



Menschen, Masken, Charaktere Die Arbeit mit Masken am Theater

MARKUS KUPFERBLUM

Eine unerwartete Begegnung

Als ich das erste Mal bewusst eine Maske aufsetzte, war ich 19 Jahre alt. Ich befand mich in einer *Commedia dell'Arte* Schule in der Nähe von Barcelona und war erst vor zwei Tagen in Spanien angekommen. Es war dieser kurze Augenblick, in dem ich die Maske auf mein Gesicht gesetzt hatte, den Kopf anhub und mich zu meinen Mitschülern umdrehte, der mich mehr über das Theater und über das Schauspielen lehrte, als ich bisher irgendwo erfahren konnte. Obwohl ich den Ausdruck, die Tradition und die Bedeutung dieser Maske noch nicht kannte, spürte ich, wie mein Körper unweigerlich eine bestimmte Haltung einnahm und ich in einer anderen Tonlage sprach. Ich machte größere Gesten und bewegte mich in vielen unterschiedlichen Rhythmen.

Es war die persönliche und intime Begegnung mit einem Charakter, den ich noch nicht kannte. Und diese fand auf eine vollkommen unpsychologische und unintellektuelle Art statt – sie war rein körperlich, physisch und unmittelbar. Die Rolle hatte sich mich von außen her angeeignet und sich meiner von innen her bemächtigt. Allein durch die Beobachtung meiner Mitschüler, wie sie auf meine Gesten und Bewegungen reagierten, konnte ich diesen Charakter kennenlernen. Bewegte ich mich schneller, merkte ich, wie die Aufmerksamkeit des Publikums nachließ, verharrte ich unbeweglich in einer Geste, stieg die Spannung kontinuierlich an, bis ich diese durch eine rasche Bewegung durchbrach und den Focus meiner Figur veränderte. Meine Bewegungen entstanden völlig unwillkürlich und unbewusst, ich spürte nur, dass ich nichts erzwingen durfte, was nicht in der „Natur“ der Maske lag.

In dem Moment, in dem ein Schauspieler eine Maske aufsetzt, eignet er sich die Rolle körperlich an, selbst wenn er ihren Ausdruck gar nicht kennt oder nicht weiß, welche Bedeutung dieser Maske in der

Abb. links:

Pulcinella, Maske nach einem Entwurf von Pablo Picasso für Vaclav Nijinsky in der Uraufführung der „Pulcinella“ von Igor Strawinsky, 1920
Sammlung Kupferblum
Foto: Nicolas Lackner

jeweiligen Tradition zukommt. Diese Erfahrung machte ich später noch sehr oft, sei es mit Ritualen Masken, Theatermasken oder auch mit Neutralen Masken, die keinen spezifischen Gesichtsausdruck besitzen. Das Spiel mit einer konkreten Maske ist keine bewusste Fertigkeit, trotzdem kann man es perfektionieren, aber nur, indem man sie trägt.

Es ähnelt dem Umgang mit dem eigenen Gesicht: Man wird so, wie einen die anderen Menschen ansehen. Wir lernen durch die Reaktionen der anderen, zu sein wie wir sind. Sind wir etwa besonders hübsch, drehen sich gewöhnlich viele Leute nach uns um, sind wir das aber nicht, rufen wir keine Reaktionen hervor – zumindest keine euphorischen. Wechselt jemand dann allerdings den kulturellen Kontext, fährt etwa – so wie ich in jungen Jahren – mit blauen Augen nach Südamerika, ruft er völlig unerwartete Reaktionen bei Menschen hervor, die sich plötzlich doch nach einem umdrehen, weil sie offenbar blaue Augen besonders exotisch und adrett finden.

Leopold Federmair schreibt: „Nicht wir sehen das Kunstwerk an, das Kunstwerk sieht uns an und leiht uns seinen Blick.“ Sehen wir etwas Schönes an, werden wir selbst schön.

Wie bei der ersten Begegnung mit einem Menschen hat man oft recht schnell bestimmte Vorurteile oder Erwartungen, wenn man eine Maske zum ersten Mal sieht. Aber auch bei Masken erkennt man schnell, wie leicht man sich von bestimmten äußeren Merkmalen täuschen ließ und wie falsch man mit seiner vorschnellen Beurteilung lag, wenn man diese dann näher kennenlernt. Eine Maske lernt man allerdings nur kennen, wenn man sie aufsetzt und sich von ihr inspirieren und leiten lässt. Mein Meister Wayang Tangguh in Bali sagte: Du borgst der Maske deinen Körper. Sie zeigt dir ihre verborgenen Seiten – und auch deine eigenen, die du bis dahin nicht kanntest.

Die Begegnung zwischen einem Schauspieler und einer Maske ist immer die Begegnung zweier Welten – ebenso wie die Begegnung eines Schauspielers mit seiner Rolle. Beide lehren den Schauspieler nicht nur über die Figur, die er spielen wird, sondern auch genauso viel über ihn selbst.

Bei der Maske bleibt die sichtbare Gesichtsform statisch. Der Schauspieler muss sie kennen und mit ihr umgehen lernen, um seine Figur glaubhaft darstellen zu können. Bei der Rolle bleiben wiederum die Worte und die Situationen unverändert, anhand derer der Schauspieler die Emotionen erkennen muss, in denen sich seine Figur befindet. Durch die Auseinandersetzung mit diesen unveränderlichen

Vorgaben entstehen in diesen Begegnungen immer neue, unterschiedlichste Leben. Jeder gute Schauspieler wird andere Aspekte und Befindlichkeiten in *Hamlet* erkennen, als ein anderer vor ihm, und jeder Schauspieler, der mit der *Harlekino* Maske spielt, wird seine ganz persönlichen, neuen Facetten an diesem Charakter entdecken.

Das Maskieren und das Demaskieren

Die Maske sollte deshalb eigentlich „*Anti-Maske*“ heißen, denn wenn jemand eine Maske trägt, sieht man etwas an ihm, was man sonst nur sehr selten zu sehen bekommt. Eine Maske ist ein vollkommenes Portrait, das Portrait einer Seele.

Eine Maske ist vielleicht aus Holz, aus Leder oder aus Papiermaché, aber sie ist immer lebendig. Auch wenn eine Maske an der Wand hängt, hat sie nichts Morbides an sich. Sie ist immer das Abbild eines lebendigen Wesens. Mehr noch kann eine Maske mit einem wilden und aggressiven Gesichtsausdruck, kaum wird sie von einem Schauspieler getragen, plötzlich verletzlich und schüchtern wirken. Wie ein Mensch trägt auch die Maske immer ihren eigenen Gegensatz in sich.

Das Wort „Maske“ kommt aus dem Spanischen. „*Más que la cara*“ heißt „Mehr als das Gesicht“, daraus entwickelte sich das Wort „*máscara*“, die „Maske“.¹

Und das hat auch seinen Grund: eine Maske wirkt wie ein Vergrößerungsglas, das man an den Körper des Darstellers hält, es vergrößert seine Emotion, überzeichnet seinen Ausdruck und legt so seine wahre Intention und Persönlichkeit für alle sichtbar dar. Die Maske enthüllt ihren Träger. Der uns geläufige Sinn des Begriffs „Maske“ als ein Ding, hinter dem man sich verstecken kann, ist deshalb ein nur vermeintlicher. Er bezeichnet einen Menschen, der keine Maske trägt. Die „Maske“ im herkömmlichen, vermeintlichen Sinn, also etwas, hinter dem man sich verstecken kann, ist die Maske eines Menschen, der keine Maske trägt.

Zurüstungen für die Riten des Alltags

Und hier beginnt es, für uns Theatermenschen interessant zu werden.

Wenn sich jemand verstecken will, warum tut er das, und vor allem auch, wie?



Kleines Daumenkino mit Markus Kupferblum (als Arlecchino, Pantalone, D. Brighella, Capitano)
Fotos: Nicolas Lackner

Will er unerkannt Dinge tun, die er nicht darf, und maskiert sich deshalb auf einem Ball, im Karneval oder bei einem Banküberfall? Möchte er glauben machen, berühmt zu sein, und trägt deshalb Sonnenbrillen in Innenräumen? Will er jünger oder anders erscheinen, als er ist, und schminkt sich deshalb, setzt sich Perücken auf, färbt sich die Haare oder lässt sich sogar liften? Will er seriös wirken und trägt deshalb eine Krawatte? Oder will er lediglich sein Gesicht schützen, mit Schibrillen, Schweißermasken oder Rugby Helmen? Wir kennen als Schutzmasken Kriegsmasken, Arbeitsmasken, Sportmasken und Vermummungen.

Masken der Selbstdarstellung dienen weniger dem unmittelbaren Schutz, als dem Wechsel der Identität. Diese Masken sind archaischen Ursprungs und sind dazu da, eine bestimmte soziale Funktion zu unterstreichen, um bei anderen Menschen Vertrauen zu erwecken oder sie zu beeindrucken. Oft ist das gar nicht zu deren Nachteil. Das seit Arnold van Gennep oft beschriebene Phänomen der „rites de passage“ charakterisiert kultische Prozesse im Umgang mit Fruchtbarkeit, Geburt, Erwachsenwerden, Familiengründung, Krankheit und Tod. Jedes dieser Rituale wird durch Symbole begleitet und initiiert, die den Menschen über den Alltag erheben. Bis in unsere heutige Zeit und westliche Zivilisation werden Übergänge zwischen dem Alltäglichen und dem Außergewöhnlichen durch symbolträchtige Formen der Maskierung geprägt.

Heute sind die Masken der Medizinmänner dem Stethoskop und dem weißen Mantel eines Arztes gewichen, die Doktorhüte den randlosen Brillen, die Kronen der Monarchen bestenfalls altmodischen Haarschnitten. Die Richter verzichten mittlerweile fast überall auf ihre Perücken – auf den Talar aber nicht. Auch Priester möchten ihre prunkvollen Gewänder nicht missen, um den Mittler zwischen Gott und den Menschen glaubhaft darzustellen. Präsidenten ohne Staatsinsignien, Dirigenten ohne Frack, Polizisten ohne Uniform, Playboys ohne Sportwagen, Jäger ohne Hut, Sportler ohne Ausrüstung, Bankbeamte ohne Krawatte, ja, und Schauspieler ohne Kostüm... wie langweilig wäre doch die Welt – und wie kompliziert...und doch ist es die Errungenschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts, dass wir plötzlich Bürgermeister am Fahrrad sehen, Arbeiter im Mercedes, Universitätsprofessoren in Jeans – und im Theater Hamlet im Konfektionsanzug. Das zwingt uns, genauer hinzuschauen und Äußerlichkeiten zu misstrauen. Worauf kommt es denn dann überhaupt noch an? Auf die *inneren Werte*? Woran erkennt man die?

Die Theaterarbeit mit Masken

Dynamische Masken

Am Theater beginne ich die Maskenarbeit zunächst mit *Dynamischen Masken*. Das sind Masken aus Zeitungspapier, die ihre Form verändern, wenn man sich bewegt.

Diese einfachen Masken lehren den Schauspieler, dass auch ganz kleine und feinsinnige Bewegungen den Ausdruck des Charakters verändern und sie lernen, mit präzisen Gesten und Kopfbewegungen aber auch mit Geräuschen auf die Reaktionen der Zuseher zu reagieren.

Neutrale Masken

Am Anfang der Reise in die Welt der Masken steht meistens die Arbeit mit der *Neutralen Maske*. Wir verwenden sie auf vielfältigste Weise, als Instrument zur Bewegungsanalyse, um einen Focus in der Bewegung zu etablieren, zur Körperanalyse und zur Entwicklung unterschiedlicher Bewegungsrhythmen, indem wir Körperdynamiken von Lebewesen und Gegenständen, aber auch Farben, Tiere und Elemente imitieren. Sie dient dazu, besser zu verstehen, womit wir umgeben sind und erweitert die Ausdruckskraft und die Beherrschung unseres Körpers. All das ist die Grundlage einer professionellen Arbeit mit Masken.

Mit der *Neutralen Maske* lernen wir die „Ökonomie“ einer Bewegung, um uns auf der Bühne nur so viel zu bewegen, wie es der Ausdruck wirklich erfordert, also alle unmotivierten, kleinen, oft *privaten* Zusatzbewegungen wegzulassen.

Wir entbinden uns mit der *Neutralen Maske* unserer Subjektivität, indem wir eine Maske benutzen, die selbst keine Subjektivität besitzt. Wir führen eine Geste aus, wie *man* eben eine Geste ausführt. Dadurch wird die *Neutrale Maske* auch zu einer *Kollektiven Maske*, die zur Entstehung eines Chores, jenem Urbild einer anonymen Masse überleitet, deren Potential Elias Canetti uns vor Augen geführt hat. Trägt der Schauspieler die *Neutrale Maske*, erscheinen seine Gesten und seine Bewegungen sehr groß und deutlich. Da man vom Ausdruck des Gesichts nicht abgelenkt ist, lernt das Publikum den Ausdruck des Schauspielers allein aus seinen Gesten zu lesen. Das Spiel mit der *Neutralen Maske* ist eine präzise Kunst, die eine poetische Sprache suggeriert. Und doch überwiegt hier, wie bei jeder anderen Kunst auch, bei weitem das Unausgesprochene. Alleine die körperliche Bewegung dient dem Ausdruck der Emotion.



Durch das unbewegliche Verharren in einer Geste, dem sogenannten *point fixe*, erkennen wir den Wert einer Bewegung, durch den neutralen Gesichtsausdruck erkennen wir den Wert einer Leidenschaft. Die *Expressive Maske* lässt den Ausdruck des Gesichts erstarren, der im wirklichen Leben immer in Bewegung ist, deshalb wirkt dieser Gesichtsausdruck für uns beweglich und lebendig.

Nimmt der Schauspieler die *Neutrale Maske* wieder ab, ist sein Gesicht meist sehr entspannt und offen. Diese Offenheit erfüllt seinen ganzen Körper und ermöglicht ihm einen authentischen, vollkommenen Ausdruck. Hat er sich von der Maske leiten lassen, macht er beim Spiel keine erklärenden, anekdotischen Gesten und verfällt nicht ins Gestikulieren.

Deshalb bereitet die Arbeit mit der *Neutralen Maske* den Schauspieler auch besonders auf das Spiel ohne Maske vor. Das macht sie vor allem für die Arbeit mit Opernsängern so wertvoll und ich setze sie intensiv in der musikdramatischen Darstellung ein, um den Körperausdruck und das Sensorium der Opernsänger zu verfeinern.

Die Expressive Maske

Masken mit einem konkreten Gesichtsausdruck, sogenannte *Expressive Masken*, gibt es in verschiedenen Kulturkreisen und in unterschiedlichem Kontext, in allen Weltgegenden und Theatertraditionen. Das können sowohl zweidimensionale Masken sein, die der Schauspieler wie in bestimmten chinesischen Theaterformen wie ein Stück Papier vor dem Gesicht trägt, *Rituellen Masken*, die eine bestimmte mythologische Bedeutung haben, oder Theatermasken, die Tiere oder Menschen darstellen und dazu dienen, Geschichten zu erzählen, über die bestimmte Theatercharaktere für ihr Publikum sofort erkennbar sind. Für unsere Theaterarbeit können diese Masken wertvolle Arbeitsmaterialien und Inspirationsquellen sein. Ich nehme dafür Masken aus Bali und die Masken der *Commedia dell'Arte*.

Gegenstände als lebendige Objekte

Gegenstände und Objekte, die keine konkrete Gesichtsförmigkeit haben, können ebenfalls als Masken verwendet werden, die der Schauspieler trägt und bewegt. Das Ziel ist dabei, dass der Schauspieler nicht aussieht, wie jemand, der ein Objekt trägt, sondern dieses Objekt zum Leben erweckt. So können, wie etwa in zahlreichen radikalen Arbeiten der Surrealisten, der Bauhauskünstler oder Protagonisten des Experimentellen Theaters am Anfang des 20. Jahrhunderts,

wunderbare Dialoge zwischen den verschiedensten Gegenständen entstehen. Aufführungen des Mechanischen Balletts von Oskar Schlemmer, Ballette von Waslaw Nijinskij mit Masken von Picasso, Maskenspiele von Marcel Duchamp oder Kurzfilme von Hans Richter oder Man Ray geben ein lebendiges Zeugnis dieser Kunstform. Jacques Lecoq entwickelte mit seinen Studenten am *Laboratoire des Études de Mouvement* in Paris zahlreiche Objekte, die er in faszinierenden Aufführungen zum Leben erweckte.

Balinesische Masken

Ich benütze Masken aus Bali, Indonesien, für meine Arbeit sowohl im theaterpädagogischen als auch im künstlerischen Kontext. Diese ausdrucksstarken Holzmasken aus der Tradition des *Topeng* Theaters provozieren starke Emotionen und Leidenschaften beim Träger und helfen dem Schauspieler, unerwartete Haltungen, Töne und Bewegungsformen zu finden. Für die Theaterarbeit verwende ich nur die *Bondres*, die „Clownmasken“ des *Topeng*. Als Halbmasken lassen sie den Mund frei, und fordern den Schauspieler durch ihre besonders ausdrucksstarken Gesichter in hohem Maße, gewähren ihm dabei dennoch einen großen darstellerischen Gestaltungsspielraum.

Die Ganzmasken des *Topeng* haben eine ganz spezielle, wunderschöne und Jahrhunderte alte Tradition. Daher eignen sie sich in meinen Augen nicht so sehr für den Gebrauch am westlichen Theater. Da sie zu einem heiligen Ritual gehören, sollen sie auch dort belassen werden. Weil sie das ganze Gesicht, also auch den Mund bedecken, sind sie auch nur sehr bedingt zum Sprechen geeignet. Es gibt drei Typen von Masken auf Bali: Ganzmasken, Halbmasken und Masken mit beweglichem Kiefer. Das sind Tier-, Menschen- oder Dämonenmasken.

Topeng heißt auf Indonesisch „Maske“ oder „Etwas, was man sich ans Gesicht drückt“. Es gibt zahlreiche verschiedene Spielarten des Balinesischen *Topeng* Theaters. Zunächst einmal das

- *Topeng Pajegan*, das ich selbst auf Bali erlernt habe, und auf das ich im Anschluss ausführlich eingehen werde, dann das
- *Wayang Wong*, das Geschichten aus dem *Ramayana* erzählt, einem indischen Epos, das in seiner Urform wiederum Teil des *Mahabharata* ist. Hier wird der Triumph der Tugend über das Laster gefeiert.
- *Calonarang* ist ein Ritual, um die lokalen Hexen mit der Anrufung von *Durga*, der Königin der Hexen und Göttin des Todes, zu vertreiben.



– *Barong* erzählt ein allegorisches Märchen über das Gute, das über das Böse siegt, aber es letztlich nicht vernichtet, um das Gleichgewicht der Kräfte in der Welt nicht zu zerstören.

Das Topeng Barong

„*Barong*“-Masken sind riesige, löwenähnliche, mythische Fabelwesen, die das gesamte Dorf vor bösen Geistern beschützen. Kranke werden gesund, wenn sie ihr Fell berühren.

Die Geschichte erzählt vom ewigen Kampf des Guten gegen das Böse. Der „*Barong*“ stellt dabei das Gute und das Schöpferische dar, ist jedoch gleichzeitig eine schelmische, listige Kreatur.

Die böse Hexe *Rangda*, die das zerstörerische Prinzip verkörpert, überfällt Sadewa, den jüngsten Bruder der *Pandawas*, den positiven Helden aus dem hinduistischen Epos *Mahabharata*. Sie würgt ihn, schafft es aber nicht, ihn umzubringen, worauf sie sich beschämt ihrer Ohnmacht bewusst wird, und nun ihn bittet, sie zu töten um sie so von ihrer unheilvollen Aufgabe, das Böse und Zerstörerische in die Welt zu bringen, zu befreien. Sadewa weigert sich jedoch, da er das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse nicht außer Kraft setzen will. Durch Meditation und weiße Magie wird er zum *Barong* und ist so *Rangda* ebenbürtig. Das heilvolle erhaltende und das unheilvolle zerstörerische Prinzip bilden jetzt die großen Gegensätze, die gemeinsam die Welt ausmachen.

Im dramatischen Höhepunkt des Tanzes versetzt *Rangda*, die böse Hexe, *Barongs* Gefolgsleute in Trance, in der diese versuchen, sich gegenseitig mit ihren Schwertern umzubringen. *Barong*, mit gleichstarker Zauberkraft ausgestattet, hebt den Zauber auf, sodass schließlich doch das Gute siegt. Die bereits getöteten Kämpfer werden von einem Priester mit dem heiligen Wasser „*Tirtha Sudamala*“ wieder zum Leben erweckt.

Das *Topeng Pajegan*, ein echtes Volkstheater

Die *Topeng* Masken erzählen Geschichten von alten balinesischen Königshäusern. Ihre dramaturgische Aufgabe ist es, stets eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen, indem sie die Gemeinsamkeiten der historischen Helden mit den heutigen Menschen herausstreichen und diese Helden und ihre Bedeutung für den heutigen Alltag feiern, damit die Zuseher aus der Geschichte lernen. So ist das *Topeng* eine bedeutende pädagogische Einrichtung, die einer breiten Bevölkerung Geschichte, Philosophie

und Moral vermittelt. Dazu bietet die balinesische Spielart des Hinduismus eine Fülle von philosophischen Geschichten, die der Vermittlung von ethischen Grundstandards dienen. Ich muss in Bali immer an Friedrich Schillers *Maxime* denken, das Theater „*habe eine Moralische Anstalt*“ zu sein. Hier ist es so.

Zwischen diesen Geschichten treten die *Bondres* auf, Clown-Halbmasken, mit ihrer Satire über regionale Ereignisse, bekannte Persönlichkeiten oder Touristen, die beim Publikum naturgemäß hervorragend ankommen.

Das *Topeng* ist eine spartenübergreifende Theaterform mit Musik, Tanz, Gesang, Sprache und *Mime Corporel*. Mit den farbenfrohen Kostümen und der lebendigen Körpersprache zieht das *Topeng* im Rahmen der Tempelfeste Zuschauer jeden Alters und aus allen sozialen Schichten an. Als ich das erste Mal in Bali einer *Topeng* Aufführung beiwohnte, erlebte ich, was der Begriff „Volkstheater“ bedeuten kann und wie ich es bisher noch nie und noch nirgends gesehen hatte. Wegen diesen didaktischen Qualitäten treten auf Initiative der Balinesischen Regionalverwaltung *Topeng* Gruppen oft im Fernsehen und in Dörfern auf, um die Bevölkerung über Familienplanung, Gesundheit, Politik und andere Themen zu informieren.

Dadurch hat das *Topeng* auch eine durchaus politische Komponente, die es für bestimmte Herrscher gefährlich erscheinen ließ. So wurde es immer wieder Repressionen und Zensur ausgesetzt – nicht anders als es bestimmten Theatergruppen in Europa erging. In Java etwa ließen manche *Rajas* einst die *Topeng* Darsteller zwingen, ihre Masken mit einem Mundstück vor das Gesicht zu halten, das sie zwischen die Zähne klemmen mussten, damit diese nicht herunterfielen. Damit wollten die Könige verhindern, dass die Darsteller sprechen konnten – und sie so möglicherweise kritisierten. Und einige jener *Topeng* Darsteller, die es gewagt hatten, sich über die holländischen und japanischen Besatzer lustig zu machen, wurden eingesperrt.

Die lebendige Vergangenheit des *Topeng Pajegan*

Das *Topeng Pajegan* ist im Großen und Ganzen eine Art Monolog, bei dem ein Hauptdarsteller in verschiedene Rollen schlüpft. Nebenrollen werden von anderen Darstellern übernommen. Das sind oft Lehrlinge des Hauptdarstellers. So tritt dieser Hauptdarsteller zunächst etwa als alter Minister auf, verschwindet dann hinter einem Vorhang und kommt sogleich als junges Dorfmadchen wieder. Dieses Spiel erfordert ein großes Können des Schauspielers, da er einerseits



jeder Maske durch seinen Körper ganz unterschiedliche Bewegungsmuster geben muss, aber gleichzeitig auch einen echten Menschen mit allen Facetten seiner Persönlichkeit darstellen soll, und eben nicht nur das Klischee eines Menschen reproduzieren darf.

Die Geschichten, die im *Topeng Pajegan* erzählt werden, heißen *Babad Dalem*, „Chronik der Könige“, die seit dem Jahr 840 n.Chr. in den reichen Höfen von Gelgel und Klungkung von Hofdichtern aufgezeichnet wurden. Sie beschreiben ausführlich das Leben bei Hof, einzelne Begebenheiten und Schicksale der Herrscher und ihrer Untertanen. In einer *Topeng* Vorstellung werden allerdings nur Fragmente solcher Aufzeichnungen erzählt, da die meisten Balinesen die vollständigen Geschichten der farbenfrohen und schillernden Persönlichkeiten der Balinesischen Geschichte aus unterschiedlichen anderen Darbietungen und Erzählungen ohnehin bereits längst kennen. Der Erfolg dieser Stücke breitete sich rasch in anderen Dörfern aus. Wohlhabende Prinzen erwarben Masken und Kostüme oder ließen sich diese anfertigen. Sie vererbten sie ihren Nachkommen, denn Masken kumulieren nach balinesischem Glauben das magische Potential der verschiedenen Rituale, „*sankti*“ genannt, die mit ihnen zelebriert werden, und verstärken so ihre Kraft und ihre Wirkung, je älter sie werden.

Die ältesten erhaltenen Masken stammen aus dem 15. Jahrhundert und werden im *Pura Penataran Topeng* Tempel in Blahbatuh aufbewahrt. Sie sind besonders heilig und werden nur zu bestimmten Anlässen enthüllt. Von ihnen gibt es keine Abbildungen, da sie nicht fotografiert oder gemalt werden dürfen. Gemeinsam mit diesen Masken werden auch die *lontar* Bücher aufbewahrt. Das sind Bücher, die auf getrockneten Palmenblättern geschrieben sind und unter anderem die Geschichte enthalten, wie die *Topeng* Masken ursprünglich nach Bali gekommen sein sollen:

Im 16. Jahrhundert führte der König Dalem Batu Renggong von Gelgel Krieg gegen das Königreich Blambangan in Ost-Java. Seine Generäle brachten als Beute die *Topeng* Masken mit. Diese wurden unter Verschluss gehalten und aufbewahrt. Mehr als hundert Jahre später führte der Enkel dieses Königs ein Stück auf, in dem er mit diesen Masken Begebenheiten aus dem Königshaus, hinduistische Geschichten und Satiren auf das Alltagsleben erzählte. Das *Topeng Pajegan* war geboren. Diese Aufführung war ein so großer Erfolg, dass es zur Tradition wurde, an jedem Jahrestag der Einweihung des Familientempels im Palast von Gelgel eine *Topeng* Aufführung abzuhalten.

Die *lontar* Bücher enthalten auch die Beschreibung der Schlacht zwischen König Dalem Batu Renggong und dem König von Blambangan. Diese bildet nach wie vor die Grundlage für viele *Topeng* Aufführungen, die man heute noch in ganz Bali bei den jeweiligen Tempelweihfeiern miterleben kann. *Topeng Pajegan* wird übrigens manchmal auch *Topeng Wali* genannt, da die Aufführungen stets im heiligsten Teil des Tempels stattfinden. *Topeng* Aufführungen gibt es abgesehen von den jährlichen Tempelfesten auch zu Hochzeiten, Totenverbrennungen oder beim Ritual des Zähneschleifens. Im Dorf Ketewel befinden sich ebenfalls alte *Topeng* Masken, die ca. 400 Jahre alt sein sollen. Diese Masken werden nach der Tradition ebenfalls einmal pro Jahr zum Fest des Dorftempels enthüllt, werden aber nie direkt berührt. Sie werden stets mit einem weißen Tuch vom Darsteller und dessen Assistenten bewegt. Diese Masken ähneln eher den Masken aus Java, die wesentlich kleinere Augen und Münder haben, als die balinesischen Masken und zeugen wohl so von ihrem Ursprung.

Die Lehrjahre eines *Topeng* Darstellers

Topeng Darsteller zu werden, gilt in Bali als heilige und ehrenvolle Aufgabe, die innerhalb der Familie der jeweils nächsten Generation weitergegeben wird – nicht nur weil der erste *Topeng* Darsteller selbst der Enkel eines Königs war. Die meisten *Topeng* Darsteller bestreiten ihren Lebensunterhalt als Reisbauern. Als *Topeng* Darsteller haben sie allerdings bestimmte Ähnlichkeiten mit einem Priester und werden auch als solche respektiert.

Ein *Topeng* Darsteller braucht eine Reihe von Fähigkeiten, die er schon von Kindes Alter an erlernt. Ich selbst habe bei einem *Topeng* Meister in einer Gruppe von lauter sechs- bis achtjährigen Kindern das Spiel mit den Masken erlernt. Ich war 30 Jahre alt, und erhielt für jede falsche Bewegung einen Schlag auf den Rücken mit einem Bambusstock. Die ersten Wochen waren für meinen Rücken dementsprechend schmerzhaft.

Als wichtige Voraussetzung muss ein *Topeng* Darsteller besondere schauspielerische Fähigkeiten besitzen. Seine Bewegungen sind größtenteils improvisiert, folgen aber einem bestimmten Muster. Bestimmte Bewegungsabfolgen sind – fast wie im japanischen Nô Theater – seit Jahrhunderten unverändert und genau festgelegt, dann gibt es aber wieder Sequenzen, die völlig frei gestaltet werden können.

Er muss weiters die Gamelan Musik sehr gut kennen, um seine Bewegungen mit der musikalischen Begleitung abzustimmen und



auf dynamische Veränderungen in der Musik zu reagieren. Dann muss er einige Sprachen beherrschen, denn die adeligen Charaktere werden in *Kawi* gesungen, einer alt-javanesischen Sprache. Diese archaische und poetische Sprache lernt man meistens bei Priestern. Darüber hinaus muss ein *Topeng* Darsteller sechs weitere Sprachen beherrschen: Sanskrit, Mittel-Javanesisch, Hoch-, Mittel- und Nieder-Balinesisch und das moderne Indonesisch *Bahasa Indonesia*, das die Umgangssprache auf Bali ist.

Da einer der Hauptaufgaben des *Topeng* Theaters die Vermittlung von Geschichte, Philosophie und Ethik ist, muss der Darsteller auch die heiligen, alten Schriften kennen und auch persönlich moralische Mindeststandards einhalten. Wenn ein Darsteller einen Prinzen oder einen Dorfältesten spielt, erwartet man von ihm eine Vorbildwirkung, indem er die Hinduistischen Werte vermittelt und sich entsprechend würdevoll und distinguiert verhält. Aus diesem Grund sind es oft ältere Männer, die als *Topeng* Darsteller auftreten, und großen Respekt in der Bevölkerung genießen.

Die Laufbahn eines *Topeng* Darstellers beginnt üblicherweise in seinem Heimatdorf, wo er zunächst weniger wichtige Tänze erlernt. Da gibt es etwa *Baris*, den Tanz der Krieger, der ohne Masken aufgeführt wird, oder *Jauk*, ein maskierter Tanz, der innerhalb einer *Barong*-Aufführung dargeboten wird. Später erlernt er dann bei einem Meister, der oft aus seiner eigenen Familie stammt, die Grundbewegungen, den Charakter und die Philosophie jeder einzelnen *Topeng* Maske. Zunächst imitiert er die Bewegungen seines Lehrers, und später, wenn er sicherer wird, fügt er diesen Bewegungen dann seinen eigenen Stil, eigene Bewegungen und Improvisationen hinzu.

Ist der Zeitpunkt gekommen, tritt sein Meister dann unterwürfig an den Priester oder den Dorfältesten heran, um diesen zu bitten, dass der *Topeng* Schüler zum ersten Mal bei einem Tempelfest auftreten darf. Wird diese Erlaubnis erteilt, wird der neue Darsteller von einem brahmanischen Priester in einer speziellen Zeremonie geweiht, die *Mewinten* heißt, und er wird mit seiner Maske „verheiratet“ (*mesakapan prakulit*). Da die *Topeng* Darsteller ihr Wissen oft direkt an ihre Nachfahren weitergeben, bleiben viele Masken über Generationen in der selben Familie und werden durch die zahlreichen Rituale der vielen Feste, bei denen sie benutzt werden, mit magischen Kräften angereichert und so für weitere Einsätze immer wertvoller. Die *Topeng* Darsteller stellen auch oft ihre Masken selbst her, besonders die grotesken Clown Masken, die die besondere Handschrift jedes Darstellers tragen.

Nun ist er bereit für sein Leben als Schauspieler.

Die *Topeng* Aufführung

Wenn sich jemand als *Topeng* Darsteller einen guten Ruf verschafft hat, kommt es oft vor, dass ein Komitee aus einem anderen Dorf anreist, und ihn bittet, bei einem Fest aufzutreten. Dazu werden ihm dann Informationen aus diesem Dorf übermittelt, etwa Rivalitäten zwischen zwei bekannten Familien, eine romantische Liebschaft oder witzige Ereignisse, auf die der Darsteller dann in seiner Aufführung Bezug nehmen soll. Er wählt dann dazu eine Geschichte aus den *lontar* Büchern, die am ehesten zu der gegenwärtigen Situation im Dorf passt, und prägt sich daraufhin den Text und die Geschichte ein.

In der Nacht vor der Vorstellung kann es vorkommen, dass der Darsteller im Traum eine Botschaft mit Rat oder Unterstützung von einem seiner Vorfahren, seinem Guru oder den Geistern der Masken erhält. Am nächsten Tag betet er dann zu diesen Geistern im Familientempel, wo auch seine Masken aufbewahrt werden. Dann packt er die Masken, seinen Kopfschmuck, die Kostüme und eine Flasche mit heiligem Wasser ein und reist in das Dorf, in dem er spielen soll. Bei seiner Ankunft werden ihm Arrak (Schnaps) und Zigaretten, Essen und Getränke gereicht. Beim gemeinsamen Essen und Trinken lernt er die Bewohner des Dorfes kennen. Später macht er sich mit dem Tempel vertraut, in dem er auftreten soll, und beginnt, sein Kostüm anzulegen. Das besteht aus vielen Schichten reich verzierter und vergoldeter Stoffe aus Brokat und Samt, die als Königskleid und zugleich auch als Clownkostüm dienen. Für das Anziehen des Kostüms nimmt er sich viel Zeit und tut dies vor den Augen der neugierigen Dorfbewohner.

Dann bringt der Darsteller zwei Opfergaben dar, eine für *Siwa*, den Gott des Tanzes, und eine für die *Butas* und die *Kalas*, die niedrigen Geister, die die Bühne weihen mögen und die Vorstellung nicht stören sollen. Diese Mantras, die den Darsteller mit der Götterwelt verbinden sollen und ihn gleichzeitig auf die Vorstellung vorbereiten, werden in *Kawi* gebetet, der heiligen Sprache. Er schlägt daraufhin dreimal auf den Korb, in dem sich die Masken befinden, um diese aufzuwecken. Danach legt er sie auf einen Tisch in der Reihenfolge, in der er sie benutzen wird. Zuletzt entfernt er noch das weiße Tuch, das die Masken bedeckt und besprengt sie mit heiligem Wasser. Jetzt ist er bereit für seinen Auftritt.

Der Darsteller und das Publikum warten nun, bis der Priester das Zeichen gibt, dass die Aufführung beginnen kann. Währenddessen



meditiert der Darsteller und versucht den Zustand von *ketakson* zu erlangen. Die Wurzel dieses Wortes ist „*taksu*“, was „Göttliche Inspiration“ bedeutet oder auch „das Geschenk“. Nur ein einziges Familienmitglied kann diesen Schatz besitzen, der ihm von den Geistern seiner Vorfahren verliehen wird. Ein junger Darsteller kann nur warten, bis ein älterer Verwandter stirbt oder dieser sich zur Ruhe setzt, bevor er selbst öffentlich auftreten darf. Jeder Balinesische Familienentempel enthält einen Schrein, der *taksu* geweiht ist, wo diejenigen Dank sagen, die es erhalten haben, und jene darum beten, die es erhalten möchten.

Wenn schließlich der Augenblick gekommen ist, die Vorstellung zu beginnen, setzt der Darsteller seine Einführungsmaske und seinen riesigen verzierten Kopfschmuck auf, der mit goldener Farbe bemalt ist. Er ist mit frischen Blumen geschmückt und die Räucherstäbchen und Duftessenzen, die auf ihm stecken, verbreiten einen intensiven Geruch. Ein Haarteil aus schwarzem Menschenhaar ist hinten an der Krone festgesteckt und fällt dem Darsteller in den Nacken, an den Schläfen verdeckt ein Büschel Blätter den Spalt zwischen Kopfschmuck und Maske. Der Darsteller setzt sich auf einen Stuhl mit hoher Lehne hinter einem Vorhang, der auf einem Bambusstock befestigt ist. Der Vorhang ist nicht breiter als etwa eine Flügeltüre. Hinter der Spielfläche befindet sich der Tempel, wo die Götter als Ehrengäste Platz genommen haben, um der Vorstellung beizuwohnen. Die Spielfläche selbst ist aus festgetretener Erde, ca. 4 Meter breit und auf drei Seiten vom Publikum umgeben, wie eine Arena. Vorne am Bühnenrand sitzen die Kinder am Boden, dahinter die älteren Leute auf Bänken und ganz hinten befinden sich die Erwachsenen, stehend, sitzend, einfach, wo sie Platz finden. Es ist im besten Sinne des Wortes ein Volkstheater, das jung und alt gleichermaßen berührt und fasziniert. Die lebendige und laute Gamelanmusik signalisiert den Beginn der Vorstellung.

Der *Topeng* Darsteller macht einen gutturalen, tiefen Laut, bringt den geschlossenen Vorhang im Rhythmus der Gamelan zum Zittern und heizt die Atmosphäre im Publikum an. Langsam öffnet sich der Vorhang und *Patih*, der Hofmarschall, erscheint und leitet eine Serie von Einleitungstänzen ein, die *Pengelembar* genannt werden, und die vornehmlich dazu dienen, dass sich die Dorfbewohner von den Fertigkeiten des Tänzers überzeugen können und auf das weitere Geschehen vorbereitet werden. Nach diesem staksenden und anspruchsvollen Tanz, betritt meistens *Patih Kras*, die Bühne, ein weiterer Hofmarschall, von völlig anderem Charakter, manchmal

sogar ein *Topeng Tua*, ein Staatsmann, oder gar *Dalem*, der König selbst. Das erfordert in jedem Fall vom *Topeng* Darsteller den Wechsel der Maske, der Persönlichkeit und des Charakters.

Nach dieser Einführung, tritt der Darsteller in den *Bondres* auf, den Clownmasken. Diese Halbmasken sprechen und treiben die Geschichte vorwärts. Der erste Clown Charakter ist „*Penasar Kelihan*“, der Diener des Hofmarschalls, der sich überaus wichtig nimmt. Er erklärt die Handlung der Geschichte, vermengt mit Clownnummern und obszönen Witzen. Nachdem er zusammengefasst hat, was bisher geschah, ruft er nach seinem Herrn, dem Hofmarschall *Patih* und bittet, dieser möge sich zu erkennen geben. Jetzt nimmt der Darsteller die Stimme des – unsichtbaren – Hofmarschalls an, der in Sanskrit seine Dialoge singt und die Zuschauer in die Vergangenheit entführt. Er wiederum spricht für *Dalem*, seinen König, der selbst stumm bleiben muss, da er eine Ganzmaske trägt. Dann wechselt der Darsteller hinter dem Vorhang wieder die Maske und den Kopfschmuck und tritt erneut als Hofmarschall auf. Was dann folgt ist eine Folge von verschiedenen Masken und Charakteren. Die Clownmasken erklären die Geschichte und die Adeligen mit den Ganzmasken unterhalten die Zuschauer mit ihren Gesten und Pantomimen. Der Wechsel zwischen verschiedenen Sprachen erleichtert es dem Publikum, der Handlung zu folgen und zu erkennen, welcher Charakter nun eigentlich spricht. Es werden immer wieder Vorwände gefunden, weitere *Bondres* einzuführen, auch wenn deren Verbindung zur Geschichte denkbar dünn ist. Diese Halbmasken sind dann jedoch die Publikumsliebblinge, die die Schwächen und die Tücken der Dorfbewohner parodieren. Ihr breiter Humor und ihr *slapstick* erfreut das Publikum und bringt aktuelle Bezüge in die historischen Geschichten. Die *Bondres* treten so lange auf wie das Publikum begeistert reagiert. Dann kommt der feindliche König. Er benimmt sich grobschlächtig, unsympathisch und brutal und wird vom Hofmarschall verfolgt, der ihn schließlich auch besiegt. Damit endet die eigentliche Geschichte.

Am Schluss jedoch erscheint *Sidah Karya*. Das *Topeng Pajegan* wird manchmal auch *Topeng Sidah Karya* genannt, um diesem letzten Charakter besondere Ehre zu erweisen, obwohl er im Grunde keine Verbindung zur Geschichte hat. Es ist ein schielendes, übernatürliches Wesen mit weißem Gesicht, ohne das eine Zeremonie kein Erfolg sein kann. Es tritt auf, um dem religiösen Aspekt der Geschichte Genüge zu tun, die mit ihm auch seinen Höhepunkt erlebt. Kommt der Zeitpunkt für seinen Auftritt, spürt man die Spannung bei den



Kindern im Publikum, auf die es *Sidah Karya* besonders abgesehen hat. Der weißhaarige Charakter verlangt eine Gabe vom Hohenpriester. Lachend und singend segnet er die Menschen, versprengt heiliges Wasser und streut chinesische Münzen und gelben Reis unter die erfreuten Zuseher. Am Ende seines Auftritts stürmt er ins Publikum und schnappt sich ein Kind, das er auf die Bühne holt, um es dort von den Göttern segnen zu lassen, bevor er wieder – mit einer kleinen Gabe- verschwindet.

Nach diesem Tanz endet die Vorstellung und der Darsteller bleibt endgültig hinter dem Vorhang, wo er sein verschwitztes Kostüm ablegt. Er erhält ein besonderes Geschenk, das er gemeinsam mit den Masken in seinen Familientempel nach Hause bringt. Üblicherweise wird ein Darsteller bezahlt, es sei denn, er hat eine besondere Beziehung zu dem Dorf oder dem Tempel und weihet seine Vorstellung den Göttern. Seine oberste Pflicht ist es, der Zeremonie zu dienen. Bei heiligen Zeremonien hat er den gleichen Status wie ein Priester.

Die Menschliche Komödie Commedia dell'Arte

Etwa zur gleichen Zeit wie das *Topeng* auf Bali entstand in Europa eine Theaterform, die eigentlich völlig gegensätzliche Wurzeln hat. Diese wurde nicht in einem Königspalast geboren und in den friedlichen, heiligen Tempelanlagen inmitten tropischer Gärten aufgeführt, sondern draußen auf der überfüllten, schmutzigen Straße, auf den Plätzen, mitten im Lärm und im Geschrei der armen Leute, auf die die Könige und die Geschichte vergessen haben. So haben sie sich eben ihre eigenen Geschichten gemacht und sich auch gleich „professionell“ genannt, obwohl die meisten Schauspieler weder lesen noch schreiben konnten, die *Commedia dell'Arte*.

Die Geburt der Neugier

Als sich in der Renaissance das Selbstverständnis des Menschen wandelte und die fixen, „gottgegebenen“ Werte des Mittelalters durch neue Ideen ersetzt wurden, fand dieser Umbruch seine Entsprechung natürlich auch in der Kunst. Nicht mehr Gott stand im Mittelpunkt des menschlichen Strebens, sondern der Mensch selbst, seine Ratio, sein Körper und sein Geist.

Die Maler stellten die Menschen nicht länger als Ikonen dar, sondern malten ihre Modelle mit ihren subjektiven anatomischen Formen wie Muskeln, Gesichtszügen und jeglichen Körperrundungen; aber auch das Wechselspiel zwischen Licht und Schatten und die Gesetze der Perspektive wurden malerisch festgehalten. Da war es dann wohl auch kein Zufall, dass gerade damals die Ölfarbe erfunden wurde, aus dem Bedürfnis heraus, dem Menschen den gebührenden Glanz zu verleihen.

Die Musiker spielten neue Tonarten auf neuen Instrumenten und die mittelalterlichen Minnesänger wurden durch neue Formen des lyrischen Gesangs ersetzt. Bereits 1519 hat Elisabetta Gonzaga mit dokumentiertem Erfolg einen Sterbemonolog der Elissa (Dido) mit Instrumentalbegleitung vorgetragen, der den historischen Ursprung der Oper darstellt.

Der Mensch entdeckte sich selbst und feierte sich als selbstständiges, schöpferisches, lebendiges Wesen. Er überwand seine Fremdbestimmtheit und begründete aus seiner erwachten Neugier die modernen Wissenschaften, den Rationalismus, die Reformation, den Geldhandel, eine neue Architektur und er machte sich auf, fremde Kontinente zu entdecken. Die mittelalterlichen Strukturen wurden aufgebrochen, neue Berufe entstanden, die Städte erblühten, und viele Landbewohner suchten dort neue Chancen und Herausforderungen. Der Mensch entwickelte ein neues Selbstbewusstsein gegenüber der weltlichen Herrschaft und dem Einfluss der Kirche. Das Verhältnis von Stand und Individualität wurde neu gefasst und gesellschaftliche Eliten, wie jene des streitbaren Ritters, verkamen zu Bildern einer überwundenen Vergangenheit.

Das Theater erfand, als Spiegel der Gesellschaft, seine eigene Revolution. Auf der einen Seite wurden die Griechischen Tragödien und Komödien der Antike wieder entdeckt, die aus dem Arabischen zurück ins Altgriechische übersetzt wurden, und man deklarierte sich an allzu menschlich handelnden Göttern, um den Schock der Inquisition im Namen eines richtenden Gottes abzuschütteln – und bereitete dadurch den Boden für die Reformation. Auf der anderen Seite lieferte der rasante gesellschaftliche Umbruch täglich neue Themen für Komödien. Aufschneider, Emporkömmlinge, bauernschlaue Diener, dekadente, überkommene Adelige, eitle Lebemänner, abgetakelte Ritter, falsche Professoren und natürlich deren Damen, die mit und durch ihre Geliebten ganz hoch hinaus wollen, bilden die fröhlich leuchtenden Steinchen im Kaleidoskop der neuen Gesellschaft in den Städten – vor allem der italienischen – Renaissance.



Die Entstehung der *Commedia dell'Arte*

So war es nur eine Frage der Zeit, bis eines Tages am Hauptplatz von Bergamo eher zufällig die *Commedia dell'Arte* das Licht der Welt erblickte – wie ihre Entstehung bis heute tradiert wird. Ein Geschichtenerzähler, wie man sie heute noch in Afrika und im arabischen Raum findet, war von einer Menschenmenge umringt und versuchte, seine Geschichte zu erzählen. Ein junger Bauer jedoch, der erst in die Stadt gezogen war, um Arbeit zu suchen, unterbrach ihn ständig mit schlagfertigen, witzigen Bemerkungen, die das Publikum zum Lachen brachten. Der Erzähler war wütend aber erzählte tapfer weiter. Erst als er nach seinem Vortrag von den Zuschauern Geld absammelte, bemerkte er seinen durchschlagenden Erfolg. Noch nie hatte er nur annähernd so viel Geld eingenommen! Sofort suchte er den Bauern auf, bot ihm ein Viertel der Einnahmen und schlug ihm vor, gemeinsam weiterzuziehen. Dieser stimmte zu und die ersten beiden Charaktere der *Commedia dell'Arte* waren geboren.

Der Magnifico, der Zanni und die Kurtisane

Der Erzähler wurde zum *Magnifico* und war der hierarchisch höher stehende, ernste, Respekt einflößende Charakter, der meistens als Richter, König oder Gutsherr auftrat. Seine Überlegenheit demonstrierte er, indem er mit einem bodenlangen Mantel bekleidet, ohne sich in der Höhe zu bewegen, gleichsam wie auf Rädern ging. Der *Zanni*, unser Bauernjunge, trug eine Maske mit ganz runden, eng stehenden Augen und einer langen, spitzen, schnabelartigen Nase, sprang meistens von einem Bein auf das andere und war unruhig wie ein ausgelassenes Kind. Diese Maske repräsentierte das damalige Stereotyp eines Bauern: Von vorne doof und von der Seite aggressiv. Man merkt gleich, dass *political correctness* damals noch kein relevanter Begriff war – und genau davon lebte die *Commedia dell'Arte*.

Die Charaktere der *Commedia dell'Arte* sind auf ihre ureigensten, niedrigsten Triebe reduziert, aber genau das verleiht ihnen die Kraft, aus den Tiefen ihrer Triebe bis hin in die höchsten poetischen Sphären um ihren Sieg und ihren Vorteil zu kämpfen. Ihre Überzeichnung legt den wahren Kern der Menschen bloß. Die Konflikte werden nicht psychologisch ausgetragen wie etwa im Bürgerlichen Theater des 19. Jahrhunderts, sondern mit rücksichtsloser Brutalität, die nur die Befriedigung der eigenen Triebe kennt, bis zum Mord und Selbstmord führt – oder zur Hochzeit. Die Radikalität ihrer Intentionen legt die

Psychologie der Charaktere offen, und die Lust am Konflikt lässt uns die Menschen auf der Bühne oft tiefer und besser kennenlernen, als ein deseskalierendes Seufzen einer Ibsen-Figur. Zur Veranschaulichung sei an Shakespeare, Molière oder Nestroy erinnert, die Vorbilder für sämtliche ihrer Stoffe aus der *Commedia dell'Arte* bezogen haben.

Dieses ungleiche Paar war so erfolgreich, dass bald ganz Italien voller *Magnificos* und *Zannis* war, die nach dem gleichen Prinzip immer neue Geschichten erzählten und das ganze Land bereisten. Erfolg wird imitiert. Das war schon damals so. Und es dauerte nicht lange bis der dritte Charakter erfunden wurde.

Irgendeine Gruppe wird gemerkt haben, dass schöne Frauen auf der Bühne noch mehr Publikum anlocken, als bloß zwei witzige Männer und so war die *Kurtisane* geboren. Diese war selbstverständlich hübsch, trug einen langen Rock und war charmant und erotisch. Darüber hinaus hatte sie noch eine typische weibliche Eigenschaft: Sie durchschaute die Tricks der Männer und löste am Ende mit sicherem Instinkt die vermeintlich unlösbaren Probleme, die allesamt die Männer verursacht hatten. Natürlich trug sie keine Maske, damit man ihr hübsches Gesicht bewundern können.

Das Spiel der Persönlichkeiten –

Die 9 Charaktere der *Commedia dell'Arte*

Aus diesen drei Charakteren, *Magnifico*, *Zanni* und *Kurtisane*, entwickelten sich im Laufe der Jahre neun Charaktere, die in strenger Hierarchie zueinander stehend die Basis der *Commedia dell'Arte* bilden. Diese Hierarchie ist das wichtigste Element in der Dramaturgie der *Commedia dell'Arte*. Ohne diese Hierarchie kann man die *Commedia dell'Arte* weder verstehen, noch spielen. Die Hierarchie gibt den einzelnen Charakteren das Recht, Fragen zu stellen und Rechenschaft einzufordern, Strafen zu verteilen oder Beziehungen einzugehen. Der Reiz einer gut konstruierten Szene besteht darin, dass ein niedriger Charakter versucht, die Hierarchie umzudrehen, um Unmögliches möglich zu machen, was aber nie auf Dauer gelingt. Ein *Harlekino*, der Diener, versucht demnach etwa, einen *Pantalone*, seinen Herren, zur Rede zu stellen, was dann letzten Endes mit einer Tracht Prügel für *Harlekino* endet...aber vielleicht merkt es *Pantalone* zu spät und hat bis dahin schon ein wichtiges Geheimnis ausgeplaudert, das ihn erpressbar macht... andererseits kann es durchaus vorkommen, dass sich der Herr in seine Dienerin verliebt. Falls dies wirklich zu einer Ehe führen sollte, geht das immer schlecht aus,



wie wir von „Don Pasquale“, „La Serva Padrona“ oder der „Hochzeit des Figaro“ wissen.

Die Commedia dell'Arte wirkte immer restaurativ. Mesallianzen wurden spätestens vom Schicksal geahndet, die Geizigen, Verschlagenen und Neunmalklugen in ihre Grenzen gewiesen, und am Ende blieb immer *Harlekino* der Sieger, mit dem sich das Publikum stets identifizierte. Es kannte die Situation, immer der Schwächere zu sein und zog gestärkt heim, wenn der schlaue und geschickte Diener als erfolgreicher Sieger hervorgegangen war. Es konnte sehen, wie man als Schwächerer trotzdem gewinnt.

Alle Charaktere sind durchtrieben, egoistisch und kämpfen mit allen Mitteln um ihr individuelles Ziel. Dabei sind sie falsch und strategisch, liebenswürdig oder treu, was ihnen eben vermeintlich Erfolg bringt.

Jeder Charakter hatte eine bestimmte Kleidung, eine bestimmte Körperhaltung, die meisten hatten eine bestimmte Maske und natürlich eine ganze Reihe typischer, in der Regel schlechter, Grundeigenschaften. Dadurch erkannte man sofort, welcher Charakter auf der Bühne stand, egal welche Gruppe nun spielte und egal, welche Geschichte erzählt wurde. Die Texte wurden improvisiert, da die meisten Schauspieler ja nicht lesen konnten. Nur die Geschichten, die Szenenfolge und die Auftritts- und Abtrittsreihenfolge wurden vorher vereinbart. Daneben gab es die *lazzi*, standardisierte Dialoge oder witzige akrobatische Einlagenummern, die zum persönlichen Repertoire jedes Schauspielers oder Schauspielerspaars gehörten, und nach Bedarf einfach in neue Szenen eingebaut wurden. So gab es Eifersuchtsszenen, Kampfchoreographien, Begrüßungen oder Tricks, die immer abrufbar waren, wenn die Situation sie erforderten. Jeder Schauspieler spielte sein ganzes Leben lang nur eine einzige Rolle und hatte so die Gelegenheit, eine Reihe von oft berühmter *lazzi* zu entwickeln, oder aber, wie wir später sehen werden, auch eigene Charaktere zu erfinden, indem sie deren spezifische Eigenheiten so lange weiterentwickelten, bis sie ganz neue Charakteristika und Körperlichkeiten entwickelten und schließlich eine neue, eigene Maske erforderten. So entwickelten sich aus dem ursprünglichen *Magnifico* im Laufe der Zeit der *Pantalone*, der *Capitano*, der *Dottore* und der Liebhaber, während sich *Zanni* zu *Harlekino*, *Tartaglia* und zu *Brighella* ausprägte, sowie die Kurtisane wiederum als *Colombine*, Liebhaberin und als der 9. *Charakter* in Erscheinung trat.

Am höchsten in der Hierarchie steht der Liebhaber, der *Amoroso*, der sowohl jung, als auch alt sein kann. Das ist *Theseus* im „Som-

mernachtstraum“ genauso wie *Romeo* in „Romeo und Julia“. Dieser Charakter ist leidenschaftlich und edel, ein sehr guter Schwertkämpfer und hat üblicherweise viel Geld. Er tritt ohne Maske auf – außer er muss sich wegen irgendeiner Intrige verkleiden. Sein weibliches Gegenstück ist die Liebhaberin (*Amorosa*). Sie ist hübsch, vornehm, geschickt, leidenschaftlich, tritt ebenfalls ohne Maske auf und hat gleichermaßen viel Geld. Das ist etwa *Julia* oder die *Olivia* in „Was Ihr Wollt“, *Jessica* im „Kaufmann von Venedig“, und in der traditionellen *Commedia dell'Arte* oft die Tochter des *Pantalone*. Diese steht dabei hierarchisch über ihrem Vater.

Eine Stufe unter den *Amorosa* stehen die Männerfiguren in der Nachfolge des *Magnifico* auf gleicher hierarchischer Ebene. Zunächst *Pantalone*, der reiche Kaufmann, der drei Hauptcharakterzüge besitzt: Er ist geizig, er ist hypochondrisch und er ist scharf auf Frauen. Seine vogelartige Maske, seine sehr kleinen, schnellen Bewegungen und seine scharfen Augen markieren einen Menschen, dem nichts entgeht. Trotz seines Alters und seiner Krankheiten, kann er vor Zorn plötzlich aus dem Stand einen Salto schlagen, wenn er erfährt, dass ein Konkurrent ein gutes Geschäft gemacht hat. Die Vorbilder zu dieser Figur sind meistens reiche venezianische Kaufleute, die sich aus Eitelkeit eigene *Commedia dell'Arte* Truppen gehalten haben. Ihr Ziel war es, die beste Gruppe des Landes zu haben.

Dazu kauften und verkauften sie Schauspieler wie heute für Fußballer hohe Transferzahlungen geleistet werden. So versuchte man, einer anderen Gruppe den erfolgreichen *Harlekino* abzukaufen, um den eigenen zu ersetzen, wenn man mit dessen Leistung nicht mehr zufrieden war oder sich einen „Star“ leisten konnte.

In den Stücken stieg der *Pantalone* meistens sehr schlecht aus. Den eigenen Brötchengeber tröstete man dann, indem man sagte: „Das sind ja nicht Sie! Das ist Ihr Konkurrent!“

Der Name *Pantalone* leitet sich angeblich von der Tatsache ab, dass er Hosen trägt. Und es wird berichtet, er trüge sie, weil der Kaufmann mit dem höchsten Ansehen in Venedig jeweils das Privileg hatte, zum Zeichen des Beginns des *Carnevale* eine Stange mit dem Wappen von Venedig, einen Löwen, am Markusplatz in den Boden zu rammen. („Planta Leone“) Um sich dabei gut bewegen zu können, muss man eine Hose tragen. Und diese neue Form der Beinkleider wurde dann „*Pantalone*“ genannt. „*L'avare*“ oder „*Le Misanthrop*“ von Molière sind bekannte *Pantalones*, aber auch *Don Pasquale* von Donizetti, *Volpone* von Ben Johnson oder natürlich *Shylock*, der „Kaufmann von Venedig“.



Capitano, auf der gleichen hierarchischen Ebene wie *Pantalone*, ist ein Angeber. Der Charakter stammt aus Spanien und stellt einen Mann dar, der entweder gerne ein Feldherr wäre oder keiner mehr ist. Auf alle Fälle erzählt er ununterbrochen seine eigenen Heldentaten, wenn es aber etwa darum geht, eine Fliege zu töten, verzieht er sich rasch. Auch kommt es selten so weit, dass er sich im Kampf beweisen muss, da er sich lieber davor drückt oder seinen Diener vorschickt. Die Grundhaltung des *Capitano* ist die eines Hahns oder eines Hundes, der laut bellt, aber sich bei Gefahr rasch in einem Winkel versteckt. Seine Maske hat scharfe, grimmige Züge, besonders markante Wangen und einen schmalen Mund. Natürlich möchte er durch seine Haltung Frauen beeindrucken, selbstverständlich die reichen, die ihm eine Armee finanzieren können. Ansonsten versucht er bei *Pantalone* sein Glück oder bietet dem *Dottore* seine Dienste an, um in irgendwelchen entlegenen Erdteilen Rohstoffe für seine Experimente zu besorgen. Als Vorbild für diesen Charakter diente der mittelalterliche Ritter mit seinem Heldenmut und seinem Ehrenkodex. Bekannte literarische Figuren sind Don Quixote oder Scaramouche, dessen berühmter Darsteller Tiberio Fiorelli an einem schönen Tag des 17. Jahrhunderts die *Capitano*-Maske abnahm und sagte: „Von heute an bin ich nicht mehr Capitano, ich bin Scaramouche!“ und fortan immer ohne Maske spielte.

Gibt *Capitano* mit seinem Körper an, so tut es *Dottore* mit seinem Geist. Die Vorbilder dieses Charakters waren zweifellos die Juristen und Gelehrten aus Bologna. *Dottore* ist entweder Jurist oder Mediziner, brabbelt lateinisch klingende Wörter, um seine Kompetenz zu beweisen, und wälzt dicke Bücher. Meistens verschlimmert er durch seine Initiativen die jeweilige Lage und wendet sich dann dem Alkohol zu, um seine Leistung zu feiern. Dabei zieht er den ahnungslosen Mitbürgern das Geld aus der Tasche oder macht obskure Gegengeschäfte mit *Pantalone*. Seine Maske bedeckt nur die Stirn und die Nase, unterstreicht so deren Volumina, und zwingt den Körper in eine Haltung, die etwas rückwärts gebeugt, den Bauch hervortreten lässt – und so dem Charakter jeweils die Richtung vorgibt. Zuerst dreht sich der Bauch, dann der Kopf. Die Vorlage dieses Charakters ist das Schwein. Eine literarische Figur ist „Le Medicin Volant“ von Molière oder *Dottore Malatesta*, ebenfalls im „Don Pasquale“, weiters der *Apotheker* bei „Romeo und Julia“.

Eine kleine hierarchische Zwischenstufe abwärts finden wir den *Brighella*. Das ist nach der venezianischen Tradition ein Diener, der es zu etwas gebracht hat, also entweder der Chef von weiteren

Dienern ist, ein *Commis de Rang*, wie etwa *Malvolio* in „Was Ihr wollt“, der aber auch ein eigenes Geschäft betreiben kann, das er penibel in Ordnung hält, gleichzeitig jedoch mit *Harlekino* schmutzige Geschäfte treibt. Diesen sozialen Aufstieg bezahlt er aber mit einem Tick. So stottert er oder hat nervöse Zuckungen. Gleichzeitig versucht er sich so perfekt wie möglich auf einer sozialen Stufe zu bewegen, die allzu offensichtlich nicht die seine ist. Sauber, gepflegt, zukommend, teuer gekleidet, aber geschmacklos – Stoff genug zur Inspiration für böse Dienstboten niedrigeren Rangs! Nur etwas hat er noch aus seiner Zeit als *Harlekino* erhalten: Er kann wunderschön singen. Da sind plötzlich alle seine Ticks verschwunden und er betört die Herzen der Frauen. Seine Maske ist bausbackig mit einer breiten Nase und einer schwulstigen Oberlippe. Seine Augen sind treuherzig.

In der neapolitanischen Tradition steht auf dieser Ebene der *Tartaglia* mit einer hochroten Maske und kleiner Stupsnase, der als Sekretär des *Dottore* arbeitet, nur weder lesen noch schreiben kann. Das darf *Dottore* selbstverständlich nie erfahren...so muss er immer jemanden vermeintlich Vertrauenswürdigem finden, der die Verträge oder Rezepte für ihn ausfertigt.

Die unterste hierarchische Ebene wird von *Harlekino* und *Colombine* dominiert.

Harlekino kommt vom Land, spricht Dialekt und schlägt sich meist als Diener durch. Er durchschaut die Schwächen seiner jeweiligen Herren und nützt diese schamlos und jederzeit zu seinem eigenen Vorteil aus. Seine Maske ist katzenartig mit genießerischem Mund, sinnlichen Wangen und schön gezeichneten Augen. Sie ist oft schwarz, da sie von den Einwanderern aus Afrika inspiriert ist. Sein Kostüm besteht aus vielen, kleinen bunten Herbstblättern und kommt ursprünglich aus Russland, wo der komische Charakter des *Waldgeistes* der feinen adeligen Gesellschaft bei der Jagd die Zeit vertrieb. Dieser war in Blätter gehüllt und einer der populärsten russischen Figuren. Die *Commedia dell'Arte* Truppen, die auf ihren Reisen so weit in den Norden vorstießen, schauten sich dieses Kostüm ab. *Harlekino* trägt immer einen längs geteilten Hirtenstab, mit dem er einen klappernden Lärm macht – ursprünglich um Vieh zu treiben. Dieser Stab dient ihm zu allerlei Kunststücken, wird aber auch von anderen benützt, ihm Schläge zu erteilen. Dieser Stab heißt auf Englisch übrigens „*slapstick*“. Berühmte literarische Figuren sind der *Arlecchino* im „Der Diener zweier Herren“ von Goldoni, eigentlich sämtliche Nestroy Hauptrollen, die dieser ja selbst spielte, *Papage-*



no in der Zauberflöte oder *Mosca* in „Volpone“ von Ben Johnson. Der *Harlekino* ist die klassische Identifikationsfigur für das Publikum. Genauso wie die meisten Zuseher steht er auf der untersten sozialen Ebene, wird für Dinge geschlagen, für die er nichts kann und zeigt ihnen, wie man trotzdem überlebt und am Ende sogar gewinnt. Mit einer unglaublichen Eloquenz und Geschmeidigkeit – seine Körperlichkeit ist die der Katze entlehnt – schafft er es, sämtliche Konflikte für sich zu gewinnen – und so ist es schließlich auch immer *Harlekino*, der die Frau seines Herzens gewinnt.

Diese Frau ist *Colombine*, eine, im positivsten Sinne des Wortes, bodenständige Dienerin, die ebenfalls vom Land kommt und in der Stadt ihr Glück sucht. Sie ist mit einem untrüglichen Menschenverstand und Sinn für Gerechtigkeit ausgestattet, mit denen sie sämtliche Männer durchschaut und gegebenen Falles bloßstellt – und das quer durch alle sozialen Schichten! Es ist meistens *Colombine*, die die Probleme löst, oder sich beim Publikum entschuldigt, wenn die Männer wieder einmal verbissen und jämmerlich versuchen, besonders raffiniert zu sein – und aus allem einen Ausweg findet. Dass sie *Harlekino* am Schluß doch heiratet, ist vielleicht ihre einzige Schwäche...

Sie tritt – natürlich – ohne Maske auf, ist die Identifikationsfigur der weiblichen Zuschauer und das Objekt spontaner Verliebtheit sämtlicher anwesender Männer – auf der Bühne und im Publikum. Literarische Entsprechungen sind die *Salome Bockerl* aus dem „Talisman“ von Nestroy, *Susanna* aus der „Hochzeit des Figaro“, *Blondchen* aus der „Entführung aus dem Serail“, *Norina* aus dem „Don Pasquale“, aber auch die Dienstbotinnen bei Schnitzler können wir durchaus als *Colombinen* bezeichnen.

Die letzte der Hauptfiguren der *Commedia dell'Arte* ist ein übernatürlicher Charakter mit besonderen Eigenschaften. Nennen wir ihn einfach den 9. *Charakter*. Dieser steht außerhalb der menschlichen Gesellschaft und so auch außerhalb dieser Hierarchie. Alle respektieren und fürchten ihn. Er zeichnet sich durch Fähigkeiten aus, die dem normalen Menschen verwehrt bleiben. Er findet immer eine radikale Lösung und bringt aussichtslose Verstrickungen durch Verwandlung, Vergiftung oder sonstige Tricks zu einem schnellen Ende.

Der 9. *Charakter* kann natürlich in allen denkbaren Erscheinungen auftreten, die übersinnliche Fähigkeiten haben. Zauberer, Hexen, Apotheker, Priester, Feen, Geister, und so weiter. Da ist der Phantasie keine Grenze gesetzt. Wir denken natürlich sofort an das ganze

Universum von Shakespeare: *Puck*, *Ariel*, *Titania* und an den *Priester* in „Romeo und Julia“, der im italienischen original Szenario natürlich ein Apotheker war. Im anglikanischen England war es im Gegensatz zu Italien erlaubt, Priester auf der Bühne darzustellen, was man natürlich leidlich ausnutzte – nur gerade bei „Romeo und Julia“ macht das eigentlich nicht viel Sinn, wenn ausgerechnet ein Priester der armen Julia das Gift verabreicht.

Die Nebenrollen

Neben diesen Hauptcharakteren gibt es eine Vielzahl von Nebenrollen, die aber in bestimmten Stücken auch die zentrale Figur sein können. Jeder diese kleineren Charaktere hat ganz spezifische Eigenschaften, steht aber auf der gleichen hierarchischen Ebene einer der oben beschriebenen Hauptcharaktere. So gibt es *Isabella*, eine *Amorosa*, die jedoch die Männer unentwegt auf die Probe stellt, stur ist, ihrem Vater widerspricht und gerade deshalb von den Männern begehrt wird. In Shakespeares *Zähmung der widerspenstigen Katharina* finden wir eine solche Figur oder auch in Büchners *Lena*. Auf *Harlekinos* Ebene finden wir natürlich die meisten Nebencharaktere. Denn fast jede Region erfand ihre eigenen Identifikationsfiguren, die auch bestimmten lokalen Moden und Dialekten unterworfen waren. Viele der damaligen Stars entwickelten im Laufe der Jahre eigene Ausformungen und Typen des Dieners, die sie dann auch anders nannten, deren Kostüm sie veränderten und für die sie neue Masken schufen. Nachhaltig hielten sich solche Charaktere jedoch nur, wenn diese wiederum so erfolgreich waren, dass sie von anderen Schauspielern imitiert wurden. Davon gibt es einige.

Da ist zunächst *Pulcinella* aus Neapel. Er ist zynisch. Man sagt, er sei als Küken, was ja *Pulcinella* bedeutet, aus einem Ei geschlüpft, konnte aber alleine nicht heraus. So half ihm der Teufel, nahm ihn mit zwei Fingern und befreite ihn aus der Schale. Dort, wo ihn der Teufel berührt hatte, ist er deformiert, meist hat er einen Buckel und ein steifes Bein. Da er hässlich ist, wird er nicht geliebt, und da er nicht geliebt wird, ist er gemein und spinnt grausame Intrigen.

Bajazzo heißt eigentlich Strohsack, deshalb ist dieser auch mit einem Bettüberzug bekleidet – erkennbar an den riesigen Knöpfen. Er hält sich selbst für einen großen Helden und versucht sich unentwegt an akrobatischen Kunststücken oder an Kampfchoreographien, ist dabei aber steif, ungelenkt und fällt ständig um.

Pierrot war vor allem in Frankreich beliebt, langsam, tollpatschig, verliebt und schweigsam. Berühmt ist er durch „Pedrole“, einen



mondsüchtigen Schauspieler, geworden, der immer zu Vollmond in seiner Kunst über sich selbst hinauswuchs. An diesen Tagen reisten Zuschauer von überall her an, um ihn spielen zu sehen; bis zu 200 Kilometer sollen die Fans damals zurückgelegt haben, um ihn bei Vollmond zu bewundern! Noch heute gehört der Mond zum Accessoire in seine Abbildungen.

Der Alltag der Komödianten

Der Erfolg der *Commedia dell'Arte* beruhte darauf, dass diese Kunstform auf der Straße geboren wurde und sich auf der Straße weiterentwickelte. Das einzige Kriterium war der unmittelbare Erfolg, der sich in dem Geld manifestierte, das man nachher absammelte. Hunderte Truppen zogen auf verschiedenen Routen mit ihren Brettern durch ganz Europa, von Italien nach Russland, über Skandinavien, England, die Niederlande nach Spanien und von dort nach Sizilien und wieder nach Norden. Die Gruppen nutzte die Fastenzeit, in der Aufführungen von der Kirche verboten waren, um ein neues Repertoire für die nächste Saison zu erfinden. Jeden Tag entwickelten sie eine neue Geschichte, für die sie den Inhalt, die Auftritt- und Abtrittsfolge, die Requisiten und die Szenenfolge skizzierten. Meistens wurde ein Stück höchstens dreimal gespielt, um die Frische der Improvisation zu erhalten. In diese Szenen bauten die Schauspieler dann bei Bedarf ihre *lazzi* ein. Jedes Stück hatte drei Akte, und jeder Akt dauerte ziemlich genau 20 Minuten, exakt so lange wie die Brenndauer der Kerzen betrug, die für die Bühnenbeleuchtung verwendet wurden.

Die Truppen reisten – damals übrigens bereits ohne Pass – mit Pferdewägen von Land zu Land. Wenn sie in einer neuen Stadt ankamen, gingen sie zunächst zum Friseur, um diesen für eine kleine Rolle im 3. Akt zu engagieren. Stolz erzählte dieser nun von seinem Engagement, und da er das Kommunikationszentrum jeder Stadt war, bedeutete dies die beste Werbung für das Theater. Des Mittags stellte man sich auf den Marktplatz und spielte eine Kurzfassung des 1. Akts, um die Leute für das Stück zu interessieren.

Am Abend borgte man sich von den Marktverkäufern die Bänke aus, stellte sie vor die Bühne, und bald verlangte man fixes Geld für diese Plätze. Die Zuschauer, die hinter den Bänken standen, zahlten keinen Eintritt, sondern spendeten nur etwas, falls es ihnen gefallen hatte. Am besten erging es den Leuten, die einen Balkon besaßen, der auf den Marktplatz ging. Sie vermieteten diesen an reiche Leute, bewirteten diese auch noch, je nach deren Belieben und Finanzkraft. Das

Geld war nicht nur die Triebfeder, die wie bereits erwähnt die Geburt der *Commedia dell'Arte* ausgelöst hatte. Es blieb auch weiterhin das bestimmende Element in der weiteren Entwicklung der *Commedia dell'Arte* und wächst bis heute in seiner Bedeutung für das Theater in dem Maße, wie die Politik es klein zu reden versucht.

Ein Schauspieler erhielt eine Erfolgsprämie gemäß dem Applaus nach einer Szene. Für einen Zwischenapplaus während der Szene für besonders gelungene *lazzi*, bekam er die doppelte Erfolgsprämie. So engagierten viele Schauspieler gute Claqueure, die während der Szene gegen ein geringes Entgelt Applaus provozierten.

Die Bühne war 3 mal 4 Meter breit, also ziemlich klein im Vergleich zu heutigen Bühnen. Je höher sie war, desto weiter hielt man das Publikum auf Distanz. Durch diese räumliche Enge und den Raum, den die maskierten Charaktere einnahmen, entstand regelrecht eine energetische Sprengkraft, die half, auch vor bis zu 3.000 Leuten zu spielen. Die Gesten, die Bewegungen und die Positionen der Darsteller auf der Bühne waren weithin sichtbar.

So entwickelten sich fixe Spielregeln, die von allen Schauspielern eingehalten wurden, und die eben das Handwerk der *Commedia dell'Arte* ausmachten. Diese Regeln haben bis heute ihre Gültigkeit und werden nicht nur im Theater, sondern auch für Film, Fernsehen und Comic Strips angewandt. Das ist der Grund, warum ich das Wissen um die Masken, die Dramaturgie und die Geschichte der *Commedia dell'Arte* als fixen Bestandteil meines Unterrichts sowohl praktisch als auch theoretisch an meine Studenten weitergebe. Selbst wenn ich eine Oper inszeniere, biete ich ein *Commedia dell'Arte* Training für Sänger an, wenn das Libretto aus dieser Tradition stammt. Die Arbeit mit Masken ist für Sänger eine große Herausforderung, da sich diese ja vor allem mit ihren Stimmen und mit Grimassen ausdrücken, aber selten eine adäquate Körpersprache besitzen. Diese Arbeit führt oft zu wunderbaren und erstaunlichen Resultaten.

Solche Regeln können spieltechnischer, dramaturgischer oder darstellerischer Natur sein. So mussten die Schauspieler zu ihrem Auftritt auf die Bühne springen. Das ergab sich einerseits aus der Höhe der Bühne, andererseits erhielt der Auftritt damit auch gleich eine besondere Energie für das Bühnengeschehen und konnte von niemandem ignoriert werden. Denn jeder neue Auftritt ändert die Stimmung und den Rhythmus auf der Bühne radikal. Wer von links auftritt ist in der Regel ein positiver Charakter, wer von rechts auftritt eher nicht. Diese Regel ergibt sich aus der Schreibrichtung in Euro-



pa. Wir schreiben von links nach rechts und solche Bewegungen wirken bei uns unterbewusst harmonischer als die entgegengesetzte Richtung. Im arabischen Raum ist das übrigens umgekehrt.

Ein Charakter muss unmittelbar nach dem Auftritt auf die Bühne einen „Unfall“ haben, etwa ausrutschen, oder etwas entdecken, was ihm eine neue Erkenntnis bringt. Irgendetwas Unvorhergesehenes muss jedenfalls geschehen, was den Charakter von seiner Strategie abbringt. So hat die Szene vom Anfang an eine dramaturgische Zugkraft.

Wenn ein Darsteller von der Bühne geht, muss er ein Problem hinterlassen. Damit hat der verbleibende Schauspieler Stoff für einen Monolog, der ihm die Gelegenheit gibt, direkt mit dem Publikum in Kontakt zu treten, seine weiteren Pläne oder Lösungsvorschläge darzulegen und die Spannung hoch zu halten, bis der nächste Charakter auftritt. Wir kennen diese Regel übrigens gut vom Fernsehkommissar *Colombo*, der den fast überführten Mördern regelmäßig darlegt, wieso ihr Alibi nicht hält – und dann geht. Nur hält der Übeltäter daraufhin keinen Monolog, sondern es kommt ein Filmschnitt, um die Spannung weiter zu steigern. Übrigens ist *Colombo* der klassische *Harlekino*. Er stammt aus der Unterschicht, ermittelt jedoch immer in Millionärskreisen und dreht so die Hierarchie um. Restaurativ ist die Serie ebenso wie ihr Vorbild, die *Commedia dell'Arte*, denn *Colombo* nimmt nach gewonnenem Fall nicht etwa den Platz des Millionärs ein, sondern steigt in seinen alten Peugeot und fährt ins Büro.

Shakespeare und Molière waren die ersten, die die Stoffe der *Commedia dell'Arte* in geschriebene Worte fassten. Das veränderte den Spielstil gewaltig. Jeder *lazzo* wurde auf der Probe mitgeschrieben und fixiert. Beide Autoren schrieben ihre Stücke ja während der Proben. Eine weitere wichtige Entwicklung nahm die *Commedia dell'Arte*, als begonnen wurde, in Innenräumen und eigens konstruierten Theatern zu spielen, die architektonisch dem typischen Marktplatz nachgebildet waren, wie wir ihn oben kennengelernt haben. Nun gab es das Parkett, die Stehplätze und die Logen – und darüber den Olymp, wo sich im Theater allerdings nicht die Götter befanden, sondern die ärmsten Menschen, die sich nur die billigsten Karten leisten konnten.

Da in Theatergebäuden die Zuschauer aber immer im Vorhinein zahlten, konnte man leiser, subtiler und langsamer spielen, da das Publikum ja nicht sofort weiterging, wenn die Spannung nachließ. Später kam Goldoni und reformierte das Theater, indem er seine

Charaktere ohne Masken spielen ließ, da er einen darstellerischen Realismus anstrebte, den er mit maskierten Schauspielern nicht zu erreichen glaubte. Trotzdem blieb er der Dramaturgie und der Auführungspraxis der *Commedia dell'Arte* treu, die wir ironischer Weise heute zu einem guten Teil von ihm kennen, der sie ja eigentlich überwinden wollte.

Sein Gegenspieler Gozzi, der uns vor allem durch seine Opernlibretti immer noch ein Begriff ist, Marivaux, Ben Johnson und Nestroy sind weitere Beispiele von vielen Autoren, die die *Commedia dell'Arte* in ihren Schriften verewigten.

Das Ende der *Commedia dell'Arte*

Mit der französischen Revolution und den darauf folgenden politischen Unruhen wurden die frei reisenden *Commedia dell'Arte* Truppen verboten. Sie waren unzensurierbar, da sie ja keinen geschriebenen Text hatten. Einige Truppen gingen daraufhin nach Russland, wo sie bis 1917 spielen durften. Die jüngsten authentischen Quellen, die uns zur Verfügung stehen, stammen übrigens aus dieser Tradition.

Andere Truppen schlossen sich den Reitergesellschaften an, aus denen sich später der Zirkus entwickelte. Dort reduzierten sie die *Pulcinella* Maske auf die rote Nase des Clowns. Einige Truppen begannen, Marionettentheater aufzuführen oder schufen eine neue Kunstform, die Pantomime, wo sie ohne Text arbeiteten, aber die gleichen Geschichten erzählten. Einige Truppen wiederum gründeten Theater und spielten nach geschriebenen Vorlagen.

In England gab es ein berühmtes *Fahrendes Theater*, das zwar weiterhin auf der Straße spielen durfte, sich dabei jedoch fortbewegen musste. Wie dem Rattenfänger von Hameln folgten die Zuseher der Bühne, weil sie nicht stehen bleiben durften. Denn die Obrigkeit fürchtete sich vor den Komplotten, die auf der Straße beieinander stehende Menschengruppen hätten aushecken können. Diese Truppe ließ sich eine Bühne konstruieren, die auf den Rücken von sechs Pferden montiert war, die ständig im Kreis liefen. Und sie erfanden das *Minitramp*, das ihnen erlaubte, auf diese fahrende Bühne zu springen. Auf diese Weise war es immer noch „Fahrendes Theater“, doch die Zuschauer konnten an ihrem Platz bleiben. Nach einem Gastspiel in Paris ließ Napoleon III. für sie dort den Cirque d'Hiver erbauen, der heute noch steht.

In der Oper überlebten die Charaktere und die Stoffe der *Commedia dell'Arte* unbehelligt bis ins 20. Jahrhundert, von Pergolesi über



Mozart, Haydn, Donizetti, Rossini bis Busoni, Puccini und Richard Strauss.

Und wenn wir nur ein wenig aufmerksam darauf achten, erkennen wir die modernen Varianten und Nachfolger der Charaktere der *Commedia dell'Arte* bei Donald Duck, Asterix, Monty Python, in zahlreichen Filmen, Fernsehserien und Theaterstücken wieder.

Die Bevölkerung meiner Gegenwart

Aus welchem Kulturkreis und welcher Tradition Masken auch kommen mögen, immer erweitern und bereichern sie die Ausdrucksmöglichkeiten der Menschen. Deshalb sind Masken nicht nur prädestiniert für Übergangsriten, religiöse Feste und medizinische Interventionen, sondern auch für das Theater und die Darstellenden Künste die Geschichten, die sie erzählen. Ihre vermeintlich starren Gesichter sind lebendige Bilder von Menschen mit all ihren Tiefen und Widersprüchlichkeiten, ihren Stärken und ihren Schwächen. Da Masken den menschlichen Ausdruck immer überzeichnen, gehen sie der Wahrheit erbarmungslos auf den Grund und eignen sich dadurch besonders als Instrument der Komik. Sie ermuntern uns, unsere Umgebung intensiver wahrzunehmen, Geschichten farbenfroher zu erzählen und selbst menschlicher zu werden.

Die Arbeit und die Beschäftigung mit Masken hat seit meinen ersten Tagen in der *Commedia dell'Arte* Schule meinen Weg bis heute bestimmt und begleitet. Mittlerweile habe ich viele Länder bereist und habe eine stattliche Anzahl von Masken zusammengetragen, deren Geschichten sich mit meinen eigenen vermengt haben. Das Wichtigste aber, was ich von den Masken lernen konnte, war die Erkenntnis, wie sehr sich die Menschen im Grunde ähneln, egal aus welcher Kultur oder aus welcher Zeit sie stammen. Es mochten sich die Technik, die Wissenschaft und die Kommunikation weiterentwickeln, die Menschen blieben jedoch über Jahrhunderte dieselben. Es sind dieselben Leidenschaften, dieselben Schwächen, dieselben Träume, dieselben Hoffnungen, die ihre Handlungen und dadurch auch ihre Konflikte über Zeiten und Kulturen hinweg bestimmen. Die machtgierigen Könige von Shakespeare erkennen wir heute in jeder Nachrichtensendung wieder, die Liebenden sehen wir auf der Straße und Koblode wie der Puck erscheinen uns im Traum. Der koreanische Bauer hat ebensolche Leidenschaften und Ängste wie ein Bauer aus Marokko oder aus der Steiermark. Wenn er unglücklich liebt, ist er ebenso verzweifelt wie sein brasilianischer Kollege. Und der Inhalt

einer Liebesbotschaft ist immer der gleiche, egal ob er als Herzform in eine Baumrinde geritzt wurde, mit Federkiel verfasst oder per SMS verschickt wurde. Deshalb sind auch weltweit die Theaterformen und die Protagonisten der Stücke so ähnlich. Den *Harlekino* habe ich im traditionellen Theater in Korea, in Indonesien, in Afrika und in Südamerika wieder getroffen, er kann der *Portier* im „Hotel Sacher“ sein, *Papageno*, *Obelix* oder der Kommissar in Los Angeles.

Das Theater ist die Insel meiner Weltanschauung. Das Theater ist für mich der Ort der Utopie, eine Gegenwart, die ich allerdings beeinflussen und bestimmen kann, die ich gestalten muss und die nach klaren Regeln funktioniert. Diese Welt ist alles andere als ein Paradies, sondern die bewusste Illusion von einer besseren Realität. Nicht das griechische Illyrien, wo sich gleichmütig gehütete Schafe an die Wölfe schmiegen, ist das Ideal des Theaters.

Das Theater spiegelt vielmehr eine lärmende, emotionale, widersprüchliche Welt, in der der Mensch, von seinen Leidenschaften getrieben, mit seiner Rationalität in Konflikt gerät und seinem Glück nachläuft oder seinen Ängsten zu entkommen sucht. Die Bewohner dieser Gegenwart sind die Menschen, die so gut sein wollen, dass ihnen alles misslingt, und die einsam sind, weil sie denken, dass es nur ihnen so geht, bis sie dann im Theater auf der Bühne ihresgleichen entdecken und über sich selbst lachen lernen. Es sind die Begeisterungsfähigen, die an sich selbst scheitern, doch jederzeit entflammt von einer neuen Leidenschaft, wieder ganz von vorne beginnen.



1 Das arabische „Maskharat“, bezieht sich auf diese spanischen Wurzeln und bezeichnet die Posse, die nur durch die Verhüllung des Gesichts möglich ist.