

tural Europe: Comparative Perspectives, in: Ammon, Haarmann [27] Bd. 1, 490. – 35 für Deutschland s. Chr. V. Stutterheim: (1986). Temporalität in der Zweitsprache. Eine Unters. zum Erwerb des Deutschen durch türkische Gastarbeiter (1986); für Frankreich s. G. Vermees (Hg.): *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France*, Vol. 2: *Les langues immigrées* (Paris 1988); für Großbritannien s. S. Alladina, V. Edwards (Hg.): *Multilingualism in the British Isles* (1991); für die Niederlande s. P. Broeder, G. Extra: *Ethnic Identity and Community Languages in the Netherlands*, in: *Sociolinguistica* 9 (1995) 96–112. – 36 die bislang umfangreichste Dokumentation zur soziokulturellen Situation der Immigrantensprachen bieten Ammon, Haarmann [27] mit Beiträgen zu Immigrantensprachen in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Belgien, in den Niederlanden und in nordischen Ländern. – 37 Einblicke in den Multilingualismus im urbanen Milieu bieten G. Extra, K. Yagmur (Hg.): *Urban Multilingualism in Europe. Immigrant Minority Languages at Home and School* (Clevedon u. a. 2004). – 38 eine linguistisch-pragmatische Analyse des als «Kanakendeutsch» bekannten dt. Pidgins findet sich bei H. Haarmann: *Sprachkontakte und Fusion in den Sprachen Europas*, in: U. Hinrichs (Hg.): *Hb. der Eurolinguistik* (2010) 553–579. – 39 zit. nach J. Darquennes: *Analyse und Herausforderungen der Sprachenpolitik in der EU*, in: Hinrichs [38] 791.

H. Haarmann

→ Anglizismus → Fremdwort → Hochsprache → Interkulturelle Kommunikation → Muttersprache → Purismus → Sprachgebrauch → Sprachgesellschaften → Sprachkritik → Sprachregelung → Sprachrichtigkeit → Wortschatz

Stegreifdichtung (lat. *versus ex tempore facti*; engl. *extempore poetry*; frz. *poésie improvisée*; ital. *poesia estemporanea*; span. *poesía improvisada*)

A. Definitive Aspekte. Als S. bezeichnet man das Ergebnis dichterischen Improvisierens in einer *face-to-face* Kommunikationssituation, bei der anhand bestimmter Vorgaben – z. B. eines thematischen oder metrischen Schemas – ein poetischer Text produziert wird. Wesentliches Merkmal der S. ist damit die «Gleichzeitigkeit von Texterzeugung, Textvermittlung und Textrezeption» [1]. Als eine Unterkategorie der S. kann das Stegreifspiel im Sinne des Stegreiftheaters gefaßt werden. Der Begriff «S.» enthält eine bildliche Übertragung alter Bezeichnungen für Steigbügel (ahd. *stegareif*, mhd. *stegereif*). Damit wird rekuriert auf den «fröhliche[n] Reitersmann, [der] schnell noch etwas erledigt, auch wenn er schon im Sattel sitzt [...]» [2] S. meint also eine Dichtung, die ohne Vorbereitung «aus dem Augenblick» geschaffen wird bzw. dem Rezipienten diesen Eindruck vermitteln will. Im Idealfall fallen in der S. Performanz und Produktion zusammen, doch wird zur S. meist auch die rasche schriftliche Gedichtproduktion zu konkreten Anlässen (Gelegenheitsdichtung) gerechnet (etwa Klapphornvers und Limerick). [3]

Seit der Antike wird S. häufig im Rahmen von – realen oder fiktiven – Veranstaltungen (Dichteragone, z. B. *certamen Homeri et Hesiodi*; Bukolik; Symposien) hervorgebracht, wobei diese Veranstaltungen sowohl geselligen als auch kompetitiven Charakter haben können. Frühe Formen der S. sind auch im vorliterarischen antiken Mimos und im Atellanen-Lustspiel zu finden. Seit der frühen Neuzeit wird die S. auch auf Wanderbühnen populär, und in Italien entwickelt sich eine reiche Tradition des Stegreiftheaters, die in verschiedene Länder Europas ausstrahlt und dabei sowohl von Wandertrup-

pen als auch von festen Ensembles weitergetragen wird. Ebenso üben sich gesellige Zirkel in dichterischen Improvisationsformen; darunter fällt beispielsweise der Leberreim als zweizeiliges improvisiertes Gedicht bei Tischgesellschaften, der in Deutschland bis ins 19. Jh. lebendig war. [4] In einzelnen Regionen bilden sich spezifische Traditionen der S. heraus, die sich in verschiedenen Bezeichnungen der Rolle des Stegreifdichters niederschlagen, vgl. etwa die mallorkinischen *glosadors*, die baskischen *bersolaris*, die spanisch-galicischen *fistoras* mit ihren *desafios* ('Herausforderungen'), die brasilianischen *repentistas* und die *payadores* (Wandersänger in der Region des Río de la Plata, die sich beim Vortrag ihrer Gedichte auf der Gitarre begleiten). Weitere Beispiele für Wechselgesänge mit Improvisation sind die kasachischen *ajty*, mit denen im 19. Jh. Siege im Sport gefeiert wurden, und die malaiischen *pantuns*, Vierzeiler, die bei Poesiewettbewerben oder Hochzeitsfeiern improvisiert wurden. Sehr häufig erscheint S. in Form eines stilisierten Streits; dabei haben sich hierfür je nach Epoche und Sprache unterschiedliche Begriffe ausgebildet: z. B. *défi*, *altercatio*, *tenzone*. [5]

Auch heute noch erstreckt sich die S. auf eine Vielfalt von poetischen Formen. Neben traditionell geprägten Formen der S. wie dem altbayerischen *Schnaderhüpfel*, einer improvisierten epigrammartigen Liedform, die vor allem bei Festen vorgetragen wird [6], sind auch neue Formen der S. entstanden. Elemente der Improvisation finden sich etwa beim Rap im Rahmen einer Reimprosa-Performance auf der Grundlage eines rhythmisch-musikalischen Grundmusters [7], und der *stand-up comedy*, einem Solovortrag eines Komikers, der aus einstudierten Nummern besteht, aber auch spontane Elemente einbezieht. Darüber hinaus ist vor allem der Veranstaltungstyp des *poetry slam* zu nennen, ein aus den USA stammender und inzwischen in vielen Ländern verbreiteter dichterischer Vortragswettbewerb. In manchen Ausprägungen der S. wird Spontaneität nur vorge-täuscht und die Improvisatoren verfügen bereits vor ihren Auftritten über eine Idee ihres Vortrags. Dies zeigt sich gerade beim *poetry slam*: Die eigenen, zumeist bereits schriftlich fixierten Texte werden vorgetragen, doch ändert sich die Performanz von Mal zu Mal, etwa durch den Einsatz unterschiedlicher metasprachlicher Mittel, um das jeweilige Publikum, das über den Sieger entscheidet, für sich einzunehmen. [8]

Damit läßt sich ein Bogen zur *Rhetorik* schlagen, die verschiedene Aspekte der S. thematisiert. Bereits QUINTILIAN widmet der Fähigkeit, aus dem Stegreif reden zu können («*ex tempore dicendi facultas*»), im zehnten Buch seiner *Institutio oratoria* ein ganzes Kapitel. [9] Danach sei es insbesondere für Redner vor Gericht und auf dem Forum von Bedeutung, sich diese Routine, die die Griechen als *ἄλογος τριβή* (*álogos tribé*, «unreflektierte Praxis») [10] bezeichneten, anzueignen. Das Reden aus dem Stegreif ist damit identifiziert als eine erlernbare Fertigkeit, die darin ihren Nutzen erweist, «als gerade das, was ohne Überlegung vor sich geht, doch auf Überlegung beruht.» [11] Aller Spontaneität zum Trotz ist es für den Redner deshalb ratsam, sich vor der Stegreifrede Gedanken zum Inhalt der Rede zu machen, wobei das Ziel stets im Blick behalten werden muß. Nicht nur elokutionäre Aspekte sind dafür wichtig, auch *inventio* und *dispositio* müssen berücksichtigt werden. Spontane Äußerungen sieht Quintilian deshalb kritisch. [12] Zwei Persönlichkeiten, die sich laut Quintilian besonders durch ihre Improvisationskunst auszeichnen-

ten, sind ANTIPATROS VON SIDON und LICINIUS ARCHIAS.[13]

Über die Informationsvermittlung und Persuasion der Zuhörer hinaus kann die Kunst der S. auch unter dem Aspekt ihres Unterhaltungswerts betrachtet werden. Dieser liegt genau darin, daß die Stegreifdichter über ein gewisses Maß an Spontaneität, Kreativität, Witz und Schlagfertigkeit verfügen, um das Publikum zu unterhalten und dessen *taedium* vorzubeugen. Zur Entwicklung dieser Fähigkeiten ist nicht nur die Kenntnis bestimmter Techniken, sondern auch deren ständige Einübung und Vervollkommnung erforderlich [14], so daß die *exercitatio* hier neben der natürlichen Anlage (*natura*) sowie dem Wissen und der Kunstfertigkeit (*ars*) eine zentrale Rolle einnimmt (vgl. auch die Deklamationen, Übungsreden zu bestimmten vorgegebenen Themen). Darüber hinaus lassen sich weitere Bezüge zur Rhetorik herstellen, etwa im Hinblick auf die Auffindung des Stoffes (Topik) und den Einsatz von Redeschmuck (*ornatus*) in der S.

In der *Literaturwissenschaft* werden vor allem konkrete Formen der S. behandelt; zu nennen sind hier etwa die literatur- bzw. theaterwissenschaftlichen Forschungen zur *commedia dell'arte* und zum Wiener Volkstheater des 18. und 19. Jh.

Im Bereich des *Theaters* können das Improvisations- und Maskentheater sowie das Stegreiftheater als wichtige Manifestationsformen der S. gelten. Stegreif- und Laientheater kann auch zu *pädagogischen* und *psychotherapeutischen* Zwecken eingesetzt werden. Wesentliches Prinzip dabei ist, daß durch gesetzte Spielregeln unbekannte Situationen eröffnet werden, auf welche die Spieler durch jeweils spezifische Äußerungen reagieren. Das Ziel besteht demnach darin, im sicheren Rahmen «spielerisch neue, ungewöhnliche, auch 'gefährliche' Situationen herzustellen, ungewöhnte Äußerungen, Entäußerungen, Identitäten zu studieren und zu erproben» [15]. Das Spiel mit Masken (nicht nur mit Charakter- oder Typenmasken) wird insbesondere in der integrativen Gestalttherapie eingesetzt, deren Absicht es ist, «den Menschen in seiner körperlichen, seelischen und geistigen Einheit zu erfassen und abgespaltene Persönlichkeitsanteile zu integrieren» (siehe MORENOS 'Psychodrama', ILJINES 'Therapeutisches Theater' und die 'Gestalttherapie' von PERLS). [16] Allgemein bezieht sich der Akt des Spielens hier auf das Spiel mit dem Material (bei der Herstellung individueller Masken), das Spiel mit dem eigenen Körper, mit dem Partner und mit der Rolle. [17]

Generell bestehen über den Aspekt der Improvisation auch Anknüpfungspunkte der S. zu anderen Künsten wie etwa der *Musik* (z.B. Freejazz) und dem *Tanz*.

B. Historische Entwicklung. In der *Antike* findet sich die S. z.B. im Skolion, einem bei griechischen Symposien vorgetragenen Lied, das auf vorhandene Texte zurückgreift oder aber aus dem Stegreif gedichtet wird. [18] Ebenso knüpft die bukolische Dichtung bei THEOKRIT und VERGIL an volkstümliche Traditionen von Wettgesängen unter Hirten an. [19] Im Bereich des antiken Stegreiftheaters läßt sich zunächst der *mimus* nennen, eine seit dem 6. Jh. v. Chr. in Sizilien auftretende karikierende Darstellung von Alltagsszenen sowie von Mythenresten, die sich dann auch nach Griechenland und in den Orient sowie nach Süd- und Mittelitalien ausbreitet und in Rom sehr beliebt wird. [20] Ebenfalls großer Beliebtheit erfreut sich die *fabula Atellana*, deren Name auf die Stadt Atella in Kampanien verweist. Die Atellane stellt

eine Stegreifburleske dar, zu deren festem Personal vier Masken gehören: «der dumme, gefräßige und lüsterne Maccus, der fressende und plappernde Bucco, der törichte, ewig lüsterne und stets übertölpelte Alte, der Casnar-Pappus, sowie schließlich der verschmitzte, habgierige und ebenfalls eßlustige Dossennus». [21] Für beide Gattungen kann ein Einfluß auf die römische Literaturkomödie angenommen werden. [22]

Dies zeigt sich etwa bei PLAUTUS, der eine erste Literarisierung von Techniken des Stegreiftheaters im Kunstdrama vornimmt (die später etwa von SHAKESPEARE wieder aufgegriffen wird) [23]. Die ausformulierten Stücke lassen den Schauspielern keinen Raum zur Improvisation, doch sind in den Stücken noch Spuren des Stegreiftheaters zu finden, die sich als Zugeständnis an das an Improvisationen gewöhnte Publikum erklären lassen. [24] Plautus ist insofern Vermittler zwischen der zeitgenössischen Stegreiftradition einerseits und der neuen Literaturkomödie andererseits [25], wobei er sich dezidiert auf die Seite der letzteren stellt und insofern als einschlägig für den Übergang zur Schriftlichkeit und als Überwinder des Stegreifspiels betrachtet werden kann. [26]

Im *Mittelalter* und in der *Renaissance* sind Formen der S. in der altnordischen Skaldik wie auch in der Spielmannsepik und Vagantendichtung belegt. [27] Ferner erscheint die S. in Prosatexten wie G. BOCCACCIO'S 'Decamerone', G. CHAUCER'S 'Canterbury Tales' und M. DE NAVARRES 'Heptaméron', d.h. bei Sammlungen von Stegreiferzählungen, die der Diskussion gesellschaftlicher Konventionen und als höfische Form der Beredsamkeit dienen. Diese Prosatexte folgen alle dem gleichen Muster: Innerhalb eines Rahmens erzählen verschiedene Charaktere zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib Geschichten. Eine Ausnahme diesbezüglich bilden die arabischen 'Erzählungen aus den tausendundein Nächten', wo es nur eine Erzählerin – Scheherazade – gibt, die dem König Nacht für Nacht Geschichten erzählt und diese jeweils an einer spannenden Stelle unterbricht, um dadurch ihre Hinrichtung aufzuschieben (vgl. auch das 'Papageienbuch'/'Tuti-Nameh', dessen persische und türkische Fassungen auf eine indische Urversion zurückgehen; hier will ein Papagei durch die nächtlichen Erzählungen die Frau seines Herrn vom Ehebruch abhalten). Bei allen genannten Texten handelt es sich folglich um eine auf der Ebene der Fiktion inszenierte S. (vgl. auch GOETHE'S 'Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' (1795) und WIELANDS 'Hexameron von Rosenhain' (1805), die ebenfalls an Boccaccio anknüpfen).

Für den arabischen Raum ist ferner die Tradition der Makame zu nennen. Diese Kunstform entwickelte sich auf der Grundlage literarischer Zusammenkünfte, bei denen improvisierte Vorträge und Stegreiferzählungen dargeboten wurden. [28] Als wichtigster Vertreter gilt HARRI (1054–1121/22) mit seinen 'Makamen' (vgl. die Ausgabe von S. DE SACY: 'Les séances de Hariri', 2 Bde., Paris 1822), einer Sammlung von 50 Novellen in gereimter Prosa mit eingestreuten Gedichten, welche 1826 von F. RÜCKERT ins Deutsche übertragen wurde ('Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug'). [29]

Im Bereich der Gelegenheitsdichtung charakterisiert OPITZ in seinem 'Buch von der deutschen Poeterey' (1624) anknüpfend an Quintilian und an STATIUS' 'Silvae', eine einflußreiche Sammlung von 32 Gelegenheitsgedichten der römischen Antike, die Form der 'Sylven oder wälder' wie folgt: Diese «sind nicht allein nur sol-

che carmina, die auß geschwinder anregung vnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden [...]: sondern / wie jhr name selber anzeigt / der vom gleichniß eines Waldes / in dem vieler art vnd sorten Bäume zue finden sindt / genommen ist / sie begreifen auch allerley geistliche vnd weltliche getichte / als da sind Hochzeit- vnd Geburtlieder / Glückwündtschungen nach außgestandener krankheit / item auff reisen / oder auff die zuerückkunft von denselben / vnd dergleichen.» [30] In Deutschland entsteht gegen Ende des 17. Jh. eine Fülle von Gelegenheitsgedichten. Darüber hinaus entwickeln sich ab dem Ende des Mittelalters in verschiedenen Ländern unterschiedliche Traditionen der S., die sich von Europa her ausbreiten und dann auch in Lateinamerika Fuß fassen. [31]

Weiterhin ist für die Entwicklung der S. ab dem 16. Jh. vor allem der Bereich des Theaters mit der *commedia dell'arte* zentral. Der heute etablierte Terminus erscheint allerdings erst bedeutend später in einer Komödie von GOLDONI (*Il Teatro comico*, 1750), und es finden sich zunächst andere Bezeichnungen (*commedia a soggetto*, *commedia all'improvviso*, *commedia improvvisata*, *commedia all'italiana*, *commedia di maschere*). Diese Theaterform geht auf die Gründung von Schauspielgruppen in Italien ab dem 16. Jh. zurück, die ihre Stücke vor einem aristokratischen oder bürgerlichen Publikum aufführen. [32] In Italien erreicht die *commedia dell'arte* ihre Blütezeit zu Beginn des 17. Jh. Ausgehend von dort breitet sie sich in verschiedene Länder Europas aus.

Grundlegende Merkmale der *commedia dell'arte* werden in F. SCALAS *Libro delle favole rappresentative* (1611), N. BARBIERIS *Supplica* (1634), A. PERRUCCI *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699) und P.M. CECCHINIS *Discorso supra l'arte comica con il modo di ben recitare* (1628) diskutiert. [33] Die Handlung folgt allgemein dem Schema, daß mit Hilfe der Diener (den *zanni*, Arlecchino und Brighella) listenreich die Widerstände der Alten (Pantalone, ein verliebter, eifersüchtiger und geiziger Kaufmann aus Venedig, und der Dottore, ein Arzt oder Advokat aus Bologna) überwunden werden müssen, die der Verbindung der Liebenden im Wege stehen. [34] Allgemein ist dieses *teatro all'improvviso* mit Einschränkungen versehen bzw. mit einer Art der *Arbeitsteilung* zwischen *scenario/canovaggio* und Improvisation. Einerseits wird ein notwendiger Rahmen vorher festgelegt, an dem sich die Schauspieler orientieren [35], womit sich eine handlungskonstituierende Improvisation von vornherein fast vollständig ausschließt [36]; andererseits gibt es größtmögliche Freiheiten für die einzelnen Schauspieler innerhalb des vorgegebenen Musters. Die Improvisation bezieht sich damit erstens auf die Ausformung der einzelnen Szenen, wobei sich die Schauspieler auch auf *zibaldoni* oder *centoni*, d.h. Sammlungen von *concetti* (dem für die jeweilige Figur typischen Formelschatz), Monologen oder Kurzszenen (etwa die Klage des unglücklich Verliebten) stützen konnten. Darüber hinaus fügten die Schauspieler auch feste Improvisationsszenen an geeigneter Stelle ein; diese *lazzi*, digressive Scherzimprovisationen mit oder ohne Text, wurden ebenfalls in den *zibaldoni* gesammelt und sind häufig wiederum charakteristisch für bestimmte Figuren. [37] Die konkrete Ausgestaltung der Improvisationselemente hängt so stark von den einzelnen Masken ab, und die Schauspieler spezialisieren sich im Laufe ihres Lebens in der Regel auf eine bestimmte Rolle. Bei der *commedia*

dell'arte geht es damit vor allem um die jeweils originelle Ausgestaltung durch den einzelnen Schauspieler, und es werden vorgeformte Handlungselemente und Formulierungen verwendet, so daß es sich um ein nur «scheinbar 'improvisierte[s]' Spiel» handelt. [38]

In Italien selbst wird die *commedia dell'arte* im 18. Jh. unter dem Einfluß von C. GOLDONI schrittweise reformiert. Goldonis Kritik bezieht sich aber nicht auf die eigentliche *commedia dell'arte*, wie sie zu ihrer Blütezeit gepflegt wurde – die er sogar rühmt und als wichtiges Kulturgut Italiens ansieht –, sondern auf die zeitgenössischen Aufführungen in Venedig. [39] So sind auch Goldonis erste Stücke noch nicht vollständig schriftlich ausgearbeitet. Dies gilt vor allem für *Il servitore di due padroni* (1745), welches für den Schauspieler Antonio Sacchi in der Rolle des Arlecchino/Truffaldino geschrieben ist und noch für dessen Rolle charakteristische *lazzi* und stereotype Eigenschaften enthält (etwa Anspielungen auf seine Gefräßigkeit in I,14). Als Anfangspunkt des von Goldoni reformierten Theaters kann die vollständig ausformulierte Komödie *La donna di garbo* (1743) gelten. Die graduelle Reform zeigt sich dann in der Gesamtentwicklung seiner Stücke wie auch in den Überarbeitungen der einzelnen Komödien. [40] Goldonis Hauptkritikpunkte am zeitgenössischen Theater lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß es sich um unanständige, langweilige und zu übertriebene Stücke außerhalb des Wahrscheinlichen handle [41], und seine Reform zielt demnach auf eine Individualisierung der Personen ab, die an psychologischer Tiefe gewinnen. [42] Dies bedeutet eine schrittweise Abkehr von den stereotypen Charakteren der *commedia dell'arte*. Gleichzeitig übernimmt das Theater eine moralische und gesellschaftskritische Funktion. [43]

In Frankreich läßt sich seit dem 17. Jh. ein großer Erfolg der italienischen Theatertradition feststellen, welche u.a. einen wichtigen Einfluß auf MOLIÈRE ausübt. Bedeutend ist etwa die Truppe der Gelosi, die ab etwa 1568 für den französischen König spielen. [44] Eine erste Blütezeit dieses (*Ancien*) *Théâtre Italien* liegt damit zwischen 1570 und 1697. [45] Von 1697 bis 1716 wird die *comédie italienne* hingegen von offizieller Seite verboten, und während dieser Zeit übernimmt das *théâtre de la foire* (Jahrmarkttheater) verstärkt Elemente der italienischen Stegreiftradition. 1716 ruft Philippe d'Orléans die Truppe von L. Riccoboni nach Paris. Das (*Nouveau*) *Théâtre Italien* lebt damit wieder auf und erlebt nun zwischen 1716 und 1793 eine zweite Blütezeit [46], wobei aber eine langsame Veränderung der italienischen Tradition zu beobachten ist.

Insgesamt nimmt die Technik des improvisierten Spiels mit der starken Betonung gestischer Elemente eine zentrale Rolle für das italienische Theater in Frankreich ein [47]; dies gilt insbesondere für die ersten Truppen, die noch auf Italienisch spielen. Bereits früh fassen aber auch französische Autoren wie FATOUVILLE, REGNARD und DUFRESNY ausgearbeitete Stücke für das *Ancien Théâtre Italien* ab, so daß nur noch einzelne eingeschobene Szenen die italienische Tradition des Stegreifspiels unmittelbar weiterführen. [48]

Im *théâtre de la foire* führen ab 1678 Schauspieltruppen improvisierte Theaterstücke auf, die zunächst durch die mittelalterlichen *farces* und *fabliaux* geprägt sind [49]; im 18. Jh. werden dann aber vor allem ausgearbeitete Stücke von Autoren wie LESAGE, FUZELIER und D'ORNEVAL aufgeführt, und italienische Einflüsse werden hier (neben orientalischen Themen, Elementen

des Wunderbaren und der Hirtendichtung) bestimmend, wobei prinzipiell alle Figuren der *commedia dell'arte* auftreten können. Ferner wird die Entwicklung des *théâtre de la foire* entscheidend durch verschiedene Verbote von offizieller Seite beeinflusst (etwa das Verbot von Dialogen und später auch von Monologen in den Stücken), welche zur Ausschöpfung immer neuer Möglichkeiten der Inszenierung führen (etwa reine Monologstücke und später die Darbietung des gesprochenen Texts auf Schildern, wobei dieser von einem Chor oder dem Publikum auf bekannte Melodien gesungen wurde, vgl. etwa die Stücke *«Arlequin Thétis»* und *«Arlequin Roi de Serendib»*). [50] Diese äußeren Zwänge führen wiederum zu einer stärkeren Betonung des gestischen Spiels.

Im *Nouveau Théâtre Italien* ist vor allem MARIVAUX für die Weiterentwicklung des italienischen Theaters bestimmend. Der für das italienische Theater in Frankreich emblematisch gewordene Arlequin erlangt hier das Merkmal der Naivität und macht einen Prozeß der psychischen Reifung durch, was sich auch im Titel des Stücks *«Arlequin poli par l'amour»* (1720) (*«Wie die Liebe Harlekin erzog»*) widerspiegelt. [51] Die genannte Komödie ist aber noch relativ eng an die italienische Tradition angelehnt: Regieanweisungen lassen dem Schauspieler relative Freiheiten zur Improvisation und deuten auf akrobatische Einlagen sowie *lazzi* hin (diese Elemente der Improvisation beziehen sich nunmehr allerdings ausschließlich auf Arlequin). Eine deutlichere Veränderung gegenüber der italienischen Tradition läßt sich dann ab *«La surprise de l'amour»* beobachten. [52] Im Rahmen der neuen Thematik des *«amour naisant»* [53] – die Liebenden müssen nun nicht mehr äußere, sondern innere Widerstände überwinden (und sich selbst ihrer Liebe bewußt werden) [54] – gewinnen die Figuren insgesamt an Individualität und psychologischer Tiefe; letztlich verliert damit auch die Figur des Arlequin an Bedeutung. [55] Insofern führt *«die Zusammenarbeit mit Marivaux [...] die Tradition der Commedia dell'arte in Frankreich zu einem Höhepunkt und Abschluß zugleich»*. [56]

In *Deutschland* erfolgt im 16./17. Jh. eine Wiederbelebung des Stegreifspiels durch englische Berufsschauspieler, die dort die Entstehung deutscher Wandertruppen begünstigen. Verschriftlichte Stücke werden mit burlesken Einlagen improvisiert. [57] Einen besonderen Einfluß übt diesbezüglich die *commedia dell'arte* aus. Auch in Deutschland gibt es dann aber im 18. Jh. Bestrebungen, von der Tradition der *commedia dell'arte* abzuweichen. Hier ist vor allem die Theaterreform durch J. CHR. GOTTSCHED zu nennen, die auf Literarisierung, soziale Verbesserung, Moralisierung und Nützlichkeit abzielt. Gottsched kritisiert die Tradition der *commedia dell'arte* aufs Schärfste, da sie den Niedergang des italienischen Theaters darstelle. [58]. Gottsched fürchtet den *«Verfall»* der deutschen Schaubühne durch das Stegreiftheater [59] und fordert die Literarisierung der Spielvorlagen. [60] Seine Theaterreform wirkt sich z.B. auf das Wiener Volkstheater aus, in dem sich Elemente des Schuldramas aus dem 18. Jh. mit der Prunkoper und der Wanderbühne und schließlich der volkstümlichen Komik verbinden. [61] Dort kommt es nach einer Hochphase des Stegreifspiels in der ersten Hälfte des 18. Jh., vor allem unter G. PREHAUSER (1699–1769) und F. VON KURZ (1717–1784), unter dem Einfluß Gottscheds kurzfristig zur Zensur und im Jahr 1752 zu wesentlichen Einschränkungen bzgl. der Stegreifkomödien und zur Auf-

führung *«regelmäßiger»* Stücke, d.h. ohne die Figuren des Hanswurst oder des Harlekin. [62]

Im 19. Jh. vollzieht sich in Folge des Einflusses von PH. HAFNER (1735–1764), dem Vater des Wiener Volksstücks, [63] eine Wiederbelebung des Stegreifspiels im Wiener Volkstheater, vor allem durch Schauspieler-Autoren wie F. RAIMUND (1790–1836) und J. NESTROY (1801–1862). [64] In England finden sich Muster des Stegreifspiels innerhalb der *pantomime*, einer populären Theaterform, in der im Anschluß an die Darbietung der Handlung eine Transformationsszene (*transformation scene*) steht, die dem Übergang zur *harlequinade* dient, in der Elemente der *commedia dell'arte* aufgenommen werden und die dieser im wesentlichen folgt. [65]

Auch im 20./21. Jh. leben verschiedene Traditionen der S. – etwa das Improvisationstheater und die Stegreifkomödie – fort. Dabei finden sich in der Literaturwissenschaft auch sehr kritische Bewertungen der *commedia dell'arte*, so etwa bei B. CROCE, der ihr einen poetischen oder ästhetischen Charakter letztlich abspricht und sie als reine Clownerie abtut. [66] Gleichzeitig werden neue Formen der S. wie etwa *poetry slam*, *rap* und *stand-up comedy* geprägt. Im Rahmen von *«Theater-sport»TM*, einer als Wettbewerb zwischen zwei Mannschaften von Schauspielern konzipierten Veranstaltung, improvisieren diese kurze Szenen, bei deren Umsetzung sie Vorgaben des Publikums und eines Spielleiters berücksichtigen müssen. Die Vorgaben können sowohl Handlungselemente als auch formale Aspekte bezüglich der Szenengestaltung betreffen (etwa beim ABC-Spiel, bei dem das jeweils erste Wort in den Dialogsequenzen mit A, B, C usw. beginnen muß). Improvisationselemente finden sich auch in TV-Formaten wie der Improvisationscomedy wieder, die inzwischen auch international vermarktet werden. Darüber hinaus wird Improvisation als therapeutisches Mittel sowie als Teil oder Vorbereitung der Schauspielerausbildung eingesetzt [67], anknüpfend an die Betonung des didaktischen Werts der Improvisation für die Entwicklung des Schauspielers bereits im 18. Jh. durch Theaterästhetiker und Schauspieler [68].

Anmerkungen:

1 G.J. Manilla: Mallorquinische Stegreifdichtung, in: *Catalònia 5* (1994) 44 (www.raco.cat/index.php/Catalonia/article/viewFile/106879/158057, Zugriff 12.6.2010). – 2 Grimm Bd. 17 Sp. 1390f. – 3 vgl. A. Schulz: Art. *«S.»*, in: RDL³ 503. – 4 vgl. ebd. – 5 P. Zumthor: *Introduction à la poésie orale* (Paris 1983) 102. – 6 vgl. Schulz [3] 503; P. Köhler: *Poetische Scherzartikel* (1991) 203–208. – 7 vgl. Schulz [3] 505. – 8 vgl. B. Preckwitz: *Spoken Word und Poetry Slam*. Kleine Schr. zur Interaktionsästhetik (2005) 54. – 9 Quint. X, 7; vgl. Chr. Holcomb: *«The Crown of All Our Study»: Improvisation in Quintilian's Institutio Oratoria*, in: RSC 31, 3 (2001) 53–72. – 10 Quint. X, 7, 11. – 11 Quint. X, 7, 12. – 12 Quint. X, 3, 17. – 13 Quint. X, 3, 19. – 14 Quint. X, 7, 8, 18 und 24. – 15 H.W. Nickel, *Spielpädagogik und Maske*, in: K. Hoffmann, W. Krieger, H.-W. Nickel (Hg.): *Masken – eine Bestandsaufnahme*. Mit Beitr. aus Päd., Gesch., Religion, Theater, Therapie (2004) 20; vgl. R. Vlcek: *Workshop Improvisationstheater*. Übungs- und Spielesammlung für Theaterarbeit, Ausdrucksfindung und Gruppendynamik (2008) 82f. – 16 vgl. H. Eilert: Art. *«Commedia dell'arte»*, in: RDL³, Bd. 1 (1997) 315–317, hier 315; B. Weiß: *Maske und Therapie – ein Überblick*, in: Hoffmann, Krieger, Nickel [15] 323. – 17 Weiß [16] 23f. – 18 vgl. U. Klawitter, Art. *«Improvisation»*, in: HWRh, Bd. 4 (1998) Sp. 310. – 19 vgl. ebd. – 20 vgl. L. Benz: *Die röm.-italische Stegreifspieltrad. zur Zeit der Palliata*, in: L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hg.): *Plautus und die Trad. des Stegreifspiels* (1995) 140f. – 21 ebd. 144. – 22 ebd. 146f. und 152. – 23 vgl. J. Blänsdorf: *Reste der Improvisation in den plautinischen Eingangsszenen*, in:

Benz, Stärk, Vogt-Spira [20] 4. – 24 ebd. 3f.; L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira: Vorwort, in: Benz, Stärk, Vogt-Spira [20] VIII; G. Vogt-Spira: Plautus und die Überwindung des Stegreifspiels, ebd. 235–237. – 25 vgl. Benz [20] 154; Vogt-Spira [24] 229. – 26 vgl. ebd. 229–239. – 27 vgl. Klawitter [18] Sp. 311. – 28 vgl. Art. «Makäme», in: Meyers Konversationslex., Bd. 11 (Leipzig/Wien, 4. Aufl. 1885–1892). – 29 Art. «Hariri», ebd. Bd. 8. – 30 Opitz Kap. V, S. 368f. – 31 Zumthor [5] 102. – 32 vgl. R. Tessari: *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra* (Mailand 1981) 113f.; A. Nicoll: *Il mondo di Arlecchino. Guida alla Commedia dell'arte* (Neuaufll. Mailand 1980; Erstausg.: *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte* ¹1963) 146. – 33 A. Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, hg. v. A. G. Bragaglia (1699; Florenz 1961); vgl. I. Krenzel-Strudthoff (1969): *Die Commedia dell'arte in Europa. Versuch einer Übersicht über ihre neuere Erforschung*, in: W. Theile (Hg.): *Commedia dell'arte: Gesch. – Theorie – Praxis* (1997) 19f.; Blänsdorf [23] 4. – 34 vgl. Eilert [16] 315. – 35 vgl. Perrucci [33] 263f. – 36 vgl. Blänsdorf [23] 5. – 37 zu weiteren *lazzi* vgl. K. Richards, L. Richards: *The Commedia dell'Arte – A Documentary History* (Oxford 1990) 175; Tessari [32] 91f. – 38 R. Warning: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*, in: W. Preisendanz, R. Warning (Hg.): *Das Komische* (1976) 288; vgl. Blänsdorf [23] 6. – 39 vgl. C. Goldoni: *Prefazione ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da G.B. Pasquali* (1761–1778), in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. 14 Bde. Hg. G. Ortolani (¹1959, Mailand 1969) Bd. 1, 739; *Il teatro comico*, II, 10, ebd. Bd. 2, 1080; S. Ferrone: *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena* (¹1975, Florenz 1993) 23. – 40 vgl. G. Da Pozzo: *La rielaborazione delle commedie del Goldoni*, in: *Studi goldoniani*, hg. von V. Branca, N. Mangini. 2 Bde. (Venedig/Rom 1960) 543–565. – 41 C. Goldoni: *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie* (1750), in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni* [39] Bd. 1, 765; *Il teatro comico* I,2, II,2 und III,3, ebd. Bd. 2, 1052, 1068 und 1093; vgl. Tessari [32] 90f. – 42 vgl. Ferrone [39] 24. – 43 *Il teatro comico* II,3, in: *Tutte le opere di Carlo Goldoni* [39] Bd. 2, 1072; vgl. Nicoll [32]. – 44 W. Theile: *Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich* (1980), in: ders. [33] 45–60; E. d'Auriac: *Etude historique sur les spectacles forains*, in: *Théâtre de la foire – recueil de pièces représentées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent précédé d'un essai historique sur les spectacles forains* par E. d'Auriac (Paris 1878) 19; Richards, Richards [37] 61–64. – 45 vgl. du Gérard: *Tables alphabétique et chronologique des pièces représentées sur l'Ancien Théâtre Italien* (¹1750, ND Genf 1970). – 46 vgl. A. d'Origny: *Annales du Théâtre Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour*. 3 Bde. (¹1788, ND Genf 1970); C.D. Brenner: *The Theatre italien – Its Repertory, 1716–1793. With a Historical Intro.* (Berkeley/Los Angeles 1961). – 47 Ch. Mazouer: *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux* (Paris 1979) 278; X. de Courville: *Jeu italien contre jeu français*, in: *Cahiers de l'Association int. d'études françaises* 15 (1963) 189–199; vgl. auch M.J. Wolff: *Die Commedia dell'arte* (1933), in: Theile [33] 85–94. – 48 vgl. R. Guardenti: *Gli italiani a Parigi: La Comédie italienne (1660–1697)*, 2 Bde. (Rom 1990) Bd. 1, 43f.; A. Poitevin: *Histoire des théâtres de la foire et de la comédie italienne – Première période 1678–1720*, in: ders. (M. Drack): *Le Théâtre de la foire, la Comédie italienne et l'Opéra-comique. Recueil de pièces choisies* (Paris 1889, ND Genf 1971) 7; Brenner [46] 1. – 49 Poitevin [48] 4; D. Lurcel: *Le Théâtre de la foire au XVIII^e siècle* (Paris 1983) 27. – 50 vgl. F. Rubellin: *Lesage parodiste*, in: J. Wagner (Hg.): *Lesage, écrivain (1695–1735)* (Amsterdam/Atlanta 1997) 95–123; Th. Lesage, J.-Ph. d'Orneval: *Préface* (1722), in: Th. Lesage, J.-Ph. d'Orneval: *Le Théâtre de La Foire ou l'Opéra comique (1722–1731)*, 6 Bde. (Paris 1724) Bd. 1, 5v.–6v.; Poitevin [48]; Lurcel [49]; A. Grewe: *Monde renversé – théâtre renversé: Lesage und das Théâtre de la Foire* (1983). – 51 Mazouer [47] 280; F. Deloffre: *Une préciosité nouvelle – Marivaux et le marivaudage. Etude de langue et de style* (Paris 1955) 161; R. Warning: *Marivaux und die Commedia dell'arte*, in: J. Wertheimer, R. Bauer (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Gesch. des europ. Dramas* (1983) 3. – 52 Brenner [46] 6; vgl. M. Descotes: *Les grands rôles du théâtre de Marivaux* (Paris 1972) 91–107 und 121–131. –

53 vgl. Warning [51] 1–8. – 54 N.-M. Bernardin: *La Comédie Italienne en France et les théâtres de la foire et du boulevard (1570–1791)* (Paris 1902) 195; Warning [51] 2. – 55 D. Connon: *The Servant as Master: Disguise, Role-Reversal and Social Comment in Three Plays of Marivaux*, in: D. George, Chr. J. Gossip: *Studies in the Commedia dell'arte* (Cardiff 1993) 136. – 56 Warning [51] 1. – 57 vgl. Klawitter [18] Sp. 311f. – 58 siehe z.B. Gottsched, *Dichtk.* 638f. und *Redek.* 566. – 59 J. Chr. Gottsched: *«Vorrede zur Dt. Schaubühne»*, in: *Schr. zur Lit.* (1998) 258; vgl. auch *«Vorrede zum Sterbenden Cato»* (ebd. 257–59, 265) und *«Versuch einer Critischen Dichtkunst»* (ebd. 181, 189, 194f.). – 60 vgl. R. Bauer: *«Vorwort»*, in: Wertheimer, Bauer [51] o. S. – 61 vgl. J. Hein: *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy* (1978) 9. – 62 vgl. ebd. 15. – 63 siehe z.B. E. Alker: *Philipp Hafner. Ein altwiener Komödiendichter* (Zürich 1922). – 64 vgl. ebd. – 65 vgl. V.C. Clinton-Baddeley: *The Burlesque Trad. in the English Theatre after 1660* (London 1973). – 66 B. Croce: *Intorno alla «Commedia dell'Arte»*, in: *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana del Tre al Cinquecento* (Bari 1957) 515. – 67 V. Spolin: *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater* (1983) 12. – 68 vgl. Klawitter [18] Sp. 312.

E. Winter-Froemel, A. Zirker

→ Agonistik → Chanson de geste → Dichtung → Exercitatio → Gelegenheitsgedicht → Improvisation → Lustspiel, Komödie → Kabarett → Performanz, Performativität → Rhapsodie → Schlagfertigkeit → Spiel → Sprechdenken → Stegreifrede → Streitgedicht

Stilbruch (engl. incongruity of style, change of style, breach of style, inconsistency of/in style, incongruous changes in style u. a.; frz. rupture de style, rupture de ton, inconstance/faute de style; ital. rottura/frattura stilistica)

A.I. *Def.* Der S. verstößt gegen die stilistische Einheitlichkeit eines Texts, verletzt die Regeln einer Kommunikationssituation oder widerspricht den Erwartungen an den Stil, die durch den Gegenstand einer Rede oder eines Texts ausgelöst werden.

Die im stilwissenschaftlichen Sinn brauchbare, aber wertende Definition von KRAHL und KURZ: «mangelnde Kontinuität der gedanklich-sprachlichen Ausdrucksweise; in gedanklicher Hinsicht die unorganische Vermischung von Perspektiven und Darstellungsarten, in sprachlicher Hinsicht die unbeabsichtigte oder in ihrer Absicht nicht erkennbare Vermischung verschiedener Bereichsstile, Stilschichten bzw. Stilebenen und Stilfärbungen von Wörtern und Fügungen» [1] bedarf der Ergänzung insofern, als eine solche Vermischung beabsichtigt und in ihrer Absicht durchschaubar sein kann, so daß «der plötzliche Ausbruch aus einer gleichmäßigen Stillage recht wirkungsvoll» [2] ist. Auch kann man von einem S. nur sprechen, wenn er nicht metakommunikativ kommentiert wird, wie das z.B. im Roman «Melancholia» von B. Galvagni der Fall ist: «das [dialektale] Wort *Znichtigkeit*, das ich für eines der scheußlichsten Wörter überhaupt halte» [3].

II. *Begriffsgeschichte.* Eine Begriffsgeschichte von «S.» ist wegen der geringen Zahl der lexikalischen oder wissenschaftlichen Belege nicht faßbar. Das Wort, möglicherweise eine Analogiebildung zu «Stilblüte», ist vielleicht erst eine Neubildung des 20. Jh., worauf sein Fehlen im GRIMM hindeutet, der «Stilblüte» und andere Komposita mit dem Bestimmungswort «Stil-» sehr wohl verbucht. Weder SANDERS (1865) [4] noch HEYNE (1895) [5] verzeichnen das Wort (enthalten allerdings überhaupt keine Komposita mit «Stil-», auch nicht