

# Commedia dell'arte

Über das Potenzial der Commedia dell'arte

in der Körperarbeit mit Laien



Abschlussarbeit im Rahmen der Vollzeitausbildung zur Theaterpädagogin

Theaterwerkstatt Heidelberg, vorgelegt von

Giuseppina Tragni, Riedsaumstraße 30,

67063 Ludwigshafen

Oktober 2004

---

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>COMMEDIA DELL´ARTE.....</b>	<b>4</b>
2.1	DAS STRAßENTHEATER ALS FORM DER COMMEDIA DELL´ARTE.....	4
2.2	DIE ENTWICKLUNG DER COMMEDIA DELL´ARTE DURCH DIE EPOCHEN.....	5
2.3	DIE KLASSISCH-TRADITIONELLEN INHALTE DER COMMEDIA DELL´ARTE.....	12
2.4	DIE CHARAKTERE .....	14
2.5	VIER TYPISCHE CHARAKTERE UND IHRE KÖRPERHALTUNGEN .....	16
<b>3</b>	<b>THEATERPÄDAGOGISCHE ARBEIT MIT DEN MITTELN DER COMMEDIA DELL´ARTE.....</b>	<b>20</b>
3.1	KÖRPERARBEIT MIT JUGENDLICHEN.....	20
3.2	DIE COMMEDIA UND IHR THEATERPÄDAGOGISCHES POTENTIAL.....	22
<b>4</b>	<b>DIE PRAKTISCHE ARBEIT MIT DER COMMEDIA .....</b>	<b>25</b>
4.1	ZWEI BEISPIELE AUS DER PRAXIS.....	25
4.1.1	<i>Interview mit Elton SHEME, geführt am 15. Oktober 2004</i> .....	25
4.1.2	<i>Interview mit dem Faber-Teater am 19.08.2004</i> .....	26
4.2	PRAKTISCHE ÜBUNGEN .....	27
4.2.1	<i>Die vier Elemente</i> .....	29
4.2.2	<i>Übung in Form einer Etüde</i> .....	30
<b>5</b>	<b>RESÜMEE – EINE SCHLUSSBETRACHTUNG.....</b>	<b>32</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>33</b>
	<b>BILDERVERZEICHNIS.....</b>	<b>34</b>

---

## 1 Einleitung

„Nicht du tust etwas,  
sondern bringe den Körper in eine Lage,  
dann geschieht es von ganz alleine.“<sup>1</sup>

Werner Müller

Bei der Suche nach einem geeigneten Thema für meine Hausarbeit, bin ich sehr schnell auf die Commedia dell'arte gestoßen. Das hatte mehrere Gründe: Zum einen, weil es mir als Italienerin ganz persönlich spannend erschien, mich mit den Ursprüngen der italienischen (Theater-) Geschichte intensiver auseinandersetzen. Zum anderen, habe ich im Rahmen meiner Ausbildung sehr viel über Rollenarbeit im theaterpädagogischen Kontext gelernt, die meist den kognitiven, oder emotionalen Weg beschreitet. Dabei kam mir der Gedanke, nach künstlerischen und pädagogischen Möglichkeiten zu suchen, über die theatrale Körperarbeit eine Figur zu entwickeln. Dieser Ansatzpunkt geht genauso wie der oben genannte psychologische Weg von der individuellen Persönlichkeit der Spieler und ihrer Erfahrung aus, gibt aber ein körperliches Gerüst, in eine fremde Rolle zu schlüpfen und damit das Ausdruckspotential innerhalb dieser Formsprache künstlerisch zu erweitern.

Die Commedia dell'arte nimmt in dieser Art der Schauspielerarbeit eine zentrale Stellung ein, nicht nur weil sie unser heutiges Theater wesentlich beeinflusst hat, sondern auch weil sie eine klare Form des Trainings und der einzelnen Charaktere anbietet. Commedia dell'arte ist darum auch heute wieder ein wichtiger Bestandteil jeder professionellen Schauspielausbildung.

Aber was ist die Commedia dell'arte? Unter der *Commedia* verstand man die Komödie, also das Theater als solches. *Arte* bezeichnet nicht das, was wir heute Kunst nennen, sondern *Handwerk* oder *Gekonntes Arbeiten*.<sup>2</sup>

In den folgenden Ausführungen soll darum dieses *Handwerk* in Bezug auf die theaterpädagogische Arbeit untersucht werden. Die Zielgruppe für diese

---

<sup>1</sup> Müller, Werner: „*Körpertheater und Commedia dell'arte – Eine Einführung für Schauspieler, Laiengruppen und Jugendgruppen*“, Verlag J. Pfeiffer, München 1984

<sup>2</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid: „*Commedia dell'arte*“, verlegt bei Wilfried Nold, Frankfurt/Main, 1997

Ausführungen werden Jugendliche sein.

Zunächst werden dafür die geschichtlichen Ursprünge und Inhalte der Commedia dell'arte aufgezeigt, um dann auf vier Charaktere exemplarisch näher einzugehen. Anhand dieser vier Charaktere soll verdeutlicht werden, wie die theaterpädagogische Körperarbeit nutzvoll eingesetzt werden kann.

Das gesprochene Wort, sowie das Spiel mit der Maske sind zwar auch wichtige Bestandteile der Commedia dell'arte, werden aber nur angerissen, da diese eine ganz eigene Form der Theaterarbeit darstellen und somit den Rahmen dieser Hausarbeit sprengen würden.

Neben den literarischen Recherchen zu diesem Thema hatte ich im Sommer diesen Jahres die Möglichkeit an einem Intensivworkshop zum Thema Straßentheater und Commedia dell'arte in Italien teilzunehmen, und hoffe nun meine Erfahrungen mit den wissenschaftlichen Hintergründen sinnbringend verbinden zu können.

## 2 Commedia dell'arte

### 2.1 Das Straßentheater als Form der Commedia dell'arte

*„Straßen – führen immer irgendwo hin – sind das Sinnbild zweckmäßiger Bewegung – einem Ziel entgegen – es muss vorangehen – Hektik – keine Zeit zum Verweilen – Lärm – Enge Bewegung – Gestank. Selbst mitten in der Nacht scheinen die Straßen nur auf jemanden zu warten, der auf ihnen irgendeinem Ziel entgegenstreben kann.*

*Theater – ein in sich abgeschlossener Raum – schon im Foyer verblasst die Alltagswelt – das Licht ist gedämpft – man spricht leise – gepolsterte Sessel – ein Ort zum Verweilen – auf der Bühne: eine eigene Welt – ein Spiel. Die in sich abgeschlossene Welt des permanenten Flusses der Straße.*

*Und doch gibt es **Straßentheater**. Theater auf der Straße unter freiem Himmel. Vielen Theatergruppen gelingt es immer wieder, ihr Publikum aus der Alltagswelt der Straße in die Welt der Phantasie zu entführen. (...)*<sup>3</sup>

Das Straßentheater ist eine Form der Commedia dell'arte. Die konkrete Überlieferung der ersten Straßentheater besteht vor allem von der italienischen Commedia dell'arte. Als mobile Theater ohne Bühnenaufwand jederzeit am Ort ihrer Wünsche, und ebenso schnell bei Gefahr wieder auf und davon, ergreifen sie mit ihren Improvisationen aktuell, brisant und bissig die Partei der Unterdrückten.<sup>4</sup> Das Straßentheater hat einen engen Bezug zum Publikum. Es ist interaktiv, das heißt, dass es Impulse ans Publikum gibt und genauso Impulse aus dem Publikum in seinem Spiel integriert. Im Straßentheater werden gesellschaftliche Missstände thematisiert. Nicht umsonst wurde es vor allem für politische Zwecke sehr wirksam.

Zwangsläufig spielt die verbale Sprache beim Straßentheater eine untergeordnete Rolle. Das schränkt einerseits ein, eröffnet andererseits aber auch unabhängig von der Bühne unzählige Möglichkeiten der Vermittlung. Von großen Spektakeln über Schauspiel und Comedy bis hin zu Walk Acts; diese vorwiegend nonverbalen Ausdrucksformen des Straßentheaters werden von jedem verstanden und sind wesentliche Aspekte des Theaters unter freiem Himmel – früher und heute.

---

<sup>3</sup> „Straßenbilder – Straßentheater in Holzminden“, Verlag Jörg Mitzkat (Hrsg), Holzminden 1995

<sup>4</sup> Vgl. Weihs, Angie: „Freies Theater“, Rowohlt Verlag, Hamburg 1981, Seite 65f

## 2.2 Die Entwicklung der Commedia dell'arte durch die Epochen



*„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.(...) 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.“*

*J.W. von Goethe (1786)<sup>5</sup>*

Unter Commedia dell'arte verstand man wie Eingangs erwähnt, die handwerklich professionell ausgeführte Komödie. Mit diesem Namen grenzte man sich vor allem von den vielen Laiendarbietungen dieser Zeit ab. In den Anfängen sprach man von *Commedia all'improvviso*, was zu verstehen gibt, dass diese Theaterform aus dem Stegreiftheater entstand, also nicht auf vorgegebene, literarische Dialoge basierte, sondern auf Szenarien. In solchen Szenarien fand man Anweisungen über grobe Handlungsverläufe, aber auch über die Beziehungen der Figuren. Niemals allerdings über Motivation oder Text (worauf unser heutiges Theaterverständnis weitgehend aufgebaut ist). Motivation und Text ergaben sich aus den Charakteren und wurden den Komödianten überlassen. Um sich auf diese Aufgabe handwerklich perfekt auszuführen, beschränkten sich die Schauspieler Jahre – oft ein Leben lang auf die Verkörperung *einer* Figur. Innerhalb dieser

<sup>5</sup> Goethe, J.W.: „Die italienische Reise“, Hamburg 1954

---

Figur konnte der Schauspieler frei improvisieren.<sup>6</sup>

Die italienische Commedia dell'arte ist italienisches Volkstheater, ein Gemisch aus Jahrmarktsklamauk, Volksspielen, Artistik und Pantomime.<sup>7</sup>

Wo genau die Ursprünge zu suchen sind, ist nicht lückenlos nachzuweisen.

Die möglichen Ausgangspunkte liegen:

in den romanischen Atellanenspielen, mit dem gerissenen Diener Maccus, dem betrogenen Buccus, dem Diener Sannio, und dem Greis Pappus,

in den wandernden Gauklern, Fechtern, Artisten und Jongleuren, die – zwar geächtet und vogelfrei – auf den Jahrmärkten und Messen ihre Künste zeigten<sup>8</sup>,

in den Marktschreibern aufgrund der Zugehörigkeit des öffentlichen Platzes und dem Repertoire an Sprüchen, Melodien und Attraktionen, die auch von den Spielen der Commedia dell'arte begleitet wurden (diese verkaufte dann ihre „Pülverchen“ besser)<sup>9</sup>,

und im Karneval mitsamt seinen Masken, Umzügen und dem Narrentreiben, worin die Commedia dell'arte ihren geistigen Nährboden fand.

Ein wesentlicher Vorläufer für die Commedia dell'arte ist aber nachgewiesen das Wandertheater. Etwa **300 v. Chr.** wurden in Rom die ersten Wander-, bzw. Straßentheatertruppen gegründet. Schon damals wurde von den Römern festgestellt, dass Theater eine politische Relevanz haben kann, da es für die Zuschauer bewusstseinsweiternd, und –verändernd wirken kann. Die Herrscher gründeten Wandertruppen, so genannte *Joculatores* (Spaßmacher); die sie in die besetzten Gebiete schickten. Dort machten sie Propaganda für Rom und hatten die Aufgabe, die römischen Legionen zu unterhalten. Der heutige Begriff dafür ist *Fronttheater*.

Etwa **300 n. Chr.** tauchten die ersten christlichen Verkündigungstruppen auf,

---

<sup>6</sup> Vgl. Essrig, David: „*Commedia dell'arte – Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*“, Delphi Verlag, Nördlingen, 1985

<sup>7</sup> Vgl. Essrig, Seite 31

<sup>8</sup> Müller, Werner, Seite 94

<sup>9</sup> Vgl. Essrig, David, Seite 50ff

aber mit dem Untergang des römischen Weltreiches **476 n. Chr.** ging es auch damit zu Ende.

Eine Blütezeit erlebten die religiös motivierten Schauspiele dann im Mittelalter im **10.Jhd.** mit Martin Luther. Das weltliche Wandertheater fand erst wieder in der Renaissance, **Mitte des 16.Jhds.**, mit der italienischen Commedia dell'arte einen Höhepunkt. In weniger als drei Jahrzehnten erlangte es seine Form, die dann nur in geringen Veränderungen und wechselnden Namensgebungen der Figuren über zwei Jahrhunderte auf den Bühnen ganz Europas bewahrt wurde. Die Spielregeln veränderten sich kaum mehr, die Figuren hatten jeweils eine eigene Formsprache entwickelt (fast so streng wie man es aus dem klassischen Tanz kennt). Die Commedia dell'arte ist ein *Masken-* bzw. *Typentheater*, dass die Menschen auf einige Archetypen reduzierte. So kamen die Truppen in der Regel mit 7-10 Figuren aus, wovon nur einige Masken trugen.<sup>10</sup>

Mit der Zeit eroberten die Wandertruppen aber nicht nur Marktplätze, sondern auch Theaterhäuser und selbst königliche Höfe. Dadurch wurden ihre Charaktere überall bekannt.

Von Italien ausgehend beeinflusste die Commedia dell'arte bis **Ende des 18.Jhds.** die Entwicklung und Ausprägung der Theaterkulturen und der komischen Figuren in ganz Europa (z.B. in Deutschland den Hanswurst, eine Weiterbildung des Arlecchino).<sup>11</sup>



Besondere Bedeutung erlangte die Commedia dell'arte allerdings in Frankreich, dort hieß sie *Comédie Italienne*. Dem französischen Publikum gefielen zunächst die festen Typen, die aktionsreiche Handlung und die derbe, nicht selten obszöne

<sup>10</sup> Vgl. Essrig, David, Seite 131f

<sup>11</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 28



Sprache und Gestik. So wurde Paris dann auch im **17. Jhd.** zu einem beliebten Zielpunkt italienischer Truppen. Der Erfolg ließ neue Figuren entstehen und belebte die Szene. Die Kostüme erhielten französischen Schnitt, die weibliche



Besetzung der Truppen wurde größer und nahm zunehmend eine wichtigere Bedeutung ein. Anstelle der Grobheit und Vitalität traten aber nach und nach Salonfähigkeit und Manierismus. Auch die italienische Sprache wurde mit der Zeit weniger auf den französischen Bühnen akzeptiert. Das führte letztendlich zu dem Verbot, die Aufführungen in italienischer Sprache abzuhalten. Je mehr sich aber die italienischen Schauspieler in Frankreich heimisch

fühlten, desto mehr verloren sie ihre Verbundenheit mit dem italienischen Alltag und dem einfachen Leben.<sup>12</sup>

Durch die Aufführungen beim Königshofe zum Vergnügen des französischen Adels, verloren sie endgültig nicht nur ihre Sprache und das ursprüngliche Zielpublikum, sondern auch die volksnahen Themen und wurden in ihren Darstellungen gefährlich politisch. Im Jahre **1697** kam es auf Geheiß Louis XIV. zu einer Vertreibung der italienischen Schauspieler aus Paris. Grund für die Verbannung war das Stück „La Fausse Prude“ („Die scheinheilige Spröde“), eine Romanze, die die Skandale um die königlichen Geliebten beschrieb.<sup>13</sup>

Erst gut **20 Jahre später** kamen die Gruppen zurück nach Frankreich. **1762** vereinigte sich die französische Opera *Opera Comique* mit der *Comédie Italienne* unter der Leitung von Carlin Bertinazzi. Bis **1779** wurden jedoch alle Italiener bis auf die Leitung entlassen und die Stücke wieder nur in französischer Sprache gegeben. Obwohl außer Carlin Bertinazzi kein Italiener mehr Bestandteil der Truppe war, bekam die Commedia den Titel *Theâtre des Italiens*. **1783** starb Carlin Bertinazzi und mit ihm fiel die Geschichte der Commedia dell'arte in eine Art Dornrösschenschlaf.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Essrig, Seite 68

<sup>13</sup> Ramm-Bonwitt, Seite 30

<sup>14</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 30

---

**Ende des 18. Jhds.**, im Aufklärungszeitalter, verschwand die Commedia dell'arte fast gänzlich von den europäischen Bühnen. Die Autoren und das Publikum fingen an, sich für kompliziertere Charaktere und für einen anderen sprachlichen Ausdruck zu interessieren.<sup>15</sup>

Es gibt einige Namen, die in der weiteren Entwicklung der Commedia dell'arte besonders nennenswert sind und auch heute noch eindeutig in ihrem Zusammenhang zu sehen sind.

Carlo Goldoni (1707-1743), der das „Unwesen“ der reinen Improvisation bekämpfte. Goldoni war ein verkrachter Schauspieler, der sich nach erfolglosen Versuchen in anderen Berufen auf das Schreiben von Theaterstücken verlegte. Er hat über 200 Bühnenwerke geschrieben, in denen er die Formsprache der Commedia dell'arte bewusst verlässt und Molière nacheifert. Er gab den Schauspielern einen festen Text als Fundament für ihre mimischen Künste, verbannte die Masken völlig, blieb aber den bekannten Archetypen verbunden.<sup>16</sup>

Nachdem der Commedia dell'arte das Wort genommen worden war, entwickelte sich aus der körperbetonten Schauspieltechnik, die *Pantomime* mehr und mehr zu einer eigenen Ausdrucksform.<sup>17</sup> Sie wurde mit **Beginn des 20. Jhds**, als eine Zeit der Theaterreform anbrach, zum eigenständigen Kunstzweig, der an Bedeutung der Literatur und der Malerei gleichkam. Zum ersten Mal verzichtete man freiwillig auf das Wort und zum ersten Mal entstand die Pantomime als Ergebnis intellektueller Ambitionen und theoretischer Betrachtungen.<sup>18</sup>

Etienne Decroux entwickelte als Meister des Mimenspiels den „reinen Mimen“. Er setzte den Körper als Instrument ein und ging dazu über, die Gefühle durch Symbole oder Bewegungen anzudeuten. Das Gesicht und die Hände sollten hierbei keine Rolle spielen.<sup>19</sup>

Für Marcel Marceau (der unter anderem bei Etienne Decroux studiert hat), einer

---

<sup>15</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 33f

<sup>16</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 33f

<sup>17</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 32

<sup>18</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 229

<sup>19</sup> Vgl. Ramm- Bonwitt, Seite 239

---

der größten Mimen dieses Jahrhunderts, ist die Pantomime eine Kunst, durch die Geste tiefere Gefühle des menschlichen Lebens zu übersetzen und das Verborgene sichtbar zu machen. Er träumt davon, dass die Pantomime eine Sprache erfände, die dem Publikum so vertraut sei, wie das gesprochene Wort. Er knüpft an die Figuren der Commedia an, und entwickelt daraus neue Ausdrucksformen, wandelt die ursprüngliche Formsprache ab zu einer eigenen.<sup>20</sup>

Dieselbe Welt des Humors, dieselbe wichtige Rolle des körperlichen Ausdrucks, dieselbe Neigung einerseits zum Poetischen, andererseits zum Grotesken und nicht zuletzt ein parallel verlaufender Entstehungsprozess finden sich in den *Stummfilm-Komödien* des **20. Jhds.**. All deren große Darsteller beginnen ihre Laufbahn mit *Nummernauftritten* (Charly Chaplin in *Musicals*, Buster Keaton im *Zirkus* und im *Cabaret*), und als die Entwicklung der Filmtechnik ihnen die Möglichkeit bietet, ein wesentlich größeres Publikum zu erreichen, setzten sie zunächst einfach ihre Erfahrungen des Nummernauftritts in kurze Filme um, mit großem Erfolg. Die Geschichten und Bilder, die nachweislich aus der Commedia dell'arte angeregt, zum Teil kopiert worden sind, finden in diesem neuen, zunächst nonverbalen Medium wieder ihr breites Publikum. In seiner mysteriösen und poetischen Lächerlichkeit, haben so dynamische Schauspielformen wie die Commedia dell'arte und die Stummfilmkomödie immer gleichermaßen fasziniert.<sup>21</sup> Überraschend ist jedoch, dass sich unter ganz unterschiedlichen historisch-sozialen und technisch-medialen Bedingungen, ähnliche dramaturgische Prozesse ergeben haben. Bei vielen komischen Helden der Stummfilmzeit, kann man fast dieselbe starke Identifizierung der Schauspieler mit ihren Masken beobachten, wie sie für die Darsteller der Commedia dell'arte üblich war. Im Unterschied zu diesen tragen die Filmkomiker jedoch keine wirklichen Masken mehr vor ihrem Gesicht, sondern mussten sich vor der realistisch eingestellten Kamera – mimisch-physiognomischen Ersatz einfallen lassen.

Was die Stummfilmakteure mit den Mimen, dem Volkstheater und den heutigen „Fools“ verbindet, ist ihre Verankerung im Alltäglichen. Soziale Inhalte, Sorgen,

---

<sup>20</sup> Vgl. Ramm-Bonwitt, Seite 240

<sup>21</sup> Vgl. Essrig, David, Seite 37ff

Nöte aber auch Freuden und der Witz aus der Umgangssprache zwischenmenschlicher Beziehungen sind die Inhalte. Sie verwenden dabei die Symbole der kleinen Leute, die Formwelt, die jeder kennt. Der Clown, der Hanswurst, der Harlekin und der Punch, sind Figuren, die sich fernab vom Reichtum der Mächtigen entwickelt haben. Sie haben ihre Armut karikiert und über den Kampf ums tägliche Brot hinaus nie Wohlstand und einen höheren gesellschaftlichen Status angestrebt. Eher haben sie gesellschaftliche Ungerechtigkeiten angeprangert. Das Spiel der Commedia dell'arte war so mit dem Leben verbunden, dass es gleichzeitig die Funktion einer satirischen Tageszeitung hatte.

**Nach dem zweiten Weltkrieg**, erfuhr die Commedia dell'arte in Italien eine Renaissance. Das Volk hatte ein großes Verlangen nach Freude, Ausgelassenheit und Leben. Die Auferstehung der Commedia wird mit dem Namen Giorgio Strehler verbunden, der zusammen mit Paolo Grassi zwanzig Jahre lang das *Piccolo Teatro* in Mailand leitete.

Dario Fo (geboren 1926) erweckte die Commedia dell'arte als wahres Volkstheater zu neuem Leben. Sein Interesse galt nicht der traditionellen Commedia dell'arte, sondern der provokativen, urwüchsigen, volkstümlichen - ein politisches Volkstheater, das frech seine Witze über die Herrschenden treibt.

*„Ob ich wollte oder nicht, ich habe immer den Arlecchino gespielt... Was mich an ihm fasziniert, ist seine charakteristische Fähigkeit, jegliche Konvention zu zerstören“<sup>22</sup>*

**1968** gründete er eine alternative Theaterkompanie.

Für das **Theater der Neuzeit** bewirkte die Auseinandersetzung mit der alten Commedia dell'arte eine Neubelebung ihrer Spielweise, eine Rückkehr zum *Körpertheater*, das die Elemente Tanz, Pantomime, Akrobatik bewusst einsetzt. Dies gilt vor allem für Theaterbewegungen, die außerhalb des etablierten Schauspielbetriebes angesiedelt sind. Hier setzen sich mehr und mehr Trends zum Masken- und Stegreiftheater durch.

---

<sup>22</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 35

### 2.3 Die klassisch-traditionellen Inhalte der Commedia dell'arte

*„Vergnügen suchen alle, es entsteht eine jeder-gegen-jeden-Situation, und die hieraus resultierenden Kämpfe bilden die Handlung der Commedia (...) Umworben werden die jungen Damen und die Dienerinnen.(...)Genau dafür benötigt man, woran es den verwöhnten Liebhabern mangelt, Geld und Durchsetzungskraft.(...)Die Diener, von den Alten bezahlt...engagieren sich für die Jungen, gegen die Alten.(...) Nicht selten kommt es dann vor, dass die junge Dame Gefallen an dem angenehmen Boten findet und ihn reichlich belohnt, vor allem, wenn sich der Liebhaber persönlich noch*

*nicht zu erkennen geben will und der Diener sich als Herr verkleidet. Diese Situationen komplizieren und verschärfen sich durch die Überlagerung mit einem anderen Dreieckskonflikt, jenem um die Dienerin (...)<sup>23</sup>*



Die Inhalte der klassischen Commedia dell'arte drehten sich um das Leben selbst, mit all seinen komischen und tragischen Momenten. Es ging um gesellschaftliche Kritik, um die Typologie des bürgerlichen

Lebens. Diese Themen sind letztlich zeitlos, auch wenn sich die gesellschaftlichen Bedingungen scheinbar über die Jahrhunderte verändert haben. Als solche tauchen die Figuren mitgerissen vom Sturm des Lebens, in immer neuen Kombinationen und Situationen auf: Auf der Jagd nach Frauen, Geld, rachsüchtig und lüsternd, immer getrieben von den kleinlichsten oder den großmütigsten Gefühlen, betrügen sie oder werden sie betrogen, prügeln sie oder müssen sie Prügel einstecken. Alle Aufführungen gleichen einem schnellen, lauten und übermütig verspielten Spektakel. Es ist Theater im Theater. Die Commedia dell'arte ist überall und passt in jede Zeit, solange es „Herren“ und „Diener“ gibt.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Essrig, David, Seite 178ff

<sup>24</sup> Lecoq, Jacques: „Der poetische Körper“ – Eine Lehre vom Theaterschaffen“, Alexander Verlag Berlin 2000, Seite 162

Durch die Masken und die Überzeichnung von der Wirklichkeit abgerückt, wurde die bunte Vielfalt des Alltags erstmalig auf eine künstlerische Ebene gehoben. Deswegen war sie auch ein beliebtes Motiv für unzählige Maler.

Das Ziel der *Commedia dell'arte* (das Wort *Commedia* weist deutlich darauf hin) war die Unterhaltung - das Publikum sollte lachen. Um dies zu bewirken, wurden alltägliche Themen gespielt, in denen sich das Publikum wieder finden konnte. Das Spiel war nicht intellektuell beladen. Die Charaktere wurden auf eine



einfache Art und Weise überspitzt und karikiert, und waren somit für jeden verständlich und verallgemeinerbar. Sie stellt all das dar, was sich die spielerische Fantasie und Kraft vorstellen kann. Die Figur war außerdem flexibel genug, um auf unzählige Situationen zu reagieren, somit wurde das Spiel sehr vielseitig. In der *Commedia dell'arte* geht es um die Komik, die auf dem Bild der verkehrten Welt aufbaut. Sie hat darum einen ähnlichen Geist, wie der im Kapitel 2.2 erwähnte Karneval, nur dass die Maske nicht dazu benutzt wurde, um sich dahinter zu verstecken, sondern um die wahre Identität der Figur zu enthüllen. Die Maske in der *Commedia dell'arte* ist ein Instrument der Symbolisierung, nicht das Symbol selbst.

Die Geschichten der traditionellen *Commedia dell'arte* basierten nicht auf dem geschriebenen Wort. Es gab meist einen Handlungsfaden, entlang dessen frei innerhalb der ureigenen Logik der Figur, improvisiert wurde. Zusätzlich wurden dramaturgische Mittel eingesetzt wie musikalische Intermedien, Lieder und Tänze, sowie mobile Handlungseinlagen, meist zwischen den Akten. Die Spieler hatten komische oder akrobatische Einlagen, die so genannten „Lazzis“, die zu ihrem festen Repertoire gehörten, und die sie dann beliebig, in Zusammenhang mit dem Spiel einsetzen konnten.<sup>25</sup>

Das *Commedia*- Spektakel kann in seiner ursprünglichen Form, als interaktives Theater bezeichnet werden. Die *Commedia dell'arte* war kein sesshaftes Theater,

---

<sup>25</sup> Vgl. Essrig, David, Seite 176f

und in jeder neuen Ortschaft bestand das Unterfangen der Truppe darin, ihre Präsenz bekannt zu machen, Erwartungen zu wecken, zu schockieren und sich dabei gleichzeitig über Honoratioren, Affären, Sitten und übliche Redewendungen zu informieren. Diese wurden in einer Art Prolog und Epilog (Einzug und Auszug) eingebaut. Auf diese Weise kamen die Komödianten mit den Zuschauern in einen Dialog, lockten sie mit Vertrautem und machten diesen Dialog zum Bestandteil ihrer Kunst.

Somit wurde während dem Spiel, auf das Publikum eingegangen und auf Zwischenrufe reagiert.

*„Doch ist...hier das Volk... die Base, worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes.“*

*J. W. Goethe (1786)*

Das Mittelalter hatte den Körper allzu lang verpönt, von daher führte die Stegreifkomödie zu einer Art „Partisanenkrieg“ gegen die weltliche und geistige Zensur. Sie behandelte den Körper als Motiv der Freude und des Lachens.

Sowohl die Inhalte der Commedia dell'arte, als auch die (körperliche) Auseinandersetzung mit den Charakteren scheinen heute aktuell wie eh und je. „Die menschliche Komödie“, wie Lecoq die Commedia dell'arte benennt, hilft den Menschen, das Theater ihrer Zeit erfinden zu können.<sup>26</sup>

## **2.4 Die Charaktere**

*„Sie alle treffen sich auf einer der vielen Straßen, die nach Rom führen, zu einem durchtriebenen Bündnis gegen die Fährnisse in diese von Kriegswirren gebeutelten Zeiten. Ein buntes Trüppchen von Leuten macht seinen Wagen zur Bühne und inszeniert aus der Not heraus ein Possentheater, das wir heute wie eh und je als Commedia dell'arte lieben.“<sup>27</sup>*

*Herman Georg*

In jeder Commedia- Aufführung traten regelmäßig 7-10 wiederkehrende Figuren, oder deren Varianten auf, die eine bestimmte gesellschaftliche Stellung repräsentierten.<sup>28</sup> Lessing verdeutlichte, mittels des Begriffes „Gattung“, dass

<sup>26</sup> Vgl. Lecoq, Jacques, Seite 192

<sup>27</sup> Herman, Georg: „Die Straße der Gaukler“, Wilhelm Heyne Verlag München, 1994

<sup>28</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 43

---

ein jeder Grundtyp der Commedia dell'arte wesentliche menschliche Charakterzüge in sich vereint und aus ihnen ein neues, lebensfähiges, künstlerisches Geschöpf zu zeugen vermag.<sup>29</sup>

Die Figuren waren gesellschaftlich unterteilt in die *Zanni*; Bauern, die aus ihrer Heimat durch Not vertrieben wurden und in der großen Stadt ihr Glück suchten. Zu ihnen zählten Brighella, Pulcinella, Arlecchino und als weibliche Figur Columbina. Die *Vecchi*; (Pantalone, Dottore, Capitano) repräsentierten die gebildete Gesellschaftsschicht, welche sozusagen das Nest gebaut hatten, in das die undankbaren *Zanni* sich nun setzten. Und zuletzt gab es die *Amorosi*; (Orazio, Isabella, Silvia und Leandre) die stets von der Liebe sprachen.

Wie in einer modernen Seifenoper<sup>30</sup> waren die unveränderten Typen und Grundkonflikte also das Herzstück jeder Aufführung.

Alle diese Figuren sind in ihrem Charakter widersprüchlich. Die Charaktere spielen in ihrer Typisierung mit den menschlichen Gegensätzen, wie z.B. der Capitano: großtuerisch und feige, Arlecchino: sympathisch, einfältig, faul und gewitzt. Sie erscheinen uns wie die eigene Karikatur einer Person, sie sind Zitate ihrer selbst. Sie waren wie Comics ihrer Epoche und wurden nicht selten in Bildergeschichten dargestellt. Es waren Archetypen.

Aber nicht nur die Figuren selbst hatten gegensätzliche Wesenszüge, sondern auch einen polaren Gegenspieler zum Kontrast; so hatte zum Beispiel Arlecchino die Figur Brighella als Widersacher und Pantalone den Dottore. Das gab den Geschichten das Feuer, das die immer wiederkehrenden Auseinandersetzungen lebendig machte.

---

<sup>29</sup> Lessing, Gottfried Ephraim, „*Hamburgische Dramaturgie*“, Band IV, Köln 1965

<sup>30</sup> Vgl. Gronemeyer, Andrea: „*Theater Schnellkurs*“, Dumont Verlag, Köln 1995, Seite 65



## 2.5 Vier typische Charaktere und ihre Körperhaltungen

*„(,,,) aber die Typen der Commedia dell'arte sind zeitlos, so dass ich zu behaupten wage, dass Harlekin und Columbina, Pantalone und Dottore auch heute noch existieren...man muss ihnen nur die Möglichkeit geben, wieder „ihren Sitz im Leben“ einzunehmen (...)“<sup>31</sup>*



Im folgenden Kapitel möchte ich exemplarisch an vier ausgewählten

Charakteren auf die Körperhaltungen und die damit ausgedrückten Wesenszüge eingehen. Die Auswahl begründet sich auf die extreme Unterschiedlichkeit der Figuren in Charakter und Gestik.

### Pulcinella



Pulcinella ist eine Figur, die in Süditalien ihren Ursprung hat. Daher war sie nicht überall verbreitet, dennoch ist sie im heutigen Italien häufig zu sehen, sowohl beim Straßentheater, als auch als Puppenfigur im Puppentheater. Diese Figur gehört zu den Zanni und hat die am stärksten ausgeprägten Bauernzüge.

#### Körpersprache/Körperhaltung:

Pulcinella kennzeichnet sich durch äußerst langsame Bewegungen aus. Er ist bucklig und besitzt eine ausgeprägte und vielseitige Mimik. Er vermag sowohl Tiere, als auch Objekte nachzuahmen.

#### Stimmung/Gefühl:

Pulcinella ist faul, angeberisch, gefräßig, egozentrisch, streitsüchtig, unberechenbar, gerissen, unverschämt, eifersüchtig, sentimental, dickfellig und besitzt ein freches Mundwerk. Er ist boshaft und schadenfroh und immer auf der Jagd nach Geld, Wein und Liebe. Er hat eine fatalistische Philosophie: nichts kann ihn berühren. Seine Langsamkeit steht im Gegensatz zu seinen Gedanken und seinem lebhaften Temperament.

#### Sprache/Element:

Pulcinella ist eine Quasselstrippe, die nie weiß, wann sie mit dem Reden

<sup>31</sup> Müller, Werner, Seite 92

aufhören soll. Er spricht mit hoher piepsender Stimme eine Mischung aus römischem und neapolitanischem Dialekt oder den Dialekt seiner angenommenen Region.<sup>32</sup>

Pulcinella steht im Element des Wassers.

## **Pantalone**

Pantalone ist neben den Zanni einer der berühmtesten Charaktere. Er ist ein venezianischer Kaufmann, der in seinen Jahren schon fortgeschritten ist.



### Körpersprache/Körperhaltung:

Um sein Rückenleiden nicht sichtbar zu machen, stützt er versteckt das schwache Kreuz. Der Kopf geht nach vorne, der Nacken streckt sich und mit ihm das Kinn. Während er mit kleinen Schritten vorangeht, schaut er ständig über die Schultern nach hinten und stolpert dabei über die eigenen Füße.<sup>33</sup> Er hat einen nach vorne geneigten Brustkorb und lebhaft in die Runde spähende Augen. Pantalone hat eine heftige Gestik; sein ständiges Reiben der Hände sind teils Gewohnheit, teils Vorfreude auf Gewinn oder Liebesgenuss. Der Bewegungsschwerpunkt liegt im Unterleib.

### Stimmung/Gefühl:

Bei all seinen körperlichen Gebrechen besitzt er dennoch ein starkes sexuelles Verlangen und eine Gier nach Geld. Er ist stets verliebt und überzeugt davon, unwiderstehlich zu sein.<sup>34</sup> Pantalone ist misstrauisch, widersprüchlich, manchmal auch widerlich, immer aber rührend.<sup>35</sup>

### Sprache/Element:

Er spricht mit venezianischem Akzent und gackert wie ein Huhn mit hoher piepsender Stimme.

Pantalone steht im Element der Erde.

<sup>32</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 101ff

<sup>33</sup> Essrig, David, Seite 80

<sup>34</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 48ff

<sup>35</sup> Essrig, David, Seite 115

## Arlecchino



Arlecchino ist die zentrale Figur der Commedia dell'arte. Er gehört zu den Zanni.

### Körpersprache/Körperhaltung:

Er spaziert meist auf Zehenspitzen, die Hände in die Hüften gestützt, wobei sich der Daumen im Gürtel befindet.

Arlecchino hat stets eine gebückte Haltung, die durch das Tragen von schweren Gegenständen entstanden ist. Trotzdem ist er immer in Spannung, springlebendig, immer hüpfend von einem Bein aufs andere tretend.<sup>36</sup> Der Kopf ist leicht angewinkelt und er hat eine tänzelnde immer zum nächsten Schritt bereite Fußposition.<sup>37</sup>

Alle Bewegungen kommen aus dem Bauch. Wenn Arlecchino traurig ist, so verlässt zuerst den Bauch die Spannung, die eben ausgeführte Geste erstarrt für den Augenblick in der Luft, und erst dann werden Arme oder Kopf in Richtung des Zentrums geführt, bis er sich in Schmerz und Trauer wie ein Embryo zusammenzieht. Seine Haltungen und Emotionen gleichen denen eines Kindes.

### Stimmung/Gefühl:

Ursprünglich trug Arlecchino diabolische Züge, mit der Zeit verlor er aber seine Boshaftigkeit und bereits in den frühen Zeiten der Commedia dell'arte wurde aus ihm eine nicht sehr kluge, naive und charmante Dienerfigur. Er ist mal frech und vorlaut, mal naiv und unschuldig, mal scharfsinnig, mal dumm. Lachen und Weinen liegen bei dieser Figur sehr eng beisammen. Er ist wie ein großes Kind und seine Begeisterung für Essen, Trinken und für die Frauen kommt aus tiefster Seele. Arlecchino ist Körper gewordene Poesie.

### Sprache/Element:

Er spricht den bergamaskischen Dialekt mit gutturaler Stimme.<sup>38</sup>

Arlecchino steht im Element der Luft.

<sup>36</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 89ff

<sup>37</sup> Essrig, David, Seite 78

<sup>38</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 87ff

## Columbina



Columbina ist die erste emanzipierte Frauengestalt auf der europäischen Bühne und die einzige Figur, zu der es keine zweite, gegensätzliche Figur gibt.

### Körpersprache/Körperhaltung:

Ihre häufigste Haltung ist der stolze und selbstsichere gereckte Oberkörper mit den in die Hüften gestemmtten Händen. Das Kinn ist frech gestreckt, und sie hat einen ironischen Augenaufschlag. Doch diese Haltung ist meist nur Ausgangspunkt für die drohend zum Schlag erhobene Hand oder die ausgebreiteten Arme, um den Liebsten zu umarmen.

### Stimmung/Gefühl:

Columbina verkörpert den gesunden Menschenverstand und die derbe Erotik. Sie spielt die schüchterne Jungfrau und ist immer wach und gespannt. Mit schlagfertigen und frechen Bemerkungen versteht sie es, sich die liebtestollen Männer vom Halse zu halten, denn sie will ihre Unschuld nur bei dem verlieren, den sie sich schon immer als Ehemann gewünscht hat.

### Sprache/Element:

Ihr ursprünglicher Dialekt ist toskanisch, später kamen andere Dialekte dazu. Je nach Stimmung ändert sie ihre Tonlage.<sup>39</sup>

Columbina steht im Element des Feuers.

Die oben gezeigten Ausführungen verdeutlichen, dass die Körperhaltungen und Bewegungen der Commedia- Figuren expressiver sind, als unsere instinktive Gestik. Darum verspricht das Erlernen und Trainieren dieser überhöhten Ausdrucksformen, die Möglichkeit, innerhalb eines klaren Bewegungsgerüsts zu einer künstlerischen Darstellung auf der Bühne zu gelangen. Ebenso stärkt sie auch die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle im alltäglichen Leben. Jeder findet etwas von den Charakteren in sich.

---

<sup>39</sup> Ramm-Bonwitt, Ingrid, Seite 126f

### 3 Theaterpädagogische Arbeit mit den Mitteln der Commedia dell'arte

#### 3.1 Körperarbeit mit Jugendlichen

*„Die Sprache unseres Körpers ist unsere erste Sprache, lange bevor wir unsere so genannte Muttersprache erlernen. Ein Blick, eine wegwerfende Handbewegung, ein Aufrichten des Oberkörpers, ein Hochziehen der Brauen, sagen oft mehr aus in einer Unterhaltung zwischen Menschen, als wortreiche Erklärungen.“<sup>40</sup>*

*Werner Müller*

In den folgenden Kapiteln soll nun auf das theaterpädagogische Potential der Körperarbeit mit den Figuren der Commedia dell'arte eingegangen werden. Die gewählte Zielgruppe, um diese Art der Arbeit zu beschreiben, sind jugendliche



Laiendarsteller. Doch wo sind die Grenzen zwischen Laien- und Schauspieler? Norbert Rademacher und Hans-Albrecht Weber weisen darauf hin, dass es dem Laien, bzw. dem Amateur (frz.) im Wesentlichen auf die schauspielerische Tätigkeit als Liebhaberei, als Freude am Spiel ankommt und dass diese nicht berufsmäßig ausgeübt wird.<sup>41</sup>

Neben dem Erlernen schauspielerischer Fertigkeiten, bietet die Auseinandersetzung mit der Commedia dell'arte auch Spaß und Begeisterung am Spiel und der überspitzten Darstellung unseres Menschseins. Innerhalb dieses Spiels ergibt sich ein enormer Freiraum für (eigene) Fantasien.

Will man also mit Jugendlichen körperliche Rollenarbeit machen, so muss man zunächst auf das vorhandene, körperliche Ausdruckspotential zurückgreifen. Verstehen wir unseren Körper als sichtbar gemachten Ausdruck unseres Inneren, so muss man die oft legeren oder gleichgültig wirkenden Posen der Jugendlichen

<sup>40</sup> Müller, Werner Seite 7

<sup>41</sup> Norbert Rademacher/Hans-Albrecht Weber, Amateurtheater, aus: Gerd Koch/Marianne Streisand (Hrsg), „Wörterbuch der Theaterpädagogik“, Uckerland 2003, Seite 19f

ebenfalls als eine Geisteshaltung begreifen. Sie haben einen Habitus gefunden, ihre Identität durch Körper, Haltung, Sprache und Kleidung hochzuhalten; ihre eigene Art des Körperkultes zu zelebrieren. Doch diese Art des Körpereinsatzes ist nur selten ein bewusster, reflektierter Akt. Vielmehr scheint körperliche Jugendsprache eine durch Nachahmung gelernte Gestik zu sein, als ein geübter, durchdachter Prozess. Das bedeutet aber nicht, dass Jugendliche in ihrem lebendigen Gefühlsausdruck völlig frei sind. Auch ihre alltägliche Ausdrucksfähigkeit untersteht gewissen (ungeschriebenen) Gesetzen. Die Orientierung verläuft über implizite Konditionierung. Verhaltensweisen, die Erfolg haben, werden wiederholt. Verhaltensweisen, die negative Reaktionen hervorrufen, werden verändert oder kaschiert.

*„Die Jugend neigt dazu, sich auszudrücken,  
ohne den Eindrücken nachzugehen,  
denen sie die Ausdrücke verdankt.“<sup>42</sup>*

Der erste Schritt für die Körperarbeit mit Jugendlichen wäre also, ein Podium zu schaffen, welches Bewusstwerdung und Ausgestaltung gleichermaßen zulässt. Der bühnenreife körperliche Ausdruck bedarf einer gewissen Form; mit Reihenfolge, Rhythmus und Choreographie. Die Körperarbeit in der Commedia dell'arte legt ihren Schwerpunkt auf die Übertreibung und Abstraktion der augenscheinlichen Wirklichkeit. Die jugendlichen Spieler lernen, in diesem meist experimentellen Entstehungsprozess, auf einer bewussten Ebene mit ihren Körpersignalen umzugehen, erkennen die Notwendigkeit, das Gebärdenspiel für die Bühne zu intensivieren und dieses gezielt einzusetzen. Körpertheater als Synonym für ausdrucksstarke Expression des Augenblicks.



<sup>42</sup> Müller, Werner, Seite 8

### 3.2 Die Commedia und ihr theaterpädagogisches Potential

*„Der eigentliche Bereich des Theaters, ist nicht psychologisch, sondern plastisch, körperlich. Und es geht nicht um die Frage, ob die körperliche Sprache des Theaters imstande ist, dieselben psychologischen Lösungen zu erreichen wie die Sprache der Wörter, sondern ob es nicht im Bereich des Denkens, des Verstandes Haltungen gibt, die einzunehmen die Wörter nicht imstande sind und die die Gebärden und alles, was an der Sprache im Raum teilhat, mit größerer Treffsicherheit erreichen als sie.“*

*A. Artaud (1935)<sup>43</sup>*

Ausgehend von dem im vorherigen Kapitel genannten Verständnis von Körperarbeit im theaterpädagogischen Kontext, soll nun ausführlicher dargestellt werden, wie die Arbeit mit den Figuren der Commedia dell'arte sinnstiftend umgesetzt werden kann.

Wie bereits ausgeführt, sind die Ausdrucksweisen der Charaktere weitgehend festgelegt. Der Jugendliche lernt also zunächst eine körperlich klar festgelegte Formsprache. Diese neu erworbenen „Körper-Vokabeln“ können dann im nächsten Schritt der szenischen Darstellung zu bewusst geführtem Ausdruck führen. Hierbei muss erwähnt werden, dass im Unterschied zur professionellen Schauspielausbildung, eine akkurate Perfektion der Bewegungsabläufe in der theaterpädagogischen Arbeit nicht Zielsetzung ist. Es geht hier vielmehr um die Grundzüge der Haltungen, das Erfahren der körperlichen Schwerpunkte, um die energetischen Kräfte der jeweiligen Körperpartien.

Vergleicht man diese Vorgehensweise mit dem klassischen Tanz, so werden auch hier zunächst Positionen und Figuren erlernt die dann das Werkzeug sind, um Geschichten, Figuren und Gefühlen einen künstlerischen Wesensausdruck zu geben. Der Körper ist hierbei das Instrument, das der Spielende zunächst kennen und beherrschen lernen muss, damit Neues mit ästhetisch-künstlerischem Ausdruck entstehen kann. Bei dieser Arbeitsweise findet Rollenarbeit von außen nach innen stattfindet. Nimmt der Darsteller beispielsweise die Gebärden des stolz aufgeblähten Capitano ein, so wird die emotionale Haltung eine logische Konsequenz der äußeren Körperlichkeit sein. Für das Theater vor Publikum

---

<sup>43</sup> Müller, Werner, Seite 7

bedeutet das gleichzeitig, dass die akrobatische Dimension einer Darstellung immer durch das Drama begründet sein sollte, d.h. wenn Pantalone vor Wut einen Salto rückwärts schlägt, soll das Publikum nicht sagen: „Was für ein schöner Salto“ sondern: „Was für eine Wut!“

*„Diese Form des Theaters kann aber auch heute noch – auch wenn nicht direkt Commedia dell’arte gespielt wird – jedem Impulse und Anregungen geben, indem sie uns lehrt, nicht nur den Intellekt, sondern den ganzen Körper auf dem Theater einzusetzen.“<sup>44</sup>*

Durch das Erlernen der zunächst schablonenartig erscheinenden Körperhaltungen und Bewegungen, verringert man innere Blockaden der Spieler. Sie stehen nicht unter dem Erfolgsdruck, auf schulisch gewohnte, intellektuelle Weise möglichst kreativ zu sein. Sie müssen nicht alles Potential aus sich selbst schöpfen, bleiben nicht im alltäglichen, instinktiven Gestus.

Jacques Lecoq (1921 – 1999), französischer Theaterpädagoge, Schauspiellehrer und Gründer der „École Internationale de Théâtre“ in Paris, hat seine Lehre ebenso auf die Commedia dell’arte aufgebaut. In der Commedia sah er ein phantastisches, variantenreiches Spielgebiet mit gleichzeitig überschaubaren, klaren Themen. Auch er verfolgte damit die Idee einer Theaterform, in der er dem physischen Spiel mehr Bedeutung und künstlerische Wirksamkeit beimisst, als dem psychologischen Spiel.<sup>45</sup>

Seine Aufmerksamkeit als Schauspielpädagoge, galt vor allem dem Gerüst und dem Motor des Spiels:

*„Nicht was, sondern wie!  
Welche Kräfte sind am Werk?  
Wer zieht? Wer stößt?  
Wer verzieht sich, wer stößt sich?  
Wer wird gezogen, wer wird gestoßen?“<sup>46</sup>*

In Lecoqs *Analyse der Bewegung* geht es nicht um eine Wegstrecke, sondern um die Dynamik. Es geht nicht um einfache Fortbewegung von einem Punkt zum anderen, sondern darum, *wie* eine Bewegung sich abspielt. Die Gesetze der Bewegung zu erkennen, und zwar ausgehend vom menschlichen Körper in Aktion: Gleichgewicht, Ungleichgewicht, Gegensatz, Wechsel, Ausgleich,

---

<sup>44</sup> Müller, Werner, Seite 96

<sup>45</sup> Vgl. Lecoq, Jacques, Seite 152ff

<sup>46</sup> Lecoq, Jacques, Seite 155



Aktion, Reaktion. All diese Elemente liegen den Figuren und Geschichten der Commedia dell'arte zugrunde.

Lecoq war der Meinung, dass nur ein ausdrucksstarker und gelenkiger Körper wahrlich zum Publikum sprechen kann, und entwickelte darum eine Arlecchino-Gymnastik mit vielen Bewegungselementen aus diesem springlebendigen, artistischen Charakter.<sup>47</sup>

Das akrobatische Training bietet sich dafür an, die Kraft und Geschmeidigkeit, Gleichgewicht, Genauigkeit und Ökonomie zu schulen. Die Bodenakrobatik ist die Basis für Bewegungsfähigkeit.<sup>48</sup>

Zusammengefasst kann man das theaterpädagogische Potential der Commedia dell'arte also wie folgt benennen:

- Spaß und Freude am Spiel
- Bewusstwerdung des eigenen Körpers und der individuellen Körpersprache
- Sich und andere im Spiel wahrnehmen und annehmen lernen
- Eine Erweiterung des Ausdruckspotenzials
- Sicherheit im Auftreten im alltäglichen Leben und auf der Bühne
- Rollenarbeit über den körperlichen Ausdruck – nach dem Motto: nicht Denken (Blockaden), Machen!
- „Handwerkliche“ Techniken, wie Akrobatik, Pantomime, Tanz usw.
- Freies Spiel durch formale Begrenzung - die Commedia dell'arte schafft einen Rahmen, eine Spielhandlung; darin kann die Figur konsequent und logisch, d.h. frei agieren

---

<sup>47</sup> Vgl. Lecoq, Jacques, Seite 161

<sup>48</sup> Vgl. Falckenberg, Bettina/Titt Günter: „Die Kunst der Pantomime – Abenteuer und Herausforderung“, Prometh Verlag, Köln 1987, Seite 62

## 4 Die praktische Arbeit mit der Commedia

### 4.1 Zwei Beispiele aus der Praxis

*„(...) Ein Teil meines Interesses richtet sich aufs Theater, ein anderer auf das Leben. Ich habe immer versucht, Leute auszubilden, die in beidem gut sind. Vielleicht ist das eine Utopie, aber ich wünsche mir, dass der Schüler ein Lebendiger im Leben und ein Künstler auf der Bühne ist.“<sup>49</sup>*

Für das folgende Kapitel wurde sowohl ein Regisseur, als auch eine Straßentheatertruppe interviewt, die beide in der praktischen Arbeit mit Jugendlichen mit den Ausdrucksformen der Commedia dell'arte Erfahrungen gesammelt haben. Mit diesen Interviews will die Verfasserin einen exemplarischen Einblick in die Möglichkeiten der Theaterarbeit mit Laiengruppen geben.

#### 4.1.1 Interview mit Elton Sheme, geführt am 15. Oktober 2004

*Hast Du als Regisseur und Theaterpädagoge schon mal mit Jugendlichen mit der Theaterform der Commedia dell'arte gearbeitet?*

Ja, das war vor zwei Jahren, als ich im zwinger3 in Heidelberg mit einer Jugendclubgruppe an einer Inszenierung mit dem Titel „Die Schattenkämpfe“ arbeitete.

*Was wolltest Du mit der Commedia dell'arte erreichen, was waren Deine Ziele?*

Ich wollte den Jugendlichen einen größeren Ausdruck vermitteln und ihnen helfen, ihr Theaterpotenzial zu entdecken.

Die Commedia dell'arte ist eine sehr theatralische Form des Theaterspielens, in der die Mimik und die Gestik übertrieben angewandt wird. Dadurch wird diese bei den Jugendlichen sehr entwickelt. Mein Ziel war, somit zu einem reduzierten, intensivem Spiel zu kommen und die Tiefe im Theaterspiel zu erforschen...und Spaß sollten sie natürlich haben, das war mir sehr wichtig.

*Wie bist Du vorgegangen?*

Meine Arbeit war zunächst sehr körperlich. Die Karikatur des Menschen mit all seinen Übertreibungen galt es auszuspielen. Danach hielt ich mich an dem Prinzip der Commedia dell'arte mit ihren festen Spielhandlungen, um dem Spiel einen Rahmen zu geben. Hier konnten sich die Schüler ausprobieren und hatten

---

<sup>49</sup> Lecoq, Jacques, Deckblatt

somit mal die Möglichkeit in ein Gegenteil des eigenen Selbstseins zu gehen und mal die eigenen Grenzen zu überschreiten.

*Was konnten die Teilnehmer Deines Jugendclubs aus dieser Arbeit mitnehmen? Konntest Du Veränderungen beobachten?*

Ich denke, sie haben viel über die Natur und die Verhaltensweisen des Menschen gelernt und somit auch über sich selbst. Durch das Spielen erwarben sie ein Verständnis für die Themen dieser Zeit und wurden sensibler gegenüber ihrer eigenen Geschichten. Sie bewegten sich freier und es wurde ihnen bewusst, was ihr Körper alles ausdrücken kann.

#### **4.1.2 Interview mit dem Faber-Teater am 19.08.2004**

*Ihr als Straßentheatertruppe gehört in Italien zu den wenigen, die als Schauspieler engagiert und bezahlt werden. Wie seid Ihr denn entstanden?*

Es begann 1995 in der Schule mit einer Theater AG, die von unserem heutigen „Chef“ Aldo Pasquero geleitet wurde. Er machte uns zu dem, was wir heute sind, indem er uns viele Möglichkeiten zur Weiterbildung gab.

*Ihr arbeitet ja nicht nur als Straßentheatertruppe, die sich das Faber-Teater nennt, sondern auch theaterpädagogisch. Worauf habt Ihr Euch dabei konzentriert?*

Wir geben selbst Kurse und Seminare, und bieten diese an Schulen mit Kindern und Jugendlichen an. Außerdem haben wir einmal im Jahr ein sehr intensives Seminar in San Sebastiano, was für uns immer ein Ideal an Arbeit ist, nicht nur wegen des Ortes, sondern vor allem wegen der Intensität dieser Arbeit, die täglich sechs Stunden beinhaltet. Das ist einfach eine super Voraussetzung, die man selten hat.

*Was sind denn die Prinzipien Eurer Arbeit?*

Wir arbeiten viel mit der Commedia dell'arte, das heißt rein durch den Körper. Uns ist es wichtig, dass die Teilnehmer ihre Köpfe ausschalten, und sich vollkommen auf uns und vor allem auf sich selbst einlassen können. Wir möchten arbeiten, aber dies ohne den Spaß zu vernachlässigen, ...im Gegenteil, das ist eine Bedingung!

### *Wie arbeitet ihr methodisch?*

Wir arbeiten intensiv mit dem Körper, bringen ihn sozusagen auf Touren. Dies geschieht durch Joggen mit szenischem Spiel, durch Tanz, Stretching oder auch Yoga Übungen. Es dauert meist ein paar Tage, bis die Gedanken frei sind, aber danach schafft es eine wunderbare Basis für die weitere Arbeit. Wir schulen die Wahrnehmung, das innere Gleichgewicht. Wir geben offene Spielmöglichkeiten, arbeiten mit der Akrobatik, Laufen auf Stelzen; kurz gesagt, wir machen den Körper frei, der Rest geschieht von selbst. Außerdem spielt die Musik bei uns eine große Rolle. Wir tanzen, singen und entwickeln ein Rhythmusgefühl und dies alles im Spiel. Ich sage nur: Leben, Lachen, Lieben!



## **4.2 Praktische Übungen**

*„(...)Es gibt noch viele unerforschte weiße Flecken auf der Landkarte unseres Körpers. Wir merken, wie ungewohnt uns viele Bewegungen erscheinen, wie klein unser normales Bewegungsrepertoire ist, und wie viele Möglichkeiten es darüber hinaus geben könnte.“<sup>50</sup>*

Die Körperschulung, oder vielleicht besser die Körpertechnik, beschäftigt sich zunächst einmal mit dem Instrument Körper. Der Körper ist bereits in seinem Verhalten, seiner Art zu gehen und zu stehen, sich zu setzen, wie er den Kopf trägt oder die Hände hält, geprägt; einmal durch die biologische Grundkonstitution bedingt, zum anderen durch die Fülle unterschiedlichster Einflüsse wie Elternhaus, Schule, Gesellschaft, Beruf, Vorbilder, aber auch beeinflusst durch aktuelle Trends und Moden. Der Körper ist bereits geformt. Wenn mit diesem „Instrument“ gespielt werden soll, müssen erst eine Menge gewohnter Bewegungsmuster mit neuen, anderen Bewegungen belebt werden.

Die meisten Menschen verfügen über ein Körpergefühl, aber kaum über ein Bewusstsein zu ihrem Körper. Wenn wir also dieses Instrument Körper neu erforschen wollen, ihm neue „Klänge“ entlocken wollen, beginnen wir zunächst mit ganz einfachen Übungen. Es ist vergleichbar mit dem Stimmen eines Instrumentes. Wir erfahren dabei wie unser Körper in seinen Bewegungen

---

<sup>50</sup> Vgl. Falckenberg, Bettina/Titt Günter, Seite 66

funktioniert. Manchmal hören, bzw. spüren wir auch „Disharmonien“; wo Bewegungsmuster im Unklaren sind, Blockaden auftreten. Dieses erste Herantasten an unseren Körper und Bewegung hat mit Kunst noch nichts zu tun, sondern ist eine notwendige Grundlagenarbeit.<sup>51</sup>

Die *Emotion* ist wortverwandt mit *Motion* gleich Bewegung. Auch in der deutschen Sprache gibt es die Verwandtschaft von Bewegung und innerlich bewegt sein – von Regung und Erregung. Der große Wert der Arbeit mit der *Commedia dell'arte* mit ihren verschiedenen Motivationen liegt darin, Mut zur gesteigerten Emotion und zum großen Körperausdruck zu finden, aus unserer alltäglichen Skala heraus sich einer Dimension des Spiels zu öffnen, wie sie die antike Tragödie oder die *Commedia dell'arte* fordern. Dies gelingt nur, wenn man sich auf diese Versuche mit der ganzen inneren und äußeren Intensität, was letzten Endes das Gleiche ist, einlässt.<sup>52</sup>

Wie im Kapitel 2.5 erwähnt, waren die *Commedia*-Figuren den verschiedenen Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde zugeordnet. Aus diesen Elementen beziehen sie ihre Kraft. Im Folgenden möchte ich eine Übung zu den vier Elementen erläutern, die meines Erachtens sich auch sehr gut für die Arbeit mit Jugendlichen eignet. Ziel der Übung ist es die Wahrnehmung des eigenen Körpers zu erfahren und das dabei entstehende Körperbewusstsein zu schulen. Dieses Training schafft daher eine gelungene Basis für das spätere Verständnis der Charaktere. Davor ist ein entsprechend ausreichendes Aufwärmen des Körpers eine notwendige Voraussetzung. Auch Isolationsübungen sollten im Warming-up einen festen Platz haben.

---

<sup>51</sup> Vgl. Falckenberg Bettina/Titt Günter, Seite 60f

<sup>52</sup> Falckenberg, Bettina/Titt Günter, Seite 137f

#### 4.2.1 Die vier Elemente

*„Der Körper hat keine Erinnerung,  
der Körper ist Erinnerung.“  
Grotowski*

##### Das Element Erde

Ein erdiger Mensch steht „mit beiden Beinen auf der Erde“, so sagt es die Umgangssprache. Die beiden Beine ruhen wie Säulen auf dem Boden, darüber das Becken, mit den Beinen ein Gewölbe bildend. Der Körper steht ruhig, unverrückbar wie ein Baum oder ein Fels, jedoch nicht starr und unbeweglich, sondern durchaus dynamisch, seine Kraft aus der Erde ziehend. Der Atemschwerpunkt ist das Ausatmen, dadurch wird die Stimme fest und bestimmt. Nur der ausatmende Körper ist stark, deshalb ächzen oder schreien wir auch bei großer Kraftanstrengung.<sup>53</sup>

Im übertragenen Sinne auf den Menschen: Die Erde ist das Bewusstsein zu sein – das Ich-Bewußtsein.<sup>54</sup>

##### Das Element Luft

Der Körper wird vom Nacken her gehoben, die Füße verlieren den festen Kontakt mit dem Boden, er wird leicht und beginnt zu schweben, wie auf Wolken. Der Atemschwerpunkt ist das Einatmen, dadurch wird die Stimme kichernd und schwebend. Nur in dieser Haltung gelingt es, in Kopfstimme zu singen oder zu sprechen, was uns beim Zuhören an einen Engelschor denken lässt.

Im übertragenen Sinne auf den Menschen: Die Luft verkörpert den Intellekt der Menschen.

##### Das Element Wasser

Ausgehend von der Erde, stelle man sich vor, bis zum Hals im Wasser zu stehen. Durch den schwerelosen Auftrieb, jedoch schwerer als das Element, versetzt dieser in einen verweilend schwimmenden Schwebezustand. Die Wellenbewegungen des Wassers gehen in den Körper über, Auf und Ab, leicht und stark. Der Atemschwerpunkt ist das Ein- und Ausatmen im bewussten Wechsel von Abnehmen, Innehalten, Zunehmen und wieder Innehalten. Die

---

<sup>53</sup> Müller, Werner, Seite 28ff

<sup>54</sup> <http://www.visit-x24.de/hexesvara/elemente.html>, 12.10.2004

Stimme wird dadurch wellenartig sanft oder aggressiv. Der Schwerpunkt des Elements Wasser befindet sich in der Körpermitte, von wo aus er Wellen sendet, die wieder zum Mittelpunkt zurückkehren.

Im übertragenen Sinne auf den Menschen: Das Wasser verkörpert die Gefühle der Menschen.

Das Element Feuer

Mit der Körpermitte wird ruckartig geatmet. Dabei wird das Zwerchfell und die Bauchdecke bewegt und der Atem wird unruhig wie das Flackern einer Kerze. Diese hektische Atmung breitet sich im ganzen Körper aus, sodass dieser nicht mehr ruhig stehen kann. Die Bewegungen des Körpers können einschmeicheln, leise glimmend, aber dennoch besitzergreifend oder verzehrend sein. Der Körper ist unruhig, von Spannung getragen, die zwar stets wechselt, jedoch nie ganz bis zur Entspannung kommt, es sei denn, die Flamme ist erloschen.

Im übertragenen Sinne auf den Menschen: das Feuer steht für den Willen des Menschen.

Diese Übungen zu den vier Elementen können in die Gestaltung von Rollen, Typen und Charakteren stets miteinbezogen werden. Sie bieten ein geeignetes Gerüst für die notwendige Körperarbeit. Jeder Mensch trägt die Elemente in sich, daher können diese Übungen für jeden erfahrbar und hilfreich sein.

#### **4.2.2 Übung in Form einer Etüde**

*„Jede Geste hat einen Klang, eine Stimme...“<sup>55</sup>*

Hat man erst mal die Körperhaltungen gefunden und sich in die Person im wahrsten Sinne des Wortes hineingefühlt, kann man versuchen, diese in die alltäglichen Dinge und Handlungen unseres Lebens zu übertragen, wie z.B. das Essen. Diese Etüden geben einem die Spielfreiheit mit einer festgelegten Spielhandlung, so wie sie in der Commedia dell'arte typisch sind. Das Ausprobieren an den Etüden lässt die Figur leben und erleben.

---

<sup>55</sup> Lecoq, Jacques, Seite 99

### 1. Beispiel:

Die verschiedenen Personen essen aus einem Teller Suppe:

Die beiden Verliebten sind sich gegenseitig in die Augen versunken und merken gar nicht, dass sie essen...

Pantalone meckert während des Essens über die zunehmende Teuerung...

Pulcinella analysiert die Suppe in ihren Bestandteilen und redet pausenlos über den Nährwert dieser Speise...

Arlecchino gibt sich ganz dem Genuss des Essens hin und wird von Columbina daran gehindert, auch den Teller mitzuessen.

### 2. Beispiel:

Eine Kiste wird nacheinander für Pantalone, Arlecchino, Columbina und Pulcinella zum Spielobjekt: Pantalone vermutet eine Schatzkiste; ...Pulcinella will sich darin verstecken, um sich in die Wohnung des Eigentümers tragen zu lassen; Arlecchino sucht darin Essbares und schläft dann in der Kiste und Columbina prüft, ob man daraus eine anständige Kleiderkiste machen kann...<sup>56</sup>

Nach den Etüden, sollte man im weiteren Verlauf innerhalb der Figuren mit dem freien Improvisieren fortsetzen. Als logische Konsequenz der Körperhaltungen, folgt die Sprache. Das gemeinsame (Er)Finden und Inszenieren von Geschichten, rundet die Arbeit ab.

---

<sup>56</sup> Müller, Werner, Seite 116



## 5 Resümee – Eine Schlussbetrachtung

*„Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters. Es ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiter zu spielen“  
Max Reinhard (1919)*

Die vorliegende Arbeit sollte dem Leser einen ersten Überblick über die Commedia dell'arte geben und über das theaterpädagogische Potential in ihr. Gibt es denn nun künstlerische und pädagogische Möglichkeiten, über die theatrale Körperarbeit eine Figur zu entwickeln? Die Recherchen darüber zeigten ein positives Ergebnis.

Es gibt durchaus viele Elemente, die man anwenden kann, um den künstlerischen Aspekt zu fördern, die aber vor allem den Jugendlichen eine Möglichkeit bieten können, das Geheimnis der Körperarbeit zu erfassen und über das „handwerkliche Arbeiten“ persönlich viel mitzunehmen.

Bei den Recherchen über die Arbeit mit der Commedia dell'arte stieß ich allerdings auch auf Grenzen. Sie wäre aufgrund des hohen körperlichen Einsatzes nicht geeignet für körperlich Behinderte sowie auch für Kinder, weil sie eine festgelegte Form hat und man bei Kindern, die eher den Spieltrieb ausleben wollen, zu festlegend ist.

Die Commedia dell'arte führt zu einer Entdeckung der eigenen Person und gibt eine Chance, über die persönlichen Grenzen hinaus Erfahrungen zu machen und spielerisch Atmosphäre herzustellen. Der Mensch stellt die größte Atmosphäre dar, er ganz alleine kann Atmosphären schaffen und verändern. Der Mensch trägt schon so viel in sich, doch zum Theaterspielen muss er dies bewusst einsetzen können und seinen Körper sprechen lassen. Kein anderes Element ist größer als der Mensch selbst.

Nach dem Erweitern meines Wissens über die Commedia dell'arte bin ich nun gespannt und brenne darauf, sie weiterhin in die Praxis umzusetzen und die Arbeit noch intensiver auszuleben.

---

## Literaturverzeichnis

- Artaud, Antonin: „*Das Theater und sein Double*“, Frankfurt/Main 1979
- Essrig, David: „*Commedia dell'arte – Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*“, Delphi Verlag, Verlegt bei Franz Greno, Nördlingen 1985
- Falckenberg Bettina: Titt Günter „*Die Kunst der Pantomime*“, Prometh Verlag, Köln 1987
- Goethe, J.W.: „*Die italienische Reise*“, Hamburg 1954
- Gronemeyer, Andrea: „*Theater Schnellkurs*“, Dumont Verlag, Köln 1995
- Herman, George: „*Die Straße der Gaukler*“, Wilhelm Heyne Verlag, München 1996
- Koch, Gerd und Streisand, Marianne: „*Wörterbuch der Theaterpädagogik*“, Uckerland 2003
- Lecoq, Jacques: „*Der poetische Körper – Eine Lehre vom Theaterschaffen*“, Alexander Verlag Berlin 2000
- Lessing, Gottfried Ephraim: „*Hamburgische Dramaturgie*“, Band 4, Köln 1965
- Mitzkat, Jörg Verlag (Hrsg): „*Straßenbilder – Straßentheater in Holzminden*“, Hozminden 1995
- Müller, Werner: „*Körpertheater und Commedia dell'arte – Eine Einführung für Schauspieler, Laienspieler und Jugendtruppen*“, Verlag J. Pfeiffer, München 1984
- Ramm-Bonwitt, Ingrid: „*Commedia dell'arte*“, verlegt bei Wilfried Nold in Frankfurt am Main 1997
- Weih, Angie: „*Freies Theater*“, Rowohlt Verlag Hamburg 1981

## Bilderverzeichnis

Bild 1, Titelseite:

[persweb.wabash.edu/.../lamarlec/artciv/1-19.jpg](http://persweb.wabash.edu/.../lamarlec/artciv/1-19.jpg)

Bild 2, Seite 5:

[afronord.tripod.com/biomx/commedia.html](http://afronord.tripod.com/biomx/commedia.html)

Bild 3, Seite 7:

[medium\\_Carrodacaccia.jpg](http://medium_Carrodacaccia.jpg)

Bild 4, Seite 8:

[polyglot.Iss.wisc.edu/.../Fr595/fr595](http://polyglot.Iss.wisc.edu/.../Fr595/fr595)

Bild 5, Seite 12:

[www.peopleplayuk.org.uk/.../default.php](http://www.peopleplayuk.org.uk/.../default.php)

Bild 6, Seite 13:

[www.ac-strasbourg.fr/.../Notes/Callot.htm](http://www.ac-strasbourg.fr/.../Notes/Callot.htm)

Bild 7, Seite 16:

[www.giroscopio.com/enciclopedia/goldoni.html](http://www.giroscopio.com/enciclopedia/goldoni.html)

[newmedia.cgu/stageart/holland/Commedia.html](http://newmedia.cgu/stageart/holland/Commedia.html)

Bild 8, Seite 16:

[www.costumidicarnevale.com/.../principale.htm](http://www.costumidicarnevale.com/.../principale.htm)

Bild 9, Seite 17

[www.lexi-tv.de/lexikon/thema.asp?InhaltID=175](http://www.lexi-tv.de/lexikon/thema.asp?InhaltID=175)

Bild 10, Seite 18:

[www.lagosnet.com.br/italia/mic-por05.htm](http://www.lagosnet.com.br/italia/mic-por05.htm)

Bild 11, Seite 19:

[www.carnivalofvenice.com/documento.asp?DocID=24](http://www.carnivalofvenice.com/documento.asp?DocID=24)

Bild 12, Seite 20:

[www.art-projekt.de](http://www.art-projekt.de)

Bild 13, Seite 21:

[www.de.sch.gr/theatro/EandT\\_educ\\_assort\\_Commedia](http://www.de.sch.gr/theatro/EandT_educ_assort_Commedia)

Bild 14, Seite 27:

[www.art-projekt.de](http://www.art-projekt.de)

Alle Bilder wurden am 25.10.2004 aus dem Internet herunter geladen.