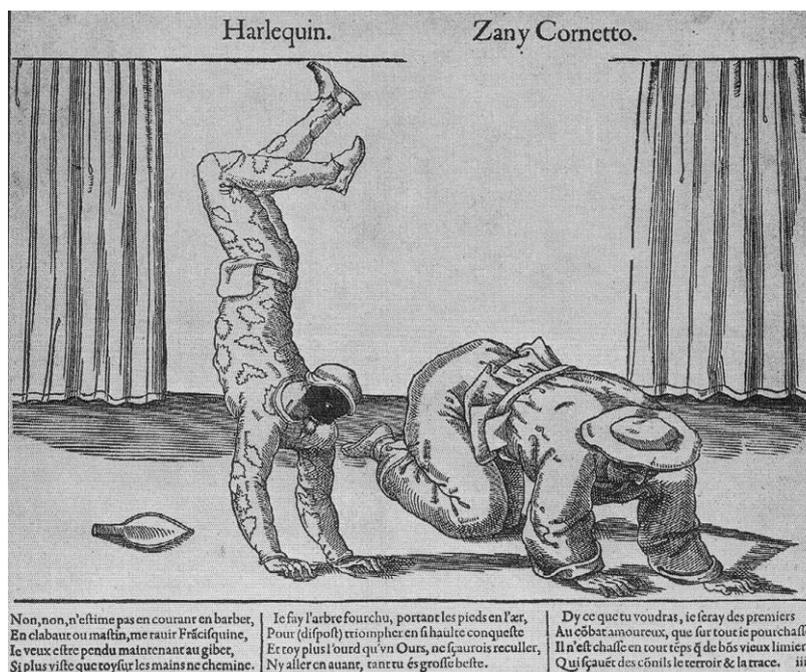


Abb.13



Abb.14

Auf Abbildung 13 sieht man zum Beispiel Tristano Martinelli, der sich durch seine Beweglichkeit und akrobatische Eleganz eindeutig vom behäbigen ersten *zanni* abhebt. Der Kontrast zwischen den beiden Dienerfiguren könnte nicht besser dargestellt sein:

<sup>1</sup> Nicoll 1963, S.70

<sup>2</sup> Le Recueil Fossard, S.82

„Con i piedi per aria a disegnare l'inconfondibile sagoma dell'«arbre fourchu», una figura ancora oggi in auge presso i clown e il teatro di figura, trascrizione corporea dell'entusiasmo erotico per la sua bella (ancora Franceschina) quanto lo svenimento era stato il segno ginnico della delusione.“<sup>1</sup>

Im zweiten Bild, dem Ausschnitt einer anderen Theaterszene (vgl. Abb.14), sieht man ihn wiederum gekonnt auf Stelzen balancierend, mit dem Ziel, den Kuss einer Dame zu erringen. Abgesehen von seinem akrobatischen Talent besitzt *Arlecchino* eine ihm eigene Körperhaltung, die man bei den unterschiedlichsten Darstellern immer wieder antrifft:

„Die verschiedensten Interpreten, und unter ihnen große und eigenwillige Persönlichkeiten wie Domenico Biancoelli oder Evaristo Gherardi, gehorchten demselben Bewegungskanon so weitgehend, daß graphische Darstellungen aus unterschiedlichsten Zeiten den trügerischen Eindruck vermitteln, es handle sich um ein und denselben Schauspieler.“<sup>2</sup>

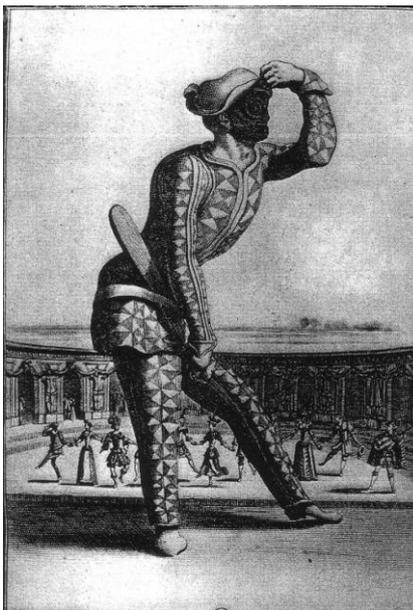


Abb.15

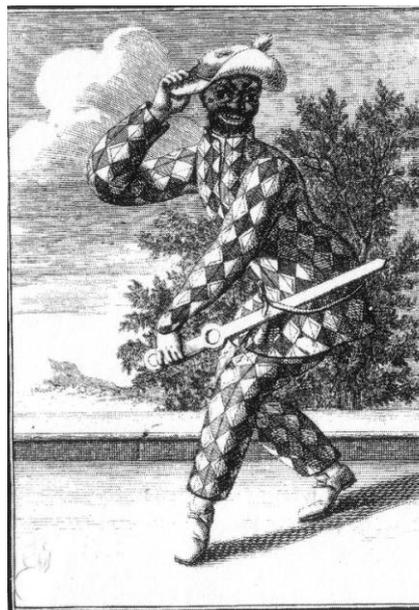


Abb.16



Abb.17

Bei diesen drei Harlekinen handelt es sich höchstwahrscheinlich nicht um dieselben Schauspieler. Abb.15 ist ein französischer Stich von Dolivar mit dem Titel „Arlecchino“ aus dem 17. Jahrhundert, der „Arlecchino“ von Abb.16 zierte im Jahr 1694 das Titelblatt von C. Cotelendi und Abb.17 ist ein italienischer Druck unter dem Titel „Trufaldino de Buntraffati“.

<sup>1</sup> Ferrone, S.86

<sup>2</sup> Esrig, S.78

Typisch ist sein leicht nach vorne gebeugter Oberkörper, der seinem Herrn Dienstbereitschaft signalisieren soll, während sein Kopf immer ein bisschen weg gedreht ist, um „jeden Dienst eigennützig umzufunktionieren“<sup>1</sup>. Ein Bein vor dem anderen, ist er immer am Sprung, immer bereit für neue Streiche.

### 3.4. Charakter

Mit der Veränderung der Kleidung wandelte sich auch der Charakter des *Arlecchino*. Der bauernschlaue, leichtgläubige Dummkopf wurde zum geistreichen und schlagfertigen Diener, den wir heute mit der Figur verbinden. Ständig in Schwierigkeiten steckend, ist er nie um eine Ausrede verlegen und macht Unwissenheit und Naivität durch seinen wachen Verstand wett. Manche witzige Reden und Streiche, gesammelt im *Recueil Fossard*, zeugen von seinem Einfallsreichtum und seiner Kreativität. Der *Arlecchino* ist zwar selbstbezogen, aber immer loyal<sup>2</sup>, niemals still oder träge, und ständig in die Dienerin *Franceschina* verliebt (vgl. Abb.18). Jedoch deutet folgende freizügige Abbildung darauf hin, dass *Arlecchino*, schamlos seinen Trieben folgend, wohl oft eher sexuellen Appetit als Verliebtheit empfindet, was auch mehr seinem gierigen, zügellosen Typ entspricht.

„Was aber den Harlekin von den anderen Zanni unterscheidet und über sie erhebt, ist die kindliche Naivität, mit der er seinen sinnlichen Neigungen nachgeht.“<sup>3</sup>



Abb.18

<sup>1</sup> Esrig, S.78

<sup>2</sup> vgl. Fisher, S.105

<sup>3</sup> Johannes Metz zit. nach Gruböck, S.12

Trotz seiner obszönen Ausdrucksweise, seiner Ungehobeltheit, seiner Gefräßigkeit und seiner Schamlosigkeit erhält sich der *Arlecchino* eine gewisse naive Kindlichkeit, die ihm die Sympathie des Publikums sichert, wie dies Jean François Marmontel in seinen *Oeuvres complètes* (veröffentlicht 1819) treffend feststellt:

„His character is a mixture of ignorance, simplicity, wit, awkwardness and grace. He is not so much a fully-developed man as a great child with glimmerings of rationality and intelligence, whose mistakes and clumsy actions have a certain piquancy. The true model of his performance is the suppleness, agility, grace of a kitten, with a rough exterior which adds to the delights of his action; his role is that of a patient servant, loyal, credulous, greedy, always amorous, always getting his master or himself into a scrape, who weeps and dries his tears with the ease of a child, whose grief is as amusing as his joy.“<sup>1</sup>

Diese unterschiedlichen Seiten des *Arlecchino*, zwischen groteskem Clown, naivem Kind und stolzem Helden, seine Unfähigkeit, zugleich an mehr als an eine Sache zu denken und sein Schwanken zwischen verschiedenen Rollen (vgl. Abb. 19 u. 20) erzeugen die berühmte harlekinische Komik.



Abb.19



Abb.20

„Ora inginocchiato ai piedi di orazio, ora invece illuminato dalla luce di una leggenda che sembra provenire dai cavalieri dei romanzi medievali. Spaccone come un Capitano, orgoglioso come un eroe della letteratura romanza.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Marmontel zit. nach Nicoll 1963, S.73f.

<sup>2</sup> Ferrone, S.84

### 3.5. Funktion / Rolle

Die Funktionen der zweiten Dienerfigur innerhalb der *Commedia dell'arte*-Typen gehen jedoch über die alleinige komische Wirkung hinaus. Anfangs war der *secondo zanni* noch als einfacher Gegenpol zum Intrigen stiftenden, intelligenten ersten Zanni gedacht, wie dies von A. Perrucci definiert wird:

„La parte del secondo servo, che dagli antichi fu anche data al parasito, ché dice Seneca: « *Et secundas agere, idest assentari, supparasitari* », e con Orazio *mimos partes tractare secundas*, deve essere sciocco, balordo, insensato, di maniera che non sappia qual sia la destra o la sinistra.“<sup>1</sup>

Doch mit der Zeit entwickelt er sich zum geistesgegenwärtigen Witzbold, der das Geschehen auf der Bühne lenkt:

„Er ist es schließlich, der die Macht gewinnt, menschliche Schicksale zu verwirren und zu entwirren, er ist es, der – scheinbar unabsichtlich – Lebenswege zurechtbringt, die Anmaßenden beschämt, die Dummen lächerlich macht, die Lügner entlarvt, die Böartigen straft, die Tugendhaften belohnt und die Liebenden schützt.“<sup>2</sup>

Die Funktionen des *Arlecchino* bestehen also darin, einerseits durch körperliche und sprachliche Gewandtheit Komik zu erzeugen und andererseits Verwirrungen zu stiften, die es am Ende wieder aufzuklären gilt. Damit unterscheidet er sich erheblich vom Dienertyp der Tragödie. Diesem war jegliches Einmischen in die Belange des Herrn völlig untersagt. Der lustige Charakter der *Commedia* erlaubte ihm jedoch erstmals eine aktive Teilnahme am Handlungsgeschehen, „weil hier der Diener gewissermaßen als Teil der Familie betrachtet wird, der ebenso zur Konfliktlösung beitragen kann und soll.“<sup>3</sup>

Die lustige Figur spinnt also Intrigen und ist für deren Lösungen verantwortlich, hilft dem Herrn in dessen Liebesdingen und dirigiert aus dem Hintergrund den Handlungsverlauf, dominiert jedoch noch nicht das Bühnengeschehen. Erst bei Marivaux kämpft er sich definitiv in den Mittelpunkt und wird zum zentralen Handlungsträger, denn „hat [er] sich einmal in den Vordergrund der Handlung gedrängt, muss die Handlung ganz nach seinen Vorstellungen ablaufen.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> A. Perrucci: „Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso“ (1699), zit. nach Tessari, S.146

<sup>2</sup> Ränsch-Trill, S.21

<sup>3</sup> Gruböck, S.53

<sup>4</sup> ebd.

### 3.6. Berühmte Arlecchino-Darsteller

Die Figur des *Arlecchino* hatte immer mehr Freiheiten als die anderen *Commedia*-Typen, weswegen sich deren Darsteller auch schneller von den anderen Schauspielern abheben und zu mehr Berühmtheit gelangen konnten.

„[...] In questo modo Arlecchino può ignorare gli obblighi che spesso condizionavano la vita degli attori al momento di entrare in compagnia: se gli innamorati dovevano sempre essere in coppia (almeno un uomo e una donna) e il primo zanni doveva avere comunque un padrone da servire o da tradire (un Magnifico o un Dottore), il secondo zanni poteva ignorare quella regola d'Arte e, al massimo, accompagnarsi al capitano, personaggio un po'irregolare e solitario per il quale un *attaché* di servizio era gradito ma non obbligatorio.“<sup>1</sup>

Als erster und einer der bekanntesten Harlekindarsteller gilt Tristano Martinelli (vgl. Abb.21), der schon 1584 in Frankreich gastierte und 1601 mit seinem Pamphlet *Compositions de rhétorique* die erste detaillierte Beschreibung des Charakters des *Arlecchino* hinterließ. Er schaffte den Sprung vom „Teufel“ zum „bürgerlichen Harlekin“. Geboren 1555 in Mantua, spielte er zuerst am dortigen Hofe des Herzogs Federico Gonzaga und danach in Paris, wo er angeblich eine sehr freundschaftliche Beziehung zu König Henry IV pflegte und die Königin Marie de' Medici in einem Brief familiär vertraut mit „Comadre Regina Galina“ ansprach.<sup>2</sup>



Abb.21

Er beeindruckte vor allem aufgrund seiner herausragenden akrobatischen Fähigkeiten. Über seinen beeindruckenden Auftritt in Paris im Alter von 27 Jahren schreibt Ferrone:

„Le sue capacità acrobatiche gli permettono di volare con i piedi sulle spalle di un altro attore, di fare salti mortali, anche rovesciati, di grande effetto, di volteggiare con disinvoltura sui trampoli.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ferrone, S.79

<sup>2</sup> vgl. Lawner, S.42

<sup>3</sup> Ferrone, S.77

Ein weiterer berühmter *Arlecchino* war Giuseppe Domenico Biancolelli (1636-88), am Hofe von Louis XIV auch *Dominique* genannt, aus Bologna. Er gilt als einer der größten Harlekine überhaupt (vgl. Abb.22), dessen Komik (trotz korpulenter Figur) unschlagbar war und dessen näselnde Stimme von vielen anderen *Arlecchino*-Darstellern in Folge imitiert wurde.

Besonderen Erfolg konnte auch Antonio Sacchi verzeichnen, dessen Talent G. Casanova 1769 wie folgt definierte:

„[Antonio Sacchi] brachte nicht nur das kleine Volk zum Lachen, sondern auch gebildete Leute, sogar Gelehrte und Melancholiker, letzten Endes auch seine Feinde. Er reizte sie zum Lachen, ob er ging, gestikulierte oder sprach... Um so ein *Arlecchino* sein zu können, scheint es mir, daß er [Sacchi] eine Menge Bücher gelesen und tausenderlei Menschen sprechen gehört haben mußte; auch mußte er ein enormes Gedächtnis haben, ein einmaliges Genie und eine äußerst reiche Erfahrung des Herzens und des menschlichen Geistes.“<sup>1</sup>



Abb.22

<sup>1</sup> G. Casanova 1769, zit. nach Esrig, S.21

### Die berühmtesten Arlecchino-Darsteller

Die Auflistung entspricht der Reihung nach P.L. Duchartre<sup>1</sup>, ob jedoch Zan Ganassa, der als *capocomico* seine Truppe nach Frankreich und dann nach Spanien brachte, auch als erster *Arlecchino* gesehen werden darf, ist umstritten (vgl. Kapitel 4.2.1.).

1570	Ganassa
1578	Simone, aus Bologna <sup>2</sup>
1600	Martinelli
1605	Jean Baptiste Andreini
1624	Fremeri
1625	Belotti
1630	Francesco Girolamo
1660	Giuseppe Dominique Biancolelli
1689	Evaristo Gherardi
1698	Babron (vom Jahrmarktstheater)
1716	Antonio Vicentini
1720	Astori, aus Venedig
1721	Baxter (englischer <i>Arlecchino</i> )
1730	Bertoli
1734	Ignacio Casanova, aus Bologna
1739	Antonio Constantini
1740	Antonio Sacchi
1742	Carlo Bertinazzi, genannt Carlin
1777	Bigottini
1780	Golinetti
1792	Lazzari

Diese Darsteller befanden sich in den Ensembles verschiedener Schauspieltruppen, deren Reisen durch Europa im nächsten Kapitel näher betrachtet werden.

<sup>1</sup> P.L. Duchartre zit. nach Esrig, S.95

<sup>2</sup> Zu dem hier genannten „Simone“ konnten keine weiteren Aufzeichnungen gefunden werden, weshalb allgemein Martinelli als erster *Arlecchino* gilt.

## **4. Wanderungen der Schauspielgruppen**

Die erste offizielle Schauspielgruppe wurde, wie bereits erwähnt, 1545 in Padua gegründet. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts, der Hochblüte der *Commedia dell'arte*, gab es in Italien bereits mehrere Komödiantengruppen, die Europa bereisten. Dies geschah meist auf konkrete Einladung eines Förderers, manchmal jedoch versuchten die Truppen auch ihr Glück ohne entsprechenden Auftrag. Anders als in den Ländern der österreichischen Habsburger<sup>1</sup>, spielten sie in Frankreich zum Beispiel auch in öffentlichen Theatersälen<sup>2</sup> für ein größeres Publikum als nur den französischen Königshof. Da die Komik der *Commedia* oft auf Wortwitzen und italienischen Dialekten beruhte, nahmen die Truppen weder deutsche noch französische Schauspieler auf. Um vom breiten (ungebildeten) französischen Publikum verstanden zu werden, mussten sie sich folglich auf andere Verständigungsmittel (wie Mimik und Gestik) konzentrieren oder sprachliche Experimente wagen, wie dies Ferrone treffend zusammenfasst:

„La nuova lingua, nell'immaginazione scenica, si poteva arricchire inoltre di parole latine, francesi, spagnole, imparate lungo la strada, dando vita a cacofonie, allitterazioni, onomatopée, un agglomerato di fonemi più che un tessuto sintattico, destinato a esprimere paralogismi e sragionamenti più che a comunicare contenuti.“<sup>3</sup>

Die Entwicklung in Frankreich beweist die Vielseitigkeit und Spontanität der italienischen *comici*, die in Folge auch die französischen Schauspieler veranlasste, „allerlei Anleihen zu machen und diese mit der französischen Farcentradition und deren Personal zu amalgamieren“<sup>4</sup>.

### **4.1. Reiserouten**

Als Ausschlag gebendes Jahr für den europäischen Erfolg der *Commedia dell'arte* gilt 1571, als Zan Ganassas Truppe an den französischen Hof gerufen wurde. Dieser führte seine Route dann Richtung Spanien weiter, während andere Gruppen Richtung Norden wanderten<sup>5</sup>. Der Weg nach Antwerpen (damals Dreh- und

---

<sup>1</sup> Da die italienischen Truppen keine deutschsprachigen Schauspieler aufnahmen, konnten sie nur dort spielen, wo man sie verstand, nämlich in höfischen Kreisen. vgl. Kindermann, S.59

<sup>2</sup> vgl. Schindler 2005, S.12

<sup>3</sup> Ferrone, S.77

<sup>4</sup> Mehnert, S.46

<sup>5</sup> Dies ist ein kurzer Überblick der Reiserouten, für genauere Informationen vgl. Ferrone Kapitel 1: S.7-50

Angelpunkt sämtlicher Aktivitäten) konnte auf verschiedene Arten begangen werden, war jedoch anstrengend und gefährlich, da die Reisenden leicht als verkleidete Soldaten der feindlichen militärischen Mächte sowie als Deserteure gehalten werden konnten.

Folgende vier Reiserouten<sup>1</sup> scheinen denkbar (vgl. Abb.23):

1. Von Turin aus über die Alpen; nach Lyon<sup>2</sup>, Dijon und Basel entlang des Rheins nach Strassburg und über Mainz und Köln bis nach Antwerpen.
2. Von Mantua nach Mailand und danach über den Pass von St. Gallen bis nach Basel. Dann ebenfalls weiter entlang des Rheins wie in Route 1. Dieser Weg geht nicht durch Frankreich und wurde deshalb wahrscheinlich nicht so oft gewählt.
3. Von Mantua über Trient, Bozen und Innsbruck, von dort aus nach Salzburg und Wien / oder weiter nach München, danach über Augsburg und Frankfurt, bis man wieder dem Rhein folgen konnte.
4. Von Italien aus über die Alpen nach Lyon, entlang des Rhonetals und über Paris, Cambrai und Brüssel Richtung Norden. Dieser Weg ist der am wahrscheinlich öftesten gewählte.

---

<sup>1</sup> vgl. Ferrone, S.17f.

<sup>2</sup> Eine regelrechte „Kreuzung“ zwischen Italien, Frankreich und dem Kaiserreich.

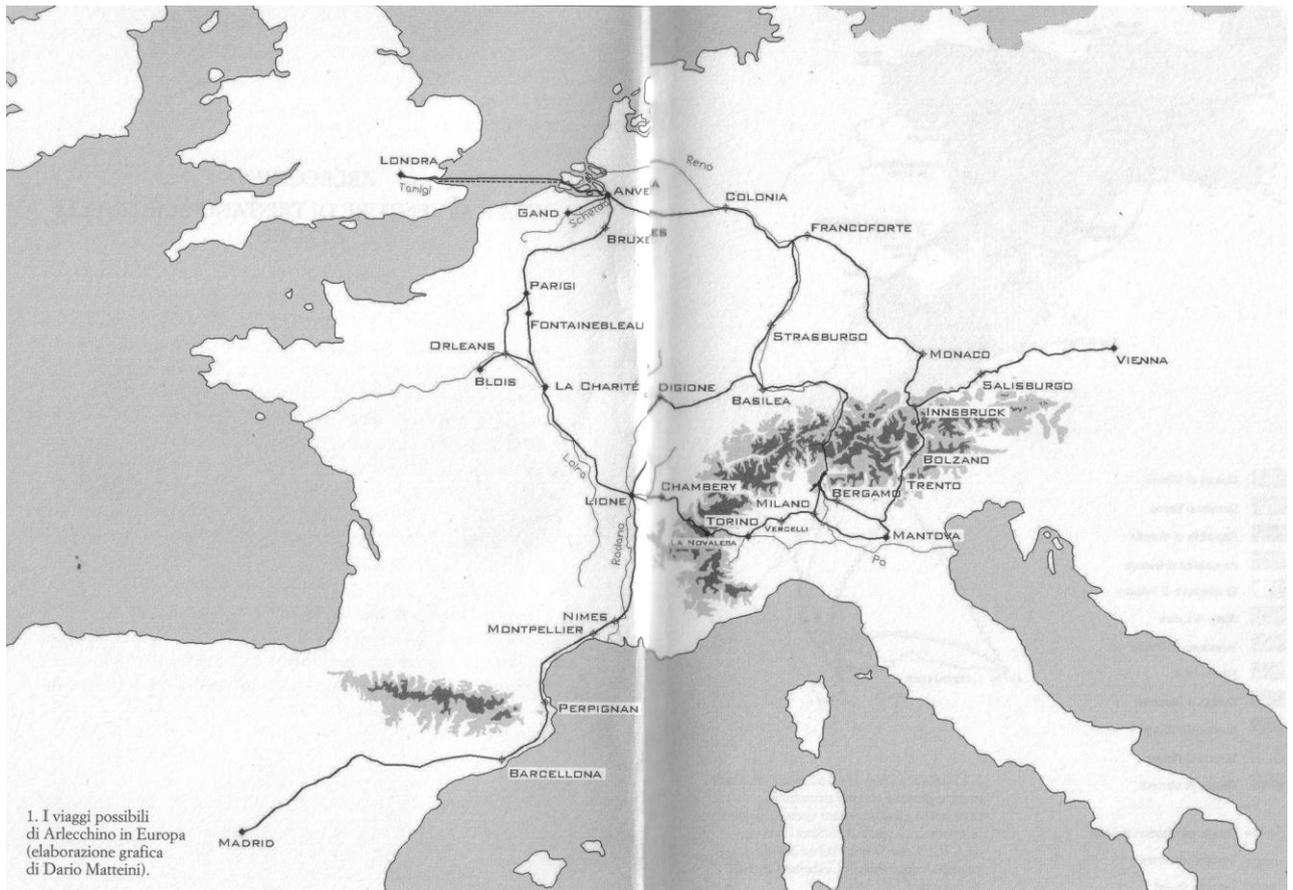


Abb.23

Nicht alle Gruppen und Darsteller waren in gleichem Maße beliebt. Während der eine geadelt, mit Geschenken überhäuft oder gar Taufpate französischer Königskinder wurde, mussten andere erfolglos zurück nach Italien fahren. Erfolg und Misserfolg hing dabei nicht nur vom Talent, sondern oft einfach nur von den Beziehungen zur Aristokratie ab. Ihre „Glanznummern auf der Bühne werden ebenso zum Tagesgespräch wie ihre privaten Affären“<sup>1</sup>, weswegen man durchaus von einer Form des heutigen Starkults sprechen darf, der die Welt der italienischen Schauspieler in zwei riss:

„[...] il mondo dei comici di quell'epoca, esso ci appare come diviso nettamente in due: di qua pochi divi ricchi e famosi, i cui segni sono arrivati fino a noi; di là una moltitudine di attori che recitavano lontano dal chiuso delle corti, e quindi all'aperto nelle piazze e nelle campagne, spesso vendendo gli ingressi allo spettacolo in cambio di qualcosa da bere e da mangiare.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Schindler 2005, S.13

<sup>2</sup> Fano, S.29

## **4.2. Schauspielgruppen**

Dieser kleine Überblick der verschiedenen reisenden Schauspieltruppen richtet sich nach Rudlin<sup>1</sup> und soll die Reiserouten und das Wirkungsfeld der *comici* demonstrieren. Eine ausführlichere Präsentation würde den hier geplanten Rahmen sprengen, für eine tiefer gehende Beschäftigung mit dem Thema der Schauspieltruppen kann an dieser Stelle jedoch Allardyce Nicoll<sup>2</sup> empfohlen werden. Die grafische Darstellung am Ende dieses Kapitels bietet ein Gesamtbild der Reisetätigkeiten der *Commedia dell'arte*-Truppen.

### **4.2.1. Zan Ganassa (1568 – 1610)**

Zan Ganassa, alias ‚Alberto Naseli‘, wurde 1571 von Charles IX nach Paris eingeladen, um Teil der Festlichkeiten dessen Einzugs in die Stadt mit seiner neuen Braut zu sein. Zan Ganassa war zwar der erste *capocomico*, der seine Truppe nach Frankreich brachte, ob er jedoch auch der erste Arlecchino war, darüber ist man sich uneinig, wie dies Rudlin treffend zusammenfasst:

„Tradition says yes, but there is little hard evidence to support his claim against that of Tristano Martinelli. On the one hand it would have been just like Martinelli to have stolen Ganassa's idea after their paths crossed in Paris in 1571. If Arlecchino was Zan Ganassa's stage persona, then he may well be the seemingly slender figure in the *Recueil Fossard* engravings which date from that period. If it was him that first played Arlequin in Paris, on the other hand, then Ganassa must have eaten well in Spain, for there he was renowned for his gargantuan girth and standing on his hands may have become difficult.“<sup>3</sup>

1574 zog Ganassa mit seiner Truppe weiter nach Madrid, wo er sein eigenes Theater errichtete und bis 1610 große Erfolge erzielte.

### **4.2.2. I Gelosi (1568 – 1604)**

Die Gruppe *I Gelosi* wurde von Isabella Andreini und ihrem Mann Francesco gegründet und das erste Mal schriftlich 1568 in Mailand erwähnt. Sehr fortschrittlich war, dass sie neben ihrem sprechenden Namen (von ihrem Motto: *Virtú, Fama ed*

---

<sup>1</sup> Rudlin, S.7ff.

<sup>2</sup> Nicoll 1963, S.167ff.

<sup>3</sup> Rudlin, S.12

*Honor ne fêr Gelosi*<sup>1</sup>) auch ein eigenes Logo, einen zweiköpfigen Janus, als Zeichen für ihr „Unternehmen“ hatten. Im Gegensatz zu anderen Gruppen blieben sie immer unabhängig von einem Sponsor und konnten so sehr viel mehr reisen.

1571 traten sie ihre erste Frankreichreise an, auf Einladung des Herzogs von Nevers, Louis de Gonzaga, und bekamen nach einem Auftritt vor König Charles IX und Catherine de' Medici den ehrenvollen Titel „Les comédiens du Roi“.

In Paris hatten jedoch die *Confrères de la Passion* das Monopol über das Bühnengeschehen inne und erreichten schon vor deren Erscheinen beim Parlament, dass die italienischen Kompanien, in denen sie eine große Konkurrenz sahen, weder auf der Straße noch in geschlossenen Räumen auftreten durften. So gerieten die *comici* nicht nur unbeabsichtigt in einen Kampf zwischen König und Parlament, sondern machten sich auch durch ihre Preispolitik unbeliebt, indem sie sechs anstatt drei *so/s* pro Eintrittskarte<sup>2</sup> verlangten. Diese Summe wurde nie zuvor verlangt (der übliche Eintrittspreis zu dieser Zeit betrug zwei *so/s*) und galt als Zumutung für die Armen. Aus diesem Grund verfasste das Parlament 1572 eine Verordnung gegen das öffentliche Spiel und die italienische Truppe mußten zurück nach Mailand reisen.

Erst 1577 konnten sie in Frankreich wieder große Erfolge erzielen und starteten bis 1603 immer wieder Tournées ins Nachbarland. Bei der Rückkehr von der letzten Reise starb ihre Leiterin Isabella Andreini und die Gruppe löste sich auf.

#### 4.2.3. *I Dediosi* (1581 – 1599)

Diese Gruppe wurde von Diana Ponti, auch ‚Lavinia‘ genannt, geführt, wobei wahrscheinlich Flaminio Scala (Flavio) 1587 den Platz des *capocomico* eingenommen hat. *I Dediosi* bestanden mit ‚nur‘ 18 Jahren verhältnismäßig kurz und waren vermutlich auch nur in Italien tätig; man kann jedoch davon ausgehen, dass manche Ensemblemitglieder unter Flavios *I Confidenti* später neu zusammen kamen. Der bekannte Tristano Martinelli spielte eine Zeit lang den *Arlecchino* der *Dediosi*, bevor er mit den *Accessi* nach Frankreich zog und dadurch berühmt wurde.

---

<sup>1</sup> „Tugend, Ruhm und Ehre sind nur für die Neidischen“

<sup>2</sup> Rudlin, S.9

#### 4.2.4. *I Confidenti*

a) **1574 – 1599**: unter Vittoria Piissimi und dem Protektorat des Herzogs von Mantua

b) **1611 – 1639**: unter Flaminio Scala u. dem Schutz von Don Giovanni de' Medici

Unter Vittoria Piissimi spielten die *Confidenti* unter anderem in Mailand, Cremona, Mantua, Padua und Venedig, hatten kurze Auftritte in französischen Provinzen und waren von 1587-1588 in Spanien als „Los Confidentes Italianos“ tätig, wo sie überraschenderweise die Erlaubnis bekamen, die weiblichen Rollen von Frauen spielen zu dürfen, „inasmuch as the women in the company are married women and their husbands are with them [...] henceforth no boy be allowed to act attired as a woman.“<sup>1</sup>

Flaminio Scala, der die Gruppe zu Beginn des 17. Jahrhunderts leitete, war der erste, der eine Sammlung von Szenarien, unter dem Titel „Il Teatro delle favole rappresentative“ (1611), veröffentlichte. Er unternahm mit den *Confidenti* jedoch keine Auslandstourneen und beschränkte die Auftritte hauptsächlich auf Lucca, Florenz, Bologna, Ferrara, Mantua und Venedig.

#### 4.2.5. *Gli Uniti* (1578 – 1640)

*Gli Uniti* unter der Leitung von Bernardino Lombardi waren weniger fixiert innerhalb ihrer Belegschaft, weswegen sie auch kurzzeitig mit den *Gelosi* assoziiert wurden, und spielten in den üblichen norditalienischen Städten.

#### 4.2.6. *Gli Accessi* (1590 – 1628)

Die Schauspielgruppe unter dem Namen *Gli Accessi* war zuerst eine Zeit lang in Italien tätig, bevor Tristano Martinelli von König Henri IV persönlich mit den Worten „*Priant Dieu, Arlequin, qu'il vous ait en sa sainte garde. De Paris le 21 décembre 1599.*“<sup>2</sup> eingeladen wurde. Eine persönliche, königliche Einladung war eine noch nie da gewesene Ehre und die Gruppe konnte in Folge nicht nur in Frankreich, sondern auch in Österreich (1612 in Linz und Wien vor dem Kaiser Matthias) beträchtliche Erfolge verzeichnen.

---

<sup>1</sup> Rudlin, S.34

<sup>2</sup> ebd., S.42

#### 4.2.7. *I Fedeli* (1601 – 1652)

Gegründet von Isabella Andreinis ältestem Sohn Giovan Battista, bestand die Gruppe der *Fedeli* ursprünglich aus Mitgliedern der *Gelosi* und der *Accessi*, welche nach einigen Konflikten jedoch wieder getrennte Wege gingen. *I Fedeli* spielten auf Gesuch von Marie de' Medici 1613 in Paris, später für den jungen König Louis XIII und 1627 für Kaiser Ferdinand II in Prag und Wien. Ihre letzte Aufführung gaben sie 1652 in Italien und beendeten damit die Blütezeit der reisenden *Commedia*-Truppen.

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt der schleichende Untergang des Improvisationstheaters. Zwar findet die *Commedia* in Frankreich eine zweite Heimat, muss dort jedoch Veränderungen der traditionellen Theaterform in Kauf nehmen. In der von Kardinal Mazarin 1660 eingerichteten *Comédie italienne* werden die Typen gebändigt, französisiert und melancholischer gestaltet, das neue *Théâtre Italien* bekommt einen eigenen Charakter:

„Die Kostüme bekommen vielfach französischen Schnitt, die weibliche Besetzung der Truppen wird größer und wichtiger. Grobheit und Vitalität nehmen ab, an ihre Stelle treten Salonfähigkeit und Manierismus. Allein die Grundfiguren, die Alten und die Diener, behalten Elemente der ursprünglichen Symbolik [...] der karnevalistische Geist aber wird allen immer fremder.“<sup>1</sup>

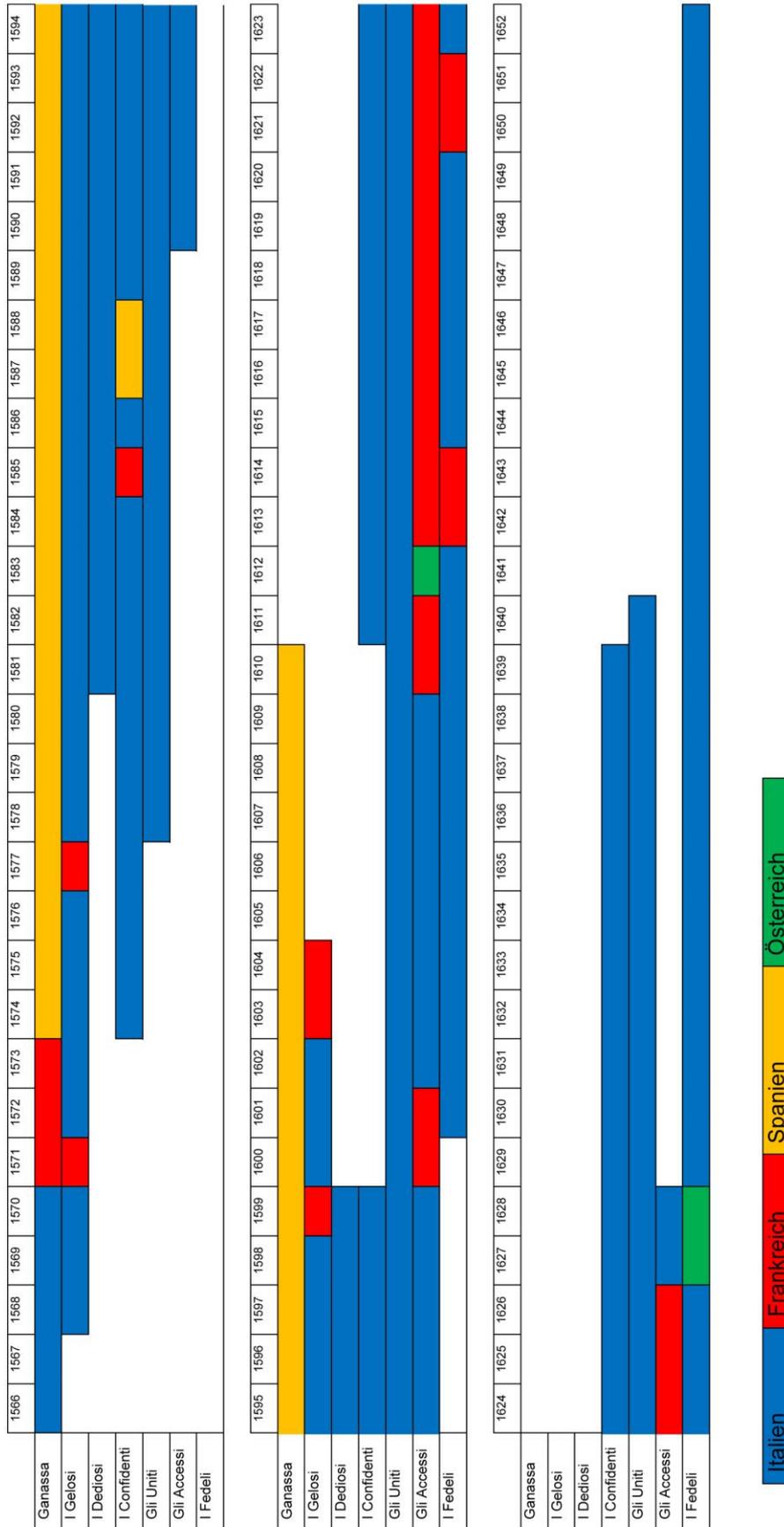
---

<sup>1</sup> Esrig, S.68

**4.3. Grafische Darstellung**

**Wanderungen der Schauspieltruppen in Europa**

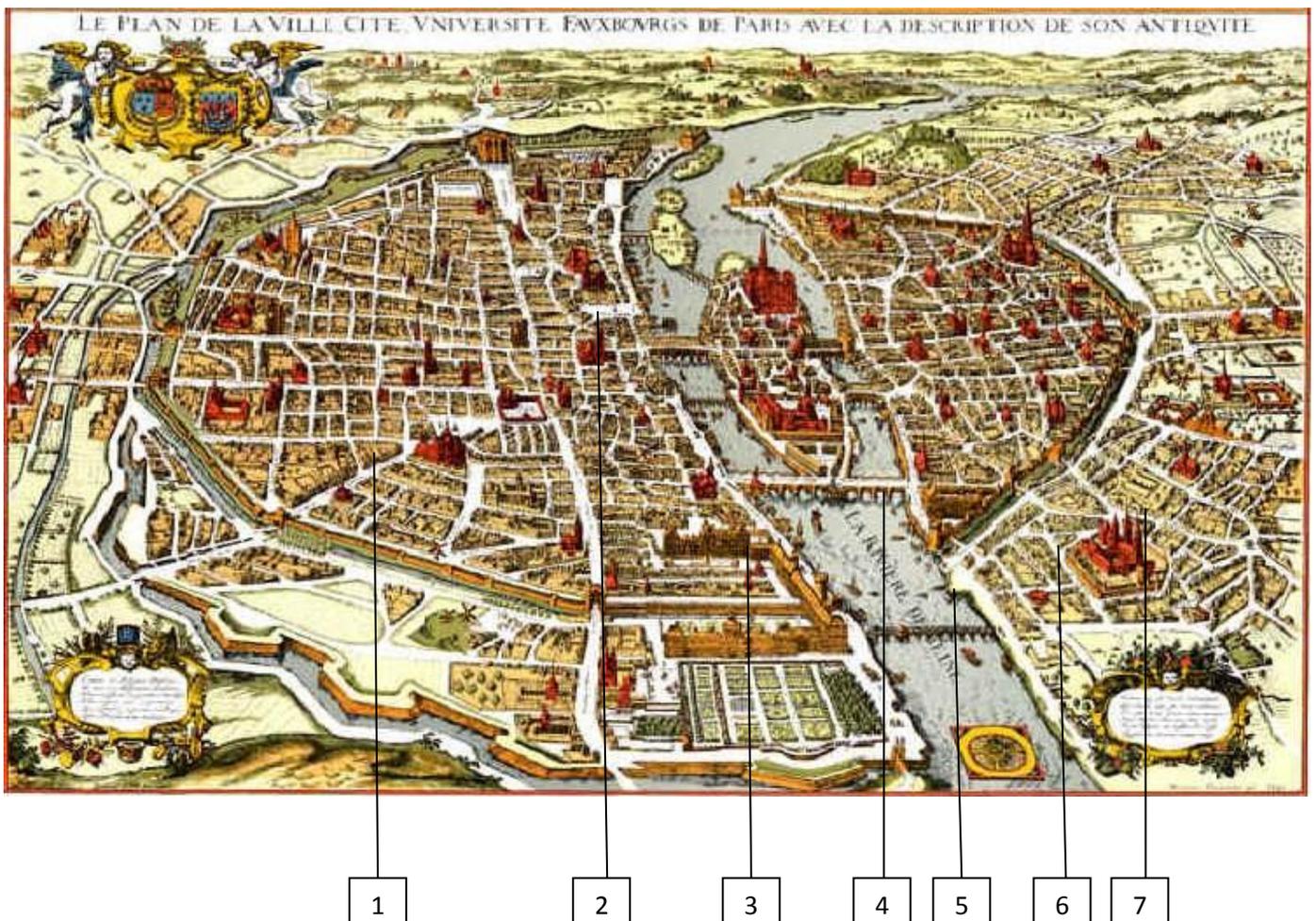
Ende 16. bis Anfang 17. Jahrhundert



## 5. Frankreichs *Pierrot* und Pantomime

### 5.1. *La Comédie Italienne*

Zwischen 1571 und 1697 reisten also immer wieder italienische Schauspieltruppen nach Frankreich, um vor allem in Paris ihre Stegreifkomödien vorzuführen. Dort ließen sie sich an mehreren strategisch vorteilhaften Plätzen nieder, wie man an folgender Darstellung (Abb.24) erkennen kann.



Dies war einerseits das stehende Theater *Hôtel de Bourgogne* (1) und *Le Palais du Louvre* (3) und andererseits Orte, die gut belebt waren, oder welche man passieren musste, wollte man ins Städtinnere gelangen, wie der *Place de Grève* (2), *Le Pont Neuf* (5) oder der Ankerplatz der Fähre (5). Vor den Stadtmauern befand sich noch das Stadtviertel der *comici italiani* (6), wo diese lebten, und der Jahrmarkt *Foire Saint-Germain* (7), wo sie vor allem nach ihrer Vertreibung aus dem Stadttheater ihre Stücke präsentierten.

Anfangs teilten sich die *comici* noch das *Petit Bourbon* mit Molière, doch nachdem dieses Theater 1660 zerstört wurde, wanderten sie in das *Palais Royal* und 1680 in ihr eigenes Theater, das *Hôtel de Bourgogne*, das nun *Théâtre Italien* genannt wurde. Damit hatte sich die sogenannte *Comédie Italienne*<sup>1</sup> fest in Frankreich etabliert. Im Gegensatz zum konservativen und steifen Repertoire der *Comédie Française*<sup>2</sup>, das hauptsächlich aus klassischen französischen Komödien und Tragödien (Corneille, Racine...) bestand, präsentierten die italienischen Schauspieler lustiges Stegreifspiel mit derben Sprüchen und Frauen auf der Bühne. Sie behielten Namen und Kostüme der traditionellen *Commedia dell'arte*-Typen bei, glichen sich aber sonst mehr dem französischen Geschmack an (vgl. Kapitel 5.2.) und begeisterten mit ihrem ausdrucksbetonten Spiel und den fantastischen Bühnenmaschinen, die sie aufgrund der sprachlichen Verständigungsschwierigkeiten vermehrt nutzten, ihr Publikum. Doch obwohl sie unter dem Schutz des Königs standen und den Titel *Comédiens du roi* trugen, durften sie sich ihrer Stellung nicht zu sicher sein. Als eine italienische Schauspieltruppe am 14. Mai 1697 in dem Stück „Fausse prude“ die mächtige Madame de Maintenon verspottete<sup>3</sup>, wurde sie kurzerhand aus ihrem Theater geworfen und aus Paris vertrieben (vgl. Abb.25).



Abb.25

<sup>1</sup> Von den Franzosen auch *Comédie à l'italienne* genannt.

<sup>2</sup> Dieser Begriff ist bis heute für das französische Nationaltheater erhalten geblieben.

<sup>3</sup> vgl. das Kapitel „Von der *Commedia dell'arte* zum französischen Jahrmarkttheater“, in: Baumgartner, S.54-58

Da ihre größten Konkurrenten nun verschwunden waren, konnten französische Künstler und Artisten endlich ihre Chance ergreifen, sich ihr Publikum zurück zu erobern. Auf Jahrmarkttheatern (*Théâtre de la Foire*) imitierten sie von nun an als *Arlequin* und *Colombine* den italienischen Theaterstil und trieben schon zur Genüge ausgeschlachtete akrobatische Einlagen, Tanz und Gesang zum Höhepunkt und die traditionelle *Commedia dell'arte* damit immer weiter weg von ihren Wurzeln:

„From all accounts, vitality, verve, humour could be found on these stages; they were exceedingly popular; but the *commedia dell'arte* was here being drawn further and further away from its original atmosphere.“<sup>1</sup>

Sie ersetzten das Italienische vollkommen durch das Französische und geizten auch nicht mit Kritik an der traditionellen *Comédie Française*, woraufhin ihnen das Sprechen auf der Bühne gesetzlich verboten wurde. Doch anstatt aufzugeben, stellten sie schlicht ihre Dialoge mimisch dar, was bis heute als offizielle „Geburtsstunde der Pantomime“ gilt. Erst 1714 bekam das Jahrmarkttheater das beschränkte Recht zurück, auf der Bühne zumindest singen zu dürfen, womit die Gattung der *Opéra comique* geboren war.

## **5.2. Veränderungen auf der Bühne**

Die Französisierung der *Commedia dell'arte* ab 1571 vollzog sich vor allem hinsichtlich folgender drei Merkmale: sichtbare Emotionen der Schauspieler wurden wichtiger, die improvisierten Texte wurden durch französische Teile ergänzt und gar niedergeschrieben und der *Arlecchino* rückte vom Bühnenrand ins Zentrum des Geschehens.

### **5.2.1. Verzicht auf Masken**

Im Zentrum des Interesses stand in Frankreich plötzlich nicht mehr der Bühnencharakter, der von verschiedenen Darstellern verkörpert wurde, sondern der Schauspieler selbst. Schnell erkannten die *Commedia dell'arte*-Truppen, „[...] that public was much more likely to take delight in exhibitions of virtuoso playing on the part of individual comedians“<sup>2</sup>, und handelten dementsprechend.

---

<sup>1</sup> Nicoll 1963, S.184

<sup>2</sup> ebd., S.179f.

Aufgrund der Berühmtheit einiger Schauspieler und dem aufkommenden „divismo“ verzichteten immer mehr italienische Darsteller auf das Tragen ihrer Masken.

Diese gravierende Veränderung entsprach einerseits dem Verlangen des Publikums die Gesichter und Emotionen ihrer „Stars“ zu sehen und andererseits der Eitelkeit der Schauspieler, als „berühmte Persönlichkeit“ jederzeit wiedererkannt und dementsprechend bevorzugt behandelt zu werden. Tiberio Fiorilli in seiner Rolle als *Scaramouche* (vgl. Abb.26) und Dominique als *Arlecchino* trugen bereits keine Masken mehr.

„[...] and from this period on we hear more and more how this comedian and that, usually at the particular desire of the public, abandoned their traditional facial coverings and showed their own features on the stage.“<sup>1</sup>



Abb.26

### 5.2.2. Von Improvisation zu gedruckten Texten

Um Sprachbarrieren zu überwinden bedienten sich die italienischen Schauspieler zweierlei Methoden: Einerseits erhöhten sie den Anteil der pantomimischen Elemente der Komödien „[...] and from this they proceeded to interlard their plays with much more song, dance and acrobatics than had been usual in the past“<sup>2</sup>, und andererseits mischten sie ihre improvisierten Dialoge mit auswendig gelernten, französischen Textteilen, weswegen diese Darbietungen dann auch leichter nieder geschrieben werden konnten, als die ursprünglichen Stegreifstücke.

Auch nach 1697 versuchten noch einige Schauspieler die *Commedia dell'arte*-Tradition aufrecht zu erhalten, wie zum Beispiel Luigi Riccoboni, bekannt als Lelio, der die italienischen Komödianten nach dem 19-jährigen Verbot 1716 nach Paris zurückbrachte. Doch so sehr er es auch versuchte, musste er feststellen, dass das

---

<sup>1</sup> Nicoll 1963, S.181

<sup>2</sup> ebd.

Publikum Dialoge in einer Sprache vermisste, die sie verstand. Beispielhaft dafür ist die Ansprache von Visentini als *Harlequin* vor einem Stück ans Publikum:

„Sirs, I want to tell you a *piccola* fable which I read this morning – for sometimes I like to *divenire* a scholar. But *la dirò* in Italian; and those who *intenderanno* it *esplicheranno* it to those who don't understand!“<sup>1</sup>

Andererseits sei hier erwähnt, dass die *Comédie Italienne* besonders durch ihre gedruckten Textsammlungen beachtlichen Einfluss auf das europäische Theater und somit Einzug im deutschsprachigen Spielplan erlangen konnte.

Einen Überblick dieser italienisch-französischen Szenarien, deren Schwerpunkte auf Parodie und Komik anstatt auf Handlung liegen, bekommt man in Vito Pandolfis fünfbändiger Sammlung der *Commedia dell'arte*-Aufführungen des *Ancien Théâtre Italien*, oder in Evaristo Gherardis<sup>2</sup> sechsbändiger Zusammenstellung von Stücken zwischen 1682 und 1697.<sup>3</sup> Diese Sammlungen demonstrieren vortrefflich die Entwicklung der *Commedia* vom reinen *canovaccio* zum ausgeschriebenen Theaterstück.

### 5.2.3. Interessenverlagerung

Die Betonung auf den zweiten Zanni in Titeln wie *Arlequin Empereur de la Lune*, *Arlequin Jason* oder *Arlequin Chevalier du Soleil* zeigen deutlich die dritte große Veränderung der *Commedia dell'arte* in Frankreich. Die Aufmerksamkeit des französischen Publikums richtete sich in erster Linie auf den *Arlecchino*, wodurch sich ein Funktionswechsel vom ersten zum zweiten Zanni vollzog. Nun war es nicht mehr der schlaue *Brighella*, der Intrigen spinnt und in Liebesdingen seines Herrn unterwegs ist, sondern der tölpelhafte *Arlecchino*, der mit seinen komischen Handlungen ins Zentrum des Interesses rückt. Dies ist durchaus nachvollziehbar, da *Arlecchino* mit seinen körperbetonten *lazzi* dem Publikum leichter verständlich war, als die Liebespäpchen mit ihren langen, gestelzten *dialoghi amorosi* oder die Alten mit ihren komplizierten *bravure*. Otto Driesen beschreibt den Pariser Theaterharlekin des Jahres 1585 wie folgt:

<sup>1</sup> Ansprache von Visentini, zit. nach Nicoll 1963, S.186

<sup>2</sup> war *Arlecchino*-Darsteller der *Comédie Italienne*

<sup>3</sup> zusammenfassend wiedergegeben in: Stackelberg, S. 33ff.

„Ein Spaßmacher, ein Plaisant, der obszöne Bühnentricks liebt und obszöne Witze, der die Zunge herausstreckt und die Augen rollt, wildfremde Männer überfällt und ihnen auf die Schultern springt, sich in die Luft wirft, tausenderlei schwierige Akrobatenkunststückchen ausführt, tanzt und hawsurstelnd lustige Anreden hält. Der Harlekin des Jahres 1585 ist unser moderner Zirkusclown, und zwar nicht der „dumme August“, sondern der frechste Mensch, der geriebenste Lump, der Sohn und Freund der Unsittlichkeit, Fürst, Meister und Oberhaupt der Kuppler, der die Würden des Zuhälterstandes verteilt, kurz die fleischgewordene Gemeinheit und Hässlichkeit“.<sup>1</sup>

Doch diese traditionellen Eigenheiten der Obszönität, Derbheit und Gefräßigkeit weichen immer mehr neuen Charaktereigenschaften (die eigentlich dem ersten Diener vorbehalten waren), wodurch ein veränderter *Arlecchino* voller Schlagfertigkeit und französischem Esprit entsteht.

Sein endgültiger Typwandel vollzieht sich schließlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Verlust seiner Mängel und Charakterschwächen:

„Der Grund dafür ist in der dem Narren zugeordneten Aufgabe, die Fehler der anderen aufzuzeigen, zu suchen. Um diese Funktion richtig ausüben zu können, bedarf es nämlich einer gewissen Überlegenheit über die anderen Personen des Stückes, die dieser Typus nur dann erlangen kann, wenn er selbst diesen Fehlern nicht mehr unterliegt.“<sup>2</sup>

Diese Psychologisierung der *Commedia dell'arte* und Emanzipation der Harlekinfigur wird bei Molière deutlich und findet ihren Höhepunkt schließlich im 18. Jahrhundert bei Marivaux, der einen „vermenschlichten“ *Arlecchino* aus eigenen Interessen handeln lässt und zur sogenannten „Überwindung der *Commedia dell'arte*“ beiträgt.

### **5.3 Arlequin bei Molière**

Jean-Baptiste Molière (1622-1673) verkörpert während seiner Zeit als Komödiant unter anderem die Rollen des *Mascarille* und des bauernschlauen *Sganarelle*, ganz nach der *Commedia dell'arte*-Tradition, bis er den gerissenen Dienertyp *Scapin* erschafft, der sich aus der ihm üblichen, untergeordneten Stellung befreit. Diese Gewichtsverlagerung zugunsten des zweiten Zanni ordnet erstmals den Handlungsablauf dem Typ und der Charakterkomik unter:

---

<sup>1</sup> Driesen, S.162

<sup>2</sup> Gruböck, S.24

„[...] Die Komik geht hauptsächlich vom jeweiligen Diener und seinen Einfällen aus und ist nicht mehr, wie noch in der Commedia dell'arte, auf weitere komische Typen wie Pantalone, den Dottore oder einen anderen Zanni verteilt.“<sup>1</sup>

Ab 1650 übernimmt Molière selbst die Leitung seiner Schauspieltruppe und schreibt Farcen, die diesem Prinzip der Charakterkomödie entsprechen. Im *Hôtel de Bourgogne* arbeitet er noch eng mit den italienischen Wandertruppen zusammen, nach der Zerstörung des Gebäudes wandert er jedoch mit seiner Theatergruppe ins *Théâtre du Palais-Royal* und führt immer mehr Stücke vor, die sich von der zweckfreien Komik der italienischen Stegreifkomödie entfernen. Molières *Arlecchino*<sup>2</sup> vereint in sich alle möglichen Laster und Schwächen, um das Publikum zwar zum Lachen, aber gleichzeitig auch zum Nachdenken zu bringen.

Auch andere italienische Masken sind teilweise Modifikationen des Namens, des Kostüms oder auch des Charakters unterworfen.

1665 präsentiert Molière in seinem Stück „*Le festin de pierre*“ erstmalig die Figur des *Pierrot* (vgl. Abb.27), als Weiterführung des italienischen ersten Zanni *Pedrolino*, die schnell zu einem fixen Teil des Ensembles wird. Der statische, ruhige *Pierrot* steht ganz im Gegensatz zum dynamischen, sich ständig in Bewegung befindenden *Arlecchino*, und setzt sich als gängiger, französischer Dienerantipode durch.



Abb.27

1680, sieben Jahre nach Molières Tod, wird aus dessen ehemaliger Truppe die *Comédie-Française* gegründet, deren berühmtester Komödienautor Marivaux werden sollte. Während bei Molière die Aktionen des *Arlequin* im Mittelpunkt stehen, ist Marivaux' Harlekin jedoch nicht listig genug, tatsächlich die Intrigen zu spinnen. Dennoch erleben wir *Arlequin* bei ihm von wieder neuer „Qualität“.

<sup>1</sup> Gruböck, S.27

<sup>2</sup> vgl. ebd., S.26

#### **5.4. Arlequin bei Marivaux**

Pierre Carlet de Marivaux (1688-1763) präsentierte im März 1720 das Stück *L'amour et la vérité*, wofür er großen Erfolg erntete und mit *Arlequin poli par l'amour* war ihm der Durchbruch als Komödienautor gelungen und seine Grundkonzeption deutlich. Im Gegensatz zu Molières bewegungsreichem Intrigenspiel, konzentriert sich Marivaux mehr auf das Innenleben seiner Figuren, wodurch die Handlung automatisch tiefgründiger wird: „Arlequins Wesen wird dadurch vielschichtiger, aber auch weniger spontan und eignet sich somit nicht im gleichen Ausmaß zum Intrigenspiel wie noch bei Molière“<sup>1</sup>. Der „neue“ *Arlecchino*, aufgeweckt durch die Liebe, ist eine unabhängige Persönlichkeit, die ausschließlich aus eigenen Interessen handelt und aus dieser neuen Position heraus nun auch an der Gesellschaft Kritik üben darf:

„Die Vermenschlichung Arlequins ist die Voraussetzung dafür, daß er nun die sozialen Hierarchien nicht mehr so akzeptiert, wie er sie vorfindet. Warum sollte er, der nicht weniger Mensch ist als Adlige und Fürsten, vor diesen Kotau machen?“<sup>2</sup>

Marivaux schrieb seine Stücke für die letzte italienische Truppe in Frankreich, die sogenannte „*La Nouvelle Comédie-Italienne*“, Aufführungsart und Charaktereigenschaften der *Commedia dell'arte*-Figuren entfernten sich jedoch zunehmend von ihrer Tradition und wurden sichtbar französisiert: "Instead of the bold vigour of the *Gelosi*, a genteel delicacy, characteristically French, enveloped the stage“.<sup>3</sup> Dies bedeutet, dass einerseits die Improvisation ihren Stellenwert verlor und andererseits die für den *Arlecchino* gewohnte clownhafte Akrobatik und derbe Komik zugunsten anmutiger Bewegungen und verfeinerten Benehmens zurückgedrängt wurde.

„Dieses Clownhafte [Luftsprünge, Lazzi etc.] wird aber immer öfter zugunsten des Anmutigen, Verspielten und Phantastischen reduziert. [...] stellt er auch zugleich die Überwindung der traditionellen „balourdise“ dar. Die bisher nur flächenhafte Gestalt des Harlekin wird erst jetzt bei Marivaux richtig plastisch und als Mensch fühlend und mitfühlend. Das ist sicher ein großer Unterschied zur Harlekinfigur Molières, die bei aller Gerissenheit und Komik doch weitgehend moralisch indifferent zu den anderen Personen im Stück steht.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Gruböck, S.59

<sup>2</sup> Stackelberg, S.103

<sup>3</sup> Nicoll 1963, S.188

<sup>4</sup> Gruböck, S.32

Die Veränderung vom dümmlich-naiven *Arlecchino* über Molières geistreichen, vermenschlichten Diener zu Marivaux' autonomer, philosophierender Figur, die „den engen Rahmen der ‚comédie italienne‘ verlässt, um als Charakter endlich plastischer in Erscheinung zu treten“<sup>1</sup>, ist hiermit abgeschlossen.

Die italienischen Schauspieltruppen konnten mit diesen veränderten Rezipitionsbedingungen und dem neuen Schwerpunkt, der auf (französischem) Wortwitz anstatt auf Situationskomik und Akrobatik lag, immer schwerer mithalten. Sie versuchten zwar noch mit Burlesken, Ballett-Pantomimen oder *Vaudeville* ihr Publikum zu unterhalten, wurden jedoch bald von ihren französischen Kollegen verdrängt und mussten nach Italien zurück kehren. Erst 1762 erlebte die *Commedia dell'arte* einen letzten Aufschwung unter Carlo Goldonis realistischem, auf Alltagssituationen basierendem, Theater.

Der größte Erfolg Marivaux' liegt jedoch darin, dass der *Arlecchino* ab nun nicht mehr exklusiv auf die Komödie beschränkt war, sondern auch Zugang zu sozialkritischen Stücken<sup>2</sup> bekam. *Arlecchino*, als intelligenter, grübelnder und kritisierender Charakter, entfernt sich von seinen *Commedia dell'arte*-Wurzeln und beeinflusst maßgeblich den Spaßmacher auf den europäischen Bühnen. In Frankreich zeigt sich die komische Figur ab nun im neuen Gewand des *Pierrot*.

### **5.5. Pierrot**

Nach dem Rauswurf der italienischen Truppen 1697 aus ihrem Theater *Hôtel de Bourgogne* nahm der Maler Antoine Watteau (1684-1721) Partei für die *comici italiani* und präsentierte in zwei Bildpaaren (1716 und 1720) die Vorzüge der ausländischen Stegreifkomödianten. Während er die Mitglieder des französischen Ensembles im Gemälde *L'amour au Théâtre Français* in steifen, gezierten Posen zeigt (vgl. Abb.28), sieht man die italienischen Schauspieler im *L'amour au Théâtre Italien* (vgl. Abb.29) singend, tanzend und lachend.

---

<sup>1</sup> Gruböck, S.72

<sup>2</sup> vgl. ebd., S.79f.



Abb.28



Abb.29

Seine Sympathie für die italienischen *comici* ist augenscheinlich und wird noch deutlicher in seinem zweiten Gemäldepaar aus dem Jahr 1720 mit den Titeln *Les Comédiens Français* und *Les Comédiens Italiens* (vgl. Abb 30 u. 31). Die bunte, elegant-akrobatische und lustige Gruppe der Italiener<sup>1</sup> steht in starkem Gegensatz zur kühlen und steifen Institution der *Comédie Française*.



Abb.30



Abb.31

<sup>1</sup> Abgebildet ist das Ende einer Vorstellung italienischer Komödianten in Paris. Die Truppe stellt sich dem Applaus. In den Schauspielern hat man die Mitglieder der Truppe Luigi Riccobonis erkannt.

Auffällig in den Gemäldepaaren ist die Darstellung des zweiten Zanni. Der weiß gekleidete *Pierrot* erscheint auf dem ersten Bild noch an der Seite des *Arlecchino*, während er diesen im zweiten Bild schon eindeutig in den Hintergrund gedrängt hat. Die Figur des *Pierrot*, die wir schon in Molières *Le festin de pierre* (1665) antrafen, hat den traditionellen bunt-gescheckten Spaßmacher auf den französischen Bühnen verdrängt und wurde gar zur Leitfigur des literarischen Frankreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1721 widmete Antoine Watteau dem Spaßmacher ein Porträt unter dem Titel *Gilles* (vgl. Abb.32), womit die „neue französische Harlekinfigur“ fix auf der Bühne etabliert war. Die zentrale Gestalt trug nun weiße, weite Seidenhosen, eine weite Jacke mit Halskrause und elegante Satinschuhe. Doch nicht nur in der Kleidung unterscheidet sich *Gilles* von *Arlecchino*, auch seine Charakterzüge und Bewegungen sind grundverschieden. Die statische Figur versteckt ihre Emotionen hinter einem distanzierteren Gesicht, das immer etwas Traurigkeit erahnen lässt. Dennoch wirkt der sentimental-sanfte *Pierrot* in seiner Melancholie auch heroisch.

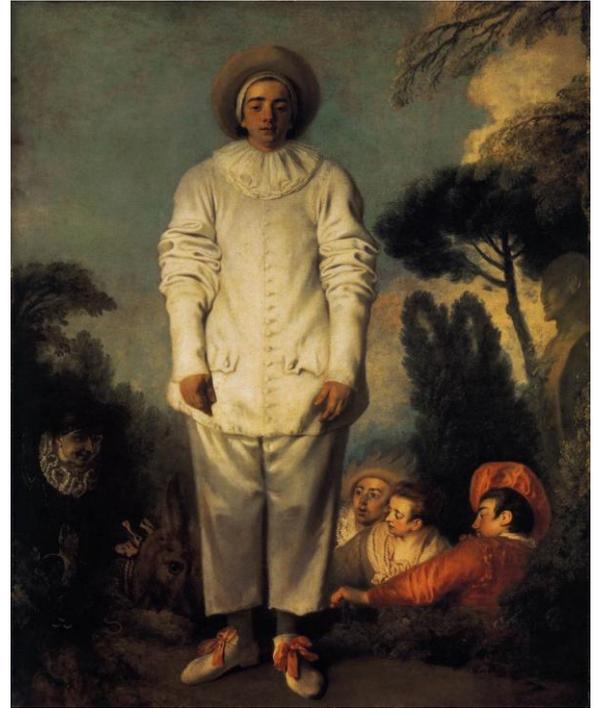


Abb.32

Besonders die, zum Schweigen verurteilten, französischen Schauspieler des Jahrmarkttheaters griffen diese Figur auf, um die pantomimischen Fähigkeiten des zugleich heiteren wie auch wehmütigen Narren zu nutzen. Die Maske des *Pierrot* erzielte in Paris große Popularität und verhalf dem *Théâtre de la Foire* zu neuem Ansehen:

„Insbesondere schien der gefeierte Pantomime Jean Gaspard Debureau mit seinem *Pierrot* „Baptiste“ der lebendig gewordene Harlekin aus den Bildern Watteaus zu sein, ein Spaßmacher, der zwischen Trauer und Scherz agierte und seine Zuschauer zugleich zum Lachen und zum Weinen brachte.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ransch-Trill, S.24

## **5.6. Pantomime**

Mit 20 Jahren durfte der junge Schauspieler Jean-Gaspard Debureau (1796-1846) erstmalig in der kleinen Nebenfigur des *Pierrot* (vgl. Abb.33) auftreten und spielte seine Rolle als mitleiderregenden Sympathieträger so gut, dass ihn der Theaterdirektor unter dem Namen „Baptiste“ schnell zur Hauptperson machte.

Debureau wurde zum bekanntesten *Pierrot*-Darsteller Frankreichs und zum Vorbild vieler Stummfilmkomiker des beginnenden 20. Jahrhunderts. Internationale Produktionen mit Charlie Chaplin, Buster Keaton oder Totò (mehr dazu in Kapitel 10) haben den Typus dieses Mitleid erregenden und zugleich Spaß erzeugenden Hanswurst übernommen. In Frankreich hat sich diese Denkerfigur jedoch mehr in Richtung des tragischen Pöls entwickelt:



Abb.33

„Es handelt sich um den „melancholischen Einzelgänger“, der im film policier zumal dann auftritt, wenn sich diese Gattung dem film noir-Stil verpflichtet fühlt. Das ist sicherlich im Werk Jean Pierre Melvilles in den sechziger Jahren so gewesen, die französische Spielart des Neo-noir in den achtziger Jahren hat diesen Typus in den Mittelpunkt gerückt und ihn mit dem Naturell der Narren verschmolzen. Schauspieler wie Philippe Noiret, Coluche, Richard Bohringer, zuletzt noch Jean Reno entsprechen diesem Schema – allen voran indes Michel Serrault.“<sup>1</sup>

### **5.6.1. *Les enfants du paradis***

Der Film *Les enfants du paradis* (1945) von Marcel Carné ist nicht nur eine eindrucksvolle Dokumentation des Jahrmarkttheaters<sup>2</sup> und des Künstlerlebens im 19. Jahrhundert, sondern vor allem eine Hommage an den berühmten Pantomimen Jean-Gaspard Debureau und an die Kunst der wortlosen Kommunikation:

„Der junge Tonfilm, noch stolz auf seinen technischen Fortschritt, entdeckt wieder die schweigende Kunst der Pantomime, eine Kunst, die der frühe Stummfilm nur notgedrungen übernommen hatte.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Koebner, S.444

<sup>2</sup> Schon die erste Einstellung zeigt uns die Bühne eines Jahrmarkts. Dieser muss zugleich, als Geburtsstätte des Films, als direkter Verweis auf das neue Medium gesehen werden.

<sup>3</sup> Simon, S.29

Jean-Louis Barrault, der Debureau im Film verkörpert, demonstriert eindrucksvoll dessen besondere Fähigkeit des stummen Ausdrucks. In Abb. 34 - 37 erkennt man Baptistes mimisches Wechselspiel zwischen Komik und blutigem Ernst, als er von verliebter Entzückung, über Enttäuschung unerwiderter Liebesgefühle zu suizidalen Überlegungen wechselt.



Abb.34



Abb.35



Abb.36



Abb.37

Die *Commedia dell'arte* durchlief in Frankreich also eine wichtige Entwicklung (vom Stegreiftheater zur maskenlosen, schriftlich fixierten Komödie), doch insbesondere der Typ des *Arlecchino* hat bedeutsame Veränderungen erfahren, die auch auf anderen europäischen Bühnen ihre Spuren hinterlassen sollte. Innerhalb der *Comédie italienne* wurde der Spaßmacher zu einem individuellen Charakter, der nicht nur über die Macht der belustigenden Wirkung, sondern auch der Kritik verfügte.

## **6. Englands Clown / *Punch***

Wie man Kapitel vier entnehmen konnte, bereisten die italienischen Komödianten neben Frankreich und Spanien auch England. Ihr Einfluss auf die dortige Theaterszene bleibt jedoch umstritten. Königin Elisabeth veranstaltete im 16. Jahrhundert zwar oft große Feste, zu denen sie Künstler und Schauspieler aus aller Welt einlud, die ansässige Theaterkultur hatte zu diesem Zeitpunkt allerdings auch schon einen gewissen Ruhm erlangt, wie folgendes Beispiel beweist:

„Der Verfasser einer 1590 in London erschienenen Broschüre (vermutlich niemand geringerer als der Dramatiker Thomas Nash) erzählt, daß er im Sommer des Vorjahres Bergamo besucht und dort einen „berühmten Francatrip‘ Harlekin“ kennengelernt habe. Dieser fragte ihn sofort, ob er mit dem Komiker William Kemp bekannt sei, von dessen Begabung der Komödiant gehört habe. Dieses Geschichtchen zeigt sogleich, in welchem gutem Ruf die englischen Schauspieler zur gleichen Zeit standen, als die bedeutende Truppe der „Gelosi“ internationalen Ruhm gewann.“<sup>1</sup>

Aus diesem Grund gehen Theaterforscher<sup>2</sup> eher von der Annahme aus, dass der englische Spaßmacher in der Figur des *Clowns* bereits existierte, als die *Commedia dell'arte*-Truppen ihre Gastspiele gaben<sup>3</sup>, die italienische Maske des *Pulcinella* sich jedoch unter dem Namen *Punch* anglisierte und in weiterer Folge deren Handpuppenspiel entscheidend beeinflusste.

### **6.1. *Comici* in England und Einfluss der *Commedia dell'arte***

Schon 1546 hört man von „certen Spanyards & Italyans who dawnsyd antycks & played dyvrse other feets‘ who performed before the Mayor of Norwich and his associates“<sup>4</sup>, doch erst 1578 erfährt man erstmals den Namen eines *Commedia dell'arte*-Schauspielers in London: „One Dousiano, an Italian, a commediante, and his company.“<sup>5</sup> Dabei handelt es sich um Drusiano Martinelli, dem Bruder des bereits erwähnten *Arlecchino*-Darstellers Tristano Martinelli, und auch weitere italienische Schauspieltruppen sollten ihren Weg auf die Insel finden. Unter den kirchlichen Vertretern waren sie, natürlich aufgrund ihrer weiblichen

---

<sup>1</sup> Nicoll 1968, S.50

<sup>2</sup> vgl. Baridon, S.166

<sup>3</sup> Der Clown stand vermutlich an der Seite der komischen *Commedia*-Typen auf der Bühne.

<sup>4</sup> zit. nach Nicoll 1963, S.168

<sup>5</sup> ebd.

Ensemblemitglieder, nicht gern gesehen, wie folgende Verlautbarung des protestantischen Predigers Thomas White beweist:

„Il male va curate alle sue radici e le radici della peste sono i peccati. Ma fate attenzione, la causa dei peccati sono le commedie, dunque le commedie sono la causa della peste. Se siete padri perderete i figli; se siete padroni perderete i servi e se non siete nessuno perderete voi stessi, irretiti da questa scuola del vizio, rifugio dei ladri e teatro di tutte le oscenità.“<sup>1</sup>

Die ansässigen Theaterleute und Künstler jedoch pflegten einen engen Kontakt zu den italienischen *comici*, sodass „bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen das Wort ‚zany‘ in ganz vertrauter Verwendung stand“<sup>2</sup>. Für den Einfluss der *Commedia* auf die englische Theaterkultur sprechen auch andere Indizien. Shakespeares „The Tempest“ zum Beispiel<sup>3</sup> enthält zwei Charaktere (die neapolitanischen Diener Trinculo und Stephano), die stark an Pulcinella erinnern, während die Handlung auf Verwechslungen und Missverständnissen aufgebaut und voller typischer italienischer *lazzi* ist. Aber auch die Soldaten aus „Much Ado about Nothing“ oder Don Adriano de Armado und Costard aus „Love’s Labour’s Lost“ erinnern stark an Typen der *Commedia dell’arte*<sup>4</sup>:

„La funzione di Trullo e il suo specifico carattere non sono lontani da quelli del futuro Truffaldino nel *Servitore dei due padroni* di Goldoni. Qui, dunque, ci sono elementi di contatto diretto tra Shakespeare e la *Commedia dell’Arte*.“<sup>5</sup>

Einen weiteren Beweis für den Einfluss dieses Theatermodells bietet eine 1728 veröffentlichte Broschüre<sup>6</sup> unter dem Titel „The History of the Mimes and Pantomimes“ eines gewissen John Weaver. Sie enthält eine Aufzählung Londoner Aufführungen<sup>7</sup>, die alle nach italienischem Vorbild aufgebaut sind und die Basis für das bühnentechnisch aufwendige, luxuriös dekorierte „Ausstattungsstück“ bilden. Eine satirische Schrift aus dem Jahr 1727 proklamiert sogar, dass die Gastspiele der *Commedia dell’arte*-Truppen einzig und allein den Zweck hätten, „Shakespeare, Jonson, Dryden, Otwas, Wycherley, Congreve, Rowe, Addison und wie diese steifleinenen Kerle alle heißen mögen, von der Bühne zu verbannen“.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Ansprache von Pastor Thomas White, am 10. Feb. 1978 in der Kirche Saint Paul zum Anlass einer neuen Pestwelle in London, zit. nach Ferrone, S.38

<sup>2</sup> Nicoll 1968, S.50

<sup>3</sup> vgl. Fano, S.31

<sup>4</sup> vgl. ebd., S. 34f.

<sup>5</sup> ebd.

<sup>6</sup> vgl. Nicoll 1968, S.51

<sup>7</sup> u.a. „The Tavern Bilkers“ (1702) oder „Raub der Proserpina“ (1726)

<sup>8</sup> satirische Schrift „Die italianisierte englische Bühne“ (1727), zit. nach Nicoll 1968, S.51

## 6.2. Veränderungen der Arlecchino-Figur

Shakespeares „Love’s Labour’s Lost“ (veröffentlicht 1598) gilt auch als Wendepunkt für die Entwicklung des italienischen *Arlecchino* zum englischen *fool*, wie Nicola Fano dies treffend formuliert:

„[...] E sempre in quest’ultima commedia [Pene d’amor perdute] compare un sorprendente Arlecchino: nell’originale si chiama Costard e viene definito, pertinentemente, „a Clown“. Nelle versioni italiane assume vari nomi, da Zucca a Trullo, ma la specifica in locandina resta sempre quella di „villico“. È un campagnolo, un servo che pare sciocco quando non un filosofo: è il vero punto di passaggio tra l’Arlecchino italiano e il *fool* delle tragedie shakespeariane.“<sup>1</sup>

Die Narrenfigur des englischen Dramatikers wird zu ihren Wurzeln zurück geführt; der *Arlecchino* wird (im Gegensatz zum französischen melancholischen, philosophierenden *Pierrot*) wieder zum rebellischen, rüpelhaften und ungebildeten Diener, den wir von seinen Anfängen kennen, und der aufgrund seiner Direktheit und vulgären Ausdrucksweise das Publikum zum Lachen bringt. Im elisabethanischen Theater des 17. Jahrhunderts kommentiert schließlich die komische Figur des *Clowns*<sup>2</sup> das Bühnengeschehen von außen und nimmt sich dabei kein Blatt vor den Mund.

1667 schlüpfte erstmalig der Schauspieler John Rich<sup>3</sup> in die Rolle des Harlekin (vgl. Abb.38). Da er jedoch Sprachprobleme hatte, adaptierte er das Spiel des *Arlecchino* und sprach nur noch mit seinem Körper. John Rich (ab 1717 unter dem Bühnennamen *Lun* bekannt) gilt als der erste englische Harlekin und wurde durch seine Mimik und Gestik unsterblich<sup>4</sup>. An der Abbildung kann man erkennen, dass sein enges Kostüm mit dem Rautenmuster noch sehr jenem des *Arlecchino* gleicht. Auch seine Körperhaltung und sein tänzelnder Schritt erinnern an den italienischen Spaßmacher.



Abb.38

<sup>1</sup> Fano, S.34f.

<sup>2</sup> Rumpold, S.34

<sup>3</sup> vgl. Simon, S.29f.

<sup>4</sup> John Rich hat einen "Leitfaden pantomimischer Grundgebärden" verfaßt, der Angaben wie ‚Erschrecken‘, ‚Bewunderung‘ oder ‚Trauer‘ enthält.

Einen größeren Einfluss als die *Commedia dell'arte*-Truppen dürften jedoch die französischen Kompanien gehabt haben, die zwischen 1720 und 1726 in London gastierten. Sie kamen von den Jahrmarkttheatern und versuchten mit ihren akrobatischen und mimischen Künsten, die sie von ihren italienischen Kollegen übernommen hatten, das Publikum in England zu unterhalten. In Theatern wurden sie als lustige *Entr'actes* zum Beispiel mit der Ankündigung „a Night Scene by a Harlequin and a Scaramouch, after the Italian manner“ oder „a Mimic Night Scene after the Italian manner by a New Scaramouch and Harlequin“<sup>1</sup> beworben.

Diese pantomimischen Einlagen zum lustigen Zeitvertreib der Pausen wurden aufgrund ihres Erfolges schnell von englischen Künstlern imitiert, sodass die Pantomime 1732, mit der Eröffnung des Covent Garden-Theaters<sup>2</sup>, einer der populärsten Unterhaltungskünste geworden war. Besonders die lustige Figur dieser Zwischenakte mit ihren Kunststücken und akrobatischen Leistungen begeisterte das Publikum so sehr, dass sie bald in die Handlung des Hauptstückes integriert wurde.

Der *Arlecchino* der italienischen *Commedia dell'arte* und der englische Spaßmacher stehen somit nur indirekt (über die pantomimische Weiterentwicklung der französischen Truppen) miteinander in Beziehung. Das englische Theater weist zwar Spuren der Stegreifkomödie auf, wurde in seinem ursprünglichen komischen Repertoire aber kaum beeinflusst und der englische Harlekin teilt mehr Elemente mit dem französischen Jahrmarkt-komödianten als mit dem traditionellen bergamaskischen Diener.

### **6.3. Der englische Clown**

Ende des 18. Jahrhunderts schlug der englische Harlekin dann zwei unterschiedliche Wege ein. Einerseits kreierte James Byrne<sup>3</sup> für seine Amerikatournee 1796 einen Harlekin, der sich als eleganter und graziöser Tänzer von seinen plumpen Vorfahren unterschied, andererseits gab der berühmte Joe Grimaldi (1778-1837) seinem

---

<sup>1</sup> zit. nach Nicoll 1963, S.199

<sup>2</sup> ebd., S.202

<sup>3</sup> vgl. Simon, S.31

Spaßmacher ein neues Gesicht und ging als erster englischer „Clown“ in die Geschichte ein.

Über die Herkunft der Bezeichnung „Clown“ ist man sich nicht gänzlich einig. So könnte man sie vom lateinischen „colonus“ („der Bauer, der durch Schläue und gespielter Einfältigkeit seinen Herren überlistet“<sup>1</sup>) ableiten, andererseits existierte in England schon seit dem 12. Jahrhundert ein solcher abwertender Begriff:

„Um jemanden lächerlich zu machen, er sei Bürger oder Minister, [brauchte man] nur zu sagen: Er gehört zu Herlekins Familie, zu Herlekins Leuten, zu den Herlekins. Das bedeutet: Er ist ein komischer Rüpel, mittenglisch „hobby“, modernenglisch „clown“. Im Grunde sind die Begriffe „Herlekin“ und „Clown“ ein und dasselbe.“<sup>2</sup>

Joe Grimaldis akrobatische Fähigkeiten hielten sich in Grenzen, doch er verlieh schließlich dem Clown sein charakteristisches Äußeres (vgl. Abb.39):

„Ein rundes, feistes Gesicht wie ein Vollmond oder wie ein holländischer Käse, sein muskelbepackter Körper, der ganz rund aufgeblasen scheint vor lauter Kleiern. Sein Lächeln begann in den Augenwinkeln, stieg bis zu den wohlgeschweiften Augenbrauen und zu den Farbflecken, die seine fetten Bäckchen verzierten.“<sup>3</sup>

Der tänzelnde *Arlecchino* wurde durch Grimaldis derben und tollpatschigen Clown ersetzt, der sich nicht mehr als Hauptheld des Stückes, sondern „als Karikatur des englischen Everyman“<sup>4</sup> sah.

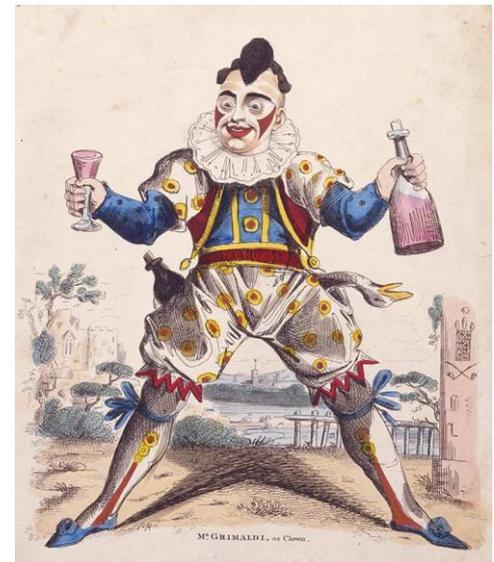


Abb.39

#### 6.4. Der Zirkusclown

An dieser Stelle sei noch kurz auf den Zirkusclown hingewiesen, der oft als direkter Erbe des englischen Clowns gesehen wird, in Wahrheit jedoch ein Konglomerat aller historischer komischen Figuren ist. In ihm leben nicht selten mehrere Typen des Lustigmachers weiter; er ist der plumpe und gefräßige Diener aus Bergamo, der

<sup>1</sup> vgl. Rumpold, S.34

<sup>2</sup> Driesen, S.128

<sup>3</sup> Tristan Rémy, zit. nach Simon, S.31

<sup>4</sup> Hera, S.136

melancholische stumme Träumer sowie der schlagfertige Intrigenstifter. Trotz allem unterscheidet Halperson in seinem „Buch vom Zirkus“ 1926 drei Haupttypen des Clowns<sup>1</sup>, die hier in Kürze wiedergegeben werden:

### **1. Der englische Clown**

Als ältester und erfolgreichster Clown im Bereich der Manege gilt er als rechtmäßiger Erbe des Shakespeareschen Narrenhumors, da weder kunstvolle Gymnastik noch lebendiger Sprachwitz zu kurz kommen:

„Da wird noch extemporiert, in Prosa und Versen, wie in der guten alten Zeit, mit ebensoviel Witz als Behagen, und gestikuliert in wahrhaft bewundernswerter, stets charakteristischer Polyrhythmik, wie Freund Pohl sagen würde. Im Clowntum gipfelt die eigentliche englische Schauspielkunst.“<sup>2</sup>

### **2. Der französische Komiker**

Der brillante Gymnastiker und „Instrumentalvirtuose“ überzeugt mehr durch seine elegante und geschmeidige Erscheinung als durch seine Komik, hat jedoch ein fröhliches Wesen, das im Zirkus für allgemeine Erheiterung sorgen kann.

### **3. Der deutsche Bajazzo**

Der deutsche Possenreißer überzeugt mit seinem schlagfertigen, treffsicheren Witz und muss mit seinem drolligen Gehabe seine physischen Mängel überspielen, denn der "Purzelbaum bildete schier den Gipfelpunkt seiner körperlichen Leistung"<sup>3</sup>. Eine eigene, ganz spezielle Figur dieses Typus stellt der „Dumme August“ dar<sup>4</sup>, der mit seinem volkstümlichen, trockenen Witz die Gesellschaft reflektierte:

„[...] jenen prachtvollen Dümmling, der überall mit Hand anlegt und doch nichts leistet, allen im Wege ist, aber stolz den Erfolg für sich reklamiert [...] ein Typus aus dem Leben gegriffen, daher auch so wirksam, denn solcher unfreiwilliger ‚dummer Auguste‘ gab und gibt es in der menschlichen Gesellschaft eine erkleckliche Zahl.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. Halperson, S.179f.

<sup>2</sup> ebd., S.179

<sup>3</sup> ebd., S.180

<sup>4</sup> Erschaffen von Tom Belling (1843-1900) und lange im Wiener Zirkus Renz aufgeführt.

<sup>5</sup> Halperson, S.185

Diese dritte Untergruppe kommt dem modernen Clown schon näher, denn um 1960 änderte sich das Bild des Zirkusclowns, der nur ein dummer Witzbold ohne intellektuellem oder politischem Standpunkt zu sein scheint:

„The fool was rescued from circus tents and re-entered the social and political arenas. Collectives like the San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino, and the Bread and Puppet Theatre, among others, make use of the fool's iconic significance to present a tragicomic vision of humanity for politicized purposes.“<sup>1</sup>

Und eben darin liegt der Erfolg des Clowns. In seiner ganzen Übertriebenheit ist er doch eine sympathische, realitätsnahe Figur, die uns in ihrem tragikomischen Elend unser eigenes Leben vor die Nase hält:

„Stellvertretend für den katastrophenausgesetzten Menschen hastet der Clown über die Bretter und Bühnen, die die Welt bedeuten, stolpert über Steine in Löcher und Gräben, jagt über Treppen in schwindelnde Höhen und hängt atemberaubend über gähnenden Abgründen, - rückt seine Melone oder seine Kappe zurecht, lächelt einen Augenblick, um dann erneut in einen offenkundig schwerwiegenden physischen oder sozialen Konflikt zu geraten.“<sup>2</sup>

Das Publikum kämpft mit dem Clown und das erleichterte Lächeln nach einer Katastrophe ist zugleich das Lächeln über uns selbst. Die Figur des (Zirkus-) Clowns ist bei vielen Stummfilmkomikern beliebt (mehr dazu in Kapitel 10.1.), aber auch Regisseure bedienen sich ihrer, um auf die tragikomische Realität zu verweisen. Clowneske Szenen finden sich zum Beispiel in Vittorio de Sicas *Miracolo a Milano*, aber auch quer durch Fellinis Filmen entdeckt man dessen Vorliebe für Clowns, wie man an folgender Schlusszene<sup>3</sup> (vgl. Abb.40) von 8 ½ erkennen kann. Das heillose Durcheinander des Lebens scheint nur von den Spaßmachern kontrolliert werden zu können. Auch Roberto Benigni wird des Öfteren als „Clown“ bezeichnet, der seine Schminke abgelegt hat und beweist, dass das Leben aus Lachen *und* Weinen besteht.

---

<sup>1</sup> Fisher, S.106

<sup>2</sup> Ränsch-Trill, S.165

<sup>3</sup> Der Protagonist Guido reiht sich in einen von Clowns angeführten Reigen ein und verschwindet zusammen mit den Zirkusleuten im Dunkeln der Nacht.



Abb.40

## 7. Deutschlands Spaßmacher

Die italienischen Schauspieltruppen bereisten zwar auch Deutschland<sup>1</sup>, die Tradition der deutschen Wanderbühne geht jedoch auf die englischen Komödianten zurück, die ab dem späten 16. Jahrhundert diese Gebiete befuhren. Ab dem 17. Jahrhundert nahmen jene Truppen auch deutschsprachige Mitglieder in ihre Ensembles auf, weswegen sie im Gegensatz zu ihren italienischen Konkurrenten einen größeren Anklang fanden<sup>2</sup>. Als sich mit der Zeit rein deutsche Gruppen bildeten, bedienten sich diese noch häufig der Bezeichnung „Englische Komödianten“ um die Werbewirksamkeit<sup>3</sup> (Professionalität, spektakulärer Aufführungsstil, Repertoire) des Namens für sich zu nützen. Besonders an den Höfen der deutschen Fürsten waren die Komiker sehr beliebt, während die italienischen Truppen vermehrt auf Marktplätzen spielten.

<sup>1</sup> Francesco Calderoni (bekannt als Silvio) gastierte zum Beispiel mit seiner Truppe unter anderem in München, Brüssel und Augsburg.

<sup>2</sup> Aus diesem Grund war auch die Figur des deutschen Spaßmachers zu jener Zeit bekannter als die des *Arlecchino*.

<sup>3</sup> vgl. Theaterlexikon, S.1052

Der größte Unterschied zwischen den englisch-deutschen Schauspieltruppen und den italienischen bestand allerdings darin, dass die deutschsprachigen Truppen anstatt lustiger Stegreifspiele schriftlich fixierte Stücke (Dramen und Tragödien<sup>1</sup>) in der Gestalt der sogenannten „Haupt- und Staatsaktionen“ (imposante und blutrünstige Spektakel) aufführten und deren Spaßmacher (und mit ihnen die komischen Elemente) nur in eigenen Randszenen und „Zwischenakten“ in Erscheinung traten. Diese lustigen Figuren erfreuten sich natürlich besonderer Beliebtheit, weswegen sie im Laufe der Zeit dann in die Stücke einbezogen wurden.

### **7.1. Der englische Pickelhering**

Als erster *Pickelhering*-Darsteller gilt Robert Reinold<sup>2</sup>, der mit englischen Komödianten unter der Leitung von John Green zwischen 1607 und 1627 durch das deutsche Sprachgebiet zog. Die Figur des Spaßmachers trug bei den Engländern noch den Namen „Pickelhering“<sup>3</sup>, erscheint bei den deutschen Truppen jedoch bald unter Namen wie „Hans Supp“, „Potage“ oder „Knapkäse“<sup>4</sup>, die alle wortwörtlich auf die Unersättlichkeit des Possenreißers anspielen. Die Eindeutschung des Namens erfolgte vermutlich zum leichteren Verständnis für das neue, nicht englisch sprechende Publikum.

Zum beliebtesten und bekanntesten deutschen Lustigmacher entwickelte sich jedoch schnell der faule und gerissene „Hanswurst“, ein verbreiteter Spottname zu jener Zeit. Abgesehen vom Namen vollzog sich auch ein Wandel der Kleidung: Der englische Pickelhering trug meist einen Hut mit Hahnenfeder, eine goldene Kette und ausgefallene Waffen, während der deutsche Spaßmacher schlichter geschmückt, aber in auffallender rotgelb-bunten Kleidung war (vgl. Abb.41).

---

<sup>1</sup> vgl. Rieks, S.61

<sup>2</sup> vgl. ebd., S.60

<sup>3</sup> Der „gepökelte Hering“, in der Bedeutung von „eingelegter Fisch“, unterstreicht die traditionelle Gefräßigkeit des Spaßmachers, kann jedoch auch vom sächsischen Wort „pickeln“ abstammen, was soviel wie „scherzen“ und „Possen reißen“ bedeutet, womit mehr Gewicht auf seinen lustigen Charakter gelegt wird.

<sup>4</sup> vgl. Minuth, S.17

## 7.2. Der deutsche Hanswurst

Die traditionellen Charakterzüge des Possenreißers (Faulheit, Dummheit, Gefräßigkeit) zeichnen sich schon in dessen Namen ab; erstmals erscheint er 1497 in Sebastian Brants „Narrenschiff“:

„Hanswurst erscheint hier als jemand, der ungeniert von einer Sache spricht, von der er keine Ahnung hat. In den Fastnachtsspielen (1573) erscheint Hanswurst als ein grober, unflätiger Geselle, der nur körperliche Genüsse im Übermaß kennt.“<sup>1</sup>



Abb.41

### 7.2.1. Aussehen

Das neue Äußere wurde von Joseph Anton Stranitzky (1676-1726) eingeführt, der anfangs in München und dann in Wien gastierte und besonders in Österreich zur neuen Gestaltung des Lustigmachers beitrug. Das typisierende Bühnenkostüm bestand nun aus einer weiten roten Jacke und einer knöchellangen gelben Hose, die mit gezackten Streifen geschmückt war und damit etwas an das Rautenmuster des *Arlecchino*-Kostüms erinnerte (vgl. Abb.42). Diese Farbkombination wird auch für den Kasper des Handpuppenspiels übernommen.



Hanswurst (18. Jh.) und Arlecchino (17. Jh.)

Abb.42

<sup>1</sup> Ramm-Bonwitt 2000, S.10

Außerdem gab ihm Stranitzky einen neuen Beruf und der deutsch / österreichische Narr war von nun an Salzburger „Sauschneider“ (jemand, der junge Eber kastriert), was „ihm jederzeit Anlaß zu eindeutigen Späßen gab“<sup>1</sup>.

### 7.2.2. Eigenschaften

Die wichtigste Komponente seiner komischen Wirkung war sein derber Charakter, wodurch sich der deutsche Hanswurst eindeutig vom französischen, geistreichen Charmeur des späten 17. Jahrhunderts unterschied. Der gierige, spuckende und rülpfende Hanswurst unterhielt sein Publikum auf unterstem Niveau, hatte im Gegensatz zum französischen Diener jedoch auch eine komplett andere dramaturgische Aufgabe innerhalb des Stücks:

„Hanswurst [hatte] gewissermaßen die Aufgabe eines Dolmetschers zu übernehmen. Seine Bedeutung lag darin, die Handlung jenen zu erklären, die sie nicht verstanden, weil sie zu ungebildet waren oder weil die Sprache der Haupt- und Staatsaktionen nicht die ihre war.“<sup>2</sup>

In dieser Rolle als „Übersetzer“ machte Hanswurst auch vor tabuisierten Themen keinen Halt. Er verbalisierte seine fleischlichen Gelüste ohne Scham, verspottete die aristokratische Gesellschaft und gebrauchte fäkalen Wortschatz im Überfluss. Und gerade in jenem Kreis, den er verhöhnnte, war er besonders beliebt, da am steifen Hof der komische Kontrast zu seiner vollen Geltung gebracht werden konnte.<sup>3</sup>

### 7.3. Harlekin

Die erste deutsche „Schauspielgesellschaft“ wurde 1670 von Johannes Velten gegründet und nach dessen Tod von seiner Witwe Anna Catharina Velten<sup>4</sup> weitergeführt. Diese erkannte die Konkurrenz der italienischen Stegreifspieler und engagierte den erfolgreichen *Arlecchino*-Darsteller Bastiari. Damit wurde die lustige Figur einer abermaligen Verwandlung unterzogen: Der ehemalige Pickelhering wurde zum Hanswurst und schließlich zum „Harlekin“.

---

<sup>1</sup> Ramm-Bonwitt 2000, S.15

<sup>2</sup> ebd., S.21

<sup>3</sup> vgl. ebd., S.23f.

<sup>4</sup> vgl. Devrient, S.195f.

Dieser Schritt führte zu weiteren Veränderungen und bald waren auch die restlichen Burleskenfiguren nach italienischer Weise reformiert, wobei jedoch eine neue Kostümierung nicht mit einer charakterlichen Umgestaltung verwechselt werden darf, wie dies Devrient treffend formuliert:

„Freilich waren es kaum die Formen, sondern nur die Kleider, ein fremdes Etikett, um der deutschen Ware einen höheren Preis am deutschen Markte zu verschaffen. Denn Harlekin blieb der alte Schalk Hans Wurst nach wie vor, Pantalon der gefoppte Alte, Colombine die lustige Magd usw.“<sup>1</sup>

Diese Italienisierung verselbstständigte sich und mit dem beginnenden 18. Jahrhundert war die Kreuzung „Harlekin“ (optisch italienischer *Arlecchino* und charakterlich englischer Pickelhering/Hanswurst) der neue, gängige Spaßmacher der deutschen Burlesken, der die ernsten Hauptaktionen durch seine Possen auflockerte.

#### **7.4. Verbindung *Arlecchino* / Harlekin**

Aus diesem Grund kann auch ein direkter Einfluss der italienischen Bühnenfigur auf die deutsche Narrengestalt nicht nachweislich erbracht werden. Die Figur des ungebildeten Dieners gehörte schließlich immer schon, in den verschiedensten Kulturen und den verschiedensten Zeitaltern, zum Grundstein einer jeden (Bühnen-) Handlung.

Auch wenn man die Narrenfigur also nicht nur einer einzigen (Theater-) Tradition zusprechen kann und will, so darf man trotz allem einige gravierende Übereinstimmungen zwischen *Arlecchino* und Harlekin nicht leugnen.

Interessant sind dabei nicht nur die optische Ähnlichkeit (bunte Kleidung mit Rautenmuster, Schlagstock und einen, fast das ganze Gesicht bedeckenden, Backenbart) und die Vorliebe für Essen, Trinken und die körperliche Liebe, sondern auch die Rhetorik dieser Maskenfigur:

„Der erste uns bekannte englische Schauspieler-Stückeschreiber [...] jener Robert Wilson, dem man zu seiner Zeit „schlagfertigen, eleganten, verfeinerten und dabei improvisierten Witz“ nachrühmte, [...] und [interessant ist,] dass William Kemp, dessen Ruf sogar bis nach Bergamo, in die Heimat des Harlekings, gedrungen war, seinen Stil auf der langen Tradition des Interludiums aufgebaut hat. Schließlich können wir auch billigerweise annehmen, daß später der allerdings ziemlich obskure Schauspieler Robert

---

<sup>1</sup> Devrient, S.196

Reynolds, der sich während seiner wiederholten Wanderzüge durch ganz Europa auf die Darstellung einer komischen Figur namens Pickelhering spezialisierte, derselben Tradition verhaftet war.“<sup>1</sup>

Mit dieser Argumentation rechtfertigt Allardyce Nicoll seine These, den Vorfahren des Hanswursts bei den Engländern zu suchen. Da diese wiederum, bevor sie den deutschen Sprachraum bereisten, stark von den *Commedia dell'arte*-Truppen beeinflusst wurden, wie ich es im vorherigen Kapitel aufgezeigt habe, kann eine indirekte Beziehung zwischen *Arlecchino* und Harlekin nicht von der Hand gewiesen werden. So haben einerseits der ungeschickte, traditionelle italienische *Arlecchino* und andererseits der englische Clown der deutschen Narrenfigur als Vorbild gedient. J.W. Goethe selbst offenbarte den Einfluss zwischen den Figuren des Stegreiftheaters und der deutschen Bühnenfiguren:

„Wir sprachen oft über die Vorteile der italienischen Masken, über das Interesse, daß jeder einen bestimmten Charakter, Heimat und Sprache hat [...] Wir dachten, auch etwas auf deutsche Weise in dieser Art hervorzubringen, unser Hanswurst war ein Salzburger, unsern Landjunker wollten wir aus Pommern nehmen, unsern Doktor aus Schwaben [...]“<sup>2</sup>

### **7.5. Transformierungsprozess**

Dieser Transformierungsprozess ist typisch beim Übergang eines eigentümlichen Modells (Bräuche, Traditionen, Erzählungen, Theaterformen...etc.) in eine andere Kultursphäre. Neben der Eindeutschung der Figurennamen und Anpassung der Berufe, erkennt man auch eine Abschwächung der satirischen Elemente der *Commedia dell'arte*. Deren scharfe Kritik an der Oberschicht wurde in Deutschland hauptsächlich auf banale Possen und „Hanswurstiaden“ reduziert. Diese Verharmlosung brachte auch eine gewisse Geschmacklosigkeit mit sich, die schließlich 1737 zu einem einschneidenden Ereignis in der deutschen Theatergeschichte führte.

### **7.6. Verbannung des Harlekin**

Die deutsche Aufklärung des 18. Jahrhunderts orientierte sich hauptsächlich an der französischen Klassik und deren Moralvorstellungen und wandte sich damit schnell

---

<sup>1</sup> Nicoll 1968, S.50

<sup>2</sup> J.W. Goethe (1782) zit. nach Esrig, S.82

gegen die deutsche Ausformung der *Commedia dell'arte* mit ihrem inhaltsleeren, geschmacklosen Humor. Der Dramaturg und Theoretiker Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766) setzte sich somit zum Ziel, dieser Anstößigkeit ein Ende zu setzen und die italienischen Stegreifstücke abzuschaffen. Im Zuge dieses Vorhabens erkannte er „in der lustigen Person, dem Harlekin, den Mittelpunkt und Lebensnerv des ganzen alten Komödiantenwesens und dass mit Verbannung des maskenhaften Spaßmachers auch die Regellosigkeit und Willkür aufhören werde“.<sup>1</sup>

Für seine „Gottschedsche Reform“ das „verwilderte deutsche Schauspiel qualitativ zu verbessern“<sup>2</sup>, fand er eine wesentliche Verbündete in der Schauspielerin und Theaterleiterin<sup>3</sup> Friederike Caroline Neuber (1697 – 1760).

Diese verfasste ein Vorspiel, das im Oktober 1737 in ihrer „Theaterbude“ in Leipzig aufgeführt wurde, in dem dem Harlekin wegen theatralischem Unfug der Prozess gemacht und er anschließend in Gestalt einer bunten Puppe symbolisch auf einem Scheiterhaufen verbrannt wurde.

Mit dieser Aktion wurde der deutsche Spaßmacher offiziell von der „seriösen“ deutschen Bühne verbannt und tauchte in den Untergrund. Als "Kasper" und unter anderen Namen trat er im Zirkus, auf Jahrmärkten und kleinen Kellertheatern auf.

Aus eben diesen Bierkellern, die mit ihren musikalischen Einlagen zur alleinigen Unterhaltung gedacht waren, entwickelte sich ab dem 20. Jahrhundert das deutsche Kabarett<sup>4</sup>, das sich bald zum Instrument der kollektiven Identifikation der niedrigeren sozialen Klassen entwickelte. Besonders der bayerische Komiker Karl Valentin (1882 – 1948) (vgl. Abb.43) war mit seinen Alltagsgeschichten das Sprachrohr der ärmeren Bevölkerungsschicht. Er war der deutsche *Arlecchino* des 20. Jahrhunderts, der sein Publikum zum Lachen brachte, aber auch seinem Unmut über die Ungerechtigkeiten des Lebens Ausdruck verlieh.

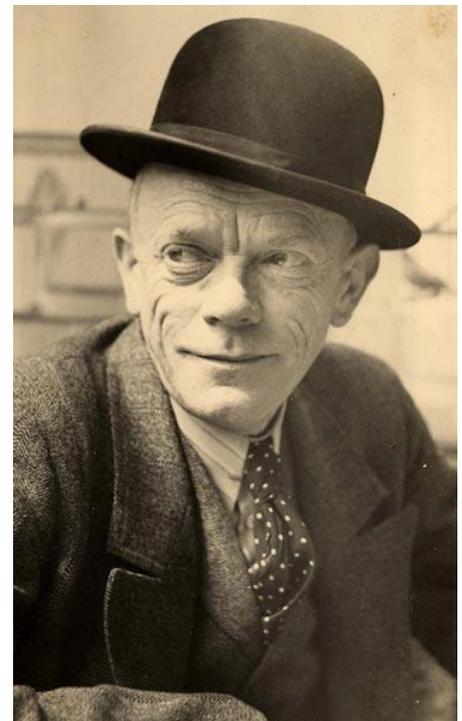


Abb.43

<sup>1</sup> Eduard Devrient zit. nach Mehnert, S.83

<sup>2</sup> Minuth, S.18

<sup>3</sup> Gründete 1727 die „Neuber'sche Komödiantengesellschaft“, mit der Unterstützung des Herzogs Karl Friedrich von Schleswig-Holstein.

<sup>4</sup> vgl. Fano, S.167

## 8. Österreichs Kasperl

### 8.1. Comici in Österreich

Als erster namentlich bekannter *capocomico* in Österreich gilt Giovanni Tabarino, der als „Comediannte“<sup>1</sup> im Jahr 1568 bei einem Linzer Landtag erwähnt wurde, in den Rechnungsbüchern des Wiener Kaiserhofs<sup>2</sup> sind jedoch schon seit 1563 die Honorare für einzelne italienische „Gaukler“ festgehalten. Die nächsten Aufzeichnungen über Gastspiele italienischer Truppen stammen aus dem Jahr 1612 und bezeugen die Anwesenheit der Theatergruppe *Gli Accessi*, sowie der *Comici Fedeli*. Der Wiener Adel war begeistert vom derben Humor der Stegreifstücke und lud zu jeder sich bietenden Gelegenheit italienische Truppen an seine Höfe ein:

„Bei dem derb-sinnlichen, lachlustigen Geschmacke eines behaglich heitren Publikums, eines leichtblütigen Adels, bei der nachsichtigen Moral, welche das Jesuitenregiment eingeführt hatte, durfte der dreiste Humor nicht fürchten, auf eine wählerische Kritik oder auf Anstandsbedenklichkeiten zu stoßen.“<sup>3</sup>

Anfang des 18. Jahrhunderts wurden zahlreiche neue Theater und Ballhäuser errichtet, ganze Gartenanlagen für Vorstellungen gebaut und aufwendige Wasserspiele installiert<sup>4</sup>. 1710 wurde in Wien von einer italienischen *Commedia dell'arte*-Truppe das „Kärntnertortheater“<sup>5</sup> eröffnet, an dem hauptsächlich kurze musikalische *Intermezzi* vorgetragen wurden, während im Ballhaus beim Franziskanerplatz traditionelle Stegreifstücke stattfanden. Zeitgleich mit den erfolgreichen italienischen *comici* kamen auch deutsche Wandertruppen nach Österreich. Diese wurden mit ihren Burlesken aber mehr beim Volk als am Wiener Kaiserhof (empfang sie erstmalig nicht früher als 1735) geschätzt.

„Die Wandertruppen nisteten sich ebenfalls in die Ballhäuser ein oder erbauten auf der Freiong, dem Judenplatze oder Neumarkt ihre Hütten, wo ‚zu ebner Erdt‘ ein Groschen, auf den ‚für das adelige Frauenzimmer und den Cavalier zugerichteten Penken und Pühnen‘ aber zwei und vier Groschen gezahlt wurde und wo man Staatsaktionen, besonders aber Burlesken gab, in denen die alten Lustigmacher *Pickelhering*, *Riepel* und selbst der halbvergessene *Stockfisch* ihre Schwänke trieben.“<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. Schindler 2005, S.9

<sup>2</sup> vgl. Kindermann, S.59

<sup>3</sup> Devrient, S.204

<sup>4</sup> mehr zu den österreichischen Bühnen, vgl. Kindermann, S.59ff.

<sup>5</sup> Ein Jahr darauf wurde dieses vom Hanswurst-Darsteller Stranitzky übernommen.

<sup>6</sup> Devrient, S.204

## **8.2. Österreichische Färbung des *Arlecchino***

Die Wiener Volksschauspieler wiederum entschieden sich angesichts dieser ganzen Konkurrenz für die Gattung der Burleske, wobei sie ihre Figuren den italienischen Typen anglichen und leichte Modifikationen entsprechend der eigenen Kultur vornahmen:

„Diesen aus Italien übernommenen Typengestalten werden aber jedesmal auch einige Karikaturen aus dem damaligen Gesellschaftsleben, meist mit „sprechenden“ Namen gegenübergestellt, etwa ein Herr von Thunichts, ein Herr von Schweinpelz oder ein Baron Zwickl von Gugelhupf.“<sup>1</sup>

Der direkte Einfluss der *Commedia dell'arte* auf die österreichische Theaterkultur ist offensichtlich. Schindler erkannte zum Beispiel eine starke Übereinstimmung der Szenarien im italienisch-französischen Repertoire mit jenen der österreichischen Schauspieltruppen:

„So hat sich z. B. von den zwölf Stegreifburlesken, die sich aus dem Repertoire der [...] ‚Badner Truppe‘ als Szenare erhalten haben, die Hälfte der Stücke auch am Spielplan des Pariser Nouveau Théâtre Italien nachweisen lassen.“<sup>2</sup>

Besondere Verdienste bei der Entwicklung von der italienischen *Commedia dell'arte* zur österreichischen Komödie leisteten hingegen die Wiener Darsteller des *Arlecchino* (unter anderem Josef Felix Freiherr von Kurz als „Bernardon“, Philipp Hafner und besonders Ignaz Schuster in der Rolle des „Parapluimachers Chrysostomos Staberl“<sup>3</sup>). Neben der „Einwienerung“ der traditionellen Maskennamen zu „Badner Kasperl“<sup>4</sup> oder „Kaspar Schmalzkoch“<sup>5</sup>, entwickelten sie den Spaßmacher zu einem eigenständigen, komischen „Charakter“, der innerhalb des Ensembles eine neue Funktion einnahm. In Anbetracht der Tatsache, dass das Publikum des stehenden Theaterbetriebs in Wien nicht das einfache Volk, sondern die zahlungskräftige bürgerliche Oberschicht war, ist es nachvollziehbar, dass der traditionelle satirische Schwerpunkt verlagert wurde. Anstatt sich also über sein (zahlendes) Publikum lustig zu machen, wurde ein neues Opfer für den Spott gesucht. Hauptträger dieser Veränderung war dabei die Figur des Spaßmachers.

<sup>1</sup> Kindermann, S.61

<sup>2</sup> Schindler 1999, S.573

<sup>3</sup> mehr dazu vgl. Kindermann, S.62f.

<sup>4</sup> La Roche als Kaspar der „Badner Truppe“

<sup>5</sup> Daneben bekamen auch die anderen Figuren neue, österreichische, sprechende Namen, wie z.B. „Herr Knittelsfeld“ statt *Pantalone* oder „Thaddädl“ für den *Innamorato*; vgl. Schindler 1999, S.597

Bei einer Untersuchung der Wiener *Basilisco*-Fassung des Jahres 1692 stellt Schindler fest, dass die *Tirade*, die eigentlich immer dem *Dottore* vorenthalten war, nun dem geisteskranken Irren zugeteilt wurde:

„An die Stelle des Gelehrten, der als Narr vorgeführt wird, tritt der Narr, der sich als Gelehrter ausgibt. [...] Die Perspektive hat sich deutlich verschoben.“<sup>1</sup>

Für die Erarbeitung des heute allgemein bekannten österreichischen „Kasperl“ sind dabei besonders folgende zwei Schauspieler ausschlaggebend gewesen: Johann Anton Stranitzky (1676 – 1726) und Johann Laroche (1745 – 1806).

### 8.2.1. Stranitzkys Hanswurst

Das alt-wienerische Hanswursttheater wurde stark, wie bereits in Kapitel 7.2. erwähnt, vom Schauspieler und früheren Puppenspieler Johann Anton Stranitzky geprägt. Dieser wurde in seiner Rolle des Spaßmachers so berühmt, dass ihn das Publikum bald den italienischen Rivalen vorzog. Dies führte schließlich so weit, dass die italienischen Aufführungen nicht mehr besucht wurden und die *comici* ihr Theater nur ein Jahr nach dessen Eröffnung aufgeben und nach Italien zurückkehren mussten. Mit dem „Kärntnertortheater“ erhielt erstmals eine volkstümliche deutschsprachige Schauspieltruppe ein eigenes festes Theater<sup>2</sup>, was in erster Linie Stranitzkys unwiderstehlich-komischen Hanswurst zu verdanken ist:

„Als pfiffiger Dummkopf durfte Hanswurst den Wienern die Wahrheit ins Gesicht sagen. Seine Auftritte waren von derben Eskapaden begleitet, beispielsweise, wenn er die Zunge herausstreckte und vor dem Publikum die Hosen runterfallen ließ. Hanswurst war ein Vertreter der Unterklasse und wurde schnell zum Liebling einer Stadt, die wie keine andere im deutschsprachigen Raum das Volkstheater und seine Stegreifkunst zu schätzen wußte.“<sup>3</sup>

Stranitzky baute also die Figur des *Arlecchino* zu einem eigenständigen Charakter aus, der im Gegensatz zur konventionellen italienischen Maske nun österreichische volkstümliche Elemente in sich vereinte:

---

<sup>1</sup> Schindler 1999, S.588

<sup>2</sup> vgl. Kindermann, S.60

<sup>3</sup> Minuth, S.17f.

„[Stranitzky] gab, mit wahrhaft schauspielerischem Takte, seiner lustigen Person eine wirkliche, menschliche Individualität. Er machte aus seinem Hans Wurst einen tölpelhaft pfiifigen, gefräßigen Salzburger Bauern; eine in Wien bekannte und belachte Gestalt, der er durch geschickten Gebrauch des Salzburger Dialektes vollständige Persönlichkeit verlieh.“<sup>1</sup>

Doch trotz aller neuen regionalen Färbungen<sup>2</sup>, erkennt man in ihm immer noch die Züge der italienischen *Commedia dell'arte*-Figur, weswegen man ihn mit Recht als die „österreichisch-wienerische Variante des uralten Spaßmachers“ bezeichnen darf, „der bei allem wienerischen Charme doch recht verschmitzt und derb und drastisch und verfressen und unanständig und bauernschlau und mutterwitzig ist“.<sup>3</sup>

Auch der zugrunde liegende Damentext hing mit dem italienischen Theater zusammen, wie Kindermann betont:

"Denn ein Großteil der von Stranitzky gespielten Haupt- und Staatsaktionen mit der Hans-Wurst-Kontrafaktur bestand aus entsprechenden Schauspielbearbeitungen italienischer Opernlibretti."<sup>4</sup>

Außerdem musste auf den österreichischen Bühnen immer der Spaß im Vordergrund stehen (die blutig-schaurigen Staatsaktionen Deutschlands fanden hier keinerlei Anklang), weswegen die Verbindung zur italienischen *Commedia dell'arte* meiner Meinung nach deutlich enger ist als bei den nördlichen Nachbarn.

1724 übernahm sein Nachfolger Gottfried Prehauser die Rolle des Hanswurst und brillierte in dieser bis zu seinem Tod 1769 ebenso wie der große Stranitzky. Die Leitung des Theaters am Kärntnertor ging aufgrund interner Probleme jedoch wieder in italienische Hände über.

### 8.2.2. Laroche's Kasperl

Verbindungslinien zur *Commedia dell'arte* sind auch im Spiel des berühmten Johann Laroche (1745 – 1806) erkennbar. Während der Spaßmacher von den deutschen Bühnen verbannt worden war, erlebte er in Österreich eine neue Hochblüte.

Am Leopoldstädter-Theater in Wien feierte Laroche's entwickelte Kasperlfigur (vgl. Abb.44) große Erfolge, womit ein weiterer Schritt auf dem Weg zur „Verwienerung“ der *Commedia dell'arte* vollbracht war.

<sup>1</sup> Devrient, S.206

<sup>2</sup> Hanswurst sprach zum Beispiel Wiener Dialekt

<sup>3</sup> Rieks, S.64

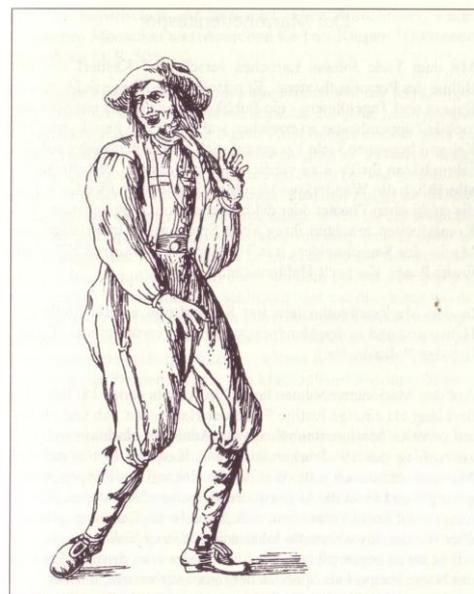
<sup>4</sup> Kindermann, S.61

Einerseits behielt er das Verkleidungs- und Verwandlungsspiel<sup>1</sup> der *Commedia dell'arte* bei, transportierte es andererseits jedoch in die Wiener Alltagswelt. Der Kasperl<sup>2</sup>, mit dem roten aufgenähten Herz auf der Brust, entsprach voll und ganz der Wiener Tradition und wird in Folge als Handpuppenfigur unsterblich.

Das bereits erwähnte „Theater in der Leopoldstadt“ (eröffnet 1781) war die erste und bedeutendste Wiener Vorstadtbühne, auf der der „österreichische *Arlecchino*“ weiter seine Späße trieb.

Neu eingeführt im Alt-Wiener Volkstheater<sup>3</sup> wurden mit der Zeit musikalische Einlagen<sup>4</sup>, die in Folge bei Ferdinand Raimund (1790 – 1836) und Johann Nestroy (1801 – 1862) Anwendung fanden. Beide wurden durch Gozzi und Goldoni geprägt, die indessen in Wien Epoche gemacht und zur Transformation der ursprünglichen *Commedia dell'arte* in ein modern-psychologisches Theater beigetragen hatten<sup>5</sup>. Direkte Einflüsse des italienischen Stegreiftheaters werden im Anschluss auch bei Max Reinhardt (1873 – 1943) deutlich, der zwischen 1905 und 1918 hauptsächlich die Berliner Bühnen bespielte:

„Er schuf eine Harmonie von Stimme, Bewegung, Musik und Ausstattung und nutze die Tradition und Technik der *Commedia dell'arte* in rein antiquiertem Sinne. Reinhardt bewunderte die Ballettpantomime, Spontaneität und Improvisationskunst und brachte Gozzis *Turandot* und Goldonis *Arlecchino Servitore di due padroni* in exemplarischer Weise auf die Bühne.“<sup>6</sup>



Johann Laroche, der Wiener Kasperl, 19. Jh.

Abb.44

<sup>1</sup> vgl. Kindermann, S.63

<sup>2</sup> Der Name stammt höchstwahrscheinlich von einem der Drei Heiligen Könige ab. Die religiösen Mysterienspiele des Mittelalters bekamen ab dem 15. Jahrhundert unterhaltsame Szenen hinzu, in denen meist Caspar die Rolle der lustigen Person erhielt. Regionale Färbungen = österr.: *Kasperl* / bayrisch: *Kaspar* / norddt.: *Kasper* / schwäbisch: *Kasperle* / tschechisch: *Kasperek*; vgl. Ramm-Bonwitt 2000, S.38

<sup>3</sup> Mehr zum Altwiener Theater vgl. Kindermann, S.59ff.

<sup>4</sup> Manche sehen in der Wiener Operette die tatsächliche Nachfolgerin des Altwiener Volkstheaters und der *Commedia*, da das Modell „erstes Liebespaar“ versus „volkstümlicher komischer Part“ aufgegriffen wird; ich distanzieren mich jedoch von dieser Anschauung, da die wichtigen Elemente Ironie, Satire sowie Verweise auf aktuelle Ereignisse in diesen Operettengefilten nicht anzufinden sind. Vgl. auch Weys, S.75

<sup>5</sup> Für detailliertere Ausführungen möchte ich an dieser Stelle auf Kindermanns Artikel "Die *Commedia dell'arte* und das altwiener Theater" verweisen.

<sup>6</sup> Mehnert, S.73

### **8.3. Österreichisches Kellertheater: Das Kabarett**

Trotz aller Bemühungen um den Erhalt der Wiener Volkskomödie, widmeten sich die großen Bühnen zunehmend Routineproduktionen (ein klassisches Beispiel für den ewigen Kampf zwischen „Mimus“ und „Literatur“) in denen die komischen Figuren verdrängt wurden:

„[...] aber, vom Nobeltheater nicht gerne gesehen, gingen sie gleichsam in die \*Résistance und überlebten unser Jahrhundert im Keller. Sie führen seither den Namen „Kabarettisten“. [...] Nur steht hier eben der „gschupfte Ferdl“ der zweiten Nachkriegszeit vor uns und nicht mehr Hans Wurst, der barocke Salzburger Sauschneider.“<sup>1</sup>

Das österreichische Kellerkabarett gilt somit als direkte Fortsetzung der Wiener Vorstadtkomödie und damit der italienischen *Commedia*, wobei nicht nur inhaltliche, sondern auch physische Parallelen zwischen dem Keller- und dem Stegreiftheater gezogen werden können:

„Auch anderes verläuft parallel. Die Spielfläche im Kabarettkeller ist kaum größer als auf der Pawlatschen<sup>2</sup>, häufiger Szenenwechsel und während des Umbaus ein kurzes Zwischenspiel.“<sup>3</sup>

Die Blütezeit des Wiener Kellerkabarett war jedoch erst im 20. Jahrhundert (1932 – 1938) und hob sich eindeutig vom billigen Unterhaltungskabarett, das bloß auf herkömmliche Showeinlagen reduziert war, ab. Die Kabarettisten<sup>4</sup> nannten die Orte ihrer Vorstellungen (meist Kaffeehäuser oder deren Keller) „Kleinkunsth Bühnen“ und präsentierten entsprechend dieser Maxime anspruchsvolle Unterhaltungskunst. Die Hauptakteure der lustigen Stücke erinnerten mit ihrer Mimik, Gestik, Körperbewegung und nicht zuletzt mit ihrem losen Mundwerk, an den *Arlecchino* der *Commedia dell'arte*.

#### **8.3.1. Hans Moser**

Der wohl bekannteste Kabarettist und Schauspieler dieser Zeit war Hans Moser (1880 – 1964), der als „der kleine Mann von Wien“ (vgl. Abb.45) sein Publikum unterhielt. Er verkörperte zwar verschiedene Gestalten, die jedoch immer aus dem

<sup>1</sup> Weys, S.76

<sup>2</sup> offener Hauseingang, bzw. Innenhof

<sup>3</sup> Weys, S.76

<sup>4</sup> erste Kabarettistin = Stella Kadmon im Café Prückl mit dem „Lieben Augustin“

Volk kamen und somit auch das Volk erreichten, und die aufgrund seines eigentümlichen, sich immer wiederholenden Stils, immer einer Figur zugerechnet werden konnten: der österreichischen Version des traditionellen *Arlecchino*.

Oskar Fontanas Beschreibung der spezifischen Merkmale des Volkskomikers erinnern stark an die Kennzeichnung eines *Arlecchino*-Darstellers des 16. Jahrhunderts:

„Sein knieweicher Gang, der bis ins Watscheln deformiert werden konnte, hatte gleiche Ausdruckskraft wie seine ihm höchst eigentümliche Sprache, die nie ruhig dahinfloß, sondern auf einmal, ohne ersichtlichen Grund, ins Stocken geriet, dann wieder ebenso plötzlich aufbrodelte und aufschloß, daß alles drunter und drüber ging. Ständig wechselte seine Sprache zwischen einem resignierten Versickern und einem aufgeregten Über-die-Ufer-Treten. [...]. Doch genau das gleiche fand sich auch in den Bewegungen seiner Beine, Arme, Hände und Schultern, sowie im rasch wechselnden Ausdruck der Mienen. Durch dieses Gleichgewicht des Mimischen und des Gesprochenen war er der gegebene Schauspieler für den Tonfilm, weil er ihm von jeder Seite her entsprach.“<sup>1</sup>



Abb.45

Diese charakteristische Mimik, Gestik und Körperbewegung erinnert an einen anderen bekannten Komiker der Zwischenkriegszeit: Charlie Chaplin. Dieser war, ebenfalls als Darsteller des einfachen, trostlosen und tragikomischen Mannes, ein großer Fan des österreichischen Künstlers, was folgender Zeitungsartikel (vgl. Abb.46) des Kuriers aus dem Jahr 1965 bezeugt. Erzählt wird darin jenes Ereignis des Jahres 1924, als Charlie Chaplin auf seiner Europareise eine Vorstellung von Hans Moser sah und sich für dessen Sketch „Pompefunèbrer“ dermaßen begeisterte, dass er ihn ihm abkaufte, bei Vertragsabschluss jedoch eingestehen musste, dass er daran zweifle, die Rolle des Leichenträgers so gut spielen zu können wie sein Kollege. Die beiden Komiker gleichen sich zwar in ihren schauspielerischen Mitteln und clownesken Hanswurstiaden, dennoch dominiert bei Hans Moser das Gesprochene, während sich Chaplin in seinen Stummfilmen mehr dem Mimischen verschreibt und sich damit mehr Parallelen zur französischen Pantomimekunst ziehen lassen, wie ich dies in Kapitel 10.2. näher erläutern werde.

---

<sup>1</sup> Fontana, S.138

# Der Mann, der Chaplin imponierte

Hans Moser und seine Kunst, von Oskar Mäurus Fontana geschildert

„Wien – gib acht!“ hieß die erfolgreiche Revue im Jahre 1924, in die eines Abends ein weltberühmter Fremder geführt wurde. In der Revue gab es einen Sketch von einem „Pompfneberer“, der in seiner Schusseligkeit die Stockwerke verwechselte und so mit seinen Kollegen statt in die Wohnung mit dem Trauerfall mitten in eine feuchtfrohliche Hochzeitsgesellschaft und die grotesksten Mißverständnisse geriet, ein Glanzstück schwarzen Humors.

Diesen Sketch anschauen und erwerben, um die Hauptrolle selbst zu spielen, sollte der berühmte Fremde, der niemand anderer als Charlie Chaplin war. Er kaufte den Sketch auch tatsächlich, aber beim Vertragsabschluß sagte er, er zweifle sehr, ob er, Chaplin, in der Rolle des „Pompfneberers“ den kleinen Mann erreichen werde, den er in Wien gesehen habe.

Der kleine Mann, dem der große Chaplin so respektvoll begegnete und der bald zu Wiens gefeiertsten Schauspielern zählen sollte, war freilich kein Geringerer als Hans Moser. Seiner Kunst und Persönlichkeit hat jetzt Oskar Mäurus Fontana ein schönes, liebe- und ver-



er sich in jeder Rolle mit ihrem Lebensinhalt an Ernst und Heiterkeit verwandelte. Die zweite war, daß er jede Rolle in sich und seinen eigenen Lebensinhalt an Komik und Tragik verwandelte. Und die dritte, die höchste Verwandlung war, daß er alle Rollen über ihr Theaterhaftes hinaus in Menschen mit einem eigenen Schicksal verwandelte.“

Natürlich fehlt in Fontanas Buch auch die Lebensgeschichte Mosers nicht. Sie ist keine Geschichte vom raschen, leichten Erfolg. In Margareten, in der Nähe der Pilgrambrücke, war Moser als Bildhauer Sohn Johann Julier auf die Welt gekommen, hätte den Beruf des Vaters ergreifen oder Büroangestellter werden sollen und hatte es erst mühsam durchgesetzt, Schauspieler werden zu können. Den Namen seines Lehrers, Josef Moser, als Künstlernamen verwendend, ging er, als jugendlicher Liebhaber ins erste Engagement nach Friedek-Mistek in Mährisch-Schlesien, machte dort und an anderen Provinzbühnen harte Schmierjahre durch. 1903 kam er nach Wien, an die Josefstadt, verstand sich aber mit Direktor Josef Jarno überhaupt nicht und mußte wieder in die Armseligkeit des Schmierendaseins zurück.

Nach dem Weltkrieg, den er an der Isonzofront mitgemacht hatte, kam Moser nach langen, vergeblichen Bemühungen um ein Engagement in Wiener Kabarets und Rauchtheatern unter, bekam kleine Episodenrollen zu spielen, die allmählich größer wurden, bis ihn schließlich der Direktor des Theaterkabarets „Reklame“ in der Praterstraße – gegen eine Abendgage von 20 Kronen – in einer Solonummer auftreten ließ, die sich Moser selbst zusammengestellt hatte. „Der Hausmeister vom Siebener-Haus“ hieß sie, der bald die

berühmt gewordenen von Wiener Dienstmann folgte, der einem Riesenkoffer verblichlich „krowotisch“, „mit'n Untergriff“ und „über d' Schreamsn“ bezukommen sucht.

Die beiden Figuren machten Moser rasch zu einem Begriff, und so fügte er ihnen neue hinzu, unter vielen anderen den Sketch vom Patienten, den es im Rücken sticht, wenn er „einen Zieh macht“ und von dem „Pompfneberer“, in dem ihn dann Chaplin bewunderte. Damals hatte sich Moser mit seiner zwingenden Komik bereits ein neues Feld erobert: in einer ganzen Reihe von Operetten spielte er die komische Rolle im dritten Akt, die in die klischeehafte Handlung Leben und Amüsement bringen sollte. In einer dieser Rollen sah ihn Max Reinhardt, der ihn an die Josefstadt engagierte, wo sich Mosers Kunst dann erst voll entwickeln konnte und ihn einen der größten und beliebtesten Darsteller des Theaters und des Films werden ließ.

Die Bühnengestalten, die Moser schuf, die Filmrollen, die er darstellte, beschwört Fontana noch einmal herauf, läßt Kollegen und Regisseure des großen Darstellers zu Wort kommen, und hat neben vielen Bildern seiner warmherzigen Huldigung Mosers ein paar Anekdoten angefügt, von denen die letzte noch einmal das Wesen der Kunst und der Wirkung Hans Mosers, des meisterhaften Gestaltens kleinen Lebens, zusammenfaßt:

Beim Heurigen wurde einmal davon gesprochen, was alles an unvergeblichen Gestalten aus dem Volksleben er dem Theater und dem Film gegeben habe. Aber ändere sich nicht ständig das Leben in der Stadt und auch auf dem Land, fragten einige seiner Freunde besorgt, wie lange werde es noch dauern, und man werde die Figuren, die Moser geschaffen habe, die Dienstmänner, die alten Ober und die kauzigen Kanzleiexistenzen gar nicht mehr verstehen. Moser wehrte ab: „Habs keine Angst. Soviel sich auch ändert, und wenn sie auch den Mann im Mond besuchen wollen, schauts, Freunderln, die Moser bleiben in der Welt. Es gibt so viele Moser, wohin man schaut, sie gehen net unter, sie sind immer da. Ich hab' darum keine Angst, daß es die von meiner Art, wie ich sie gespielt hab' so oft, nicht mehr geben könnt'. Die kleinen Leut', die Moser, die bleiben. Und er hob sein Glas: „Trinken wir ihnen zu, den kleinen Leuten, die nach uns kommen, den Moser von eh und je!“

Herbert Mühlbauer

## Kurier-Bestsellerliste

1. Moore: „Die grünen Teufel“ (1)  
Molden; S 124,-
2. Andics: „Der Fall Otto Habsburg“ (4)  
Molden; S 92,-
3. Andics: „Der ewige Jude“ (2)  
Molden; S 136,-
4. Hennings: „Das barocke Wien“, 2. Teil, Herold; S 68,- (5)
5. Lorenz: „Über menschliches und tierisches Verhalten“, Band 2, Piper; S 109,50 (3)
6. Nennung: „Die Sozialdemokratie“ Europa Verlag; S 84,- (6)
7. K. Adenauer: „Erinnerungen 1945-1953“, Deutsche Verlagsanstalt; S 183,50 (9)
8. Gilot: „Leben mit Picasso“ (8)  
Kindler; S 181,30
9. Haback: „Der Piber“ (-)  
Zsolnay; S 130,-
10. Le Carré: „Krieg im Spiegel“ (10)  
Zsolnay; S 130,-

Zusammengestellt nach den Auskünften von zwanzig Wiener Buchhandlungen. Die eingeklammerte Ziffer gibt den Platz des Buches auf der vorwöchigen Liste an.

ständnisvoll geschriebenes Buch gewidmet; in dem die Chaplin-Geschichte und auch eine sehr kluge Parallele zwischen Moser und Chaplin, dem anderen überlegenden „Darsteller des kleinen Mannes“ in seiner Tragikomik, in seiner Lächerlichkeit des Elends und doch in seinem trostvollen Überleben“ vorkommen. „HANS MOSER“ (Verlag Kremayr & Scheriau, 208 Textseiten, 96 Bildtafeln; S 115,-) heißt es und hat den Untertitel „Volkskomiker und Menschen-darsteller“. Daß er beides, und beides in einem, war, daß man über ihn nicht nur lachen, sondern – auch weinen konnte, war ja in der Tat auch das Besondere an ihm.

Und Fontana zeichnet ganz großartig diese Kunst Mosers nach, die „unter dem Gesetz und Geheimnis einer dreifachen Verwandlung“ stand. „Die erste war, daß

Abb.46

Dieser Überblick der österreichischen Theatertradition zeigt nun, dass die *Commedia dell'arte* im Altwiener Volkstheater deutliche Spuren hinterlassen hat. Traditionelle Formen des italienischen Stegreifspiels wurden durch neue, regionale Elemente erweitert, wodurch eine Volkskomödie generiert wurde, deren Mittelpunkt der österreichische Hanswurst wurde. Doch besonders Laroches Kasperlfigur hat weitere Kreise gezogen und zur Entstehung der populären Handpuppenfigur „Kasperl“ beigetragen.

## **9. Kasper als Handpuppe und Marionette**

Um Verwirrungen zu vermeiden, sei gleich an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es sich bei den lustigen Figuren des Handpuppen- und Marionettenspiels, trotz des identischen Namens, nicht um dieselbe Gestalt handelt. Der Marionettenkasper stammt vom englischen Pickelhering (der seinerseits vom *Arlecchino* beeinflusst wurde), während der Handpuppenkasper ein direkter Nachfahre des italienischen *Pulcinella* ist. Aus diesem Grund werde ich zwar kurz die unterschiedlichen Charakterzüge aufzeigen, mich in Folge aber auf den Typus der Marionette konzentrieren.

### **9.1. Italienisches Handpuppen- und Marionettenspiel**

Handpuppenspieler existierten immer schon<sup>1</sup> und traten auch oft gemeinsam mit Schauspielern auf Jahrmarkt Bühnen oder Plätzen auf. Bis ins 18. Jahrhundert kann man Schauspielbühne und Puppentheater durchaus als „gleichrangige Konkurrenten, die um die Gunst des Publikums wetteiferten“<sup>2</sup> betrachten.

Die Handlung eines Handpuppenspiels orientierte sich dabei stark an der *Commedia dell'arte* mit ihren improvisierten Handlungen, der Situationskomik und dem Wortwitz:

„Die beliebten Wortspiele, Wortverdrehungen, falsch ausgesprochene Worte in den *Commedia dell'arte*-Spielen sind bis heute typische Momente des Kasperspiels.“<sup>3</sup>

Auch die Figuren gleichen jenen des Personentheaters und an folgendem Bild eines italienischen Handpuppentheaters um 1850 (vgl. Abb.47) erkennt man, dass die lustige Figur, mit ihrer Hakennase und dem Spitzhut, offensichtlich am neapolitanischen *Pulcinella* angelehnt ist.

---

<sup>1</sup> In Frankreich kann man seit 1695 Handpuppenspieltexte nachweisen. Für England und Deutschland gibt es weniger schriftliche Belege, Bilder mit Handpuppenbühnen existieren jedoch.

<sup>2</sup> Minuth, S.17

<sup>3</sup> Olaf Bernstengel zit. nach Ramm-Bonwitt 2000, S.65



Abb.47

Doch auch im Marionettenspiel findet man Elemente der *Commedia*, wie zum Beispiel die Maskierung. Wie im Personentheater hatten auch die Holzfiguren charakteristische Masken auf, wie man an diesem Bild (vgl. Abb.48) zweier venezianischer Marionetten des 18. Jahrhunderts erkennen kann. Auffällig ist hierbei die dämonische Maske und bunt gefleckte Kleidung, die explizit auf die *Arlecchino*-Figur der *Commedia dell'arte* verweist.



Abb.48

## **9.2. Unterschiede: Kasper als Marionette / Handpuppe**

Die unterschiedliche Herkunft der beiden Figuren äußert sich nicht nur in deren Kostüm, sondern auch in deren Funktion innerhalb des Handlungsgeschehens. Während die Marionette (*Arlecchino*) eine Randposition als Diener oder Soldat einnimmt, steht die Handpuppe (*Pulcinella*) immer im Mittelpunkt. Entsprechend ihrer Rollen sind natürlich auch ihre Charaktere grundverschieden:

„Als Handpuppenkasper spielte er stets die Hauptrolle in den tradierten Standardstücken, bei denen es sich um kurze, burleske, lose aneinandergereihte Szenen recht derber Natur handelte. [Dieser] war ein diabolischer Wüterich, der alles, was ihm in die Quere kam, überlistete und tötete.“<sup>1</sup>

### **9.2.1. Vom *Pulcinella* zum Handpuppenkasperl**

Die Maske des *Pulcinella* aus Neapel wurde bereits in Kapitel 2.4.8. kurz präsentiert. Wie auch *Arlecchino* stammt er aus bäuerlichen Verhältnissen, ist gefräßig, tollpatschig und treibt gerne Späße. Das erste Mal gespielt wurde diese Rolle um 1620 von Silvio Fiorilli und die äußerlichen Eigenheiten haben sich sofort beim Publikum eingepreßt. *Pulcinella* hat eine lange, gebogene Nase, einen Buckel sowie einen dicken Bauch und bewegt sich sehr träge, womit er sich eindeutig von der Figur des *Arlecchino* unterscheidet.

Er trägt weite weiße Kleidung, eine Halbmaske und eine spitze Mütze (vgl. Abb.49). Mit dieser Erscheinung erinnert er an die Atellane-Figur des „Maccus“, die mit Glatze, dünnen Beinchen und schnabelähnlicher Nase ebenfalls das Publikum zum Lachen brachte. Besonders wichtig ist jedoch sein rebellischer Charakter (weswegen ihn die neapolitanischen Machthaber 1760 beinahe verbannt hätten), den Lawner wie folgt definiert:



Abb.49

<sup>1</sup> Ramm-Bonwitt 2000, S.8

„Of all the commedia characters, his most embodies the social themes inherent in the form: he is a greedy, innocent, naive, hapless country bumpkin, who nevertheless represents his downtrodden class with a certain panache.“<sup>1</sup>

Diese Figur wurde nun in höherem Maße durch die Reisen der Handpuppenspieler in Europa bekannt gemacht, als durch die *Commedia dell'arte*-Truppen.

Im Ausland verlor *Pulcinella* ab Ende des 18. Jahrhunderts seine unförmige Figur (mit Ausnahme der krummen Nase), seine spitze Kopfbedeckung hing nun wie eine Zipfelmütze herunter und seine weiße Kleidung wurde durch ein buntes Gewand, meist mit Rautenmustern, ersetzt (vgl. Abb.50). Aus diesem Grund glaubt man auch, seine Wurzeln im bunt gekleideten *Arlecchino* suchen zu müssen.

Weiters passte sich der Name *Pulcinella* den regionalen Ausdrucksweisen<sup>2</sup> an. So wurde er in Frankreich bald zu *Polichinelle*, in Russland zu *Petruschka*, in Spanien zu *Polichinela* sowie in Deutschland zu *Putschenelle*, *Prit(ts)chenelle* und *Porcinella*<sup>3</sup> und sprach auch immer den Dialekt der jeweiligen Region. In Österreich und Deutschland setzte sich bald der Name „Kasper“/„Kasperl(e)“ durch, was auf die zeitgleichen Bühnenerfolge von Laroches Kasperl zurückzuführen ist.



Abb.50

In Deutschland übernahm dieser Kasper später die Rolle jenes Hanswursts, der von der Bühne des Personentheaters verbannt worden war, womit dort die Verbindung zum traditionellen *Arlecchino* wieder hergestellt wäre. In Österreich wiederum verhängte Metternich im Zeitraum von 1810 bis 1848 die Zensur<sup>4</sup> über die aufrührerischen Puppenspieler (konkret Kasper als Sprachrohr der Massen), die von nun an pantomimisch auftraten. Damit war der Übergang geschaffen vom kritisierenden Kasper zum stummen „Wurstl“ auf der Jahrmarktbühne im Prater<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Lawner, S.60

<sup>2</sup> vgl. Ramm-Bonwitt 1999, S.87

<sup>3</sup> ebd.: weitere Bezeichnungen: Tschechische Republik → *Pimperle* oder *Kasperek* / Holland → *Jan Klaassen* / Spanien → *Don Cristóbal* / Ungarn → *Vitéz Laszló* / Rumänien → *Vasilache* / Schweiz → *Hans Joggeli* oder *Bonnuitschäneli* / Türkei → *Karagöz* / Griechenland → *Karagiosis*

<sup>4</sup> vgl. Minuth, S.45

<sup>5</sup> daher auch die Bezeichnung „Wurstelprater“

Dieser „prügelschwingende Grobian des alten Jahrmarktspiels“<sup>1</sup> sozialisierte sich ab dem 20. Jahrhundert und wurde (durch die Weiterentwicklung von Künstlern und Pädagogen) vom ungestümen, trinklustigen Macho zum „braven“ Jungen, ein pädagogisch einwandfreies Vorbild<sup>2</sup> aller Kinder:

„Mit der Sprache des Bildungsbürgertums verkörperte diese Figur den gesunden Menschenverstand. Jedoch wurde das lustige Spiel mit dem Kasper mehr und mehr dazu mißbraucht, den Zuschauern pädagogische und politische Inhalte zu vermitteln.“<sup>3</sup>

Diese lehrende und moralisierende Funktion fand im Lauf der Geschichte eine besonders negative Entwicklung in der Einsetzung für unterschiedliche Ideologien:

„Um die Jahrhundertwende reiste Kasper als „Kolonialist“ in die Ferne, um Stammeshäuptlinge, den türkischen Sultan oder den Kaiser von China zu überlisten. Als „arische“ Identitätsfigur, als „brauner Kasper“, vermittelte er nationalsozialistisches Gedankengut, und in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts propagierte ein „roter Kasper“ sozialistische und kommunistische Ideen.“<sup>4</sup>

### 9.2.2. Vom *Arlecchino* zum Marionettenkasperl

Der aufmüpfige, schlägernde *Pulcinella*-Typ hat nun aber nicht viel mit dem wortgewandten französischen *Arlequin* gemein, der dem englischen Pickelhering seine Züge verlieh und in Folge den Charakter des Marionettenkaspers zeichnen sollte. Die hölzerne Figur (vgl. Abb.51) erscheint in fast identischer Kleidung<sup>5</sup> wie ihr Konkurrent des Puppenspiels, erfüllt jedoch eine gänzlich andere Rolle innerhalb der Handlung. Während der Handpuppenkasper nämlich immer im Zentrum des Geschehens steht und mit kurzen, lustigen Dialogen das Publikum unterhält, ist der Marionettenkasper selten die Hauptfigur.



Abb.51

<sup>1</sup> Minuth, S.11

<sup>2</sup> Prototyp = Hohnsteiner Bühne von Max Jacob

<sup>3</sup> Minuth, S.11

<sup>4</sup> Ramm-Bonwitt 2000, S.8

<sup>5</sup> Die Akzentuierung der Farben Rot und Gelb erinnern auch an Stranitzkys Hanswurst.

Er befindet sich wie der *Arlecchino* der *Commedia dell'arte* meist in der Dienerrolle am Rand der Geschichte und kommentiert vorlaut die Ereignisse. Er ist frech, vorlaut und redet, wie ihm der Mund gewachsen ist. Dabei nimmt er den Mund gern einmal zu voll, ist er doch eigentlich feige und nur auf seinen Vorteil bedacht. Dennoch kann er sich immer wieder gewitzt aus Problemsituationen herausreden und Verwirrungen zu einer zufriedenstellenden Lösung bringen.

Diese Charaktereigenschaften hat er von seinem Vorfahren, dem *secondo zanni* der *Commedia dell'arte* und gilt somit als direkter Erbe des italienischen *Arlecchino*.

An dieser Stelle möchte ich auf das Essay „Images of the Fool in Italian Theatre from Pirandello to Fo“ von James Fisher verweisen. Der Professor für Schauspiel am Wabash College (Crawfordsville, Indiana) hat darin das italienische Theater des 20. Jahrhunderts untersucht und detailliert die Entwicklung des *Arlecchino* als Bühnencharakter bei Pirandello und Dario Fo aufgezeigt. Stilistisch und thematisch unterscheiden sich die beiden Dramatiker zwar eindeutig voneinander; bei genauerer Betrachtungsweise lassen sich jedoch auch einige Gemeinsamkeiten aufzeigen, insbesondere in der Zeichnung ihrer Charaktere. Weiters verweist er auf das absurde Theater von Samuel Beckett oder Eugene Ionesco, in dem der Narr als Symbol für den „contemporary man stranded in a godless universe“<sup>1</sup> steht, und erwähnt die Bemühungen von Giorgio Strehler und Paolo Grassi, den *Arlecchino* der Nachkriegszeit in ihrem *Piccolo Teatro di Milano* wieder aufleben zu lassen.

Ich werde mich jedoch in meiner Arbeit wieder von dem Narren auf der Bühne abwenden und stattdessen den Spuren des *Arlecchino* auf der Leinwand folgen.

Zu diesen moderneren Nachfolgern des *Arlecchino* zählen jene Stars, die sich den komödienhaften, slapstickartigen Bewegungsstil des Spaßmachers zu eigen gemacht haben, um mit ihren Stummfilmen zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Leinwand zu erobern und damit den *Arlecchino* in ein neues Medium führten.

---

<sup>1</sup> Fisher, S.107

## 10. Eroberung der Leinwand

Die meisten Stummfilmkomiker begannen ihre Karrieren im revueartigen Theatergenre *Vaudeville* oder in den sogenannten „Music Halls“, in denen sich kurze, pointierte Sketche mit Musik- und Akrobatiknummern abwechselten. Eben diese körperbetonte Form der Komik eignete sich gut für den Stummfilm, weswegen bis 1908 ca. 70% aller Filmproduktionen Komödien waren. Zum einen konnten witzige Inhalte durch Gestik und Mimik leichter vermittelt werden als tragische und zum anderen versuchten diese Filme ihr altes Publikum vom Jahrmarkttheater anzulocken:

„Die Pantomime war immer schon komisch gewesen, und die Komik hatte sich mit Vorliebe der Körpersprache bedient. Die erstaunliche Blüte des komischen Genres im Stummfilm ist mit diesem doppelten Erbe zu erklären: erstens fanden die Pantomimen, die sich in Varietés und auf Schmierbühnen kläglich genug ernährten, im Film neue Arbeit, und zweitens lebte das Kino nun hauptsächlich von jenem Publikum, das einst die Zirkuszelte und Schaubuden gefüllt hatte.“<sup>1</sup>

Oft wendeten sich dabei die Schauspieler noch direkt in die Kamera und an ihr „altes“ Theaterpublikum. Man bemerkt dabei, wie dünn die Grenze zwischen Stummfilmkino und Jahrmarkttheater ist, haben doch beide „dieselbe Welt des Humors, dieselbe wichtige Rolle des körperlichen Ausdrucks, dieselbe Neigung einerseits zum Poetischen, andererseits zum Grotesken“<sup>2</sup>. Die Akzentuierung der akrobatischen Elemente wiederum ist notwendig für die knappen, zugespitzten Gags, deren Aufbau über mehrere Akte hindurch im Kurzfilm nicht möglich wäre.

Pantomime ist somit die ideale „Sprache“ des Stummfilms, da sie mit den ihr zur Verfügung stehenden Elementen „Bild“ und „Bewegung“ maximale Inhalte vermitteln kann und die Kamera in den erzählerischen Hintergrund drängt, wie dies Chaplin formulierte:

„L'arte della pantomima ha raggiunto nel cinema muto la più alta perfezione. [...] Quando la macchina da presa è piazzata sul pavimento o va e viene intorno alle narici di un attore è la macchina a recitare, non l'attore. La macchina non dovrebbe mai far sentire la sua presenza.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Simon, S.72f.

<sup>2</sup> Esrig, S.37

<sup>3</sup> Chaplin zit. nach Cremonini, S.6

### 10.1. *Commedia dell'arte*-Elemente im Stummfilm

Die zwei Hauptelemente der *Commedia dell'arte*, die mit dem Stummfilm ihren Einzug auf die Leinwand gefunden haben, ist einerseits die Aneinanderreihung komischer Situationen<sup>1</sup> (erzeugt durch körperbetonte Aktionen) und andererseits die Improvisationskunst der Darsteller. Der Slapstick, unter dem man „energische bis handgreifliche Aktionen von vermeintlich ungeschickten, in der Tat jedoch körperlich höchst anspruchsvollen bis akrobatischen Bewegungsabläufen mit perfektem Timing“<sup>2</sup> versteht, ist ein direkter Erbe der italienischen *Commedia* und der körperlichen Fähigkeiten ihrer Darsteller. Der englische Begriff *slapstick*, der sich für die Bezeichnung dieser grotesk-komischen Gags durchgesetzt hat, kommt vermutlich von der Pritsche, derer sich die komische Person meist bediente, um Gestik und Komik hervorzuheben. Die Improvisation entstammt ebenfalls der italienischen Stegreifkomödie und war nötig, um in kürzester Zeit gleich mehrere Stummfilme drehen zu können:

„Le riprese di ciascun film durano poco più d'un giorno; si improvvisa sul set, seguendo la traccia dettata da una elementare situazione narrativa o, più semplicemente, d'un'ambientazione scenografica.“<sup>3</sup>

Im Gegensatz zur Improvisation der amerikanischen Stummfilmkomödien wurde bei der englischen Farce (*la farsa inglese*<sup>4</sup>) jedoch nichts dem Zufall überlassen und die Dialoge präzise geplant und einstudiert. Dies wurde dadurch vereinfacht, dass die einzelnen Personen immer als Karikatur eines bestimmten Stereotyps dargestellt wurden (wie zum Beispiel die rote Nase des Trunkenbolds), was wiederum an die fixen Masken der *Commedia dell'arte* erinnert. Um als Stummfilmkomiker erfolgreich zu sein, war es überaus wichtig, dass man sich einen solchen Typus zurechtlegte und diesen immer wieder verkörperte. In den sofort wiedererkennbaren, charakteristischen Typen mit ihren distinktiven Merkmalen lebt eindeutig der Geist der *Commedia dell'arte* weiter. Hier möchte ich drei große Schauspieler hervorheben, denen die Erschaffung moderner *Arlecchino*-Figuren gelang, die ihre zeitgenössische Gesellschaft eroberten und eine „enorme Industrie eines Traumes und des Lachens“<sup>5</sup> schufen.

---

<sup>1</sup> Die Handlung steht beim Stumm-/Slapstickfilm nicht zwangsläufig im Vordergrund, während der Tonfilm versucht, komische Elemente in die Handlung zu integrieren.

<sup>2</sup> Christina Turner zit. nach Rumpold, S.40

<sup>3</sup> Cremonini, S.16

<sup>4</sup> vgl. ebd.

<sup>5</sup> Esrig, S.38

## 10.2. Charlie Chaplin

Der in London am 16. April 1889 geborene Charles Spencer Chaplin (vgl. Abb.52) erhält nach einigen kleinen Auftritten in „Music Halls“ 1900 seine erste kleine Rolle in einer Pantomime. Mit seinem Bruder Sidney tritt er sechs Jahre später einer Pantomimetruppe bei und unternimmt Auslandstourneen nach Paris und New York. Dort wird er 1913 von Mack Sennet und Adam Kessel entdeckt und sofort für Keystone engagiert. Nach seinem ersten Auftritt in *Making a Living* verkörpert er in 35 weiteren Filmen die Figur des „Chas“, bevor er zur Produktionsfirma Essanay wechselt und dort in die Rolle des „Charlie“ schlüpft. Der weltberühmte „Charlot“ wird 1915 von dem französischen Verleiher Jacques Haik erfunden.



Abb.52

Diese Figur aus *The Tramp* geht mit ihrer zugleich rührenden wie auch komischen Art in die Geschichte der Stummfilmkomödie ein. Nach weiteren Filmen für Mutual und First National gründet er selbst die Firma United Artists um seine eigenen Projekte verwirklichen zu können. Der durchbrechende Erfolg im Tonfilm bleibt ihm aber versagt. Er stirbt mit 88 Jahren, nach dem Dreh von insgesamt 89 Filmen.

In Chaplins Figuren stecken viele Elemente des traditionellen italienischen Harlekins: Sein eigentümliches Äußeres (zu große Hose und Schuhe, Melone, Spazierstock und Schnauzbart), seine mimischen und gestischen Fertigkeiten und nicht zuletzt seine Vorliebe für Improvisation:

„He did not write out a script; instead, he came up with the basic idea for a scene (‘Charlie comes into a store’) and would improvise hundreds of variations until he felt it was right. He insisted that his casts work together to polish their improvisation skills, just like a classic commedia troupe.“<sup>1</sup>

Auch charakterlich entsprechen seine Figuren (vor allem „Charlot“) dem Narr der *Commedia dell'arte*. Zwar gleicht er in seiner Rolle als melancholischer,

<sup>1</sup> <http://www.humanracetheatre.org> [17.01.2011]

mitleiderregender Einzelgänger dem französischen *Pierrot*, ansonsten fehlt es ihm aber an jeglichem Esprit. Vielmehr besitzt er die „Eleganz“ des tölpischen Bauern, der von einer Schwierigkeit zur nächsten gerät. Abb. 53 zeigt die Anfangsszene von „The Tramp“, in der sich Charlot auf einer Landstraße langsam dem Publikum nähert. Seine etwas zerlumpte, unpassende Kleidung bezeugt sofort seine niedrige soziale Herkunft und sein eigentümlicher, watschelnder Gang wirkt komisch und mitleiderregend zugleich. Chaplin erklärt sein eigenwilliges Kostüm wie folgt:

„Quel modo di vestire mi aiuta ad esprimere la mia concezione dell'uomo medio, dell'uomo comune, la concezione di quasi tutti gli uomini, di me stesso. [Il vagabondo] cerca di affrontare coraggiosamente il mondo, di andare avanti a forza di bluff: e di questo è consapevole. E ne è così consapevole che riesce a ridere di se stesso e anche a commiserarsi un po'.“<sup>1</sup>

Dem Mitgefühl unter dem Publikum weicht Gelächter, als er bei einem Wiederholungsgag zwei Mal hintereinander beinahe von einem Auto angefahren wird. Die Welt scheint gegen ihn zu sein. Als ihm bei einer Pause auf einer Waldlichtung (Abb. 53-54) sein letztes Brot gestohlen wird, hat der Zuseher wieder Mitleid mit dem sympathischen Sonderling, dessen Körperhaltung Naivität und Unbeholfenheit ausstrahlt. Das mimische Wechselspiel zwischen Komik und blutigem Ernst ist dabei beeindruckend realitätsnah.



Abb.53



Abb.54

Die Sympathie für den Helden steigert sich, als sich dieser mit aller Kraft für ein Mädchen einsetzt, das in Nöte geraten ist. Mehr tölpelhaft als heroisch schlägt er ihre Verfolger in die Flucht und begleitet die Farmerstochter nach Hause. Dieses selbstlose Verhalten entspricht nicht ganz dem *Arlecchino*-Typ, der meist auf seinen

<sup>1</sup> Chaplin zit. nach Cremonini, S.18

eigenen Vorteil bedacht ist. Vom *Commedia dell'arte*-Narren durchaus bekannt ist jedoch seine ständige Verliebtheit, die man bei Charlot wiederfindet. Es folgt eine Reihe typischer *lazzi*, eine Verkettung von komischen Situationen, die in einem peinlichen Zustand enden: Er verletzt sich unabsichtlich selbst mit einem Stein, dann fängt seine Kleidung Feuer und auf der Suche nach Abkühlung landet er schließlich mit dem Hintern im Ausgang eines Abwasserkanals (vgl. Abb. 55-56), eine höchst blamable Situation im Angesicht einer jungen Dame, bei der man Eindruck hinterlassen will.



Abb.55



Abb.56

Auf der Farm ihres Vaters bekommt Charlot als Dank einen Job angeboten, bei dem er sich ziemlich tölpisch anstellt und es zeigt sich, dass er zum Arbeiten eigentlich ungeeignet ist. Immer wieder scheinen Objekte die Oberhand zu gewinnen und das Geschehen zu diktieren. Dies ist auch ein typisches Hilfsmittel der *Commedia dell'arte*, wie dies Longman in seinem Essay über Parallelen zwischen zeitgenössischen Komödianten und italienischem Stegreiftheater feststellt:

„At the most rudimentary level, characters in the *commedia* and in comedy generally have trouble with things. [...] Charlie Chaplin had extraordinary comic encounters with things in his films.“<sup>1</sup>

Charlots Probleme mit den Gegenständen ziehen sich durch den ganzen Film: Leitern fallen um und Mehlsäcke herunter, die Gießkanne lässt sich nicht bändigen und die Kuh nicht mit dem Schwanz melken (vgl. Abb.57). Doch neben diesen ganzen Missgeschicken fällt auch auf, dass Charlot eigentlich gar nicht arbeiten will,

---

<sup>1</sup> Longman, S.13

sondern lieber die anderen herumkommandiert und genau hier kommt der schalkhafte, etwas faule *Arlecchino* in ihm durch.



Abb.57



Abb.58

In Abb. 58 erkennt man deutlich, dass der Landstreicher den hart arbeitenden Kollegen mit voller Absicht mit der Mistgabel sticht und als Charlot wenig später Eier stiehlt und diese in seiner Hose kaputt gehen, scheint das nur die verdiente Gerechtigkeit zu sein. Am Ende verlässt er den Hof (da der Verlobte seiner Geliebten eintrifft) und entfernt sich über den gleichen Weg, den er gekommen war, wieder von den Menschen. Diese Mischung von komischen und tragischen Elementen ist schon ein Vorläufer des tragikomischen Roberto Benigni. Tatsächlich hält Chaplin dem Publikum sein eigenes Leben vor die Nase und indem dieses darüber lacht, lacht es über sich selbst und distanziert sich von der tragischen Seite der Realität.

„Nasce il doppio filo *pathos-comico* di quasi tutto il film: il macabro e il tragico dei fatti diventano l'occasione della trasfigurazione comica, ma questa a sua volta determina il restaurarsi del *pathos* in una forma nuova. Chaplin ricorre ad alcune situazioni disperate per ricavarne momenti di altissima comicità, ma è proprio il *comico* a rovesciarsi e a rivelare la drammaticità dell'assunto: il *pathos* è reso infatti ancora più evidente, apertamente sottolineato, dal contrasto con il *comico*. La realtà è tragica, sembra dire Chaplin, e mostrarne il volto comico significa proprio rivelarne la tragicità.“<sup>1</sup>

Viele Eigenheiten des Charlot erinnern an den traditionellen *Arlecchino*: Er ist ungeschickt und beweist doch Courage, sein ständiger Hunger verleitet ihn zu Diebstählen, durch List versucht er sich vor der Arbeit zu drücken und seine Verliebtheit findet kein gutes Ende. Doch durch die Einbettung ausgedehnter *lazzi* im tragischen, realitätsnahen Hintergrund des ersten Weltkrieges, erreicht der *Arlecchino* des Charlie Chaplin eine neue künstlerische Ebene.

<sup>1</sup> Cremonini, S.64

### 10.3. Buster Keaton

Der amerikanische Komiker Buster Keaton (geb. als Joseph Francis Keaton, 1895-1966) wuchs in einer Schauspielerfamilie auf. Seine Eltern waren beide Varieté-Künstler und er selbst spielte schon mit 6 Jahren im Vaudeville-Theater von New York. Mit 22 Jahren schloss er sich Roscoe „Fatty“ Arbuckles Filmtruppe (Comique Films) an und begann kurz darauf eigene Komödien zu drehen. Zu seinen größten Erfolgen zählen *Cops* (1922), *The Navigator* (1924) und *College* (1927). Er selbst wurde zu einem der bekanntesten Stummfilmkomiker seiner Zeit und verkörpert mit seinem stoischen Gesichtsausdruck (vgl. Abb.59) mehr den französischen *Pierrot* als den italienischen *Arlecchino*.

Auch seine Bewegungen sind nicht so tölpelhaft wie Chaplins Charlot, sondern eleganter, fließender und anmutiger, wie jene des französischen Spaßmachers. Wie auch sein Kollege hat sich Buster Keaton ein charakteristisches Äußeres (flacher Hut, Krawatte und abgenutzter Anzug) zugelegt, das er in fast allen Filmen beibehält. Auf diese Art und Weise verkörpert er nicht verschiedene Personen, sondern ein und denselben Typ, wie dies bei den Masken der *Commedia dell'arte* üblich war.

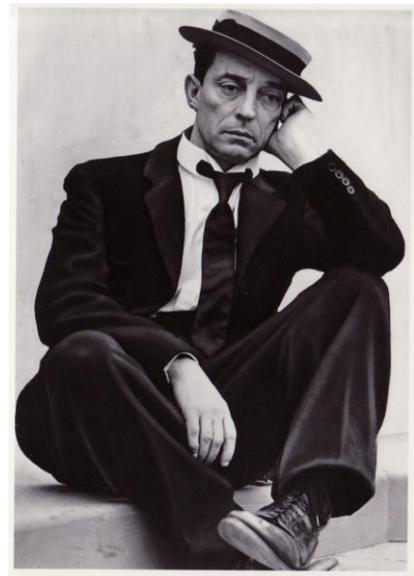


Abb.59

Er hat einen schlaksigen Körper, eine aufrechte Haltung und sein Kreuz ist immer ein bisschen durchgedrückt, als wäre sein Oberkörper zu lang. Allein diese äußere Erscheinung erzeugt Komik und erinnert ein wenig an die spezielle Körperhaltung des *Arlecchino*. Doch zu seinem größten Markenzeichen wird sein unbewegtes Gesicht, mit dem geschwungenen Mund und den traurigen, ausdrucksstarken Augen. „Buster“ trägt ständig ein Pokerface (deshalb auch sein Spitzname „The Great Stoneface“) und zeigt auch auf ungewöhnliche Ereignisse keine Reaktion, weswegen die Aufmerksamkeit immer ganz auf seinen Körper und akrobatischen Fähigkeiten (er meisterte alle Stunts selbst) gerichtet ist:

„Ist bei Chaplin die ausdrucksvolle Beweglichkeit der Mimik adäquat der seines Körpers, schrumpft bei Lloyd diese Mimik zugunsten der leiblichen Elastizität und der Tricks auf ein Minimum zusammen.“<sup>1</sup>

Buster Keatons Spaßmacher ist hilfsbereit und ehrlich, gerät aufgrund seiner Naivität aber ständig von einer misslichen Situation in die nächste. In *Cops* zum Beispiel versucht er ein eigenes Geschäft aufzuziehen, wie dies seine Angebetete von ihm verlangt. Allerdings fällt er auf einen Trick herein und befindet sich plötzlich unbeabsichtigt im Besitz einer Kutsche, gestohlener Möbel und einem bockigen Pferd (vgl. Abb.60). Um das Tier anzutreiben beweist er harlekinische Kreativität: So versucht er das Pferd telefonisch zu erreichen, spannt sich selber vor den Karren (vgl. Abb.61) oder führt dem Tier die Schritte vor.



Abb.60



Abb.61

Der Gag mit dem Pferd zieht sich durch den ganzen Film und schlussendlich führt ihn das störrische Tier inmitten einer Polizeiparade (vgl. Abb.62). Die Aufregung ist groß, nur Buster scheint sich nicht sonderlich zu wundern und grüßt gar noch, mit seinem gewohnt stoischen Gesichtsausdruck, höflich sein Publikum (vgl. Abb.63).



Abb.62



Abb.63

<sup>1</sup> Belach, S.109

Die Situationskomik wird noch gesteigert, als ein Attentäter eine Bombe auf den Umzug wirft, diese natürlich genau auf Busters Wagen landet, der sie daraufhin dazu benützt seine Zigarette anzuzünden (vgl. Abb.64). Nachdem die Bombe explodiert, bricht Chaos aus: Die Tribüne bricht zusammen, alle laufen hektisch umher, nur Buster sitzt in Seelenruhe am Rande des Geschehens.

Selbstverständlich wird er für den Attentäter gehalten und quer durch die ganze Stadt verfolgt, doch durch geschickte Verkleidungen (vgl. Abb.65) und akrobatische Kunststücke (vgl. Abb.66) in schwindelerregenden Höhen entkommt er immer wieder seinen Verfolgern. Nur sein Mädchen bleibt ihm am Ende versagt.



Abb.64



Abb.65



Abb.66

Buster Keaton repräsentiert nicht den arbeitsfaulen, tollpatschigen *Arlecchino* des Chaplin, sondern entspricht viel eher dem französischen *Arlequin* des Marivaux.

Er handelt aus eigenen Interessen, ist jedoch nicht listig genug, selbst Intrigen zu spinnen. Zwar ist er dynamischer als der ruhige *Pierrot*, entfernt sich aber vom tölpischen *Arlecchino*, da er immer eine gute Kontrolle über seinen Körper besitzt. Mit akrobatischer Eleganz und Einfallsreichtum kommt er durchs Leben und hat die Sympathie des Publikums dabei auf seiner Seite. Er zeigt weder Gefühle, noch Überraschung: Sein statischer, wehmütig-sanfter Gesichtsausdruck verbirgt sein Innenleben; ganz im Gegensatz zu seinem italienischen Kollegen Antonio de Curtis, der mit seiner Figur Totò die Gefühle immer nach außen trägt.

#### **10.4. Totò und der Tonfilm**

Antonio de Curtis (1898 – 1967) hat in 30 Jahren 97 Filme gedreht und ist mit seiner erschaffenen *Arlecchino*-Figur Totò (vgl. Abb.67) in die Filmgeschichte eingegangen. Die Verschmelzung zwischen Schauspieler und Figur, wie dies auch bei der *Commedia dell'arte* der Fall war, gelang ihm so gut, dass vielen sein wahrer Name gar nicht bekannt war, wie Bispuri feststellt:

„Per il grande pubblico non hanno mai avuto importanza i registi che lo hanno diretto, e perfino il suo nome, Antonio de Curtis, non è mai esistito. È esistito solo il personaggio-Totò, proiettato nelle mille situazioni differenti nel tempo e nello spazio, rimanendo tuttavia sempre uguale a se stesso. [...] Per questo è subito entrato nell'Inconscio collettivo ed ora anche nel Mito.“<sup>1</sup>



Abb.67

Ursprünglich eine Theaterfigur, findet Totò 1937 mit *Fermo con le mani!* seinen Weg zum Kino, doch es scheint, als hätte er seine Verbindungen zur Bühne nie ganz abgebrochen. *Miseria e nobiltà* (1954) beispielsweise beginnt mit einer Szene, in der

<sup>1</sup> Bispuri, S.19

ein paar noble Herrschaften ins Theater gehen. Erst mit dem Öffnen des Vorhangs beginnt die Handlung des eigentlichen Films und mit der Verbeugung der Darsteller vor dem Theaterpublikum (vgl. Abb.68) und dem Schließen des Vorhangs endet sie wieder.



Abb.68

Nicola Fano spricht von einer gewissen Inhaltslosigkeit der Drehbücher, die auf den theatralen Schwerpunkt der Filme zurückzuführen ist:

„Le sceneggiature dei film interpretati da Totò erano puri pretesti per dare spunto all'attore di esibirsi nel suo repertorio di sketch, smorfie e battute. Sovente non ci si preoccupava nemmeno di costruire una storia a sostegno di quei frammenti teatrali. [...] Questo per dire che i comici, Totò per primo, *facevano teatro* davanti alle truppe cinematografiche.“<sup>1</sup>

In Totòs Filmen trifft man also eher auf eine Aneinanderreihung von *lazzi*, die der Schauspieler oft schon auf der Theaterbühne erarbeitet und erprobt hat, als auf ein ausgearbeitetes Drehbuch. Dieses *Commedia dell'arte*-System der weitmaschigen *canovacci*, das Freiraum für improvisierte Dialoge lässt, entspricht ganz den Vorstellungen Antonio de Curtis über die Aufgaben eines Komikers:

---

<sup>1</sup> Fano, S.180

„Sono la vocazione e il mestiere che portano l'attore a improvvisare scena per scena qualche parola. E io lo faccio ogni volta che posso, anche se è un rischio. In teatro è più facile e meno pericoloso perché la reazione immediata del pubblico suggerisce all'attore la giusta misura. Ma anche nel cinema, il più delle volte almeno, l'improvvisazione funziona.“<sup>1</sup>

Rein äußerlich, mit seiner Melone, der weiten Hose, den großen Schuhen und clownesken bunten Socken, erinnert Totò etwas an Charlot, allerdings ist er ein Spaßmacher des Tonfilms und kann somit neben Mimik und Gestik auch seinen Sprachwitz gebrauchen. Totò spricht mit neapolitanischem Dialekt und sein schlagfertiger und geistreicher Humor erinnert sofort an den italienischen *Arlecchino*. Doch auch seine charakteristische Körpersprache kommt dem Spaßmacher der *Commedia dell'arte* nahe:

„Il suo modo di camminare e di correre saltellando con le gambe divaricate e sollevate, lo strisciare i piedi, l'appoggiarsi a una parete che non c'è, l'accarezzarsi i capelli senza toccarli, lo sporgere in avanti ripetutamente le labbra serrate in segno di intesa segreta e i mille movimenti delle braccia, del volto e di tutto il corpo sono le connotazioni e gli antichi espedienti che caratterizzano il clown muto.“<sup>2</sup>

Im Gegensatz zum selbstbezogenen *Arlecchino* ist Totò herzlich, großmütig und nicht in der Lage Böses zu tun, erfüllt aber ähnliche Funktionen wie sein Vorgänger. Er dirigiert das Geschehen etwas aus dem Hintergrund, ver- und entwirrt die Schicksale der Menschen um ihn und findet immer eine Lösung für die selbst erzeugte Verwirrung. Totò beschützt die Liebenden und entlarvt die Lügner, macht sich über die Obrigkeiten lustig und rebelliert gegen alle Ungerechtigkeiten der Welt. Aus diesem Grund wird er auch zum Sprachrohr des einfachen Mannes, da sich die Unterklasse leicht mit der realistischen, sympathischen Figur identifizieren kann:

„Lo spettatore si identificava immediatamente con Totò, perché questi portava alla luce i suoi bisogni primari, le sue difficoltà quotidiane, le sue pene, le sue sconfitte, ma lo faceva col sorriso.“<sup>3</sup>

Das Wechselspiel zwischen Tragik und Ernst ist uns schon von der Figur des Zirkusclowns sowie von modernen Harlekinfiguren wie Chaplins Charlot bekannt. Auch Totò bettet seine komischen Elemente in die tragische Realität der Nachkriegszeit ein und beweist, dass Lachen und Weinen nicht voneinander getrennt werden können und dürfen. Im Film *Siamo uomini o caporali* (1955) lässt Antonio de Curtis seine Filmfigur sagen: „*Chi nun sape chiagne, nun sape manco ridere. Nun*

<sup>1</sup> Totò zit. nach Anile, S.13

<sup>2</sup> Bispuri, S.17

<sup>3</sup> ebd., S.21

vale niente. 'E lacreme so' 'na cosa bellissima, 'na pioggia 'e dolcezza. 'O core ca' nun 'a conosce, è arico comm' 'a 'nu deserto."<sup>1</sup> und verweist damit auf die kathartische Wirkung des Lachens, wie Fano dies ausdrückt:

„I comici raccontavano la fame e la miseria per come essi e il loro pubblico la conoscevano nell'esperienza quotidiana, ma ne ridevano; in questo modo rendendola sopportabile attraverso una catarsi nuova e terribile.“<sup>2</sup>

Eine beispielhafte Szene dieses tragikomischen Effekts ist der *lazzo* „la mangiata di spaghetti“ aus *Miseria e nobiltà* (vgl. Abb. 69-72). Totò und seine Freunde stürzen sich auf eine volle Schüssel Spaghetti und es ist lustig, wie Totò auf dem Tisch tanzt und gierig noch ein paar Nudeln in die Jackentasche steckt. Andererseits verweist die Szene jedoch auf ihre fürchterliche Armut und ist damit gar nicht zum Lachen.



Abb.69



Abb.70



Abb.71



Abb.72

<sup>1</sup> Totò zit. nach Bispuri, S.16

<sup>2</sup> Fano, S.116

Überhaupt wiederholen sich Witze mit und über Essen den ganzen Film hindurch: So versucht Totò zum Beispiel ein gestohlenen Stück Schokolade hinter dem Rücken zu essen, das dann von seinem Freund geschnappt wird (vgl. Abb.73), merkt beim gierigen Verschlingen eines Eises nicht, dass noch Reste in seinem falschen Bart hängen oder verteidigt mit aller Kraft sein Abendessen (vgl. Abb.74), als hinge sein Leben davon ab.



Abb.73



Abb.74

Alle drei hier erwähnten Filmkomiker haben eine beständige Figur mit speziellen Charaktereigenschaften, einem typischen Äußeren und eigentümlicher Mimik und Gestik entwickelt, deren Umfeld sich von Film zu Film ändert. Der Spaßmacher des Stumm- und frühen Tonfilms ist zentraler Handlungsträger, hat einmal mehr Eigenschaften des *Arlecchino*, dann wieder des *Pierrot* oder des (Zirkus-) Clowns, aber immerzu sind die Parallelen zum *Commedia dell'arte*-Typen eindeutig. In diese Reihe von Chaplins Tramp, Keatons Stoiker und Antonio de Curtis Totò fügen sich unter anderem auch Woody Allens Schlehmil und Roberto Benignis Filmfiguren, auf die ich im folgenden Kapitel eingehen werde.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich der Harlekin also die große Leinwand erobert und entfaltet mit Eintritt in dieses Medium eine neue Art von Wirksamkeit. Das Element der Tragikomik, das im Frankreich des 18. Jahrhunderts schon in die Komödie integriert wurde, erlangt immer mehr Relevanz, und die Grenzen zwischen Komödie und Tragödie werden unklarer:

„Whereas in the comedy of earlier times, comic means were used to comic ends, in the modern theatre comic means are employed to serious ends. The comic has become a transparency through which we see to the serious.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Robert W. Corrigan zit. nach Longman, S.21

## 11. Roberto Benigni

Roberto Benigni ist einer jener zeitgenössischen Komiker, der in seinen Filmen eben dieses Verwischen der Genregrenzen praktiziert, um Komik zu erzeugen. Hauptträger der Handlungen ist immer derselbe, wiederkehrende Typ; eine moderne Ausformung des traditionellen *Arlecchino*.

### 11.1. Lebenslauf

Roberto Benigni wurde am 27.10.1952 im toskanischen Dorf Misericordia geboren und wuchs in bescheidenen Verhältnissen auf. Schon in jungen Jahren wird er Mitglied eines Improvisationstheaters und 1975 spielt er in seinem ersten Film *Berlinguer, ti voglio bene* (Regie: Giuseppe Bertolucci) sein Alter Ego Cioni Mario.

Diese Figur mit starken harlekinischen Charakterzügen (vgl. sein Kasperlkostüm am Filmplakat: Abb.75) wird von Benigni auch für die italienische Fernsehserie „Onda libera“ aufgegriffen und in seinen folgenden Filmen immer weiterentwickelt. Internationale Bekanntheit erlangt er durch seine Rollen in Jim Jarmuschs *Down By Law* (1986) und *Night On Earth* (1991). Dieser Grundrichtung folgend, dreht Benigni selber die Komödien *Tu mi turbi* (1983), *Il piccolo diavolo* (1988), *Johnny Stecchino* (1991) und *Il Mostro* (1994).



Abb.75

Erst in den zwei Folgewerken *La vita è bella* (1997) und *La tigre e la neve* (2005) positioniert Benigni seinen modernen *Arlecchino* inmitten zeitgenössischer, tragischer Umstände. Neben seinen kinematografischen Tätigkeiten ist der vielseitige Künstler auch als Improvisationsdichter tätig, trägt Dantes *Divina Commedia* in Fernsehsendungen vor, schreibt, singt und parodiert bei jeder Gelegenheit die geistliche und weltliche Obrigkeit. Für seine Arbeit hat Roberto Benigni bereits zahlreiche Auszeichnungen bekommen, darunter den Oscar für den besten fremdsprachigen Film (1999), den *Premio César onorario (alla carriera)*, den *Premio internazionale «Galileo 2000, per la cultura nell'arte»* (2009) sowie den Titel *Cavaliere di gran croce* (2005) für seine Verdienste gegenüber der italienischen Republik.

## **11.2. Moderner *Arlecchino* im italienischen Gegenwartskino**

Roberto Benigni hat schon seit Beginn seiner Karriere eine beständige Figur mit wiedererkennbaren Merkmalen entworfen, die sich in jedem Film zwar in einem anderen Umfeld befindet, deren Grundzüge (Charakter, äußere Erscheinung, Bewegungsstil) jedoch immer gleich bleiben. Der Spaßmacher in Roberto Benignis Komödien ist ein liebenswürdiger, lustiger, aber auch mitleiderregender Sonderling. Er befindet sich etwas abseits der Gesellschaft, die ihn aufgrund seines Verhaltens und seines Äußeren nicht vollständig integriert hat. Er trägt seltsame, zu groß erscheinende und nie zusammenpassende Kleidung (vgl. die Kombination der harlekinischen Karo- und Rautenmuster in Abb.76), bewegt sich hektisch und etwas tölpisch, seine Beine scheinen dabei zu keiner Zeit mit seinem Körper in Einklang zu stehen, und seine Haare stehen in alle Himmelsrichtungen.

„Jene Eigenschaften lassen Cioni als Außenseiter auftreten, der nicht der Norm entspricht und allein schon durch sein Erscheinungsbild für ein erstes Lächeln sorgt.“<sup>1</sup>



Abb.76

---

<sup>1</sup> Rumpold, S.77

Außerdem ist die Figur ständig verliebt, kindlich naiv und besitzt eine beeindruckende Kreativität. Dies sind alles typische Eigenschaften des *Arlecchino* der *Commedia dell'arte*. Im Gegensatz zu diesem steht Benignis Held jedoch nicht am Rande der Geschichte und dirigiert das Schicksal der Menschen um ihn herum, sondern befindet sich selbst im Zentrum der Handlung, wie schon die Komödianten der Stummfilmzeit.

Dennoch unterscheidet sich Roberto Benignis Spaßmacher in einem wesentlichen Punkt von seinen filmischen Vorläufern. Während Chaplin oder Buster Keaton auch surrealistische Gags anwenden konnten (wie zum Beispiel eine verschluckte Trillerpfeife, die im Bauch weiter pfeift, oder ein Pferd, das über Kopfhörer Telefonanrufe empfängt), muss sich Benigni „dem Illusionismus des modernen Films, der Wirklichkeit vortäuschen will, anpassen“<sup>1</sup>.

Dies bedeutet, dass er trotz Freiheit zur Übertreibung in Mimik und Gestik dennoch die Realität wahren muss. Seine Figuren dürfen nicht zu unnatürlich wirken, sondern sollten trotz eigentümlicher Angewohnheiten durchaus in den realen Alltag passen. Dadurch muss Benigni zwar auf die effizienten surrealistischen Gags verzichten, andererseits bietet ihm dieser Kompromiss mehr Möglichkeiten zur Gesellschaftskritik. Je realitätsnaher die Komödien, desto größer die Identifikation des Publikums mit dem Inhalt und damit einhergehend die Gelegenheit des Regisseurs, der Gesellschaft ihren Zerrspiegel vorzuhalten. Dabei dürfen auch, wie dies immer das Vorrecht des „Narren“ war, Tabus angetastet werden.

„Was ein ernsthafter Kritiker einer bestimmten historischen Gesellschaft nicht sagen durfte, der Harlekin durfte es. Er hatte die Freiheit, die man einem Narren zugestand: die Narrenfreiheit. In der Maske der Torheit und der Ungeschicklichkeit durfte er Kritik üben an allem, was seinen Zeitgenossen wertvoll und wichtig war.“<sup>2</sup>

Roberto Benigni nutzt diese Narrenfreiheit, um sämtliche Tabus zu sprengen und Grenzen zu passieren. Seine Alter Ego-Figuren rebellieren gegen die intellektuellen Klassen, die Konsumgesellschaft, den Katholizismus, die Mafia und gar den Faschismus. Dabei stellt sich natürlich oft die Frage, ob gewisse Gebiete von jeglicher Komik nicht lieber unangetastet bleiben sollten, doch Benigni ist der Meinung, dass „die größten Komiker nicht diejenigen [sind], die die Leute zum

---

<sup>1</sup> Simon, S.74

<sup>2</sup> Ränsch-Trill, S.34

Lachen bringen, sondern diejenigen, die in unbekannte Zonen vorstoßen und herumexperimentieren.“<sup>1</sup>

Die Komik seiner Filme basiert dabei auf traditionellen *Commedia dell'arte*-Motiven und -Strategien: Improvisation, Wiederholung, Überraschung, Verkleidung und Verwechslung gehören dazu, aber auch das gängige Mittel der Wortspielereien folgt der Tradition des *Arlecchino*.

In *Down by Law* muss sich Benignis Filmfigur zum Beispiel, aufgrund mangelnder Englischkenntnisse, mit Gestik und Improvisation durchschlagen und spielt dabei mit der Doppeldeutigkeit und Missverständlichkeit der Sprache. *Il piccolo diavolo* akzentuiert Situationskomik und *Iazzi*, während bei *Il Mostro* und *Night on Earth* der sexuelle Aspekt im Vordergrund steht.

Dieser spielt im Allgemeinen eine wichtige Rolle in Benignis Filmen. Pietätlose Scherze, eindeutige Anspielungen und vulgäre Posen verdeutlichen, dass Sex in der Fantasie der Hauptperson ständig präsent ist. Im Gegensatz zum schamlosen *Arlecchino* hat er seine Triebe jedoch besser unter Kontrolle und bringt seinen sexuellen Appetit auch mit Liebe in Verbindung. Benigni selbst unterstreicht ausdrücklich die untrennbare Zusammengehörigkeit von Sex, Liebe und Religion:

„Ohne Sex geht gar nichts! Ja, Sex! Meine Helden haben alle ein schreckliches Verlangen nach Liebe! Nicht einfach nur miteinander zu reden, nicht Liebe im platonischen Sinne, sondern Liebe im Sinne von einem, der sich ausziehen will, und der mit dem Körper Liebe machen will. Dreimal am Tag! Das ist doch die Größe der wahren Liebe. Eine biblische Liebe, ein Erotismus, der zur Religion wird. Heilig und wunderbar. Und wahrhaftig. Viel Sex! Eine Komödie ohne Sex existiert nicht.“<sup>2</sup>

Roberto Benignis Hauptdarsteller besitzen somit alle jene *Commedia dell'arte*-Elemente, die einen zeitgenössischen Erben des *Arlecchino* ausmachen. Durchgehend, bei all seinen Figuren, treffen wir auf eine moderne Ausformung des harlekinischen Narrengewandes, eine clownhaft akrobatische Körperbewegung, einen naiv-kindlichen Charakter mit wachem Verstand sowie wortgewandte und scharfsinnige Ausdrucksweise.

Benigni hat den traditionellen Spaßmacher ins 20. Jahrhundert transportiert und präsentiert nun mit dessen Hilfe, aus der Perspektive des Humors, das moderne Leben, „bei dem am Schluss der Zuschauer lachend und weinend sagt: Ja, so ist die

<sup>1</sup> Roberto Benigni, zit. nach Rumpold, S.6

<sup>2</sup> Roberto Benigni in einem Interview für Die Zeit, 17. Mai 2009:  
[http://www.zeit.de/2006/10/Roberto\\_Benigni?page=all](http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni?page=all) [13.05.2011]

Welt“<sup>1</sup>. Tragikomische Elemente sind der *Commedia dell'arte* nicht fremd; wir haben sie schon beim melancholischen *Pierrot*, dem trostlosen Dummen August sowie dem einzelgängerischen Charlot kennengelernt. Die offen geäußerte Absicht, mit der Komödie Lachen *und* Weinen erzeugen zu wollen, ist dem Genre neu. Benigni gewinnt damit der *Commedia dell'arte* noch nicht da gewesene Seiten ab. Die Phänomene des Lachens und des Weinens sind zu nah beieinander, um sie voneinander trennen zu können, denn „La vie fait rire et pleurer“<sup>2</sup>. In den nächsten Kapiteln werde ich die Entwicklung seines Protagonisten untersuchen und dessen harlekinische Seite sowie Wirkung aufs Publikum herausarbeiten.

### 11.2.1. *Down by law*

In Jim Jarmuschs Komödie *Down by law* (1986) verkörpert Roberto Benigni den Italiener Roberto, der in Notwehr einen Mann mit einer Billardkugel erschlagen hat und deshalb zusammen mit den unschuldig verurteilten Kleinkriminellen Zack und Jack (John Lurie und Tom Waits) in einer Gefängniszelle in Louisiana landet. Die Situationskomik basiert auf den verschiedenen Charakteren der drei Männer, dem Wortwitz, vor allem aber auf den komödiantischen Leistungen Robertos. Dass der Figur die Rolle des von der Gesellschaft Ausgestoßenen zukommt, ist von Anfang an deutlich, da sie sich in einem Gefängnis befindet (vgl. Abb.77), doch auch innerhalb dieser Gemeinschaft nimmt sie die Funktion des sonderlichen Außenseiters ein. Die beiden anderen Männer können den ständig gut gelaunten, optimistischen Italiener nicht ausstehen und verbünden sich sogleich gegen ihn (vgl. Abb.78). Als ausgerechnet dieser aber einen Tunnel entdeckt, müssen sie den nervtötenden Naivling akzeptieren und starten gemeinsam eine Flucht durch die Sümpfe Louisianas. Wieder beweist sich Roberto als Last, da er nicht schwimmen kann und auch sonst mit seiner lauten Art ständig Aufmerksamkeit auf sich zieht. Im Zuge ihres Abenteuers lernen sie sich jedoch besser kennen, entwickeln Sympathie füreinander und der erfolgreiche Ausbruch verschafft den Männern nicht nur die Freiheit, sondern Roberto sogar eine Freundin.

---

<sup>1</sup> Ränsch-Trill, S.33

<sup>2</sup> Benigni zit. nach Corell, S.344



Abb.77



Abb.78

Parallelen zwischen der Figur Roberto und dem *Arlecchino* der *Commedia dell'arte* finden sich auf mehreren Ebenen. Sowohl äußere Erscheinung als auch körperliche Eigenheiten generieren einen einprägsamen komischen Charakter, wie dies Koebner treffend feststellt:

„Schon die Haare, die in der Mitte empor stehen wie bei Wilhelm Buschs Max und sich zur Seite wegsträuben, links und rechts, lassen ihn wie einen Irrwisch erscheinen. Hinzu kommt kontrollierte Beweglichkeit des mageren Körpers, vor allem des Kopfes mit den eingefallenen Wangen, der sich blitzschnell hin- und herwendet und die Situation erkundet.“<sup>1</sup>

Die quirlige Art des temperamentvollen Italieners kommt vor allem im Gegensatz zu den beiden anderen Mithäftlingen deutlich zur Geltung. Diese Männer bewegen sich betont langsam, während Roberto selbst im begrenzten Raum der Gefängniszelle ständig unruhig auf und ab laufen muss. Er wirkt total fehl am Platz und strapaziert die Nerven seiner Zellenkollegen ständig aufs Neue. Als er zum Beispiel einen nicht enden wollenden Schluckauf bekommt und Zack und Jack ihm aufgrund der Umstände nicht aus dem Weg gehen können, erinnert das an einen typischen körperbetonten *lazzo* der *Commedia*, aber auch der Wortwitz kommt nicht zu kurz. Als der kaum englisch sprechende Roberto die phonetische Ähnlichkeit zwischen ‚scream‘ und ‚cream‘ entdeckt, entwickelt sich dies zum berühmt gewordenen Singsang „*I scream, you scream, we all scream for icecream!*“ der Häftlinge.

Weiters entwickelt Benignis Stimme charakteristische Züge, die all seinen kommenden Figuren beibehalten bleiben.

<sup>1</sup> Koebner, S.457

„Er artikuliert kräftig und laut, seinem impulsiven und sanguinischen Temperament entsprechend, das heißt aber, es fehlen die leisen Abschattierungen der vorsichtigen oder behutsamen Artikulation – gerade dieses Heraustrompeten, ebenso unbedacht wie unbedenklich, lässt ihn die Riten der situationsangepassten Konversation ständig ignorieren.“<sup>1</sup>

Diese Unangepasstheit erzeugt Komik und erinnert an die eigentümliche Aussprache des *Arlecchino*-Darstellers Giuseppe Domenico Biancolelli, dessen näselnde Stimme zu einem Markenzeichen des Spaßmachers und in Folge von vielen Kollegen imitiert wurde.

Typisch harlekinisch sind auch Robertos Charaktereigenschaften. Zwar wirkt er wie ein leichtgläubiger und hilfloser Dummkopf, der im Fluchtboot eine Schwimmweste tragen muss (vgl. Abb.79), beweist aber seinen Einfallsreichtum und praxisbezogene Umsetzungsfähigkeit, als ausgerechnet er ein Kaninchen braten und damit seine Freunde vor dem ärgsten Hunger bewahren kann.



Abb.79

Für das Publikum absolut unerwartet endet ihre Odyssee schließlich in einer komischen, surrealistischen Situation. Die Ausreißer treffen auf ein kleines Häuschen am Wegrand und schicken Roberto voraus, um eventuelle Gefahren auszuloten.

---

<sup>1</sup> Koebner, S.458

Als dieser jedoch nicht wieder zurück kommt, folgen ihm Zack und Jack und treffen ihn völlig überraschend beim Essen mit einer schönen Italienerin an (vgl. Abb.80).

Diese (Nicoletta Braschi) lebt alleine in der Hütte, hat sich sofort in den temperamentvollen Italiener verliebt und heißt auch dessen Freunde, ebenso naiv-kindlich und liebenswürdig wie Roberto, herzlich Willkommen.



Abb.80

Benignis Spaßmacher hat somit, im Sinne der *Commedia dell'arte*, alle Konflikte gelöst und Verwirrungen zu einem guten Ende geführt. In den nächsten Filmen wird diese Figur wieder aufgenommen und weiterentwickelt, „seine Komik drastischer, sein Bewegungsrepertoire exzentrischer, ohne dass sich das Liebenswürdige, immer wieder Schamhafte seiner Charaktere ganz verlieren würde“<sup>1</sup>.

### 11.2.2. *Il piccolo diavolo*

Die Parallelen zwischen Benignis Spaßmacher und dem Arlecchino des 16. Jahrhunderts werden im Film *Il piccolo diavolo* (1988) noch deutlicher. Hier spielt Benigni nämlich einen Teufel namens Giuditta<sup>2</sup>, was als direkte Anspielung an die diabolischen Wurzeln der *Arlecchino*-Figur verstanden werden darf. Auch das pelzige Kostüm, in dem Benigni erstmalig in Erscheinung tritt (vgl. Abb.81), erinnert an die ursprüngliche Maske des zweiten Zanni.

<sup>1</sup> Koebner, S.458

<sup>2</sup> Ein eigentlich weiblicher Vorname, der hier in der Bedeutung von *giudicare* (der Teufel urteilt über die Zustände auf Erden und in der katholischen Kirche) eine humoristische Wirkung erzielt.



Abb.81

Durch Zufall in menschlicher Gestalt auf Erden gelandet, präsentiert sich Giuditta seinem „Erlöser“ mit einem clownesken Tanz (vgl. Abb.82), der ihm unmittelbar eine komische Note verleiht. Gelenkig und tölpisch zugleich hüpfert er, wegen seiner kalten Füße, nur mit einem Pelzmantel bekleidet, vor dem Pfarrer Maurice umher und versucht, um menschlicher zu wirken, dessen Gestik und Mimik nachzuahmen, was einen doppelt komischen Effekt erzeugt. Das lustige Element des Gegensatzes Kirche / Teufel wiederholt sich immer wieder im Film, wie zum Beispiel, als Giuditta die Kleidung seines menschlichen Freundes anzieht und darin, so gar nicht würdevoll, durchs Zimmer tanzt (vgl. Abb.83).



Abb.82



Abb.83

Im Allgemeinen finden sich bei diesem *Arlecchino*-Typ viele Elemente, die Benigni schon in *Down by law* eingeführt und nun wieder aufgegriffen oder perfektioniert hat. Giuditta macht ständig Späße, erzählt Witze, bewegt sich komisch und kann sich „unmenschlich“ verbiegen (vgl. Körperhaltung in Abb. 84 u. 85). Als er bei einer Modenschau die schöne Nina kennenlernt, erwachen in ihm seine sexuellen Triebe, denen er schamlos folgt. Obszönitäten werden dem naiv-kindlichen Sympathieträger jedoch sofort verziehen, da ihm die Zeremonien des Miteinanders von



Abb.84



Abb.85

Frauen und Männern verständlicherweise nicht geläufig sein können. Doch auch anderer Konventionen ist er sich nicht gewahr. So nimmt er unter anderem Aufforderungen wortwörtlich (auf die Bitte „wirf den Wein rüber“ reagiert er dementsprechend), verhält sich bei einem Abendessen unter kirchlichen Mitgliedern äußerst obszön und schockierend und verletzt schließlich alle Tabus, indem er für seinen verkaterten Freund bei der Sonntagsmesse einspringt. Die Tatsache, dass der Teufel eine Messe hält, ist an sich schon pietätlos; der Witz wird jedoch noch gesteigert, indem sich Giuditta in der Kirche, aus mangelnder Erfahrung bezüglich religiösem Verhaltenskodex, wie auf einer Modenschau (vgl. Abb.86-87) präsentiert.

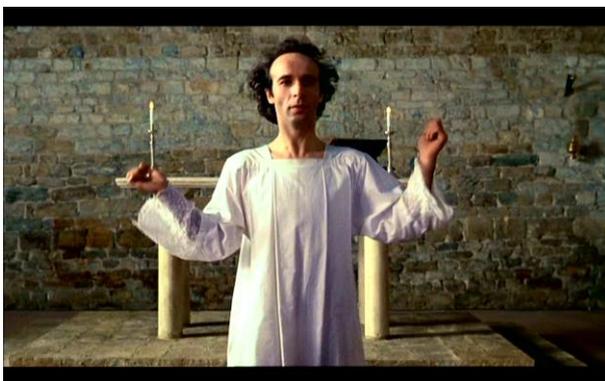


Abb.86



Abb.87

Diese Darstellung des Spaßmachers (in Schlafgewand vor einem Altar) wird von Benigni in *La tigre e la neve* noch einmal aufgegriffen. Dieses Bild dient dazu, Komik durch Konventionsbruch zu erzeugen.

„Hintergrund der Handlungen in Benignis Filmen ist immer auch zugleich ein System, gegen das er rebelliert und es somit in Frage stellt. Am häufigsten rebelliert er gegen das System der intellektuellen Klassen. Sein Hauptdarsteller steht immer in starkem Gegensatz zu jenen und verkörpert den bodenständigen, kleinen Bürger, den gesellschaftlich Schwächeren. Dieser fällt durch seinen Nonkonformismus gegenüber dem jeweils kritisierten System auf, rüttelt es auf und stößt fast immer auf sehr viel Unverständnis und Ablehnung unter den jeweiligen Repräsentanten.“<sup>1</sup>

In *Il piccolo diavolo* ist es das System der katholischen Kirche, das von Roberto Benigni lächerlich gemacht und somit kritisiert wird; ein Thema, das er in seiner nächsten Rolle (der sexsüchtige italienische Taxifahrer in *Night on Earth*) abermals aufnimmt. Der tölpische, ungehobelte, aber zugleich liebenswürdige Giuditta weist also viele Gemeinsamkeiten mit dem *Arlecchino* des italienischen Stegreiftheaters auf. Er ist zwar noch nicht listig genug, das Geschehen aus dem Hintergrund aktiv mitzubestimmen oder menschliche Schicksale zu dirigieren, ist aufgrund seiner direkten und hemmungslosen Art jedoch dazu in der Lage, die Dummen lächerlich zu machen und die Lügner (in diesem Fall indirekt die katholische Kirche) zu entlarven. Nach Auflösung der Verwirrungen entfernt er sich wieder vom Handlungszentrum und geht den Weg, der ihm als sonderlichem Einzelgänger bestimmt ist. Diese letzte Einstellung erinnert stark an das Ende von Chaplins *The Tramp* (vgl. Abb. 88 u. 89), was als Hommage an die Künste des großen Slapstick-Komödianten gewertet werden darf.



Abb.88



Abb.89

---

<sup>1</sup> Rumpold, S.49f

### 11.2.3. *Night on Earth*

Im Episodenfilm *Night on Earth* (1991) von Jim Jarmusch mimt Benigni einen römischen Taxifahrer mit denselben Charakteristiken wie seine beiden Vorläufer. Seine komische Physiognomie (vgl. Abb.90) erzeugt sofort Gelächter beim Publikum. Seine Haare stehen in alle Richtungen, er trägt, ohne sich dessen bewusst zu sein, eine Sonnenbrille bei Nacht und spricht wild gestikulierend, ohne dabei wirklich auf die Einbahnschilder zu achten.



Abb.90

Obwohl die Beengtheit des Taxis nicht viel Spielraum für körperliche Sketche lässt, gelingt es Benigni dennoch mit Mimik und Gestik die Figur des tölpelhaften *Arlecchino* zu mimen. Auch die Sprachkomik wird wieder bis zu ihren Grenzen ausgenutzt: Der Protagonist redet ohne Unterbrechung, spricht in Reimen mit sich selbst oder im künstlich montierten Dialog mit der Frauenstimme aus dem Funkgerät.

Schließlich steigt ein Bischof bei ihm ein und die rasante Fahrt durch Rom geht weiter. Der Mann scheint Probleme mit dem Atmen zu haben und der Fahrer erkundigt sich noch fürsorglich, ob es ihm gut gehe, zündet sich jedoch kurz darauf eine Zigarette an ohne zu bemerken, dass dies den Geistlichen sichtlich stört. Als ihn dieser letzten Endes darauf aufmerksam macht, dass es in dem Taxi ein Schild mit

der Aufschrift „*Vietato Fumare*“ gibt, entschuldigt sich Benigni höflich und entfernt das Schild. Das entspricht einem typischen *lazzo*. Er handelt nicht aus Böswilligkeit, sondern weil er „dämmlich“ die Aufforderung des Bischofs nicht versteht. Indem er entgegen der Erwartungshaltungen handelt, erzeugt er die für den *Arlecchino* typische Komik. Unsensibilität gegenüber seiner Umwelt, Missachtung der gesellschaftlichen Spielregeln aufgrund von Unwissenheit oder Naivität sowie kindliche Zerstreutheit gehören laut Henri Bergson zu den wichtigsten Elementen, die eine komische Wirkung erzeugen können.

Anschließend nützt der Taxifahrer die Anwesenheit des katholischen Würdenträgers um seine Beichte abzulegen und schildert in detaillierten Ausführungen seine sexuellen Erfahrungen. Die Erzählung wird immer intensiver, während es dem Gast am Rücksitz, von Benigni unbemerkt, immer schlechter zu gehen scheint (vgl. Abb.91). Nur der Zuschauer scheint zu ahnen, worauf dies hinauslaufen wird, was die Situationskomik steigert:

„Durch den Informationsvorsprung, den der Zuschauer gegenüber allen anderen Spielern besitzt, wird er quasi zum Komplizen des listigen Dieners und kann so bevor die Intrige überhaupt zu Ende geführt ist über den, der genasführt werden soll, lachen.“<sup>1</sup>



Abb.91

Tatsächlich erleidet der Fahrgast einen Herzanfall aufgrund seiner schon anfangs manifestierten Atemnot, doch der Taxifahrer glaubt, mit seiner erotischen Beichte an dessen Tod Schuld zu sein und entledigt sich des Bischofs an einer einsamen Parkbank. Diese Aktion beweist wiederholt sein Unvermögen, sich den gesellschaftlichen Umgangsformen anzupassen und die harlekinische Eigenschaft, unbeabsichtigt von einer Schwierigkeit in die nächste zu geraten; ein Aspekt, der in Benignis nächstem Film *Il Mostro* bis zur Spitze getrieben wird.

---

<sup>1</sup> Gruböck, S.28

#### 11.2.4. *Il mostro*

In *Il mostro* (1994) kommt es zu einer nicht enden wollenden Kettenreaktion von komischen Situationen und aufeinanderfolgenden Missverständnissen. Der Sprachwitz gerät diesmal zugunsten körperbetonter *lazzi*, sexueller Anspielungen und Verwechslungsgags etwas in den Hintergrund, die Hauptfigur jedoch entspricht abermals Benignis entworfenem *Arlecchino*-Typen.

Der liebenswürdige, etwas unbeholfene Loris wird fälschlicherweise für „das Monster“, einen Sexualtäter und Serienmörder gehalten. Um ihn zu überführen wird eine Undercover-Polizisten in seiner Wohnung eingeschleust, die den armen Mann mit freizügigen Posen und sexuellen Verlockungen aus seiner Reserve locken soll. Dieser jedoch, bis über beide Ohren in die Agentin Jessica verliebt, widersteht ihren Reizen, bis jene von seiner Unschuld überzeugt ist. Am Ende kann Loris die Verwirrungen auflösen und die beiden Verliebten finden zusammen.

Die auf den ersten Blick banal wirkenden Witze verfolgen eine Strategie, die uns bereits von der *Commedia dell'arte* bekannt ist:

„Ein ebenfalls, gerade für Benigni interessantes Motiv der *Commedia dell'arte*, ist die Verbindung von vulgärer und sehr direkter Komik mit hintergründigem Witz bzw. gebildeten, literarischen Verweisen und romantischen Elementen. Seine bisweilen derbe und körperbetonte Komik, gemischt mit philosophischen Zitaten und dem romantischen Gemüt seiner Figuren, entspricht ganz jenem Genre.“<sup>1</sup>

Die eher banal wirkenden Witze beinhalten unter ihrer sexuellen Oberfläche eine starke Gesellschaftskritik. Benigni greift dabei die allgemeine Tendenz an, vorschnell zu werten, seinen Vorurteilen bereitwillig zu folgen und andere Menschen unbedacht in gewisse Schubladen zu stecken. Die Verfolgungsszene durch rachsüchtige Stadtbewohner ist dabei der Höhepunkt, der sich durch die Summierung verschiedener, fälschlich interpretierter Situationen ergibt.

So geht ihm beispielsweise versehentlich eine Kettensäge los (vgl. Abb. 92-93) und bei dem Versuch, diese wieder unter Kontrolle zu bringen, fühlt sich eine Frau von ihm angegriffen. Oder er flüchtet vor einem Uhrmacher, dem er noch Geld schuldet, versteckt sich am Geländer eines Balkons hängend und befindet sich plötzlich unfreiwillig in der Position eines Spanners (vgl. Abb. 94-95).

---

<sup>1</sup> Rumpold, S.84



Abb.92



Abb.93



Abb.94



Abb.95

Zwar begeht er auch „kleine Delikte“ (stiehlt Zeitungen, klagt im Supermarkt, zahlt seine Miete nicht etc.), diese werden ihm jedoch gerne verziehen, erleichtern sie doch die Identifizierung des „kleinen Mannes“ mit dem Protagonisten und erhöhen dessen Sympathiewert. Loris gerät ständig aufgrund von Missverständnissen, deren er sich gar nicht bewusst ist, in Schwierigkeiten und begreift bis zum Ende nicht das Ausmaß seiner leidigen Situation. So wird er zum Beispiel längst per Steckbrief landesweit gesucht (vgl. Abb.96); der Einzige, der nichts davon mitbekommt, ist er selbst.

Diese Szene erinnert an die Slapstickeinlagen der Stummfilmära, bleibt jedoch nicht die einzige Hommage an seine pantomimischen Vorgänger. Die letzte Einstellung des Films ist der Höhepunkt eines Witzes, der sich den ganzen Film über aufbaut und zuspitzt.



Abb.96

Da Lori seine Miete nicht bezahlen kann, muss er sich immer auf Knien beim Portier vorbeischieben, um von diesem nicht gesehen zu werden. Durch Zufall wird er dabei immer von demselben Hausbewohner beobachtet (vgl. Abb.97), der sich zuerst noch verwundert



Abb.97

abwendet, die seltsame Körperhaltung dann aber als Behinderung wertet und mit höflicher Freundlichkeit reagiert. Der Witz steigert sich aufgrund seiner Wiederholbarkeit im Laufe des ganzen Films und findet seinen Höhepunkt am Ende, als der Mann auf Lori und Jessica trifft, die sich diesmal beide in der ungewöhnlichen Hockposition befinden. Um sich die Peinlichkeit nicht anmerken zu lassen, bleiben diese daraufhin in den Knien und hoppeln so, fröhlich und verliebt, in den Sonnenuntergang; eine direkte Anspielung an das Finale von Chaplins *Modern Times* (vgl. Abb. 98 u. 99).



Abb.98



Abb.99

### 11.2.5. *La vita è bella*

Mit dem oscargekrönten Film *La vita è bella* (1997) setzt Benigni die Entwicklung seiner *Arlecchino*-Figur fort, positioniert sie diesmal jedoch in einen erheblich ernsteren Background; dem faschistischen Italien des zweiten Weltkriegs. Damit hat auch der Held den größten Wandel vollzogen. Der eigentümliche Naivling mit teils diabolischen Zügen hat sich zur plastischen Gestalt gewandelt, die sich ihrer Umwelt voll und ganz bewusst ist. Bis dahin unbeabsichtigte Slapstick-Einlagen werden nun vom Protagonisten Guido mit voller Absicht inszeniert um Komik zu erzeugen und damit über die tragische Realität hinwegzuhelfen. Doch trotz aller erschütternder Umstände gehen ihm die charakteristischen harlekinischen Eigenschaften nicht verloren. Besonders im ersten Teil des Films sind diese noch deutlich spürbar.

Man denke dabei zum Beispiel an seine übertrieben komische Körpersprache, die er an den Tag legt, als er in der Schule einen Vortrag zum perfekten Arier improvisieren muss (vgl. Abb.100). Mit seiner Kreativität und Lebensfreude erobert der leidenschaftliche Italiener das Herz seiner angebeteten „principessa“ und das des Publikums.



Abb.100



Abb.101

Diese heitere Atmosphäre erzeugt Benigni mit Hilfe der klassischen *Commedia dell'arte*-Elemente Wiederholung, analoge und parallele Situationen sowie Wort- und Situationskomik<sup>1</sup>. So beeinflusst Guido zum Beispiel mit gezielter Fragestellung die Menüauswahl des Ministerialrates zugunsten des einzigen ihm zur Verfügung stehenden Gerichts, beeindruckt mit origineller Improvisationskunst (vgl. Abb.101) und macht sich Wissensvorsprünge zu Nutzen, um angebliche Zufälle zu

<sup>1</sup> vgl. Corell, S.313

inszenieren<sup>1</sup>. Charakteristisch ist auch wieder das Tempo seiner Bewegungen, „er scheint nicht still stehen zu können, ständig will er einer spontanen Idee folgen und diese (tollpatschig närrisch) in die Tat umsetzen“<sup>2</sup> sowie seine Unfähigkeit, an mehr als zwei Sachen gleichzeitig zu denken, was besonders während dem Verlobungsfest deutlich wird. Guido ist so sehr von der Tatsache verwirrt, dass seine Angebetete Dora bald jemand anderen heiraten soll, dass er sich vor Verlegenheit absurd-komisch hinter Straußeneiern und Blumenvasen versteckt, ständig in die falsche Richtung läuft, über Möbel stolpert oder Hunde anstatt Weingläser auf seinem Tablett balanciert (vgl. Abb. 102 u. 103).



Abb.102



Abb.103

Eine Slapstick-Nummer jagt also die nächste, doch diese heitere Grundstimmung sieht Lorenz nur als Täuschungsmanöver des Regisseurs, um die Fallhöhe des Rezipienten bei Guidos Tod umso höher ausfallen zu lassen:

„Dadurch, dass Benigni es verweigert, unsere Wünsche zu erfüllen [der sympathische Clown und seine Familie dürfen nicht deportiert werden], entlässt er uns keineswegs versöhnt, geläutert oder amüsiert aus seinem Film. Das Verfahren, unsere Erwartungen zu durchkreuzen, dient ihm nicht allein der Dekonstruktion des Genres - [er wählt] als Ausgangspunkt seines Holocaustfilms eine Komödie, um in der Konterkarierung unserer medial vorgeprägten Erwartungen und Sehgewohnheiten ein Hinschauen zu provozieren. [...] Antisemitismus und Faschismus geraten dabei als das in den Blick, was sie dem Wesen nach sind: als absurde Vorstellungen. Das zu erkennen, bedarf es nicht des warnenden Zeigefingers.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Szene der „Anrufung der heiligen Maria“: Eine Unbekannte wirft immer den Schlüssel aus dem Fenster, wenn ihr Mann danach ruft

<sup>2</sup> Rumpold, S.77

<sup>3</sup> Lorenz, S.82f.

Die anfänglich märchenhafte Romanze endet „in einer bitter-absurden Tragödie, in der das Lachen zum schmerzhaften Reflex gefriert“<sup>1</sup> und erzeugt damit durchaus ambivalente Reaktionen beim Publikum. Manche sehen den tabubrechenden Film als geschmacklose Groteske, andere wiederum sehen darin Ernst Lubitschs These „dass man sich manchmal, um Schreckliches zu überstehen, darüber lustig machen muss; eine Parabel auf die Menschlichkeit im Unmenschlichen“<sup>2</sup>. Die Annäherung an den Holocaust mittels Komik verteidigt der Regisseur allerdings, indem er betont: „Ich habe keine Komödie über den Holocaust gemacht – ich bin ein Komiker, der eine Tragödie gemacht hat.“<sup>3</sup> Das Lachen soll in diesem Fall also nicht unempfindlich machen oder über den wahren Schrecken hinweg helfen, sondern ganz im Gegenteil sensibilisieren; darauf aufmerksam machen. Benignis *Arlecchino* hält uns, wie schon *Pierrot* oder der Zirkusclown, in einem Wechselspiel zwischen Komik und blutigem Ernst unser eigenes tragikomisches Leben vor die Nase, gebraucht seine „Narrenfreiheit“, um ungestraft Tabus anzusprechen und zwingt uns damit, uns auch mit unangenehmen Themen auseinander zu setzen:

„[...] è tipico del personaggio Benigni dire ridendo anche le cose più cattive, attaccare ridendo gli uomini politici, i potenti: il suo riso non è soltanto il desiderio di farsi accettare, è il drastico ridimensionamento dell'oggetto.“<sup>4</sup>

Den Höhepunkt erreicht Guidos tragikomische pantomimische Darstellung in seiner letzten Szene (vgl. Abb.104), in der er zu seiner Hinrichtung geführt wird und trotzdem dabei lacht, um seinen zusehenden Sohn nicht zu erschrecken.



Abb.104

<sup>1</sup> Lexikon des internationalen Films: <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=509059&sucheNach=titel> [13.02.2011]

<sup>2</sup> Linden, S.25

<sup>3</sup> Roberto Benigni, zit. nach Corell, S.306

<sup>4</sup> Giorgio Cremonini zit. nach Rumpold, S.92

### 11.2.6. *La tigre e la neve*

Die Tragikomödie *La tigre e la neve* (2005) ist eine direkte Fortsetzung von Benignis *La vita è bella*, scheint im Ganzen jedoch etwas heiterer und leichter verträglich. Den Rahmen der Handlung bietet diesmal der zweite Golfkrieg, in dessen Zentrum Bagdad der Held um das Überleben seiner Angebeteten kämpft. Hier beweist Benignis *Arlecchino*, wie in keinem anderen Film zuvor, seinen Einfallsreichtum und grenzenlosen Lebensmut:

„Ganz den – in den Begriffen „tension et élasticité“ gebündelten<sup>1</sup> – Ansprüchen des Menschen an sich selbst genügend, erweist sich der Protagonist als besonders anpassungsfähig, flexibel, aufmerksam. Man denke in diesem Zusammenhang an seine Gabe, neue bzw. schwierige Situationen durch Optimismus, originelle Einfälle, Offenheit und Gewitztheit zu meistern.“<sup>2</sup>

Zunächst aber präsentiert Benigni seinen Helden Attilio in gewohnter Außenseiterposition. Schon die erste Einstellung zeigt ihn, nur in Unterwäsche gekleidet, auf seiner eigenen Hochzeit (vgl. Abb.105). Diese Szene erweist sich als Traum und wird im Laufe des Films immer wieder in verschiedenen Variationen (vgl. Abb.106) aufgegriffen. Die komische Wirkung dieser Bilder entsteht aufgrund ihrer Vorhersehbarkeit. Den Höhepunkt dieses Wiederholungsgags bildet jedoch jene Szene, in der er sich tatsächlich im realen Leben in Unterwäsche mitten auf der Straße und im strömenden Regen wiederfindet (vgl. Abb.107). Die Figur des mitleiderregenden Sympathieträgers ist umrissen.



Abb.105



Abb.106



Abb.107

<sup>1</sup> Bergson, S.14

<sup>2</sup> Corell, S.324

Der zweite Teil des Films integriert nun die realistisch-tragischen Umstände des Irakkrieges und „Sorge und Fürsorge [...] komplettieren Benignis komische Ausdrucksnuancen um Spielarten des Tragischen“<sup>1</sup>. Um die Überlebenschancen seiner geliebten Vittorio, die in Bagdad schwer am Kopf verletzt worden war, zu erhöhen, lässt Attilio nichts unversucht. Er macht sich alltäglicher Gegenstände zu Nutze, um ihr das Atmen zu erleichtern (vgl. Abb.108), besorgt in turbulenten Aktionen Medikamente (vgl. Abb.109) und spricht ohne Unterlass mit ihr, obwohl sie im Koma liegt und ihn vermutlich gar nicht hören kann.



Abb.108



Abb.109

---

<sup>1</sup> Koebner, S.464

Tragikomische Situationen reihen sich aneinander (als er versucht, mit einem Kamel zu kommunizieren, mit harlekinischen Sprüngen über ein Minenfeld läuft oder von einem verängstigten Soldaten beinahe erschossen wird), versuchen jedoch nicht, über den Ernst der Realität hinwegzutäuschen. Ganz im Gegenteil macht Benigni auf diese Art und Weise gezielt auf die realen, zeitgenössischen Verhältnisse aufmerksam, ganz nach dem Motto: „Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen“<sup>1</sup>.

Tatsächlich überlebt die Patientin, ohne jedoch zu erfahren, wer ihr Beschützer war. Erst in der letzten Szene löst sich alles auf, womit auch der Schleier der romantischen, bedingungslosen und hingebungsvollen Liebe etwas gelüftet wird. Die Protagonisten sind ein Ehepaar, das getrennt lebt, weil sich Attilio falsch verhalten hat. Dennoch kämpft er um ihre Vergebung und als sie ihn schließlich als ihren Retter erkennt, weiß man, dass ihm diese sicher ist. Ein Ende, das aufatmen lässt und zwinkernd an die finale Wiedererkennungsszene in Chaplins *City Lights* erinnert.

## **12. Die Unsterblichkeit des Spaßmachers**

Von den griechischen Satyrspielen, über die römischen Atellanenspiele<sup>2</sup> und der *Commedia dell'arte* bis hin zu den Aktionen der Stummfilmkomiker, Zirkusclowns und modernen Kabarettisten, konnte das Publikum nie genug bekommen von ihrem Spaßmacher.

„Stellvertretend für den katastrophenausgesetzten Menschen hastet der Clown über die Bretter und Bühnen, die die Welt bedeuten, stolpert über Steine in Löcher und Gräben, jagt über Treppen in schwindelnde Höhen und hängt atemberaubend über gähnenden Abgründen, - rückt seine Melone oder seine Kappe zurecht, lächelt einen Augenblick, um dann erneut in einen offenkundig schwerwiegenden physischen oder sozialen Konflikt zu geraten.“<sup>3</sup>

Worin mag der Grund liegen, dass gerade der Narr ein zeitbeständiger Typus geworden ist? Einerseits sind das Lachen und die Freude am Komischen urmenschliche Anlagen, andererseits liegt sein Erfolg hauptsächlich darin, dass nur

<sup>1</sup> Walter Benjamin, zit. nach Glaserapp, S.7

<sup>2</sup> So benannt nach der kleinen Stadt Atella (heutiges Aversa in der Nähe von Neapel), wo zur Zeit des alten Roms dramatisch-humoristische Aufführungen stattfanden. Stereotype komische Volksfiguren waren Teil davon. Vgl. Halperson, S.177

<sup>3</sup> Ränsch-Trill, S.165

der Narr die Freiheit hat zu werten ohne gestraft zu werden. Die politischen Mächte haben sich immerzu alle Mühe gegeben „per diffondere un’idea di Italia quanto più possibile salda e sicura, tranquilla e con la pancia piena: un’Italia contenta“<sup>1</sup>, sowohl zur Blütezeit der italienischen Stegreifkomödie, als auch in heutiger Zeit über die modernen Medien des Radios, des Kinos und des Fernsehens.

Innerhalb dieser verschiedenen Aufführungsformen ergreift der Zuschauer nun erwiesenermaßen lieber für den sympathischen Harlekin Partei, „teils aus einem natürlichen Instinkt, teils weil man zumindest in der Phantasie lieber der Betrüger als der Betrogene ist“<sup>2</sup>. Dabei identifiziert sich das Publikum jedoch nicht mit dem Komiker selbst, sondern mit dessen Figur, „deren Komik bereits durch Kostüm, Maske und Auftreten vorgegeben ist“<sup>3</sup>.

### **12.1. Die komische Figur**

Die lustige Person ist also eine feststehende Bühnenfigur, die mittels Situationskomik, Wortwitz, Verwechslungen und Doppeldeutigkeit amüsiert. Den tatsächlichen komischen Effekt erzielt sie jedoch erst durch ihre Anspielungen auf die Realität, wie Bergson dies treffend formuliert:

„Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt.“<sup>4</sup>

Als Einzelgänger, etwas abseits der Gesellschaft, besitzt er wiedererkennbare menschliche Stärken und Schwächen, sodass wir schlussendlich immer über uns selbst lachen:

„So sehr wir uns auch einreden, über andere zu lachen, über Ungeschicktere, Töpelhaftere, Eitlere, und, so sehr uns die Clowns zu unserer Beruhigung glauben machen wollen, ihre ganz und gar unalltägliche Erscheinung, ihre Maske, habe nicht das Geringste mit unserem sicheren Sitz in den Zirkus-, Kino- und Theatersesseln, vor dem Bildschirm oder dem Rundfunkgerät zu tun – wir lachen immer über uns selbst.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Fano, S.13

<sup>2</sup> Bergson, S.57

<sup>3</sup> Theaterlexikon, S.489

<sup>4</sup> Bergson, S.52

<sup>5</sup> Seeßlen, S.12

### 12.1.1. Woody Allen

Zu diesen absonderlichen komischen Einzelgängern zählen zum Beispiel auch die Figuren der Komiker Woody Allen und Rowan Atkinson. Woody Allens jüdischer Pechvogel (vgl. Abb.110) wurde zu einer beständigen Figur, die Seeßlen wie folgt charakterisiert:

„In manchem ist Woody Allen der Nachfolger von Jerry Lewis. Auch er ist der jüdische Underdog, der an der amerikanischen Gesellschaft und ihren harten Anforderungen scheitert. [...] Woody ist ein Traumtänzer des Massenzeitalters und er kämpft gegen das, was ihn Tag für Tag ‚kaputtmacht‘. [...] Der geniale Dreh der Woody-Allen-Filme ist es, diese Abhängigkeit [von Fernsehen, Film und Werbung] mit sarkastischer Radikalität als ‚Gags‘ vorzuführen und so dem Betrachter den Spiegel seiner ‚Wirklichkeit‘ vor Augen zu halten.“<sup>1</sup>

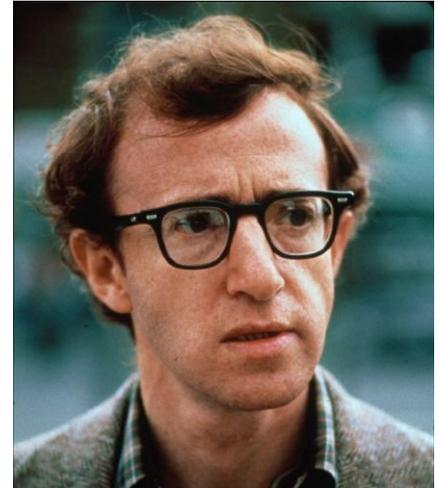


Abb.110

### 12.1.2. Mr. Bean

Allein gegen die Welt (und manchmal auch gegen sich selbst) kämpft gleichermaßen Atkinsons Figur „Mr. Bean“ (vgl. Abb.111). Schon sein äußeres Erscheinungsbild ist ausgesprochen lustig, hinzu kommt seine übertriebene Mimik und Gestik sowie sein tölpischer Bewegungsstil und so entstand 1989 dieser moderne Fernseh-*Arlecchino*. Mr. Bean wurde zu einer internationalen Kultfigur, die sich immer wieder neuen Problemen stellen muss. Seine charakteristischen Eigenheiten bleiben unverändert, während die äußeren Umstände variieren und er dabei naiv-sympathisch und immer mit einer positiven Lebenseinstellung, von einer Katastrophe in die nächste gerät. Da er zugunsten des Slapsticks vollkommen auf Sprachwitz verzichtet, gilt er als direkter Nachfolger der Stummfilmkomiker.



Abb.111

<sup>1</sup> Seeßlen, S.91f.

### 12.1.3. Captain Jack Sparrow

Die aktuellste *Arlecchino*-Figur des Gegenwartskinos ist der von Schauspieler Johnny Depp generierte Piratenharlekin „Captain Jack Sparrow“. Der Protagonist der *Fluch der Karibik*-Trilogie (der vierte Teil läuft zur Zeit im Kino) besitzt eindeutig harlekinische Charaktereigenschaften. Unverschämt, gierig und zügellos ist er immer auf seinen eigenen Vorteil und Profit bedacht und niemals um eine Ausrede verlegen. Gerne gibt er sich seiner Trinklust oder sexuellem Appetit hin, verspürt immerzu einen Drang zur Aktivität und gerät von einer bedrohlichen Situation in die nächste, aus der er sich aber auch immer wieder durch kreative Listen befreien kann. Seine spezielle Körperhaltung und seine Gestik wirken ständig etwas überzeichnet während seine gelenkigen Bewegungen etwas Katzenhaftes an sich haben, als wäre er ständig auf dem Sprung für seinen nächsten Streich. Er ist selbstbezogen, stolz und moralisch indifferent, empfindet aber eine gewisse Sympathie für die Liebenden, die er zu schützen versucht und trotz aller Verwirrungen, die er stiftet, schafft er es am Ende immer, die Konflikte zu lösen um das zu bekommen, was er wollte.

Die Komik seiner Figur wird schon zu Beginn des Films unterstrichen. Jack Sparrow wird mit heroischer Musik, in einer Nahaufnahme aus der Froschperspektive eingeführt. Doch diese Präsentation spielt mit den Erwartungshaltungen des Publikums, denn die folgende Totale der Szene zeigt, dass das Boot des Piraten wenig heldenhaft ist (vgl. Abb. 112-116). Sein Boot ist in einem schlimmen Zustand, doch er lässt sich seine beklemmende Situation nicht anmerken. Hierbei entsteht der komische Effekt hauptsächlich durch den Kontrast zwischen dem tölpelhaften Naturell des Protagonisten und seinem Bestreben, als Mann von Welt aufzutreten.<sup>1</sup> Außerdem versucht er stets, im Gegensatz zum spontanen *Arlecchino*, dem



Abb.112



Abb.113

<sup>1</sup> vgl. Gruböck, S.29f.

das Berechnende fehlte, sämtliche Risiken zu kalkulieren, meist entkommt er seinen misslichen Situationen jedoch mehr durch Glück (und etwas Geschicklichkeit) als durch schlaues Kalkül.

Charakteristisch für Jack Sparrows Lebenseinstellung ist folgende Aussage bei einem Duell mit Will Turner:

William Turner: „Das ist entweder wahnsinnig oder brilliant.“

Jack Sparrow: „Es ist immer wieder erstaunlich, wie nah diese beiden Eigenschaften beieinander liegen.“



Abb.114



Abb.115

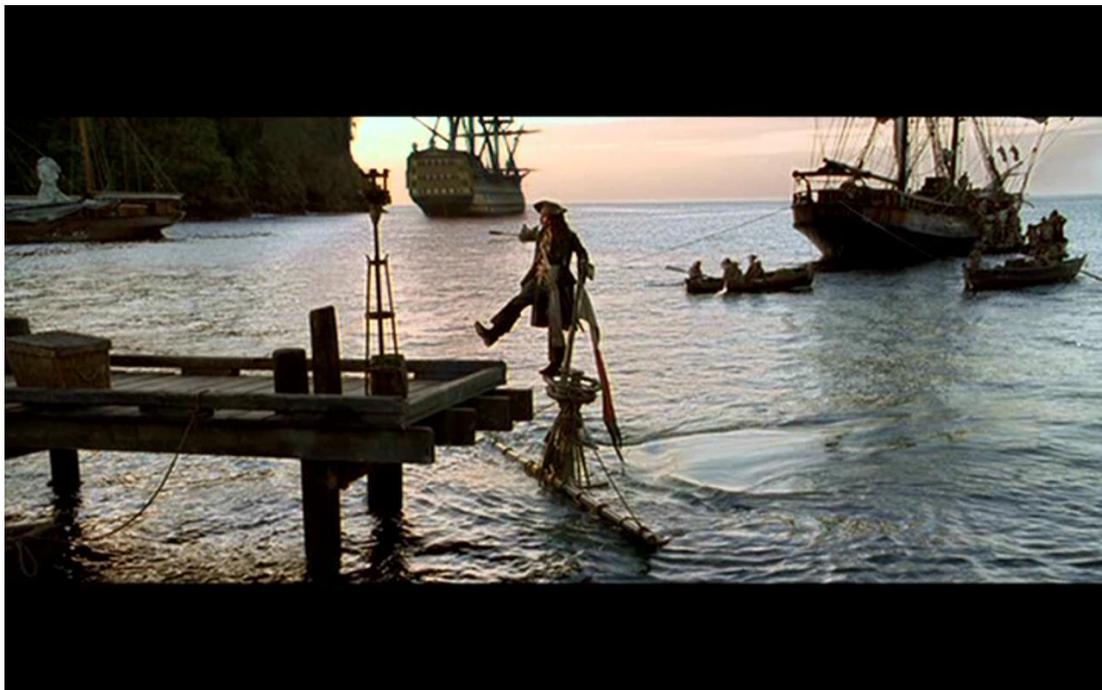


Abb.116

Während seine schlagfertigen Dialoge an den Spaßmacher des italienischen Stegreiftheaters erinnern, stellen seine körperbetonten *lazzi* eine Hommage an die stummen Slapstickkomödianten dar. Besonders jene Szene, in welcher er vor einer

wilden Meute fliehen muss (vgl. Abb.117-119), findet sich quer durch die Filmgeschichte bei all seinen komödiantischen Vorgängern.



Abb.117



Abb.118

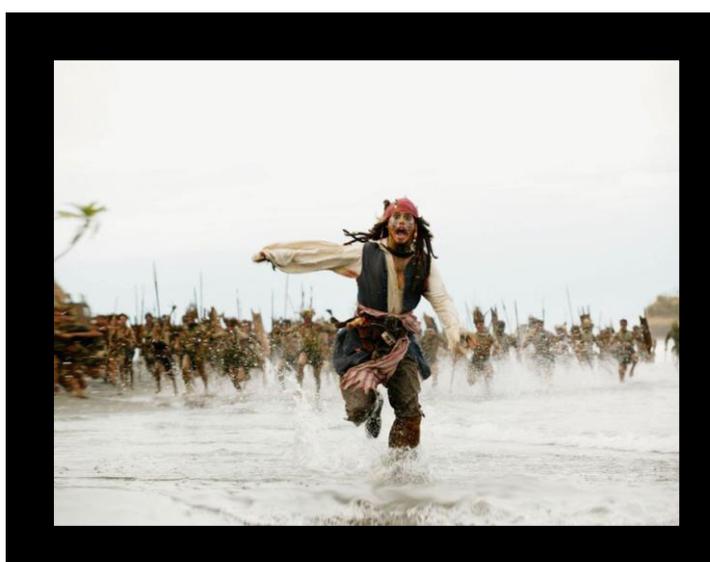


Abb.119

Die harlekinischen Markenzeichen seiner Figur hat Johnny Depp in der gesamten Filmreihe beibehalten, wodurch er zu einem der bekanntesten modernen *Arlecchinos* unserer Zeit geworden ist.

## **12.2. Über die Wichtigkeit des Lachens**

An dieser Stelle möchte ich noch einmal die Tatsache hervorheben, dass Komik nicht nur zur allgemeinen Belustigung dient, sondern eine bestimmte Form der Konfliktbewältigung ist:

„Komik [ist] eine bestimmte Form, Konflikte zu ‚dramatisieren‘, Kommunikation zu betreiben, Schwächen in Tugenden zu verwandeln und schließlich Lösungsangebote zu machen. Komik ist ein Versuch, individuelle Lösungen für kollektive Probleme zu finden, und in diesen Lösungen spiegeln sich auch gesellschaftliche Probleme.“<sup>1</sup>

Die Wichtigkeit des Lachens besteht also in ihrer befreienden Wirkung. „*L’Humour c’est la liberté*“ erkannte auch der Dramatiker Eugène Ionesco und bringt damit zum Ausdruck, dass wir uns nur mit erlösendem Lachen von unserer „tragikomischen *conditio humana*“ freimachen können:

„Zur Kenntnis nehmen, was furchtbar ist und darüber zu lachen, bedeutet Herr zu werden darüber, was furchtbar ist. Die Mörder sind unter jenen, die nicht lachen können, bei den geistig Blinden.“<sup>2</sup>

## **12.3. Die Komödie als Spiegel des Lebens**

Neben der befreienden Wirkung des Lachens, der Möglichkeit, „sich über die Dinge zu stellen, sich vom Ungeist der Schwere zu lösen“<sup>3</sup>, verfolgt die Komödie noch ein weiteres Ziel. Sie will nicht nur Gelächter hervorrufen und hier und da Ratschläge erteilen, sondern vor allem auch die herrschende Ordnung widerspiegeln und in Frage stellen.

Dass die *Commedia dell’arte* eben aus diesem Grund so erfolgreich ist, stellte Goethe schon 1786 treffend fest:

---

<sup>1</sup> Seeßlen, S.9

<sup>2</sup> Eugène Ionesco, zit. nach Esslin, S.73

<sup>3</sup> Müller-Freienfels zit. nach Corell, S.316

„Gestern war ich in der Komödie, Theater St. Lukas, die mir viel Freude gemacht hat, ich sah ein extemporiertes Stück in Masken, mit viel Naturell, Energie und Bravour aufgeführt, ... Mit unglaublicher Abwechslung unterhielt es mehr als drei Stunden, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes. Den Tag über auf dem Platz und am Ufer auf den Gondolen und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt und läßt sich es angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchen durchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genähert.“<sup>1</sup>

Diese Feststellung ist allgemein gültig; sie lässt sich ohne weiteres auf die heutige Zeit übertragen. „Von Hans Wurst bis Nestroy aber waren Zeitanspielung und Zeitkritik Lebens Elemente des Mimus- und Volkstheaters“<sup>2</sup>, denn das Publikum liebt es, sein eigenes Leben vorgesetzt zu bekommen, sich wiederzuerkennen und sich auf diesem Weg ein Ventil für die Ärgernisse des Lebens zu verschaffen. Die Komödie repräsentiert die Wirklichkeit. Eine Studie über die *Commedia dell'arte* stellte diesbezüglich fest, dass „the actors, instead of saying to the audience ‚What we are about to show you is a tissue of impossibilities‘, declare rather ‚This is your city; here are people such as you might encounter in its streets; here, in fact, is something akin to actuality.“<sup>3</sup>

„Das erfolgreichste Bild, das ich jemals malte, war der Kopf eines Clowns, dem ich zwei Münder gab, einen für die Freude und einen für das Leid.“<sup>4</sup>

Dem *Arlecchino* der Komödie, als Sprachrohr des „kleinen Mannes“ kommt somit eine größere Bedeutung zu, als bloß die der dümmlichen Unterhaltung. Er muss Freud und Leid vermitteln, denn im realen Leben ist das eine nicht vom anderen zu trennen und aus diesem Grund wird der Spaßmacher auch nicht von den Bühnen, Leinwänden und Bildschirmen unserer Welt verschwinden.

„Die lustigen Figuren wird es immer geben; denn der Mensch braucht sie wie Luft und Sonne; solange es Menschen gibt, werden auch ihre komischen Vertreter nicht sterben.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> J.W.von Goethe 1786, zit. nach Esrig, S.11

<sup>2</sup> Weys, S.76

<sup>3</sup> Nicoll 1963, S.152

<sup>4</sup> Henry Miller, zit. nach <http://www.zum.de/Faecher/kR/BW/bibellit/texte/t111.htm> [13.05.2011]

<sup>5</sup> Ramm-Bonwitt 2000, S.252

### **13. Schlusswort**

Ich habe mich in dieser Arbeit auf die Fersen der italienischen *Commedia dell'arte*-Truppen des 16. Jahrhunderts geheftet, um die Entwicklung und Transformation des *Arlecchino*-Typus aufzuzeigen und zu analysieren. Dabei fällt auf, dass die Figur des Spaßmachers nicht nur Erben in den verschiedenen europäischen Ländern aufzuweisen hat, sondern auch im zeitgenössischen, internationalen Kino anzutreffen ist.

Der ursprünglich unverschämte, tölpische Dummkopf hat sich im Laufe der Zeit zum kritischen Sprachrohr der Masse entwickelt und ist in dieser Funktion nicht mehr wegzudenken von den Bühnen und Leinwänden der Welt. Anfangs noch der komische Gegenpol zum intelligenten ersten Zanni, entwickelt sich *Arlecchino* ab dem 16. Jahrhundert zu einem geistreichen und schlagfertigen Diener, der das Bühnengeschehen aus dem Hintergrund lenkt, mit seinem Einfallsreichtum sämtliche Konflikte löst und dabei nie seinen eigenen Gewinn aus den Augen lässt. Im Frankreich des 17. Jahrhunderts wandert diese Figur immer mehr in den Mittelpunkt und bringt das Publikum als zentraler Handlungsträger nicht nur zum Lachen, sondern auch zum Nachdenken. Molières dynamischer *Arlequin* befreit sich aus seiner untergeordneten Stellung, erhält französischen Esprit und anmutigere Bewegungen, während bei Marivaux der Übergang zum statischen *Pierrot* stattfindet. Der sentimental-melancholische Sympathieträger ist als Wesen vielschichtiger und vermittelt mit seinem distanzierten Gesichtsausdruck zugleich Traurigkeit wie auch Heiterkeit. Diese Eigenschaft wird auch auf den englischen Clown übertragen, der in sich viele verschiedene Facetten des *Arlecchino* vereint. Der deutsche Hanswurst ähnelt wiederum mehr dem traditionellen derben Charakter, der mit seinen banalen Possen die oberflächliche Erheiterung des Publikums zum Ziel hat. In Österreich erhält der Narr sowohl im Kasperl- als auch im Kellertheater einen pfiifigen, wienerischen Charme und wird zum Sprachrohr der unteren Schicht. Auch Stumm- und Tonfilmkomiker machen sich diese harlekinischen Eigenschaften zunutze, um über den Weg des Humors ernste Themen anzuschneiden. Durchgehend, im Zuge seiner gesamten Entwicklung, dient der Spaßmacher als Spiegelbild seiner Zeit. Wer über ihn lacht, lacht zugleich über sich selbst. Eben darin liegt der Erfolg und die garantierte Unsterblichkeit des *Arlecchino*.

## **14. Riassunto**

### **Commedia dell'arte**

Verso la metà del Cinquecento si sviluppò in Italia una nuova forma di teatro che si distaccò dalla radicata Commedia erudita e che cambiò in seguito tutto il teatro europeo. Il termine Commedia dell'arte fu usato per la prima volta nel Settecento da Carlo Goldoni che ne accentuava il carattere professionale, perché al contrario del teatro filodrammatico i commedianti (incluso le donne<sup>1</sup>) erano dei veri attori professionisti che dovevano guadagnarsi da vivere con la loro "arte" (nel senso di mestiere). Il primo documento che ne dimostrò l'obbiettivo economico fu il contratto notarile «Atto di costituzione d'una fraternal compagnia» dell'anno 1545 che stabiliva sia la coesione della compagnia sia la ripartizione del profitto.

Ma anche nell'ambito della rappresentazione si ebbero modificazioni significative. Gli attori, che impersonificavano sempre lo stesso personaggio, improvvisarono tutti i loro testi, basandosi solo su un canovaccio più o meno fisso e su battute ripetibili. I tipi fissi, che erano caratterizzati da certe funzioni invariabili, facilitarono la raffigurazione teatrale. Le compagnie consistevano innanzitutto da quattro personaggi (il Dottore, il Pantalone e i due zanni) e furono poi ampliate da due coppie di innamorati che costituivano un contrapposto serio alle parti comiche. Ogni maschera possedeva il proprio costume, la propria lingua, le proprie qualità morali nonché il suo apparato linguistico specifico (tirate, bravure, dialoghi amorosi, burle e non per ultimo i lazzi). Dalla somma di queste particolarità emersero individui universalmente validi con i quali il pubblico si poteva identificare facilmente.

Il Pantalone avaro ed orgoglioso ci provava sempre con la giovane servetta, il vecchio Dottore bolognese rallegrava con la sua natura saccente e pedante ed il Capitano vanitoso e vigliacco ostentava spesso eroismi finti. Al contrario di queste figure, gli innamorati non portavano delle maschere, parlavano nella lingua letteraria e si attenevano alle formule di cortesia, per mezzo del quale rappresentavano la sfera seria. La comicità principale era attribuita invece ai due zanni di Bergamo. Il Brighella, 'il servo furbastro', tentava sempre di unire i due innamorati e l'Arlecchino 'il servo scemotto', pensava solo a se stesso. Il suo carattere però cambiò con il tempo

---

<sup>1</sup> Un fatto che provocò una critica violenta da parte dei letterati e del clero.

e l'ingordo e sfacciato goffo diventò lo spiritoso buffone che sapeva intrattenere il pubblico in tutti i palcoscenici europei.

### **L'Arlecchino**

Il suo nome viene presumibilmente dal diavolo 'Alichino' della Divina Commedia di Dante Alighieri. Ci sono anche altri nomi (fra l'altro appartengono anche Trufaldino, Trivellino o Zaccagnino) coi quali il secondo zanno appare per adattarsi alle particolarità locali, ma il tipo è sempre lo stesso. Il suo costume, composto da cenci riflette la sua povertà e la maschera paurosa ricorda le sue origine diaboliche<sup>1</sup>, ma con il tempo l'abito patch-work diventa più regolare e decorativo e la maschera più serena. Parallelamente alla modificazione del costume si trasforma anche il carattere dell'Arlecchino. Egli resta egocentrico ma leale, mai calmo o fiacco e comunque sempre innamorato della servetta Franceschina. Malgrado il suo linguaggio impacciato, la sua ingordigia ed impudicizia si conserva una certa ingenuità che lo rende simpatico presso il pubblico.

Le sue funzioni all'interno della compagnia consistono tanto nella produzione di comicità (attraverso un'agilità corporale e linguistica) quanto nel chiarimento della confusione da lui prodotta.

Tra gli attori più importanti si potevano contare Tristano Martinelli, Giuseppe Domenico Biancolelli ed Antonio Sacchi, che viaggiavano con le loro compagnie in tutta Europa rendendo famoso il personaggio dell'Arlecchino.

### **I viaggi delle compagnie**

Dall'inizio del Seicento le compagnie della Commedia dell'arte andarono (spesso su invito di un mecenate) all'estero per presentare il loro teatro di improvvisazione. Visto che la comicità si basava soprattutto sul gioco di parole e sui dialetti italiani dovettero concentrarsi su altri mezzi di comunicazione per farsi capire dal nuovo pubblico che non parlava la loro lingua.

---

<sup>1</sup> Il rapporto con il satanico si rispecchia soprattutto nella sua originale maschera pelosa con due corna.

Vennero accentuate così la mimica, la gesticolarità e l'acrobatica<sup>1</sup>, e utilizzate di più sia una scenografia variabile sia dei macchinari con effetti speciali. Il successo delle compagnie italiane all'estero dimostra la versatilità e spontaneità dei comici. Zan Ganassa fu il primo capocomico che condusse la sua compagnia in Francia (1571) e in Spagna dove instaurò il proprio teatro. Poi seguirono I Gelosi sotto la direzione della famosa Isabella Andreini, I Dediosi, I Confidenti, Gli Uniti e Gli Accessi. I Fedeli infine furono costituiti nel 1601 da Giovan Battista, il figlio maggiore di Isabella Andreini, ed ebbero un gran successo non solo in Francia ma anche a Praga ed a Vienna. Diedero la loro ultima rappresentazione nel 1652 in Italia e chiusero con esso il periodo proficuo delle compagnie viaggiatrici.

Verso la metà del Seicento cominciò lo strisciante tramonto della Commedia dell'arte. In Francia i comici italiani trovarono comunque una seconda patria, ma dovettero mettere in conto alcune modifiche profonde.

### **La Comédie Italienne in Francia**

Le compagnie italiane che viaggiarono in Francia fra il 1571 ed il 1697 si insediarono sia nei teatri fissi sia nelle piazze pubbliche che nelle fiere. Nel 1680 *L'Hôtel de Bourgogne* diventò il loro teatro e fu chiamato inseguito *Théâtre Italien*, dove rappresentarono le loro divertenti commedie a soggetto. La cosiddetta *Comédie Italienne* si differenziò con la sua leggerezza dalla conservatrice *Comédie Française* che aveva un repertorio più rigido. Ma anche se gli italiani conservarono nomi e costumi dei tipi nonché dei soggetti lieti, si adattarono comunque gradualmente al gusto del paese ospitante. Questa francesizzazione avvenne principalmente in tre ambiti: gli attori rinunciarono alle loro maschere per far visualizzare di più le emozioni, ampliarono i loro dialoghi improvvisati con parte trascritti in francese e misero l'Arlecchino in primo piano. Così la *Comédie Italienne* si allontanò dalle sue radici, ma a causa delle famose raccolte di testi raggiunse un'influenza notevole nel teatro europeo.

---

<sup>1</sup> Non sorprende che il tipo preferito diventò l'Arlecchino, perché i suoi lazzi erano (basandosi sul linguaggio del corpo) comprensibili a tutti.

### L'Arlequin di Molière e Marivaux

All'inizio, nell'*Hôtel de Bourgogne* Jean-Baptiste Molière (1622 - 1673) collaborò ancora in modo stretto con i comici italiani, ma poi si trasferì con la sua compagnia al *Théâtre du Palais-Royal* e scrisse lavori che dovevano non solamente far ridere ma anche far riflettere il pubblico. *L'Arlequin* era al centro dell'intreccio, si era liberato dalla sua posizione subordinata e brillava per la sua prontezza di parola ed *esprit français*. Nel 1665 Molière presentò per la prima volta la figura statica e tranquilla del *Pierrot* che era in contrasto coll'Arlecchino dinamico e che diventò rapidamente una figura fissa all'interno del complesso.

Sette anni dopo la morte di Molière nacque dalla sua troupe la *Comédie-Française* per la quale Pierre Carlet de Marivaux (1688 - 1763) scrisse delle commedie, sviluppando ulteriormente la maschera dell'Arlecchino.

Al contrario degli intrighi vivaci, Marivaux si concentrò di più sulla vita interiore delle sue figure. Nel 1720 presentò *L'amour et la vérité* ed *Arlequin poli par l'amour* con i quali era riuscito a rendere più umano il secondo zanno. Lo sciocco ed ingenuo Arlecchino diventò finalmente una figura autonoma e plastica che filosofava sulla vita. Rendendo la trama per lo più psicologica, Marivaux contribuì al cosiddetto "superamento della Commedia dell'arte".

Queste nuove condizioni di recitazione diventarono sempre più difficili per i comici italiani e malgrado il loro successo presso l'aristocrazia non ottennero ancora una posizione sicura nel panorama politico-sociale. Quando una troupe derise il 14 maggio 1697 la potente Madame de Maintenon, tutte le compagnie italiane furono immediatamente cacciate da Parigi. Solo 19 anni più tardi i comici italiani riebbero il diritto di recitare in Francia, ma nel frattempo i colleghi francesi avevano ormai in pugno i palcoscenici e il pubblico. D'ora in poi la figura comica in Francia apparve sotto la nuova veste di *Pierrot*.

### Pierrot e la pantomima francese

Dopo che furono state cacciate dalla capitale il pittore Antoine Watteau (1684 – 1721) prese le parti delle compagnie italiane, e lo fece dipingendo due coppie di quadri. Mentre sui dipinti *L'amour au Théâtre Français* (1716) e *Les Comédiens*

*Français* (1720) i commedianti francesi venivano rappresentati rigidi e freddi, gli attori italiani nei quadri contrapposti *L'amour au Théâtre Italien* e *Les Comédiens Italiens* venivano rappresentati mentre cantavano, ridevano e danzavano. Un particolare interessante riguardante l'Arlecchino fu la rappresentazione della figura del Pierrot che venne ormai raffigurata in primo piano. Quando Watteau presentò il suo ritratto sotto il titolo *Gilles* (1721), questo nuovo Arlecchino col vestito bianco si era già affermato sulla scena francese. Pierrot era molto più statico, nascondeva le proprie emozioni dietro una faccia distaccata e appariva sempre un po' triste e malinconico. Questa figura venne ripresa dagli artisti delle fiere francesi. E visto che quest'ultimi avevano ridicolizzato la tradizionale *Comédie Française*, persero il diritto di parlare sulla scena. Ma invece di rassegnarsi, cominciarono a rappresentare i dialoghi in modo mimico e fondarono così la famosa pantomima francese. In particolare il capace pantomimo Jean Gaspard Debureau (1796 - 1846) col suo Pierrot di nome "Baptiste" aiutò il *Théâtre de la Foire* a raggiungere una nuova popolarità ed ispirò in seguito i grandi attori comici del film muto.

### **Il clown inglese**

Le compagnie italiane viaggiavano anche in Inghilterra, dove la cultura teatrale a quel tempo era già abbastanza consolidata. Perciò si parte dal presupposto che una forma di clown inglese sia già esistita e che la maschera del Pulcinella sia stata anglicizzata col famoso burattino *Punch*. Ciononostante ci sono alcuni indizi che testimoniano l'influsso della Commedia dell'arte nel teatro inglese, come per esempio la struttura dei drammi, l'impegnativo apparato scenico e diversi caratteri teatrali<sup>1</sup>. Un'influenza più grande la ebbero però le compagnie francesi che si esibirono a Londra fra il 1720 e il 1726. Con le loro arti mimiche ed acrobatiche divertivano il pubblico inglese nei cosiddetti *Entr'actes* e il loro *Harlequin* spesso commentava apertamente le vicende della scena.

Il clown inglese ricorda così l'originario Arlecchino: ribelle, villano e volgare che sa intrattenere la gente con la sua franchezza. Grazie al suo successo venne presto integrato nell'azione del dramma principale. Il suo aspetto caratteristico lo deve a Joe

---

<sup>1</sup> Soprattutto alcune figure nelle opere di Shakespeare ricordano delle maschere della Commedia dell'Arte.

Grimaldi (1778 - 1837) che è considerato il primo vero clown inglese: grassottello ed imbranato, una caricatura del cittadino medio.

### **Hanswurst, il comico tedesco**

La tradizione del teatro itinerante tedesco risale più alle compagnie inglesi che a quelle italiane, ma visto che gli italiani avevano lasciato già da prima le loro tracce in Inghilterra, una influenza indiretta della Commedia dell'Arte sul teatro tedesco non si può negare. La figura comica ebbe un processo di trasformazione che partì dalla figura di "Pickelhering" a quella di "Hans Supp" sino ad arrivare al "Hanswurst". Il nuovo aspetto della figura comica (il vestito sgargiante rosso e giallo) fu introdotto da Josef Anton Stranitzky (1676 - 1726), che all'inizio si esibì a Monaco e poi a Vienna e che fece dell'Hanswurst la figura più benvoluta e conosciuta nell'area linguistica tedesca.

L'effetto comico del carattere rozzo del Hanswurst, con tratti tradizionali di pigrizia, stupidità ed ingordigia misero in difficoltà il buffone della Germania del Settecento. L'Illuminismo tedesco si orientò su concetti morali del periodo classico francese e respinse la mancanza di gusto e le farse banali dell'Hanswurst.

Così il drammaturgo Johann Christoph Gottsched e la direttrice del teatro Friederike Caroline Neuber decisero di bandire l'Arlecchino dai palcoscenici tedeschi e nell'ottobre del 1737 bruciarono simbolicamente sulla scena un burattino dell'Harlekin. Dopo la "Riforma di Gottsched" il buffone tedesco dovette entrare in clandestinità per esibirsi solo nei circhi, alle fiere e nei piccoli teatri di scantinato sotto il nome di "Kasper". Proprio in questi locali si sviluppò a partire dal Novecento il cabaret tedesco che diventò lo strumento di identificazione collettiva delle classi sociali inferiori.

### **Il Kasperl austriaco e il cabaret**

In Austria invece i lazzi rudi dell'Arlecchino erano molto benvoluti. Mentre in Germania si rappresentavano le cosiddette "Staatsaktionen" che erano sanguinose sui palcoscenici austriaci si raffiguravano drammi pieni di umore. Nel 1710 fu inaugurato da una compagnia italiana il "Kärntnertheater" e l'influenza diretta della Commedia dell'arte sulla cultura teatrale in Austria fu naturalmente ovvia. Con tutta questa

concorrenza, gli attori viennesi si diressero di più verso il burlesque, adattando le loro figure ai tipi italiani. Modificarono i nomi tradizionali delle maschere e svilupparono così il personaggio del "Badner Kasperl" e del "Kaspar Schmalzkoch"; versioni austriaco-viennesi dell'Arlecchino.

La minaccia più grande per le compagnie italiane diventò l'attore Stranitzky scelto nel ruolo dell'Hanswurst. Ebbe così tanto successo che avrebbe facilmente potuto sopravvalutare sul teatro italiano sviluppando ulteriormente la sua figura comica con un carattere più indipendente. La maschera convenzionale aveva elementi popolari austriaci e visse un periodo di massimo splendore, anche grazie al famoso attore Johann Laroche (1745 – 1806). Lui riuscì a mantenere le caratteristiche dell'Arlecchino trasportandolo nella vita quotidiana viennese. Il suo "Kasperl" con il cuore applicato sul petto corrispose assolutamente alla tradizione austriaca e diventò in seguito immortale come burattino.

Malgrado tutti gli sforzi per il mantenimento della commedia popolare alla fine dell'Ottocento<sup>1</sup>, i grandi teatri si dedicarono sempre di più alle produzioni di routine nelle quali la figura comica fu respinta. Così i comici recitarono sovente nei caffè e nelle loro cantine, chiamarono questi posti "Kleinkunsthöfen" e intrattennero il loro pubblico ad un alto livello. I primi attori nelle scenette divertenti ricordavano con la loro mimica, il gesticolamento e la parlantina sciolta indubbiamente la figura dell'Arlecchino, per questo il cabaret viennese dovrebbe essere visto come proseguimento diretto della Commedia dell'Arte. Il cabarettista più famoso fu Hans Moser (1880 – 1964), che come "l'uomo della strada" personificò il popolo e che per il suo stile molto caratteristico può essere considerato l'Arlecchino austriaco.

### **Kasperl come marionetta e burattino**

Le rappresentazioni con marionette e burattini sono sempre esistite e si effettuavano per lo più a fianco degli attori veri alle fiere e nelle piazze. Le azioni e la comicità dei teatrini si orientavano spesso alla Commedia dell'arte e anche i burattini portavano le maschere caratteristiche. Le figure comiche dei due tipi di teatro di marionette non sono però, malgrado i loro nomi identici e il loro aspetto paritario, lo stesso carattere. Il Kasperl-marionetta discende dal Pickelhering inglese (che fu influenzato

---

<sup>1</sup> Il periodo fiorente del "Wiener Kellerkabarett" fu solamente nel Novecento (1932 - 1938).

dall'Arlecchino italiano), mentre il Kasperl-burattino è un discendente diretto del Pulcinella napoletano. A partire dalla fine del Settecento quest'ultimo ridusse la sua grossa corporatura e il suo abito bianco venne sostituito da un vestito multicolore; questa è la ragione per cui si suppone che le sue radici siano dell'Arlecchino bergamasco. A causa della loro diversa origine la marionetta e il burattino possiedono anche tratti differenti del carattere ed assumono svariate funzioni all'interno della scena.

La marionetta (Arlecchino) assume una posizione marginale come quella di un servitore o di un soldato mentre il burattino (Pulcinella) è al centro dell'azione. Quest'ultimo è all'inizio ingordo, villano ed imbranato ma a partire dal Novecento diventa socievole, un modello di bravo ragazzo ideale per tutti i bambini.

Il Kasperl-marionetta invece è raramente il protagonista. Come il suo antenato, il secondo zanno della Commedia dell'arte, è impertinente, vigliacco, guarda solo ai propri interessi, eppure riesce sempre a liberarsi dalle situazioni complicate.

È proprio lui, l'erede diretto dell'Arlecchino italiano.

### **L'Arlecchino sullo schermo**

Con la conquista del film muto il buffone della Commedia dell'arte ha continuato a esistere in un nuovo mezzo di comunicazione. La comicità corporale era adatta al film muto e fino al 1908 il 70% delle produzioni erano commedie i cui elementi principali venivano direttamente dalla Commedia dell'arte: Da un lato la sequenza dei lazzi e dall'altra parte l'improvvisazione degli interpreti. Inoltre gli attori dovevano sempre rappresentare tipi caratteristici e riconoscibili, come le maschere fisse del teatro. Fra i comici più importanti e famosi ci sono Charlie Chaplin (1889 – 1977), Buster Keaton (1895 - 1966) e Antonio de Curtis (1898 – 1967). Tutti i tre hanno creato un Arlecchino moderno ed indimenticabile.

La figura del "Charlot", che Chaplin personifica nel film "The Tramp", equivale fisicamente e per carattere al buffone della Commedia dell'arte. Coi suoi pantaloni troppo grandi, la bombetta e la canna Charlot possiede "l'eleganza" di un contadino impacciato, soffre sempre la fame, è furbo, pigro e continuamente innamorato. Collocando i lazzi nello sfondo realistico e tragico della prima guerra mondiale, Charlie Chaplin raggiunse però un nuovo piano artistico.

La figura cinematografica di Buster Keaton incarna con la sua stoica espressione del volto più il Pierrot che l'Arlecchino. Anche i suoi movimenti sono più eleganti e fluidi come l'antenato francese. L'aspetto caratteristico (il cappello piano, la cravatta e il vestito sgualcito) viene mantenuto in tutti i film in modo che si riconosca sempre il medesimo tipo. Riesce a tirarsi fuori dalle situazioni difficili con eleganza acrobatica ed ingegnosità, non mostra mai i suoi sentimenti e sa accattivarsi la simpatia del pubblico.

Il terzo attore che passò alla storia cinematografica è Antonio de Curtis (1898 – 1967). Lui personificò la sua figura comica in modo così impressionante per trent'anni che il suo pubblico lo ha conosciuto sotto il solo nome del carattere che ha sempre rappresentato: "Totò". Al contrario dell'Arlecchino egocentrico, Totò è cordiale, generoso e mai in grado di fare del male a qualcuno, il suo ruolo però rimane simile a quello del suo predecessore. Dirige l'azione da dietro le quinte, ingarbuglia e sgarbuglia i destini delle persone intorno a lui, protegge gli innamorati e smaschera i bugiardi. Ma soprattutto si burla delle autorità e si ribella alle ingiustizie del mondo. Questa via viene poi seguita da Roberto Benigni (\*1952) che coi suoi protagonisti rappresenta sempre lo stesso tipo di un Arlecchino contemporaneo.

### **Roberto Benigni**

Già all'inizio della sua carriera cinematografica Roberto Benigni ha sviluppato una figura continuativa con tratti riconoscibili. Questa sua figura che si ritrova in ogni film in diversi contesti, possiede però sempre le stesse caratteristiche. Il buffone personificato da Benigni è un amabile e un allegro bizzarro, che a causa del suo aspetto un po' strano, della sua ingenuità e del suo modo di muoversi non sembra completamente integrato nella società. Inoltre è sempre innamorato, ottimista nonché creativo e prova una gioia infantile per ogni cosa della vita. Tutti questi tratti sono qualità tipiche dell'Arlecchino tradizionale. Anche la comicità dei suoi film si basa su motivi e strategie della Commedia dell'Arte (improvvisazione, gag di ripetizione, sorpresa e travestimento o scambio) e su famosi giochi di parole.

Ma la caratteristica più importante del celebre buffone è il privilegio di affrontare anche i tabù. Roberto Benigni approfitta di questa licenza di comportarsi in modo stravagante per infrangere tutti i tabù possibili. Il suo alter ego si ribella alle classi

intellettuali, alla società consumista, al cattolicesimo, alla mafia come al fascismo. Così l'autore, regista ed attore ha trasferito con successo l'Arlecchino del Cinquecento al cinema italiano novecentesco, presentando la nostra vita moderna in chiave umoristica. La sua chiara intenzione di provocare con la commedia riso e pianto è innovativa nel suo genere e facendo così Benigni strappa aspetti nuovi alla Commedia dell'arte.

### **L'immortalità dell'Arlecchino**

Alla fine si pone la questione, perché proprio il buffone è diventato un tipo costante nel tempo. Con il mio lavoro ho mostrato che da un lato il ridere e il piacere del comico sono predisposizioni primitive e dall'altro il successo dell'Arlecchino sta nella sua libertà di valutare senza essere punito.

Il personaggio comico è allora una figura che intrattiene il pubblico per mezzo della sua comicità, di una determinata situazione, di giochi di parole, di confusione ed ambiguità. Lui riesce a raggiungere però il reale effetto comico attraverso le allusioni alla realtà.

La comicità non serve di conseguenza solamente al divertimento comune, ma può servire anche a superare dei conflitti. L'Arlecchino possiede forze e debolezze umane, che riconosciamo in noi stessi e ridere del buffone significa ridere di se stessi. Si trova così una valvola di sfogo per la nostra rabbia e per i dispiaceri della nostra vita quotidiana ed ha sicuramente un effetto liberatorio. "*L'Humour c'est la liberté*" aveva già affermato Eugène Ionesco ed in queste parole si nasconde la vera importanza del riso.

La commedia rappresenta la realtà e l'Arlecchino, come portavoce dell'uomo della strada, trasmette gioie e dolori, che non sono separabili l'uno dall'altro nella vita reale. Per questa ragione l'Arlecchino non scomparirà dai libri, dai palcoscenici e dagli schermi e ci farà riflettere la nostra vera immagine anche in futuro.

## **15. Bibliografie**

- ANILE, ALBERTO 1998. *I film di Totò (1946-1967). La maschera tradita*. Genova: Le Mani.
- BARIDON, MICHEL (Hg) 1992. *Arlequin et ses masques*. Actes du Colloque franco-italien de Dijon, 5-7 septembre 1991. Dijon: EUD (= Publications de l'Université de Bourgogne; 73).
- BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968).
- BELACH, HELGE / JACOBSEN, WOLFGANG (Hgg.) 1995. *Buster Keaton*. Berlin: Argon.
- BERGSON, HENRI 1972. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Aus dem Französischen übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich: Arche.
- BIRBAUMER, NIELS 1968. „Zur Psychologie des Lachens“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 14-18.
- BRAUNECK, MANFRED / SCHNEILIN, GÉRARD (Hgg.) 1990. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Übers. aus d. Franz. von Horst Schumacher. Orig. Ausg. 2. durchges. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts Enzyklopädie; 417).
- BRUNETTA, GIAN PIERO 1985. „Il clown cinematografico tra salotto liberty e frontiera del West“, in: CHERCHI USAI, PAOLO / IACOB, LIVIO (Hgg.) 1985. *I comici del muto italiano*. Cineteca di Friuli: Le Giornate del Cinema Muto Edizioni, 11-20.
- BISPURI, ENNIO 1997. *Totò. Principe clown. Tutti i film di Totò*. Napoli: Guida.
- BURKE, PETER 1988. *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock: eine historische Anthropologie*. Aus dem Englischen von Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach.
- CORELL, CATRIN 2006. *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript.
- CREMONINI, GIORGIO 1995. *Charlie Chaplin*. Milano: Il Castoro Cinema.
- DEVRIENT, EDUARD 1967. *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. In 2 Bd. neu hrsg. von Rolf Kabel u. Christoph Trilse. München, Wien: Langen Müller.
- DRIESEN, OTTO 1904. *Der Ursprung des Harlekin*. Berlin: Verlag Ton Alesaiider Dancker.
- ESRIG, DAVID (Hg.) 1985. *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen: Greno.
- ESSLIN, MARTIN 1968: „Das Komische im absurden Theater“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 71-74.
- FANO, NICOLA 2001. *Le maschere italiane*. Bologna: Soc. Ed. Il Mulino (= L'identità italiana; 23).
- FERRONE, SIRO 2006. *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*. Roma: Laterza.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA u.a. (Hgg) 2005. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart (u.a.): Metzler.
- FONTANA, OSKAR MAURUS 1965. *Hans Moser. Volkskomiker und Menschendarsteller*. Wien: Kremayr & Scheriau.
- GLASENAPP, JÖRN / LILLGE, CLAUDIA (Hgg) 2008. *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Paderborn: Fink. (= UTB; 2979).

- GREEN, MARTIN BURGESS 1993. *The triumph of Pierrot: the commedia dell'arte and the modern imagination*. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press.
- GRIGNOLA, ANTONELLA (Hg.) 2000. *Maschere italiane: nella Commedia dell'arte*. Colognola ai Colli: Demetra.
- GRUBÖCK, CHRISTIANE 1989. *Der Harlekin bei Molière und Marivaux*. Wien: Diplomarbeit.
- HALPERSON, JOSEPH 1926. *Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*. Düsseldorf: Ed. Lintz.
- HEINZLMEIER, ADOLF 1996. *Johnny Depp. Der sensible Don Juan*. München: Wilhelm Heyne (= Heyne Filmbibliothek; 32).
- HERA, JANINA 1981. *Der verzauberte Palast. Aus der Geschichte der Pantomime*. Berlin: Henschel.
- HOHENEMSER, HERBERT 1940. *Pulcinella, Harlekin, Hanswurst. Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne*. Emsdetten: Heinr. & J. Lechte Verlag (= Die Schaubühne, Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte; 33).
- KINDERMANN, HEINZ 1968. „Die Commedia dell'arte und das Altwiener Theater“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 59-64.
- KOEBNER, THOMAS (Hg.) 2003. *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. Sankt Augustin: Gardez! Verlag (= Filmstudien; 22).
- LAWNER, LYNNE 1998. *Harlequin on the Moon. Commedia dell'Arte and the Visual Arts*. New York: Abrams.
- LE RECUEIL FOSSARD. *La commedia dell'arte au XVIe siècle, en 1601 ... et en 1981*. Présenté par Agne Beijer (Hg) 1981. Éd. augm. Suivi de compositions de rhétorique de M. Don Arlequin présentées par P.-L. Duchartre. Paris: Librairie Théâtrale.
- LEA, KATHLEEN MARGUERITE 1934. *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620; with special reference to the English stage*. Oxford: Clarendon Press.
- LINDEN, ALEXANDER 2003. *Filmanalyse: Das Leben ist schön*. Norderstedt: GRIN.
- LONGMAN, STANLEY VINCENT 2005. „The Commedia dell'arte as the Quintessence of Comedy“, in: *Theatre Symposium: A Journal of the Southeastern Theatre Conference*, N°13.
- LORENZ, MATTHIAS N. 2008. „Eine Vision von Menschlichkeit: Komik und die Logik des Humanen in Roberto Benignis DAS LEBEN IST SCHÖN“, in: GLASENAPP, JÖRN / LILLGE, CLAUDIA (Hgg) 2008. *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Paderborn: Fink. (= UTB; 2979), 65-87.
- MEHNERT, HENNING 2003. *Commedia dell'arte: Struktur – Geschichte – Rezeption*. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek; 17639).
- MELCHINGER, SIEGRIED 1968. „Die Aufstände der Spassmacher“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 3-7.
- MINUTH, JOHANNES 1996. *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst*. Frankfurt am Main: Puppen & Masken.
- NICOLL, ALLARDYCE 1963. *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge: University Press.
- NICOLL, ALLARDYCE 1968. „Das Beispiel der englischen Komödianten“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 49-51.

- RABIEN, DIERK 1970. *Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte*. Berlin: Dissertation.
- RAMM-BONWITT, INGRID 1999. *Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren*. Die komische Tragödie Band 2. Frankfurt am Main: Nold.
- RAMM-BONWITT, INGRID 2000. *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne: die Traditionen der komischen Theaterfiguren*. Bd. 3 Die komische Tragödie. Frankfurt am Main: Nold.
- RÄNSCH-TRILL, BARBARA 1993. *Harlekin. Zur Ästhetik der lachenden Vernunft*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag (= Philosophische Texte und Studien; 34).
- RIEKS, RUDOLF 1983. *Commedia dell'arte: Harlekin auf den Bühnen Europas*. 2. Aufl. Bamberg: Bayer. Verl.-Anst (= Bamberger Hochschulschriften; 8).
- RUDLIN, JOHN / CRICK, OLLY 2001. *Commedia dell'Arte. A Handbook for Troupes*. London (u.a.): Routledge.
- RUMPOLD, KATHARINA 2009. *Kathartischer Arlecchino. Einsatz, Wirkung und Grenzen der Komik Roberto Benignis*. Wien: Diplomarbeit.
- SCHINDLER, OTTO G. 1999. „Von Arlecchino zu Kasperl – Commedia dell'arte in Österreich“, in: MAZOHL-WALLNIG, BRIGITTE / MERIGGI, MARCO (Hgg) 1999. *Österreichisches Italien – italienisches Österreich? Interkulturelle Gemeinsamkeiten und nationale Differenzen vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. (= Zentraleuropa-Studien; 5), 571-598.
- SCHINDLER, OTTO G. 2005. *Comici dell'arte bereisen Europa: ein Abriss*. Wien (u.a.): Böhlau.
- SEEßLEN, GEORG 1976. *Klassiker der Filmkomik. Eine Einführung in die Typologie des komischen Films*. München: Roloff und Seeßlen.
- SIMON, KARL GÜNTER 1960. *Pantomime. Ursprung, Wesen, Möglichkeiten*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- STACKELBERG, JÜRGEN VON 1996. *Metamorphosen des Harlekin: zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München: Fink.
- TESSARI, ROBERTO 1981. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Azzate: Mursia (= Problemi di Storia dello Spettacolo; 10).
- WEYS, RUDOLF 1968: „Hans Wurst im Keller“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 75-80.
- WLADIKA, OTTO 1968. „Bildungstheater und Volkstheater“, in: BAUMGARTNER, ULRICH (Hg.) 1968. *Die Komödianten Europas*. Wien, München: Verl. für Jugen und Volk (= Almanach der Wiener Festwochen; 1968) 65-68.

### **Artikel in Zeitschriften**

- BONSAVER, GUIDO 2004. „Late Fellini: A Clown with Wrinkles“, in: *Sight and Sound* 14:8, 23-24.
- FISHER, JAMES 2000. „Images of the Fool in Italian Theatre from Pirandello to Fo“, in: *New England Theatre Journal*, N°11, 103-135.

### **Internetquellen**

- [http://www.humanracetheatre.org/commedia\\_dell%27arte\\_AUG\\_7\\_SCREEN.pdf](http://www.humanracetheatre.org/commedia_dell%27arte_AUG_7_SCREEN.pdf)
- <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=509059&sucheNach=titel>

## **16. Anhang**

### **Filmografie**

- **Charlie Chaplin**

#### **1915: The Tramp**

USA. 32min. Schwarz-Weiß

Produktion	Essanay Film Manufacturing Company
Produzent	Jess Robbins
Regie	Charles Chaplin
Drehbuch	Charles Chaplin
Kinematografie	Harry Ensign
Schnitt	Charles Chaplin
Musik	Robert Israel
Darsteller	Charles Chaplin (Tramp), Edna Purviance (Farmerstochter), Ernest Van Pelt (Farmer), u.a.
Premiere	April 1915, USA

#### **1936: Modern Times**

USA. 87min. Schwarz-Weiß

Produktion	Charles Chaplin Productions
Produzent	Charles Chaplin
Regie	Charles Chaplin
Drehbuch	Charles Chaplin
Kinematografie	Ira H. Morgan, Roland Totheroh
Schnitt	Charles Chaplin, Willard Nico
Musik	Charles Chaplin
Darsteller	Charles Chaplin (Fabriksarbeiter), Paulette Goddard (Mädchen), Henry Bergman (Caféhausbesitzer), Tony Sandford (Big Bill), u.a.
Premiere	Februar 1936, USA

- **Buster Keaton**

#### **1922: Cops**

USA. 18min. Schwarz-Weiß

Produktion	Joseph M. Schenck Productions
Produzent	Joseph M. Schenck
Regie	Buster Keaton, Edward F. Cline
Drehbuch	Buster Keaton, Edward F. Cline
Kinematografie	Elgin Lessley
Schnitt	Buster Keaton
Technik	Fred Gabourie
Darsteller	Buster Keaton (junger Mann), Joe Roberts (Polizeichef), Virginia Fox (Bürgermeistertochter), u.a.
Premiere	März 1922, USA

- **Totò**

**1954: Miseria e nobiltà**

Italien. 95min. Farbe

Produktion	De Laurentiis, Excelsi, Minerva Film AB
Produzent	Dino De Laurentiis, Carlo Ponti
Regie	Mario Mattoli
Drehbuch	Mario Mattoli, Ruggero Maccari
Kinematografie	Karl Struss, Luciano Trasatti
Schnitt	Roberto Cinquini
Musik	Pippo Barzizza
Darsteller	Totò (Felice Sciosciammocca), Sophia Loren (Gemma), u.a.
Premiere	April 1954, Italien

- **Roberto Benigni**

**1977: Berlinguer ti voglio bene**

Italien. 95min. Farbe

Produktion	A.M.A. Film
Produzent	Antonio Avati, Gianni Minervini
Regie	Giuseppe Bertolucci
Drehbuch	Roberto Benigni, Giuseppe Bertolucci
Kinematografie	Renato Tafuri
Schnitt	Gabriella Cristiani
Musik	Franco Coletta
Make-up	Giovanni Amadei
Kamera	Robert Allegretti
Darsteller	Roberto Benigni (Cioni Mario), Alida Valli (Signora Cioni), Carlo Monni (Bozzone), Giovanni Nannini (Don Valdemaro), u.a.
Premiere	1977, Italien

**1988: Il piccolo diavolo**

Frankreich. 98min. Farbe

Produktion	Yarno Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica
Produzent	Mauro Berardi, Mario u. Vittorio Cecchi Gori
Regie	Roberto Benigni
Drehbuch	Roberto Benigni
Kinematografie	Robby Müller
Schnitt	Nino Baragli
Musik	Evan Lurie
Ton	Remo Ugolinelli
Kamera	Roberto Calabró
Kostüme	Aldo Buti
Casting	Gianni Arduini
Spezialeffekte	Fabio Traversari
Darsteller	Roberto Benigni (Giuditta), Walter Matthau (Maurice), Paolo Baroni (Saverio), Nicoletta Braschi (Nina), Franco Fabrizi (Prete), Stefania Sandrelli (Patrizia), u.a.
Premiere	Juli 1988, Italien

**1986: Down by law**

USA. 107min. Schwarz-Weiß

Produktion	Black Snake, Grokenberger Film Produktion, Island Pictures
Produzent	Alan Kleinberg
Regie	Jim Jarmusch
Drehbuch	Jim Jarmusch
Kinematografie	Robby Müller
Schnitt	Melody London
Musik	John Lurie
Ton	Frank Kern
Kamera	Jack Anderson
Kostüme	Carol Wood
Make-up	Donita Miller
Darsteller	Tom Waits (Zack), John Lurie (Jack), Roberto Benigni (Roberto), Nicoletta Braschi (Nicoletta), Ellen Barkin (Laurette), u.a.
Premiere	Mai 1986, Cannes Film Festival

**1991: Night on Earth**

Frankreich-England-Deutschland-USA. 129min. Farbe

Produktion	Victor Company of Japan (JVC), Victor Musical Industries, Pyramide Productions
Produzent	Jim Jarmusch
Regie	Jim Jarmusch
Drehbuch	Jim Jarmusch
Kinematografie	Frederick Elmes
Schnitt	Jay Rabinowitz
Musik	Tom Waits
Ton	Anthony J. Ciccolini
Kamera	Robert M. Andres
Kostüme	Alexandra Welker
Make-up	Meredith Souplos
Casting	Susan Shopmaker
Darsteller	Winona Ryder (Corky), Gena Rowlands (Victoria Snelling), Béatrice Dalle (Blinde Frau), Roberto Benigni (Taxifahrer), Rosie Perez (Angela), u.a.
Premiere	Oktober 1991, New York Film Festival

**1997: La vita è bella**

Italien. 116min. Farbe

Produktion	Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Melampo Cinematografica
Produzent	Gianluigi Braschi, Elda Ferri
Regie	Roberto Benigni
Drehbuch	Vincenzo Cerami, Roberto Benigni
Kinematografie	Tonino Delli Colli
Dekoration	Luigi Urbani
Schnitt	Simona Paggi
Musik	Nicola Piovani
Ton	Benni Atria
Kamera	Roberto Brega
Kostüme	Danilo Donati
Make-up	Martina Cossu
Casting	Shaila Rubin
Darsteller	Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora), Giorgio Cantarini (Giosué Orefice), u.a.
Premiere	Dezember 1997, Italien

**2005: La tigre e la neve**

Italien. 114min. Farbe

Produktion	Melampo Cinematografica
Produzent	Nicoletta Braschi
Regie	Roberto Benigni
Drehbuch	Roberto Benigni, Vincenzo Cerami
Kinematografie	Fabio Cianchetti
Schnitt	Massimo Fiocchi
Musik	Nicola Piovani
Ton	Daniela Bassani
Kamera	Luigi Andrej
Kostüme	Louise Stjernsward
Make-up	Fernanda Perez
Casting	Nathalie Cheron
Darsteller	Roberto Benigni (Attilio de Giovanni), Jean Reno (Fuad), Nicoletta Braschi (Vittoria), Tom Waits (Tom Waits), Emilia Fox (Nancy Browning), u.a.
Premiere	Oktober 2005, Italien

**1994: Il Mostro**

Italien-Frankreich. 112min. Farbe

Produktion	IRIS Films, La Sept Cinéma, Melampo Cinematografica
Produzent	Roberto Benigni, Yves Attal
Regie	Roberto Benigni
Drehbuch	Roberto Benigni, Michel Blanc, Vincenzo Cerami
Kinematografie	Carlo Di Palma
Dekoration	Bruno Amalfitano
Schnitt	Nino Baragli, Franco Fraticelli
Musik	Evan Lurie
Ton	Dominique Hennequin
Kamera	Giuseppe Alberti
Kostüme	Danilo Donati
Make-up	Giulio Pezza
Casting	Gianni Arduini
Darsteller	Roberto Benigni (Loris), Michel Blanc (Paride Taccone), Nicoletta Braschi (Jessica Rossetti), Dominique Lavanant (Jolanda Taccone), Jean-Claude Brialy (Roccarotta), Laurent Spielvogel (Frustalupi), u.a.
Premiere	Oktober 1994, Italien

- **Captain Jack Sparrow**

**2003: Pirates of the Caribbean : The Curse of the Black Pearl**

USA. 143min. Farbe

Produktion	Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, First Mate Productions Inc.
Produzent	Jerry Bruckheimer
Regie	Gore Verbinski
Drehbuch	Ted Elliott, Terry Rossio, Stuart Beattie, Jay Wolpert
Kinematografie	Dariusz Wolski

Dekoration	Larry Dias
Schnitt	Stephen E. Rivkin, Arthur Schmidt
Musik	Klaus Badelt
Ton	James Ashwill
Kamera	Mason Hersey
Kostüme	Penny Rose
Make-up	Jane Aull
Casting	Jennifer Alessi, Ronna Kress
Darsteller	Johnny Depp (Jack Sparrow), Geoffrey Rush (Barbossa), Orlando Bloom (Will Turner), Keira Knightley (Elizabeth Swann), Jack Davenport (Norrington), u.a.
Premiere	Juni 2003, USA

## **2006: Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest**

USA. 151min. Farbe

### **Abbildungsverzeichnis**

Abb.1	Ludovico Zorzi: „Struttura“, zit. in: Tessari: 82
Abb.2	Mehnert: Abb. 3
Abb.3	ebd.: Abb. 2
Abb.4	Grignola: 59
Abb.5	ebd.: 39
Abb.6	Mehnert: Abb. 4
Abb.7	ebd.: Abb. 1
Abb.8	Minuth: 42
Abb.9	<a href="http://it.wikipedia.org/wiki/File:Teatro_Olimpico_proscenio.jpg">http://it.wikipedia.org/wiki/File:Teatro_Olimpico_proscenio.jpg</a> [11.05.2011]
Abb.10	<a href="http://www.harlekin-von-luzern.ch/04_narren/index.html">http://www.harlekin-von-luzern.ch/04_narren/index.html</a> [11.05.2011]
Abb.11	<a href="http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200080c/f3.item">http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200080c/f3.item</a> [11.05.2011]
Abb.12	Stackelberg: 101
Abb.13	Le Recueil Fossard: 82
Abb.14	Le Recueil Fossard Fig. XIX, zit. in: Ferrone: 86
Abb.15	Esrig: 78
Abb.16	ebd.: 79
Abb.17	ebd.: 79
Abb.18	Le Recueil Fossard Fig. XIII
Abb.19	Ferrone: Figg. 8
Abb.20	Allardyce Nicoll 1963: 168
Abb.21	„Portrait of an Actor“, 1623 aus: <a href="http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/feti/port_act.html">http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/feti/port_act.html</a> [11.05.2011]
Abb.22	Duchartre: 131
Abb.23	Ferrone: 2
Abb.24	Paris um 1630, aus <a href="http://www.peniche.com/21pln1630.htm">http://www.peniche.com/21pln1630.htm</a> [11.05.2011]
Abb.25	„Abschied der italienischen Komödianten 1697“, Stich von Jacob nach einem Gemälde von A. Watteau (1697), aus: Esrig: 168
Abb.26	<a href="http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1517242">http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1517242</a> [11.05.2011]
Abb.27	Mehnert: 6
Abb.28	Ausschnitt des Originals, aus: <a href="http://www.zeno.org/">http://www.zeno.org/</a> [11.05.2011]
Abb.29	Ausschnitt des Originals, aus: <a href="http://www.wga.hu/">http://www.wga.hu/</a> [11.05.2011]
Abb.30	<a href="http://www.wga.hu/">http://www.wga.hu/</a> [11.05.2011]
Abb.31	ebd. [11.05.2011]
Abb.32	ebd. [11.05.2011]

- Abb.33 <http://www.encyclopedia.com> [11.05.2011]  
Abb.34 *Les enfants du paradis* / 1:09:02  
Abb.35 *Les enfants du paradis* / 1:10:36  
Abb.36 *Les enfants du paradis* / 1:12:06  
Abb.37 *Les enfants du paradis* / 1:14:21  
Abb.38 <http://www.vam.ac.uk> [11.05.2011]  
Abb.39 <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/659781> [11.05.2011]  
Abb.40 8 ½ / 2:06:11  
Abb.41 <http://www.buchklub.at/magazine/gorilla/enzian/kasperl.htm> [11.05.2011]  
Abb.42 Ramm-Bonwitt: 13  
Abb.43 <http://www.kultur-online.net/?q=node/2494> [11.05.2011]  
Abb.44 Ramm-Bonwitt: 37  
Abb.45 <http://www.virtual-history.com/movie/moviecard/card13846> [11.05.2011]  
Abb.46 Mühlbauer, Herbert 1965. „Der Mann, der Chaplin imponierte“, in: *Kurier*, 13.11.1965.  
Abb.47 Minuth: 34  
Abb.48 „Alecchino und Brighella“ aus der Sammlung P.L. Duchartre, aus: Esrig: 88  
Abb.49 Grignola: 27  
Abb.50 <http://www.kersapuppen.de> [11.05.2011]  
Abb.51 <http://marionette.cz/> [11.05.2011]  
Abb.52 <http://www.mode.net/19374-charlie-chaplin-komiker-und-filme-macher-hat-122-geburtstag> [11.05.2011]  
Abb.53 *The Tramp* / 0:00:22  
Abb.54 *The Tramp* / 0:05:57  
Abb.55 *The Tramp* / 0:06:04  
Abb.56 *The Tramp* / 0:06:28  
Abb.57 *The Tramp* / 0:15:46  
Abb.58 *The Tramp* / 0:09:23  
Abb.59 <http://kimmco.typepad.com/onepiece/2007/05/page/2/> [11.05.2011]  
Abb.60 *Cops* / 0:08:24  
Abb.61 *Cops* / 0:08:48  
Abb.62 *Cops* / 0:11:34  
Abb.63 *Cops* / 0:12:00  
Abb.64 *Cops* / 0:12:23  
Abb.65 *Cops* / 0:14:51  
Abb.66 *Cops* / 0:16:19  
Abb.67 [http://www.cineol.net/imagen/31040\\_\\_Toto](http://www.cineol.net/imagen/31040__Toto) [11.05.2011]  
Abb.68 *Miseria e Nobilità* / 1:29:44  
Abb.69 *Miseria e Nobilità* / 0:44:30  
Abb.70 *Miseria e Nobilità* / 0:44:34  
Abb.71 *Miseria e Nobilità* / 0:44:45  
Abb.72 *Miseria e Nobilità* / 0:44:50  
Abb.73 *Miseria e Nobilità* / 0:10:53  
Abb.74 *Miseria e Nobilità* / 1:06:07  
Abb.75 [http://www.filmscoop.it/film\\_al\\_cinema/berlinguertivogliobene.asp](http://www.filmscoop.it/film_al_cinema/berlinguertivogliobene.asp) [11.05.2011]  
Abb.76 *Berlinguer, ti voglio bene!* / 0:06:48  
Abb.77 *Down by law* / 0:55:43  
Abb.78 *Down by law* / 0:51:46  
Abb.79 *Down by law* / 1:14:49  
Abb.80 *Down by law* / 1:28:02  
Abb.81 *Il piccolo diavolo* / 0:12:45  
Abb.82 *Il piccolo diavolo* / 0:13:18  
Abb.83 *Il piccolo diavolo* / 0:18:54  
Abb.84 *Down by law* / 1:09:35  
Abb.85 *Il piccolo diavolo* / 0:31:52  
Abb.86 *Il piccolo diavolo* / 0:48:36

- Abb.87 *Il piccolo diavolo* / 0:48:57  
Abb.88 *Il piccolo diavolo* / 1:36:57  
Abb.89 *The Tramp* / 0:26:08  
Abb.90 *Night on Earth* / 1:11:53  
Abb.91 *Night on Earth* / 1:26:37  
Abb.92 *Il mostro* / 0:08:23  
Abb.93 *Il mostro* / 0:08:50  
Abb.94 *Il mostro* / 0:22:16  
Abb.95 *Il mostro* / 0:22:20  
Abb.96 *Il mostro* / 1:29:43  
Abb.97 *Il mostro* / 0:18:11  
Abb.98 *Il mostro* / 1:44:25  
Abb.99 *Modern Times* / 1:22:33  
Abb.100 *La vita è bella* / 0:27:37  
Abb.101 *La vita è bella* / 0:35:45  
Abb.102 *La vita è bella* / 0:39:36  
Abb.103 *La vita è bella* / 0:50:38  
Abb.104 *La vita è bella* / 1:51:11  
Abb.105 *La tigre e la neve* / 0:03:04  
Abb.106 *La tigre e la neve* / 0:33:28  
Abb.107 *La tigre e la neve* / 0:32:58  
Abb.108 *La tigre e la neve* / 1:07:19  
Abb.109 *La tigre e la neve* / 1:13:24  
Abb.110 Der Stadtneurotiker, aus: <http://www.imdb.com> [11.05.2011]  
Abb.111 Mr. Bean, aus: <http://jamioo.com/tag/rowan-atkinson/> [11.05.2011]  
Abb.112 *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* / 0:08:39  
Abb.113 *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* / 0:08:48  
Abb.114 *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* / 0:08:51  
Abb.115 *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* / 0:09:39  
Abb.116 *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* / 0:09:43  
Abb.117 *Cops* / 1:17:07  
Abb.118 *Il mostro* / 1:33:35  
Abb.119 *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* / 0:41:57

	<b>Lebenslauf</b>
<b>Persönliche Daten:</b>	<p>Mag. Johanna Pizzera  Hetzgasse 31/6  1030 Wien  Österreich  j.pizzera@yahoo.de</p> <p>geboren am 04.07.1981 in Graz</p>
<b>Schulbildung:</b>	
1988 – 1991	Private Übungsvolksschule der Pädagogischen Akademie der Diözese Graz-Seckau
1991 – 1999	Wirtschaftskundliches Bundesrealgymnasium Graz Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg Externistenprüfung in Latein mit Auszeichnung
<b>Berufsausbildung:</b>	
2000 – 2006	Diplomstudium Spanisch / Medienfächerkombination Diplomstudium Französisch / Italienisch an der Karl-Franzens-Universität Graz
2006 – 2011	Diplomstudium Romanistik Französisch Diplomstudium Romanistik Italienisch an der Universität Wien
11/2009	Abschluss des Diplomstudiums Französisch (Mag.phil.) Diplomarbeit: " <i>Cinéma du look</i> : .Spiegel einer Generation" Publikation: 2010 Saarbrücken: VDM
<b>Auslandserfahrungen:</b>	
07/2003 – 02/2004	Sprachkurse in Tarifa, Spanien und Roma, Italien
02/2005 – 08/2005	Erasmus - Aufenthalt Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italien
10/2005 – 07/2006	Sprachassistentz DaF Académie de Créteil, Oberstufe, Frankreich
09/2011 – 04/2012	Sprachassistentz DaF Académie d'Aix-Marseille, Oberstufe, Frankreich
<b>sonstige Tätigkeiten:</b>	
2004 – 2005	Nachhilfeunterricht in Französisch u. Italienisch
1999 – 2009	Teilzeitbeschäftigung im Gastronomie- und Servicebereich
01/2010 – 09/2010	Rezeptionistin, ActiLingua Apartment-Pension, Wien
10/2010 – 09/2011	DaF Trainerin, DeutschAkademie, Wien