

Laurette Burgholzer

Katy Schlegel: Comica – Donna Attrice – Innamorata. Frühe Berufsschauspielerinnen und ihre Kunst

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15620>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Burgholzer, Laurette: Katy Schlegel: Comica – Donna Attrice – Innamorata. Frühe Berufsschauspielerinnen und ihre Kunst. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15620>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r255>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

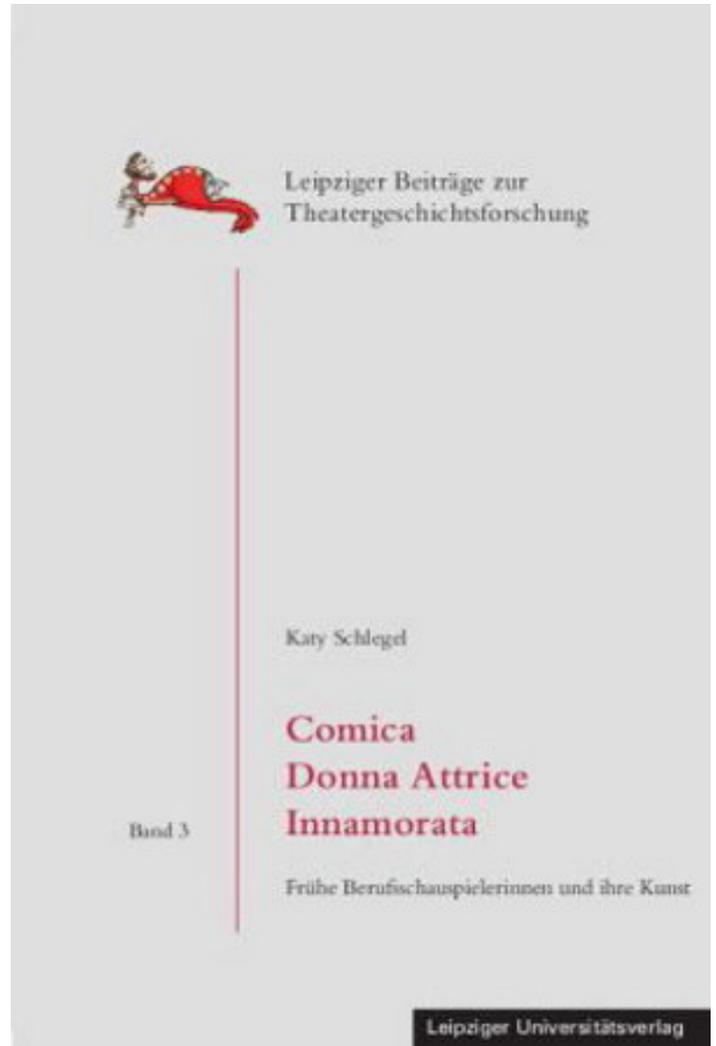
Katy Schlegel: Comica – Donna Attrice – Innamorata. Frühe Berufsschauspielerinnen und ihre Kunst.

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2011.
(Leipziger Beiträge zur Theaterwissenschaft: 3).
ISBN 978-3-86583-430-0. 316 S. Preis: € 40,-.

von **Laurette Burgholzer**

Es ist "eher zu billigen [...], einem Basilisken beim Pfeifen zuzuhören als einer Frau beim Singen, weil der Basilisk mit seinem Blick den Körper tötet, während die Frau mit ihren lasziven Gesängen jedoch die Seele tötet, indem sie in ihr sündhafte Wünsche hervorruft" (S. 78). Als sirenenhaft gefährlich beschreibt hier Francisco Arias (1533–1605), ein 'Mann der Kirche', die Wirkungsweise weiblichen Gesangs. Das 16. und 17. Jahrhundert in Europa begegnen der öffentlich auftretenden Frau in der Tat meist radikal. Der Verdammung jener singenden, sprechenden, springenden, spielenden Akteurinnen als Geschöpfe des Lasters steht jedoch diametral die Idealisierung der rhetorisch begnadeten, graziösen Schauspielerin gegenüber. Die Wahrnehmung der italienischen Comica oszilliert zwischen den Extremen von teuflischer Obszönität und göttlicher Anmut. Katy Schlegel folgt den Pfaden dieser widersprüchlichen Beschreibungen und Darstellungen früher Berufsschauspielerinnen "außerhalb der offiziell geltenden Kartographie künstlerischer, moralischer oder intellektueller Bezugsgrößen" (S. 18).

Wenn die Autorin sich in ihrer nunmehr publizierten Dissertation dem 'anderen', komödiantischen Theater in der Zeit zwischen der Professionalisierung von Schauspiel und ersten Aufklärungstendenzen zuwendet, dabei kulturwissenschaftlich kontextualisierend und mit einer "multifokalen Perspektive" (S. 18) unterschiedliche Quellen und darüber



hinaus Namen wie u. a. Gerda Baumbach und Rudolf Münz heranzieht, zeigt sich die theaterhistoriographische Strichführung des Leipziger Instituts für Theaterwissenschaft. Spielarten komödiantischer Praxis und deren Ablehnung, Maschere und Charaktermasken, Lachkultur und Moraltheologie bilden die Spannungsfelder, in deren Zentrum die weibliche Akteurin der frühen Neuzeit auf differenzierte Weise Beachtung findet.

Hierbei rückt "das Potential von Maske als Schlüsselproblem für die Fragen von Schauspielkunst in den Fokus – und zwar jenseits formal-ästhetischer Kriterien [...]: als Gesamtkörpermaske bzw. als Kunstfigur, deren Spezifik ebenso aus dem Tragen lederner Halbmasken resultieren konnte wie aus Elementen des Kleides oder einem bestimmten Repertoire an sprachlichen sowie musikalischen Merkmalen und spezifischen Körperbewegungen" (S. 17). Die 'Drei-

faltigkeit' im Buchtitel aus *Comica, Donna Attrice* und *Innamorata* steht in enger Verbindung mit ebendiesem Maskenverständnis: Zwischen die professionelle Komödiantin und deren Bühnenfigur schiebt sich eine Kunstfigur, welche – so lautet eine von Katy Schlegels Thesen – den bekannten (meist männlich kodierten) Maschere wie *Arlecchino, Pantalone, Zanni* etc. in schauspielerischer Ausdruckskraft und komödiantischem Verkehrungspotential in nichts nachstehe. Mehr noch: die fehlende materielle Gesichtsmaske der weiblichen Akteure sei keinesfalls Indiz für die vielfach behauptete und historiographisch tradierte Charakterdarstellung 'ernster' Parti und eine realistisch-mimetische Schauspielkunst der *Comiche*.

Als "Donne divine" und "Furie infernali" (S. 24) werden die öffentlich auftretenden Akteurinnen von Bewunderern und Verächtern markiert. Diese Extreme widersprüchlicher Attribute der *Donna Attrice* begreift Schlegel in einem dynamischen Verhältnis, oszillierend zwischen Kontinuität und Diskontinuität, symbolischem und diabolischem Handeln bzw. – gleichlautend mit den beiden zentralen Teilen der Publikation – "Konstruktion und Dekonstruktion als Beschreibungsmodelle für die künstlerischen Operationen der Schauspielerinnen" (S. 26). Die Autorin erfüllt dabei den Anspruch, nicht allein die feministische Feststellung der Naturalisierung und Beherrschung der Frau durch den 'männlichen Blick' zu wiederholen – die Problematik ist bekannt, auch zahlreiche der in dieser Forschungsarbeit zitierten Quellen wurden von Männern verfasst –, sondern gerade die Aktivitäten und Leistungen der autonom handelnden Schauspielerinnen aufzuzeigen.

Die schwierige Aufgabe der Autorin besteht darin, eine realistische Einschätzung des mutmaßlich nicht realistischen, ostentativen Körpergebrauchs der *Comiche* vorzunehmen, da die Quellen (Briefe, Moraltraktate, Tagebücher, programmatische Schriften, Bildquellen etc.) diese meist extrem polarisierend darstellen: Das Renaissance-Frauenideal der akademisch-höfischen Elite tönt aus exaltierten Lobgedichten über rhetorisch geradezu 'himmlische', edle Gesten vollführende Schauspielerinnen, während

mit moralisierendem Impetus derbe Obszönität auf das "polyphone[] berufsschauspielerische[] Stimmengewirr" (S. 51) projiziert wird.

Gänzlich ohne babylonisches Stimmengewirr hingegen arbeitet Schlegel in Hinsicht auf begriffliche Präzision: Nicht nur die italienischen Bezeichnungen wie *Donna Attrice, Maschera* etc. belässt sie nach einer Erklärung unübersetzt (*traduttore, traditore*), auch werden sämtliche Zitate aus Primär- und Sekundärliteratur vollständig, nebst – teils eigener – deutscher Übersetzung im italienischen, englischen, französischen etc. Wortlaut angegeben. Dieses dankenswerte Angebot an sprachlicher Sensibilität lässt dem/der LeserIn Raum für genaues Studieren.

Konstruktion und Dekonstruktion als zwei Seiten einer Medaille finden im Rahmen von *Commedia all'improvviso* statt, wobei eine besondere Leistung der weiblichen wie männlichen Akteure der Berufsschauspielgruppen "darin bestand, dass es ihnen in einem spannungsvollen, dynamischen Balanceakt zwischen den Gesetzmäßigkeiten der offiziellen, literalen Kultur und sämtlichen illiteralen, abgründigen Erscheinungen gelang, die mitunter stark divergierenden Positionen ohne Hierarchisierung nebeneinander zu stellen und für ein breit gefächertes Publikum zu kommunizieren"

(S. 52).

'Hochkulturelle' Körperkanons und Proportionslehre, Redegewandtheit, Anmut, Harmonie, Mäßigung – und darüber hinaus das aktive Verbergen der Anstrengungen, die das Überwinden der 'ersten Natur' durch die 'zweite Natur' bedeuten –, bestimmen die schablonenhaft perfekte Hofdame als offizielles Frauenideal. Berufsschauspielerinnen der ersten Generation (d. h. bis etwa zur Mitte des 16. Jh.) wurden von akademisch gebildeten Beschreibern am höfisch-humanistischen Frauenideal gemessen, während sie zugleich auf der Bühne ihre artifiziellen, überstilisierten *Figurae* bzw. Kunstfiguren erschufen und entlarvten. Ambivalent-leibliche Bühnenaktionen finden in der *Comedia all'improvviso* im stabilisierenden und zugleich subversiven Raum des Ima-

ginären – die Autorin nimmt hier Bezug auf Gabriele Schwab – statt, der durch aufklärerische 'Reinigungsarbeit' jedoch seine Qualität als schöpferischer Freiraum nach und nach einbüßte, zugunsten eines 'domestizierten' Schauspiels und eindeutiger Charaktere.

Schlegel zeichnet in ihrer Spurensuche nach, wie Akteurinnen als Innamorate gerade auch durch nonverbale Formen wie Gesang und Tanz über doppelseitige Ausdrucksregister verfügten, immer oszillierend zwischen 'schöner' Ausführung und grotesken und exzessiv dynamischen Körperverbiegungen, während von Seiten der Kirche das Zusammenspiel von weiblichem Körper und Musik massiv problematisiert wurde. Die Positivformulierung der akrobatischen, tänzerischen, rhetorischen und gesanglichen Variabilität der Comiche bieten 'Motive' aus Bewundererschreiben: Der schauspielerische Facettenreichtum in verschiedenen Genres und dessen Wirkungsweise auf das Publikum seien faszinierend. Doch die Negativformulierung dieser attestierten Wandelbarkeit ist nicht weit; in ihrer Gleichzeitigkeit von Festschreiben und Entgrenzen von (Körper-)Werten und Normen verstießen die Berufsschauspielerinnen 'gleich einem Proteus' (in den Worten eines Zeitgenossen) gegen den Kontinuitätsanspruch der frühen modernen Welt: Die gottgegebene Persona verschwindet hinter der polyvalenten, teuflischen Maske.

Die Innamorate stehen hierin strukturell den Mäschere nahe, wenngleich sie kein 'mythologisches Hinterland' vorzuweisen haben. Noch deutlicher wird dieses Verwandtschaftsverhältnis, wenn Schlegel auf die tricksterhafte Sinnlichkeit und Erotik in Bühnenaktionen zwischen männlichen und weiblichen AkteurInnen zu sprechen kommt, welche in moraltheologischen Schriften – etwa bei Pietro Gambacorta (1355–1435) – , sogleich als schädlich und sündig dargestellt wird: "il Zanni con la serva [...] la salsa del diavolo [der Zanni mit der Serva die Soße des Teufels]" (S. 180). Befallen von der Pazzia, als "szenischer Karneval" (S. 221), vermischen die Comiche motorische und verbale Unordnung, praktizie-

ren Vielsprachigkeit, entkleiden sich, werden dann wieder 'vernünftig' und zeigen so als transgressive Provokateurinnen das Ineinandergreifen konträrer Seinsweisen der ersten und zweiten Natur. Die mantraartige Kategorisierung der Innamorati als ernste Figuren in zahlreichen theatergeschichtlichen Publikationen wirkt anhand des präsentierten Quellenmaterials realitätsfern.

Weitere Tricksterqualitäten der Donna Attrice offenbaren sich laut Schlegel in transfigurativen Bühnenaktionen, die binäre Geschlechteroppositionen in ihrer Gemachtheit präsentieren und hinterfragen: 'Sex' wird zu 'gender', jedoch immer im komödiantischen Scherzo-Modus und im Kontext einer im 16. und 17. Jahrhundert (noch) nicht ontologischen, biologistischen Bestimmung von Geschlecht. Die Autorin verweist darauf, "trickster" eigne sich "als Denkfigur und -prinzip für alle dell'arte-Akteure, was nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck kommt, dass sie über die Figurae [...] kulturelle Muster subversiv-schöpferisch unterliefen, die binäre sozial-geschlechtliche Klassifikation als Effekt entlarvten und die Illusion der Einheit der Persönlichkeit in ihre konstitutiven Akte zerlegten" (S. 239). Es handelt sich um Verfahrensweisen, die heute oft als spezifisch postmodern ausgewiesen werden, doch Schlegel entgegnet dieser gegenwärtigen Innovationsaffinität mit ihrer Historisierungsarbeit ein implizites 'wir sind nie (post)modern gewesen'.

Tradierungen und Transformationen bestimmen die frühe Berufsschauspiel- und Aufführungspraxis, die Schlegel immer wieder überzeugend, an konkretes Quellenmaterial gebunden, imaginiert und sprachlich für LeserInnen vorstellbar macht. Etwa dreihundert Jahre lang waren italienische Comici dell'arte in der europäischen Theaterlandschaft aktiv. Deren Spiel "entfaltete gerade dadurch seine kommunikative Wirkungskraft, dass es jenseits des Entwurfes von Utopien die Kontextgebundenheit im Auge behielt" (S. 275), bis sich das Gewicht der vormaligen "intermédiaires culturels" zunehmend "auf die nach einer kulturell-rationalen Schablone geprägte Seite der Madaille [verlagerte]" (S. 273), während stereotype Versatzstücke (in Form der mehr oder minder obli-

gatorischen kollektiven Hochzeit als Schlusspunkt der Commedia-Nummerndramaturgie) noch auf das "Hoheitsgebiet der Maschere/Figurae" (S. 277) verweisen: das zyklische, alte, soziale Fest als Schwellenphänomen, in dem die Donna Attrice ihren Maskenkollegen eben nicht als die 'Andere' der Commedia all'improvviso gegenüber steht.

Die besondere Qualität der Publikation liegt in der von Schlegel ausgeführten, forciert differenzierenden Arbeit an den schauspieltechnischen Registern der Comica. Dieses Unterfangen macht das Thema der frühen Berufsschauspielerinnen in Europa überhaupt erst zu einem vielschichtigen Forschungsgegenstand, der bisher marginalisiert wurde – eine Ausnahme und als komplementäre Lektüre zu *Comi-*

ca – Donna Attrice – Innamorata empfehlenswert ist M. A. Katritzky's *Women, Medicine and Theatre, 1500–1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks* von 2007. Die von Schlegel offerierte neue Sichtweise untergräbt Pauschalurteile wie das Commedia-bezogene Aufteilen in einerseits (männliche) komische Masken, und andererseits 'ernste', realistisch angelegte und verkörperte Figuren wie die *Innamorata*. Durch sprachliche und methodische Präzision getragen, bietet die Publikation eine vielschichtige Kontextualisierung der Diskurse und Praktiken ostentativen Körpergebrauchs: Neben der theaterhistoriographischen Relevanz ist diese Forschungsarbeit dadurch insbesondere in Hinsicht auf Gender Studies und Kulturwissenschaft von großem Wert.

Autor/innen-Biografie

Laurette Burgholzer

Seit 2017 Postdoc-Angestellte des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern, sowie Lehrbeauftragte der École supérieure d'art dramatique in Paris. 2015–2016 OeAD-Stipendiatin (Marietta Blau) an der Französischen Nationalbibliothek. 2011–2015 Universitätsassistentin Praedoc bei Prof. Dr. Stefan Hulfeld, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Aktuelles Forschungsprojekt zur Ausbildung von FigurentheaterspielerInnen sowie zu Praktiken der offenen Manipulation im Gegenwartstheater. Im Rahmen ihrer Dissertation *Masken der A/Moderne* (2017) hat sie historiographische Grundlagenforschung zur Wiederentdeckung der Maske in Frankreich um 1900 geleistet, mit Fokus auf den Pantomimen Farina, Jacques Copeau und Charles Dullin.