

UNIVERSITÄT-GESAMTHOCHSCHULE-ESSEN
H. S. "Theatertheorien des 20. Jahrhunderts"
WS 1992/93
Dr Heinz Geiger und Dr Hans Hildebrandt

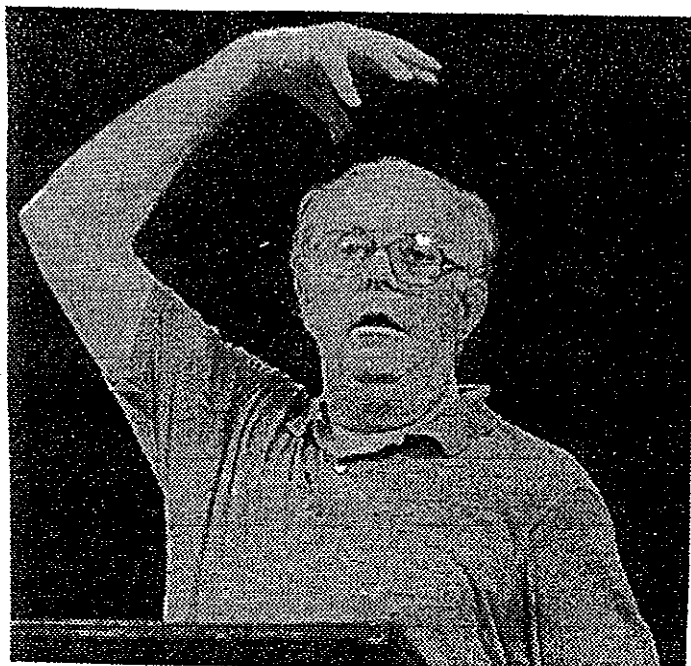
Hausarbeit zum Referat über

Dario Fo

DARIO FOS MEINUNGEN ÜBER DAS THEATER
ODER...
... "ANSICHTEN EINES CLOWNS"!

*Questo mi è valso
un esame in Germania.
Terribile dal punto di vista
stilistico e grammaticale.
Spero meno nel contenuto.
È pur sempre un... atto d'amore
nei confronti del vostro
lavoro.
E braccia benissiano
nel caminetto!*

ca 10-11-95



INHALTSVERZEICHNIS.

Inhaltsverzeichnis.....	2
1.0. Ein Theater in Bewegung.	3
1.1. Mistero buffo, ein modernes "Gesamtkunstwerk".	7
1.2. Ideologie und präzise Stellungnahme der ersten 70er.	8
1. 3. Zurück nach Mailand.....	10
1. 4. Kurzer Blick auf die letzten Jahre.	12
2. 0. Ein Theater der Bewegung.	14
2. 1. 0. Bewegung innerhalb der verschiedenen Quellen.....	15
2. 1. 1. Das griechische Theater.....	16
2. 1. 2. Die giullari.	17
2. 1. 3. Das Elisabethanische Theater.....	18
2. 1. 4. Die Commedia dell'arte.....	19
2. 1. 5. Das neapolitanischen Theater.....	20
2. 1. 6. Einflüsse aus dem fernen Westen.	21
2. 1. 7. "Le théâtre de l'absurde".....	22
2. 2. 0. Der Schauspieler: eine konkrete Bewegung auf der Bühne.....	24
2. 2. 1. Der Mime und die Gesten.....	25
2. 2. 2. Der Schauspieler und seine Stimme.	27
2. 2. 3. Das grammelot.....	28
3. Ansichten eines... modernen Clowns.....	29
Bibliographie.....	32

1.0. Ein Theater in Bewegung.

Die Tätigkeit Dario Fos als Autor und Schauspieler beginnt 1953: sein erstes Stück *Il dito nell'occhio* gilt als Beginn einer echt vielseitigen Karriere, die sehr schwer zu erklären scheint. Reich an Phantasie und Energie, ^{ist} Fo hat überhaupt keiner einheitlichen Stilrichtung gefolgt. Besser: er ist nur seiner Inspiration treu gewesen und hat Material und Techniken benutzt, die er so gut in der Tradition gefunden hat, wie in der Gegenwart des alternativen Theaters, ohne sich je zu begrenzen. Ihm haben unterschiedliche und oft widersprüchliche Theorien gedient, aber alles hat er wiedererfunden, wiedererlebt. Für manche Autoren wäre bestimmt ein Problem gewesen, nicht konsequent zu sein; für Dario Fo war diese die einzige Möglichkeit, eine kulturelle Sackgasse zu vermeiden. Egal wo er findet, was er für sein Zweck benutzt: in dieser Welt - sagt selbst der Autor - ist es schwer zu entscheiden, "wer der Dieb und wer der Bestohlene ist", also soll es in der Welt der Kunst nicht anders sein. Dario Fo "besitzt" nichts außer Kreativität und Phantasie; er kennt keine "richtige" Methode, die zur "perfekten" Darstellung führen soll: er glaubt an ein Theater, das jedes Mal anders ist, weil die Realität - die immer sein Standpunkt und sein Ziel bleiben muß - so vielseitig und überraschend ist. Weg vom aristotelischen Theater mit seinen festgelegten Kategorien und seinen Maßeinheiten, das der größte Wert der Tragödie zuschreibt und das Marionettentheater und das arme Straßentheater für unästhetisch hält¹, rettet er sich in einem neuen Theater, das er selbst bestimmen kann.

"Es ist schwierig von Fo zu reden, weil sein Theater eine Realität in ständiger Bewegung ist"² : so schreibt ein der vielen "Exegeten" Fo's theatralischen Werkes Paolo Puppa. Es würde furchtbar banal klingen, wenn die reinen Tatsachen diese Feststellung nicht

¹Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*. Einaudi, Turin 1987, S. 112

²Puppa, Paolo: *Il teatro di Dario Fo*. Marsilio, Venedig 1978, S. 9

2. Anschluss des Satzes ?
→

sehr spannendes Leben in Mailand an: er besuchte den *Politecnico* (um Architekt zu werden) und gleichzeitig die *Accademia di Brera*, wo er wichtige Freundschaften schloß.

Seine jungen Freunde und er gehörten zur Linke und hatten vor, die alte Welt zunichte zu machen - und das nicht nur im kulturellen Sinn gemeint!: "Wir waren total ungebildet, wir wußten nichts" erzählt er "und dann fingen wir an, alles Mögliche zu lesen: Gramsci, Marx, die amerikanischen Autoren, die erste Übersetzungen von Brecht, Majakowsky, Lorca [...].

Man sprach viel darüber."³ Es entstand eine große Neugier und auch ein bißchen Hochmut:

"Vor allen Dingen war, als ich anfang, der Krieg zu Ende, und wir hatten den großen Vorteil, alles noch einmal auf einem großen weißen Blatt aufschreiben zu können. Es gab ein totales Bedürfnis, sämtliche Zielsetzungen zu erneuern und alles über den Haufen zu werfen, das Alte wie das Bestehende. Wir wußten nichts oder fast nichts über die Ideen und Erfahrungen, die Theaterleute, Maler und Schriftsteller in jenen zwanzig Jahren des Faschismus in anderen Ländern gesammelt hatten. Wir hatten einen großen Drang, alles zu überprüfen, kennenzulernen und zu wissen. Wir hatten keine Ahnung, und wir wußten es."⁴

Fast zum Spaß (und auch aus ökonomischen Gründen) fing sein Abenteuer auf der Bühne an: in den ersten 50er Jahren nach einer glücklichen Erfahrung im Radio, die erste Aufführung des *Dito nell'occhio*. Dieses Theaterstück war das erfolgreiche Ergebnis einer Zusammenarbeit von Fo, Parenti, Durano und Jaques Lecoq, des begabten Mimes (in Italien seit 1948).

In zwei Jahren kam diese Erfahrung zum Ende und Fo ließ sich kurz von der Kinoindustrie verführen. So gut als Schauspieler/ wie auch als Autor, bekam er interessante Vorschläge. Die Versuchung dauerte aber nicht lange und er entschied, zu seiner ersten Liebe, das Theater, zurückzukehren (1958). Die Farce ist das Symbol dieser Periode: er lernte, wie man mit einem Text dem Publikum entgegen kommen kann und wie man das Literarische vom Text abschaffen soll. Seine Technik und seine Begabung vereinten sich

³vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*. Feltrinelli, Mailand 1977, S. 26

⁴Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, S.175

mechanisch und er entdeckte eine Menge von Automatismen, die zum Lachen führten. Der Erfolg kam pünktlich, obwohl nur mit weniger politischen Engagement.

Die bissige Ironie gegen die Macht mußte sich hinter einen riesigen Wahn verstecken: den Erfolg bei der Bourgeoisie in den offiziellen Theatern. Wie schon gesagt, lehnte Fo überhaupt kein Angebot ab: 1959 eröffnete er mit seiner neuen Theatertruppe die Saison im Theater Odeon in Mailand. *Gli arcangeli non giocano al flipper* brachte Spaß und Debatte. Das Ehepaar Fo (Dario und die Schauspielerin Franca Rame heirateten 1954) verdiente Geld und Ruhm genug, um zum dekadentesten Starsystem gehören zu können. Im Gegensatz zu dieser abwertenden Tendenz begann der ewige Streit mit der Zensur und der Polizei. Die Jahre 1961 - 1962 sind für Fo und Rame die am wenigsten engagierte gewesen. Die Linksintellektuellen fingen an, ihn streng zu kritisieren, weil er der kommunistischen Doktrin nicht treu genug war und weil er der Revolution nicht half.

Er befreite sich schnell von den zu vielen Kritiken und den zunehmenden Schuldgefühlen: Dario Fo betrachte sich und fand sich zu nah zu denen, die an die Macht waren - die unbedingt zu kämpfen waren - und kaum von seiner Ironie betroffen schienen. Besser: desto mehr er sie verspottete, um so größer war ihr Vergnügen. Wie im Mittelalter war er Komiker und Untertan geworden! Das war ein viel zu lästiger Kompromiß: er nahm noch einmal eine andere Richtung und wendete sich zu der kommunistischen Partei und ihres alternativen kulturellen Kreis (A. R. C. I.)

Die Trennung vom offiziellen Kulturkreis und von den staatlichen Fernsehkanälen entsprach einem renovierten Aktivismus des Ehepaars Fo: ab 1968 nahm das politische Engagement des Bühnendichters und seiner Frau zu und beeinflusste ebenso die Wahl der Texte wie auch ihre Dramatisierung. Die neugeborene Schauspielertruppe hieß *Nuova Scena* und war von einem stark betonten Egalitarismus geprägt; die Rollen des Regisseurs und ihrer Mitarbeiter (egal ob Schauspieler oder Facharbeiter) wurden auf eine gleiche Ebene gebracht im Sinne einer gleichberechtigten Zusammenarbeit. Selbst die Theater, wo

die Stücke zwei Jahre lang aufgeführt wurden, hatten gar nichts mit dem schönen städtischen Theater der Bourgeoisie zu tun. Fo und ihre Truppe traten in die *Case del Popolo* hinein und mußten praktisch Bühnen, Sitzplätze, Tonverstärker und alles Mögliche besorgen: da waren nur Raum, Neugier und gute Absichten zu finden. Fo meinte, es war genug, um sich neu einzusetzen und endlich ein "revolutionäres" Theater zu gründen. Ihm fielen die Ideen und eine große Lust zu arbeiten nicht, da es schließlich die Möglichkeit mit seinem Publikum mitzuwirken (sich) ergeben hatte: jetzt konnte man langsam in Richtung einer progressiven Änderung der Gesellschaft (sich) bewegen und die Realität einigermaßen bestimmen. Die Ziele - und die Utopien - von *Nuova Scena* wurden natürlich nur teilweise erreicht, aber was am Ende dieser Erfahrung (schon Ende 1969) übrig blieb, war eine neue Konzeption des theatralischen Werkes in bezug auf die aktive Rolle des Publikums. In der Tat arbeiteten Schauspieler, Bühnendichter und Zuschauer schon bei der Vorbereitung des Raums und dann später an der Textbearbeitung während der Proben zusammen. Leider war die Beziehung mit der Kommunistischen Partei viel zu eng und fast erstickend: Fo wurde die Stimme, der Lautsprecher der Partei und mußte auf die Unabhängigkeit seiner Kunst verzichten. In zwei Wörtern (passierte es), was schon früher passiert war: der "Giullare" konnte sich nur bis zur Grenze der Kritik an seinen Herr (sei es die Bourgeoisie, sei es die P.C.I.) äußern, kein Schritt weiter. Als Fo die offiziellen Entscheidungen der Partei nicht übereinstimmte, bekam er sofort harte Kritiken von seinen ehemaligen Verehrern und ihm wurde vorgeworfen "gegen die Revolution" zu arbeiten. Die Ähnlichkeiten mit dem Fall Brecht sprangen vielen in die Augen. Aber Dario Fo wollte seine Freiheit als Künstler bewahren und was Brecht passiert war, wollte er auf jedem Fall vermeiden. Aus *Nuova Scena* wurden zwei Theatertruppen: die eine behielt den Namen und die direkte Abhängigkeit von der P.C.I., die andere - einschließlich Fo und Rame - blieb wieder ohne Bühneneinrichtungen, Kostüme, technische Geräte u.s.w. und wurde vom Kulturkreis der A.R.C.I. rausgeschmissen. Sie mußten vom Vorne an wieder anfangen. Diese Trennung war

nötig: wieder frei konnte Fo sich auf neue Erfahrungen und auf sein neues Publikum

nochmals konzentrieren. Das Ergebnis wurde *Mistero buffo*, nämlich das beste Werk von

Fo bis jetzt.

hier u: von bisher besten Werk, H.b., was das E.

16

H 14.15

105

1.1. Mistero buffo, ein modernes "Gesamtkunstwerk".

Das Hauptziel wurde sofort klar: dem sogenannten "neuen Publikum" konnte man nicht mehr die alte Kultur zeigen; man sollte eine neue Kultur schaffen oder die alte Kultur anders darstellen als üblich. Dario Fo fand einen Ausweg: in seiner Inszenierung wollte er

eine andere Perspektive der Geschichte den Zuschauern anbieten, und zwar die Geschichte,

die Kultur, die Ansichten des Volkes. Die Bibel, das Evangelium hatten eine "nicht

literarische Seite", die seit Jahrhunderten viel spannender und interessanter wirkte: genau diese

Seite wählte Fo, um etwas total neu zu schaffen. Er erklärte während der Aufführung

ausgewählte Texte aus der Heiligen Schrift - wie auch aus verschiedenen profanen Quellen

(meistens aus der Tschechoslowakei und aus Polen) - seinem Publikum und aktualisierte die

brechtianische V-Effekte, inwiefern er ganz locker auf der Bühne stand, erzählte und

erklärte Anekdoten, ließ sich oft und gerne unterbrechen, und schließlich, fast total

abgelenkt, kehrte zurück zu den Anekdoten. Die Proben fanden an der *Statale* (die

staatliche Universität in Mailand) statt, wo sämtliche Studenten sich von diesem

unkonventionellen Schauspieler faszinieren ließen. Man darf hier wohl von "Bewegung"

sprechen, denn 1) die ehemalige Rolle der Bourgeoisie, der Besucher der *Case del Popolo*

ist hier von den Studenten-Zuschauer ersetzt; 2) die literarische Texte tauchen auf nur wenn

sie mit nicht literarischen Texten gemischt werden und sind schwer von diesen zu erkennen;

3) die Schauspielertruppe besteht aus Individualitäten, die ungefähr den ganzen Prozeß der

Inszenierung beherrschen und sind deswegen genauso wichtig als Dario Fo selbst (ohne die

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

Übertreibungen der *Ld Comune*); 4) die "Zutaten" aus denen *Mistero buffo* gemacht wird sind jedes Mal anders dosiert... 7 4.3/1, 7d

Dieses Stück wird noch heutzutage aufgeführt, ohne daß man sein Alter bedauert: für neuen Stoff ist schon immer Raum genug zu finden!⁵ Mit *Mistero buffo* haben sich viele Kritiker auseinandergesetzt; eine von denen - Chiara Valentini - gibt aber zu, daß alles, was man bis jetzt darüber geschrieben hat, (kann) lediglich einige Aspekte des Stückes erleuchten: die Realität dieser moderner Sage wechselt zu schnell, um sie ein für allemal erklären zu können. Jeden Abend ist die Atmosphäre, die Laune des Publikums anders, jeden Abend geschieht etwas Neues und die Aufführung läuft anders.⁶ Chiara Valentini begründet ihre Meinung, indem sie vier verschiedene Aufführungen des gleichen Stückes erwähnt, wo der Kontakt zwischen Zuschauern und Schauspieler anders hergestellt wird.⁷ 11 und 14; 15, 16

1.2. Ideologie und präzise Stellungnahme der ersten 70er.

Die dramatische politische Situation der ersten 70er^{Jahre (?)} in Italien hatte starke Einflüsse auf Fo, wie auch auf viele andere Künstler: Bombenanschläge, Demonstrationen, Schießereien... in zwei Worten: Extremismus und Terrorismus zerrissen das ganze Land und die Welt der Kunst blieb nicht unberührt. In dieser schweren Zeiten wurde selbst der Begriff "Kunst" anders interpretiert; auf Grund eines renovierten Bedarfs an effektive Wirkung auf der realen Gesellschaft, engagierten sich viele Intellektuellen, unter denen auch Fo und Rame eine bedeutende Rolle spielten. 17 18 19

⁵Während eines Interview mit der Zeitung *La Repubblica* April 1994 redet Franca Rame von der neuen Fassung des Stückes *Settimo: ruba un po' meno* (1964), der zur Zeit wegen der etlichen Bestechungsfälle in Italien sehr aktuell geworden ist. Eine Vermengung von Real- und Fiktionalebene ist hier zu erwarten... 12b

⁶vgl. Übersfeld, Anne: *Theatrikòn - Leggere il teatro*, Ed. Univ. La goliardica, Rom 1984, in bezug auf den Kommunikationsprozess des theatralischen Werkes. 14 hat

⁷vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 130

La Comune zog schon wieder um, dieses Mal nach einem Gebäude am Stadtrand, in einer alten Arbeitersiedlung. Aus der ehemaligen Werkhalle wurde sehr bald ein neues Theater ~~ausgestaltet~~⁸, neue und "revolutionäre" Texte wurden mit Eifer verfaßt, neue Kräfte wurden gesammelt. Es reichten dem kreativen Autor 15 Tage für die Texte und einen knappen Tag für die Proben: am 27. Oktober 1970 tritt er mit seinem Stück *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* auf. Der Inhalt hing praktisch nur von dem Massaker der Palästinenser in Amman ab. Die Leidenschaft, mit der Fo und seine Gruppe dieses Tagesereignis auf der Bühne schilderten, lenkte schnell die Aufmerksamkeit der neuen Linken auf *La Comune*: ihre Adresse (Via Colletta) war jetzt der Bezugspunkt des Marxismus-Leninismus und der Kommunisten, die in der offiziellen Linie der P.C.I. (sich) nicht zurechtfinden. Wie zu den Zeiten von A.R.C.I. und des Kollektivs *Nuova Scena* gründete Fo einen kulturellen Kreis, der gleichzeitig militant und alternativ (genau in bezug auf A.R.C.I.!) sein konnte. Was aber von der damaligen Stellungnahme sich unterschied, war hier die - nicht nur formelle, sondern auch effektive - Unabhängigkeit der Schauspielertruppe von jeder Art politischer Rassemblements: anstatt dessen konnte *La Comune* eventuell besser als eine Institution tätig sein. Sämtliche Seminare fanden in Via Colletta statt, wo die Forschung der Teilnehmer den Zweck hatte, so viele Dokumente der gegenwärtigen Situation wie möglich zu schaffen. Diese Dokumente wurden als die einzige gültigen Quellen der Texte betrachtet, die auf der Bühne aufgeführt wurden. Es war aber notwendig, die Texte unglaublich schnell zu verfassen, damit sie aktuell bleiben konnten und das repräsentierte schon eine Grenze dieser Lehrstücke. Die Ideologie übernahm oft die Rolle der Kunst und das Ereignis wurde nicht immer positiv: während *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*, *Tutti uniti! Tutti insieme!*, *Pum! Pum! chi è? La polizia!* die spezifischen Eigenschaften dieser Theaterart gut ausnutzten, zeigte *Morte e resurrezione di un pupazzo* deutlich ihre Nachteile. Ende 1971 begann Fo tief und hektisch

⁸vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 131

sich zu engagieren und mußte mit seiner Frau unter den schlechten Folgen dieses ~~Himmels~~ Engagements leiden: in wenigen Monaten waren die Fos ohne Theater (d. h. sie durften ^{1 u} nicht mehr das Gebäude in Via Colletta betreten) und ohne Wohnung, da sie ausquartiert ^{Haus} wurden. Noch dazu mußten sie vor dem Gericht wegen ihrer politischen Meinung ^{H 3} erscheinen. Selbst La Comune ging endgültig auseinander (1973), weil die Linksradi-kalen von "Avanguardia operaia" (die Führung der Schauspielertruppe übernehmen wollten) trotz der "Unabhängigkeitserklärung" von Fo.

Die Zeit war reif für eine weitere Richtungsänderung. Dario Fo und Franca Rame traten allein (auf der Bühne mit Theaterstücken), die noch engagierter und "unliterarischer" ^{H 3} als ~~hiß~~ zuvor schienen. Es war dem Bühnendichter ^{wichtiger} notwendiger, eine Kultur, ein ^{H 3} Bewußtsein zu schaffen, als (raffinierte Kunst) seinem Publikum / anzubieten. Dieser ^{1 u} Aktivismus - sogar außerhalb der Linken - kostete ihn ein ^{1 u} unangenehme Aufenthalt im ^{1 u} Gefängnis (und zwar auf Sardinien in Sassari, wo er am Ende seiner Aufführung verhaftet wurde), ^{1 u} (aber) machte ihn berühmter als je zuvor: die Aufmerksamkeit der Presse und der ^{1 u} Leute war ^{1 u} hoch-mal auf seine Tätigkeit gelenkt!

1. 3. Zurück nach Mailand.

Anfang April 1974 entdeckte Fo eine mögliche Lösung für seinen Mangel an ^{1 u} ständiges Theater und ^{1 u} ständige Theatertruppe: ein niedliches Gebäude im Jugendstilstand ^{1 u} // einem ^{1 u} // einer ^{1 u} ihm sozusagen zur Verfügung im mailändischen Stadtviertel "Porta Vittoria". Trotz vieler ^{1 u} bürokratischen Hindernissen wurden ihm die Schlüssel des zur Zeit verfallenen Gebäudes ^{1 u} // für formell ^{1 u} abgegeben; Fo und seine neugegründete Gruppe besaßen praktisch die ^{1 u} palazzina ^{1 u} Liberty. Es reichte den begeisterten Theaterleuten einen ^{1 u} knappen Monat, um alles neu ^{1 u} einzurichten: die Schauspieler arbeiteten - wie es oft den Fos schon passiert war - als Maurer, als Tischler und taten alles Mögliche, um den frisch "eroberten" Raum ^{1 u} bewohnlich

zu machen. Dieses Mal wurden aber passende Maßnahmen getroffen, um das Risiko einer neuen Trennung der Gruppe zu vermeiden: Dario Fo und seine Frau leiteten die neue *Comune* demokratisch ab, aber ihre ¹hau²ptwichtigste Rolle kam nie mehr in Frage.

Endlich von den praktischen Sorgen befreit, konnte Fo sich auf sein Theater ¹⁴sich ¹⁴Hand ¹⁴Hand konzentrieren. Im Laufe der Zeit wurde klarer und klarer, daß Fo "der moderne *giullare*" geworden war. Das sollte ihm erlauben, sich und die Welt in Frage zu stellen, ohne daß es ein Problem von Strategie und Konsequenz werden konnte. Er verpaßte keine Gelegenheit, um seine ungeheuer bissige Kritikfähigkeit auszuüben, während er nicht vergaß, sein Publikum zu unterhalten. Sein jetziger Ruhm schützte ihn vor politischen Eingriffen und jeder Art von kultureller Erpressung: 1975 wurde ihm sogar vorgeschlagen, wieder am Fernsehen zu erscheinen und zwar kurz ¹⁴bevor der Wahl in Italien! War Fo plötzlich "nicht gefährlich" geworden? Es scheint anders gewesen zu sein, da die Hauptfigur seines letzten Stückes *Il Fanfani rapito* der Sekretär der D. C.⁹ war. Das politische Klima hatte sich aber in den letzten Zeiten geändert; die Linke war mächtiger geworden und ihre Kultur tauchte wieder auf. Noch dazu konnte Fo von den Sozialisten des zweiten Fernsehkanals (RAI 2) als Beispiel einer neuen Richtung gezeigt werden. Er sollte als *testimonial* - wie in jeder Werbung - für die jungen Progressisten gelten. Rai 2 sendete eine Retrospektive von Fos Theater mit dem Versprechen, den Autor relativ frei¹⁴zu lassen; d. h. die Zensur dürfte diesmal die Kunst nicht beschränken. Die Klage der alten Garde ließ sich nicht lange warten: die D. C. und die Katholiken wiesen auf Fo als lauten Versucher schon von der ersten Sendung ¹⁴hin. *Mistero buffo* wurde streng kritisiert, eine heiße Debatte fand über das Bild des Christentums, ¹⁴das man ¹⁴von der ¹⁴pièce ¹⁴folgern konnte. Der "Fall Fo" wurde wieder eingeleitet. Die Katholiken und die Christdemokraten waren nicht die einzigen Verleumder: ¹⁴aus den ¹⁴aus der Linksintellektuellen kommen neue Kritiken, z. B. wegen der zunehmenden Didaktik in Fos Theater.

⁹d. h. die italienische C. D. U.

Auf jedem Fall muß man zugeben, daß Fo und Rame wegen dieser Hindernisse noch berühmter und erfolgreicher wurden. Der Erfolg eines Künstlers darf natürlich nicht als Maßbeinheit seiner Kunst gelten, aber durch die Medien kann - theoretisch - eine Botschaft schneller und besser ihre Empfänger erreichen. Das große Publikum kennt Fo genau dank dieser Sendungen der ersten 70er Jahre und vielen kommt sein witziger Gesichtsausdruck bekannt vor, nur weil sie irgendwann die Gags aus seinen im Fernsehen übertragenen Stücken gesehen hatten. Das Theater ist ein Vergnügen, das nur wenige genießen können: es ist teuer und nicht so verbreitet wie das Kino; durch das Fernsehen wurde deshalb die Anziehungskraft Fos mehr als verdoppelt und seine Wirkung auf die Gesellschaft wurde tiefer. Ob das Spezifische des Theaters mit solchen modernen Mitteln ignoriert oder mißverstanden wird, kommt gar nicht in Frage: Fo hat sich mehrmals gegen die sogenannte Reinheit der Kunst erklärt und hat die unbequeme Rolle des snobistischen Intellektuellen selten und total ungern gespielt. Das erklärt die Gründe seiner Entscheidungen, die oft mißverstanden wurden. 12

1. 4. Kurzer Blick auf die letzten Jahre.

Was ist dann passiert? Seit den hier oben berichteten Fakten sind 20 Jahre schon vorbei. Man darf wohl sagen, daß inzwischen Fo nicht "am Fenster" geblieben ist. Obwohl er nicht oft am Fernsehen sich sehen läßt, ist er fast dauernd auf Tour. Jedes wichtige politische Ereignis hat ihn ein Stück inspiriert; er ist mit seiner Kunst weitergegangen und taucht ab und zu in den Debatten auf. Fo ist sehr beliebt im Ausland, wo seine Stücke übersetzt und aufgeführt werden; in Italien tritt er alle zwei, drei Jahre mit einem neuen Stück auf, aber reist beruflich nicht so gerne. Als 1992 in Genua ein Vermögen ausgegeben wurde, um die 400 Jahre der Entdeckung Amerikas von Colombo zu feiern, schrieb er eine Parodie 15

aus zu feiern

Hos durch

dieses Vorfalles¹⁰. Die Geschichte ist (eine aber) die Perspektiven, mit denen man das Geschehen erklären kann, sind so viele wie die Menschen. Wie Fo die Heilige Schrift von der Seite des Volkes aus interpretiert hatte, konnte er auch mit der Entdeckung Amerikas (sich) auseinandersetzen. Eine große und teure Feier... Wozu? Um das Massaker der Indianer zu feiern? Um Colombo als ein perfekter Held darzustellen? Um das Positive dieser Entdeckung zu betonen und das Negative zu vergessen? Dario Fo antwortete mit seiner "Gegengeschichte" und verpaßte die x-te Möglichkeit nicht, gegen den offiziellen Gesichtspunkt der Historiker (ironisch) zu kämpfen. Sein Cristoforo Colombo wurde also eine Figur, die weit fern von dem klassischen Held lag; sein Johan Padan (d. h. Colombo) war ein "Indiana Jones, der tausend Abenteuer erlebt und am Ende - fast zufällig - mit seiner drei Karavellen abfährt"¹¹, vor allem ein Mensch, der einigermaßen an die Helden von Brecht (uns) erinnert (u. a. an die ungeheuer menschliche Figur des brechtianischen Galilei in *Leben des Galilei*).

Also Fo ist noch bissig, immer bereit seine Stellungnahme für die Freiheit der Kunst, der Presse, des Menschen laut zu schreien. Jede Woche ist seines - und seiner Frau - ironischer Kommentar über die politischen Fakten der Woche auf *Il Venerdì* (die Wochenzeitung von *La Repubblica*) zu lesen. Ob er gleichzeitig eine neue Theorie für das Theater schafft, darf man jetzt nicht wissen, da die Zeit noch nicht reif ist, um seine "letzten" Äußerungen zu beurteilen. Er hält Vorlesungen, er antwortet gerne auf Fragen über alles Mögliche. Er ist sogar wieder "modisch" geworden, inwiefern er an Sendungen teilnimmt, die für Jungen gedacht sind¹².

¹⁰Fo, Dario: *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, 1992

¹¹aus einem Interview von Dario Fo und Franca Rame mit Maurizio Chierici auf "7", Wochenzeitung des *Corriere della sera* ("7 trifft Dario Fo und Franca Rame", 1993?).

¹²z. B. *Metropolis*, eine Sendung von Videomusic TV, die italienische MTV und *Pickwick*, eine Sendung des dritten Kanals (RAI 3) über das Lesen und die Bücher (am 01. 05. 94 hat Fo einen Abschnitt aus Voltaires *Traité sur la Tolérance* vorgelesen... eine offene Meinungserklärung in dieser schweren Zeiten!)

7i Die alte Probleme mit der Zensur verhindern ihm das Auftreten auf der Hauptwichtigste Theater in Italien und die Wiedergabe seiner Stücke am Fernsehen¹³. Die Kirche weist auf ihn als "unmoralische Künstler". Die Hexenverfolgung ist noch nicht zu Ende gekommen.

2. 0. Ein Theater der Bewegung.

Während im ersten Kapitel ¹marf versucht hat, die Geschichte von Fo als Künstler und Mensch zu erzählen, damit sein Theater in fester Verbindung mit der Gegenwart (wie es in der Tat immer gewesen ist) scheinen konnte, im zweiten Kapitel wird es um die Technik Fos Theater gehen, oder besser, hier wird es von Fos Ansichten über das Theater und die Rolle der Schauspieler hier handeln.

"Ein Theater der Bewegung" ist der Titel dieses Kapitel, weil genau die Bewegung der Brennpunkt in Fos Theater ist: erstens Bewegung innerhalb des Repertoires von verschiedenen Stilen, das das Theater bis Fo gesammelt hat; zweitens Bewegung des Körpers, konkrete Bewegung des Schauspielers auf der Bühne mit seinem Körper und seine Stimme; drittens Bewegung des Autors: er stellt sich als "modernes Clown" vor und betrachtet unsere Gesellschaft und die neuen Mächte.

Die wichtigste Voraussetzung ist hier die folgende: Fo war, ist, und wird nie ein kein konsequenter Mensch sein. Es ist deswegen viel zu einfach bis jetzt gewesen, auf seine widersprüchliche Äußerungen zu schießen. Die Kritiker haben oft bemerkt, daß Fo unpräzise Literaturangaben verteilt, daß er seine historischen Quellen oft - und nicht ungern!

¹³Er und Franca beschwerten sich darüber in "7 trifft Dario Fo und Franca Rame", a. a. O., S. 11-13.

U, - verwechselt¹⁴ und, daß er ab und zu lügt und ~~zwat~~ ~~tut~~ ~~er~~ ~~das~~ wie ein ganz naives Kind ~~es~~ 1-3 ~~1-3~~ ~~7-3~~
unabsichtlich und arglos ~~tut~~... Er amüsiert sich sogar! Jedes mal verteidigt er seine vorigen ~~H-3~~
Äußerungen, indem er ~~si~~ einfach widerspricht. Er lacht über seine eigene Inkonsequenz, als ~~H-3~~ ~~ihnen~~
ob ihm ganz egal wäre, die Wahrheit zu sagen. Es gibt Fos Meinung nach keine *einzig*
Wahrheit, sei es in der Geschichte, sei es im Theater/ oder in der Welt der Politik. Er will 1-3
kein Prophet sein, sondern ein *giullare*, der das Publikum mit der Verspottung der Macht
amüsiert, unterhält. Er will die Ungerechtigkeit zeigen/ aber er behält sich die Möglichkeit/ ~~1-3~~ ~~1-3~~ ~~1-3~~
auf *die* Ungerechtigkeit ~~zu~~ ~~weisen~~, die er im Moment für wichtig hält, und nicht unbedingt ~~1-3~~ ~~1-3~~
seine "Waffe" auf die Ungerechtigkeit/ die gerade modisch geworden ist. Er will ~~frei~~ ~~zu~~ ~~reden~~
bleiben.

2. 1. 0. Bewegung innerhalb der verschiedenen Quellen.

Wie schon gesagt, ist Fo von jener Art Kunst stark geprägt: egal ob eine gute Idee
aus dem Theater der Antiken oder aus dem Theater des Absurd ~~kommt~~ 1-3 ~~1-3~~
der Inspiration/ ~~überall~~ ~~gesucht~~ werden. Es gibt also keine Grenze, die die Epochen, die ~~1-3~~ ~~1-3~~
Rassen, die Stilrichtungen und die Niveaus der vielen Theaterformen trennen können. Dario
Fo ist in diesem Bereich ein neuer Räuber, ein moderner Robin Hood, der die
Theatertradition ausplündert. Hier wird von einigen wichtigen Einflüssen auf Fos Theater
die Rede sein.

¹⁴vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 123. Hier wird ein treffender Kommentar von Jean Chesneaux zitiert, der Fo als "wilde Historiker" bezeichnet, da er *politisch* die Vergangenheit interpretiert, während er *historisch* die Gegenwart sieht. 1-3

2. 1. 1. Das griechische Theater.

Chronologisch gesehen sind die ersten Einflüsse der Theatergeschichte auf Fos
Fassung der Bühne in der griechischen Tradition zu finden. Fo ist von der Benutzung von
Masken, *maquillage* und Maschinen bei den Griechen besonders begeistert. Damals waren
die Proportionen total übertrieben und, damit der Schauspieler riesig aussehen konnte und
machtvoll wirken konnte, sollte man auch in dieser längst vergangenen Zeit seine Größe,
sein Gesicht und seine körperliche Gestalt mit künstlichen Tricks verändern. Die ganze
Sache hat, wie man einfach verstehen kann, einen großen Reiz für Fo, der praktisch mit
seinen eigenen Händen Masken, Bühneneinrichtung, Lichter und alles Mögliche für seine
Inszenierungen besorgt. Er ist auch an die Struktur des antiken Theaters interessiert, solange
er auf die Holzstruktur des Theaters hinweist. Was von den damaligen Theatern bleibt
(die Stufen sind jetzt aus Stein aber damals waren mit Holz verkleidet, damit es im Winter
wärmer für das Publikum sein konnte und eben aus Holz war auch die Bühne, um die freie
und schnelle Bewegungen der Schauspieler zu ermöglichen), ist nur, um sozusagen das...
Skelett des damaligen Theaters. Die Lichteffekte und das Szenario wurden auch durch das
Benutzen von Spiegeln noch wirksamer. Aber Fo weist darauf hin, daß die Griechen auf
verschiedene - wenn auch primitive - Maschinen rechneten: die Bühne rutschte auf Gleisen;
große Teile der Bühnenbilderei tauchten plötzlich auf der Bühne auf; Schauspieler hingen
in der Mitte der Szene u. s. w.

Was Fo an das griechischen Theater noch interessant findet, ist die Aufteilung der
verschiedenen Rollen: diese waren meistens nicht mehr als sechs aber nur drei davon hatten
"Redefreiheit". Hier muß man betonen, es handelte sich um Rollen, nicht um
Schauspieler: diese waren tatsächlich drei und zogen sich schnell um, um die verschiedenen
Rollen zu interpretieren und wurden von Puppen (!) begleitet¹⁵.

¹⁵Für das Gespräch über das griechische Theater vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., SS. 217 - 228.

2. 1. 2. Die giullari.

Natürlich darf man nicht vergessen, wie die *giullari* des Mittelalters Fos Ansichten geprägt haben: die Figur des Hofsnarren ist ihm besonders lieb, denn er hält sich für einen / 18
modernen Hoffnarren, der nicht die Adlige, sondern die Spießbürger verspottet. Mit den / 18
giullari des Mittelalters ist eine bestimmte Poesie verbunden, die als "alternative Kultur"
bezeichnet wird: eine Kultur, die dem Volk näher kommen kann. *Rosa fresca aulentissima* ↑
(1225 ungefähr) ist ein Beispiel dafür, denn der Autor - Cielo oder Ciullo d'Alcamo - gehört
nicht zu der Welt der Troubadours, der Notare, der Kleriker: er gehört zur Welt der
Mimen¹⁶ und hat deswegen einen anderen Stil. Wie solche Leute sich ausdrückten, will // 18
Fo tun. Besser: er will für sich einige besonderen Eigenschaften der *giullari* behalten. 1-18 18
Welche Eigenschaften? Es ist schnell gesagt: Spontaneität, Ironie, Sinn des Paradoxes,
Neigung zur Groteske... Wie konnte man sie bei den Meistern, bei den Akademikern und in
der offiziellen Kultur finden?

Aber was Fo in der Kunst der *giullari* am besten gefällt, ist sicherlich eine gewisse
Art, das Lachen zu benutzen, diese ungeheuer mächtige Waffe. Das Lachen gehört zur
Volkskultur, das Volk ist arm und hilflos, aber hat immer noch die wertvolle Fähigkeit, vor / 18 5, 1-18
|| jeder Art Verfolgung oder Unglück sich "totzulachen". Ja, diese Reaktion hat überhaupt || 18
nichts mit dem bürgerlichen Amüsement zu tun: hier geht es um eine völlig unästhetische
Handlung, das Lachen wie das... Verdauen einer - negativen - Realität! Die Welt muß nach
einer antroposophischen Theorie erklärt werden; eine Theorie, die alles in direkter 18
Beziehung mit dem Mensch setzt. Eigentlich ^{ist} dieser Ansicht nach kommt der Mensch näher 1-18 14 18
zu Natur und zu den anderen Tieren. Alles, was physiologisch ist, wird in der Kultur des 1-18 18
Volkes positiv bewertet: das Essen, das Trinken, das Verdauen, das Lachen sind also

¹⁶vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 113: "Aber was ist ein *giullare*? Er ist ein Mime, der neben der Geste das Wort und das Gesang benutzt und hauptsächlich das Aufschreiben seiner Texte nicht braucht. Er überträgt sie mündlich mit der Hilfe des Gedächtnisses und oft der Improvisation". 1-18

Lebenszeichen, die man nicht ignorieren darf¹⁷. Obwohl es banal klingen kann, ist das Lachen die beste Reaktion des Volkes gegen die Ungerechtigkeit der Welt - ~~jetzt oder~~ *Heute mit* damals/~~das ist total egal~~. *Heb*

2. 1. 3. Das Elisabethanische Theater.

Von dieser für das Theater ungeheuer fruchtbare Periode soll man Fos Meinung nach (ren etwas Wichtiges lernen und zwar, wie der Autor sich benehmen soll, wenn die Macht ihm feindlich ist. Fo ist der Ansicht, daß die oben erwähnte Produktivität der Künstler *Heb* direkt von der ausgeübten Zensur geprägt wurde *Heb* wären die Autoren nicht wegen ihrer Ideen *Heb* verfolgt hätten wir nicht so ein Theater gehabt. Sie ließen sich nicht von Gefängnis und Todesstrafe einschüchtern und schrieben - mehr oder weniger im allegorischen Sinn -, was sie von der Gegenwart hielten. Statt mit der Polemik aufzuhören, (sie gingen auf die Suche nach Unglück, indem sie an Namen und peinliche Situationen ihrer Zeiten weiter und klarer andeuteten. *Heb* Dieses Verhalten ist mit dem ganz anderen der Klassiker zu vergleichen. Der Ruhm der Elisabethanischen Autoren ist deswegen riesig: auch damals hatten sie immer die Möglichkeit auf die Bühne zu treten, repräsentiert zu werden und das trotz der Zensur. So ein Mut fehlt den gegenwärtigen Autoren, die Fo zum Widerstand auffordert. Wenn man etwas Wertvolles zu sagen hat, darf ~~er~~ keine Angst vor dem Gefängnis haben und ~~diese~~ sind *Heb* die ~~Wörter~~ eines Autors, der oft so etwas erlebt hat. *Heb*

In den Meinungsäußerungen des Autors taucht das Elisabethanische Lustspiel wieder auf, wenn er anfängt, von der Figur des Clowns zu reden. Die Rolle der Hetzer wird in einer Komödie von Beaumont und Fletcher¹⁸ perfekt dargestellt, so daß das Theater, ~~wobei~~ *Heb* das Stück aufgeführt wurde, nach wenigen Abende ~~verbrannt~~ wurde! Die Pyroman *Heb*

¹⁷vgl. Bachtin, Michail: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Einaudi, Torino 1979.

¹⁸vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 277. Der Titel ist hier auf Italienisch: *Il cavaliere dal pestello fiammeggiante*.

gehörten zu den Händlern, über die die Clowns auf der Bühne sich lustig machten. Noch ein Beispiel der Wirkung des Theaters auf die Realität! /m

2. 1. 4. Die Commedia dell'arte.

Nicht zufällig fängt Fo in seinem Buch *Manuale minimo dell'attore*¹⁹ seine informelle Plauderei über das Theater mit der *Commedia dell'Arte* an. Er verdankt den Artisten des 18. Jahrhunderts einen wichtigen Teil seiner Ausbildung als Schauspieler und Regisseur, da die damaligen Komiker eine ganze Menge von - seiner Meinung nach genialen - Tricks, Gags, Dialogen, Litaneien beherrschten, die sie durch die ständige Wiederholung der Rollen erlernten. Dieses Repertoire von Automatismen gab den Schauspielern der *Commedia dell'Arte* die Fähigkeit mit einer perfekten technischen Vorbereitung auf die Bühne zu treten und dort alles tun, als ob es total spontan wäre. Obwohl sie die Rollen auswendig lernten, waren sie fähig, herrlich zu improvisieren, indem sie von den verschiedenen Schemata immer etwas Neues schöpfen konnten. Genau diese Eigenschaften sucht Fo in einem Schauspieler: Technik mit Kreativität, damit die Kunst weder trocken, noch dilettantisch sei. Die Komiker der *Commedia dell'Arte* sollen also ein Muster für die werdende Schauspieler sein; Fo selbst erzählt seine wunderbare Begegnung mit einer Familie von echten italienischen Schauspielern wie die Rames: Franca Rame wuchs in diesem Milieu auf, woraus eine perfekte Mischung von Phantasie und Beruf stammte. Soweit für die theoretischen Aspekte dieses ersten Einflusses der Tradition auf Fos Theater. In bezug auf die praktischen Aspekte dieses Einflusses kann man z. B. an die klassischen Masken (Harlekin, Zanni, Pantalone, Ranzullo u. s. w.), an die Unverbindlichkeit des Kanevas und an die berufsmäßige Arbeit der Schauspieler (die immer Profis waren) denken. /cs

¹⁹vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 7 f.

2. 1. 5. Das neapolitanischen Theater.

Immer auf der Suche nach einer authentischen Kultur, stößt Fo auf eine Art von Theater, die der Volkskultur sehr dankbar sein soll: das neapolitanischen Theater. Der berühmteste Bote dieser wertvollen Tradition war natürlich Eduardo De Filippo, ein der besten Schauspieler in der Geschichte unseres Theaters. Mit ihm war Fo sehr gut befreundet und erkannte ihn als Genie. Die Quellen des neapolitanischen Theaters ermöglichten eine wichtige Ausübung der Improvisation, vorausgesetzt, daß die Masken und die Typen nicht so besonders fest an einen bestimmten Kanevas verbunden waren. Aus dieser Seite war also die *Commedia dell'arte* nicht so weit von dieser anderen Theaterform! Man kann aus diesem Grund wohl behaupten, daß für Fo De Filippo wie ein Denkmal/italienisches Theaters zu schätzen war. Unter den sämtlichen Anekdoten, die besser als alle mögliche Theorieerklärung die Gemeinsamkeit zwischen den zwei Autoren/Schauspielern erklären kann, gilt eine Bemerkung über die besondere Schauspielmethode De Filippos. Gegen die - leider - sehr verbreitete Überzeugung, daß ein guter italienischen Schauspieler wie ein Pizzabäcker gestikulieren soll/ oder, daß er seine Gesten bis zur Parodie übertreiben muß, spricht Fo von der "Enttäuschung" des Publikum während seiner Veranstaltungen und erwähnt ein Stück von De Filippo (*Sabato, domenica e lunedì*), wo der Schauspieler schweigend auf der Bühne die andere Schauspieler betrachtet, ohne daß er etwas Auffälliges tut, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu lenken. Trotzdem war das Publikum seiner Anwesenheit in der Schatten bewußt und als De Filippo an das Proszenium sich langsam und brummend näherte, waren alle stumm und konzentriert, obwohl er seine Gestik nicht betonte und obwohl er nichts Beschreibendes unternahm. Gegen das Herrschen des Naturalismus auf der Bühne fand De Filippo eine andere Art des Auftretens, die gleichzeitig synthetisch und wesentlich war²⁰. Diese Eigenschaften gehören sicherlich Fos Theater auch, wenn man unter "synthetisch" eine gewisse Synthese

²⁰vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 251.

verschiedener Elementen versteht und "wesentlich" im Sinne des totalen Fehlens von naturalistischen Details und Schmuck jeder Art in der Darstellung interpretiert.

2. 1. 6. Einflüsse aus dem fernen Westen.

Fo hat immer zugegeben, eine grosse Interesse an das orientalische Theater zu haben. Wie schon oft gesagt, es ist bei ihm nie die Rede von "Quellen 1er Klasse" und "Quellen 2er / 3er / 4er u.s.w. Klasse": das Theater aus Indien und aus China kann ihm etwas Wichtiges beibringen, genau wie das Elisabethanische Theater... /es Wenn
ten
u. bene:
worte
u. etc.
/n, Hübner

Er spricht z. B. ganz begeistert von der Kunst der Verkleidung bei manchen Schauspielern aus Indien, die die Verkleidung als Mittel der Provokation benutzten²¹. Diese Komiker waren Clowns, die man nicht einfach als Schauspieler erkennen konnte, und sie spielten während kirchlicher Feten und Volksfestivals die verschiedenen Rollen der Narren, wie Politiker, Ehegatten, Asketen u.s.w. und lockten die zufälligen - manchmal auch widerwilligen - Zuschauer in der momentanen Aufführung. Die Gefühle, die bei so einer Art Straßentheater entstanden, waren total spontan und rein: die Leute reagierten auf die Gags und verstanden nicht, es handelte sich um eine Darstellung. Fo denkt an sich zuerst als Clown und ~~hat~~ dann als Bühnendichter und Regisseur; es ist also nicht schwierig zu verstehen, welchen Reiz er in diesen "Sendungen" aus diesen indianischen Clowns findet. /ll
Viel
H ganz
/a
/daß
Hübner
un

Wenn man auch die zahlreichen Andeutungen auf das chinesische Theater in den verschiedenen Interviews und Meinungsäußerungen von Fo sucht, findet man eine echte "Fundgrube" von Gedanken, Tricks, Ideen... und sogar Lebensansichten²², die unserem Autor nicht gleichgültig sind. Nach einer Reise nach China bleibt er sehr von den Farben, den Bewegungen und den Prinzipien des chinesischen Theater beeindruckt. Auf allen den Beispielen, die man hier als Beweis dieser Leidenschaft erwähnen könnte, genügt auf "Die /en
H von
/es,

²¹vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 275 f.

²²vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 162 ff.

Geschichte des Tigers" hinzuweisen²³. Fo erzählt, analysiert und darstellt vor seinen Studenten ein Theaterstück, den er in der Nähe von Shanghai gesehen hat. In diesem Stück sind viele von den "Zutaten", die man im Theater von Fo erkennt und er benutzt dieses Beispiel, um seine eigenen Überzeugungen zu erläutern. Vor allem interessiert er sich für den Rhythmus des Stückes und analysiert Pausen und Sequenzen, die zu einem guten Erfolg der Darstellung führen sollen, und für die Verkleidungen und die Gestik der Schauspieler, die andeuten, statt zu beschreiben... Das findet er besonders wertvoll bei dem guten Spielen! Er zeigt, wie wichtig diese Elemente sind, insofern er erzählt, daß nur wenige Elemente der Geschichte ihm klar waren, als er in Shanghai die Aufführung sah. Man hatte ihm nur die wichtigsten Ausschnitte übersetzt aber er hatte trotzdem alles genossen, eben weil die Schauspieler nach bestimmten Regeln das Stück darstellten. Während seines Unterrichts interpretiert er die verschiedenen Rollen mit der Hilfe des *grammelots*, einer künstlichen Sprache, die genau so fremd den Zuschauern klingt, wie ihm der Dialekt von Shanghai, und beschreibt die Bewegungen auf der Bühne, damit man verstehen kann, wie das ganze funktioniert. Er beweist, daß die Improvisation allein nicht schafft, was sie mit dem "Beruf", der Regeln wunderbar schafft.

2. 1. 7. "Le théâtre de l'absurde".

Hier möchte man kurz etwas über den nicht unwichtigen Einfluß des Theaters, das in Frankreich nach 1940 entstanden ist. Chiara Valentini erwähnt oft Ionesco in Bezug auf unseren Autor und versucht, uns zu zeigen, wie die Beziehung zwischen den beiden kompliziert war. Es gab sicherlich Interesse und gegenseitige Verehrung aber auch Mißtrauen, zumindest auf der Seite von Fo. Genau eine *querelle* über den rumänischen Dramatiker führt zu einer endgültigen Trennung zwischen Fo und Parenti: der erste fand in

²³vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 192 bis S. 216.

ihm eine Neigung zur Rechte und zu einer gefährlichen Restauration; dem zweiten gefiel Jonesco so gut, daß er unbedingt mit diesem Autor anfangen wollte und erst dann einige französischen Farcen darstellen. Da Fo sich nicht überzeugen ließ, ging die Gruppe Ende der 50er auseinander²⁴.

1958 nach einer kurzen Erfahrung in der Kinoindustrie kehrt Fo zum Theater zurück und genau mit der Farce aber im italienischen Stil: ihm blieb den Galgenhumor von Adamov und Jonesco zu fremd und paranoisch aber das Geschmack fürs Paradox und für das Abstrakte war doch das gleiche bei diesen Autoren. Sogar die linguistischen Nonsens und die verkehrten Redewendungen / Sprichwörter, mit denen er auftrat, waren Eigenschaften des modernen französischen Theaters²⁵. Auf der Bühne in diesen Stücken von Fo wurden die Objekte wie Menschen behandelt und umgekehrt; die Dialoge von *L' uomo nudo e l' uomo in frac* sind eine ganz deutliche Anspielung auf *En attendant Godot* von Beckett aber nie wird man bei Fo so ein Gewalt, so eine resignierte Lebensansicht wie bei seinen berühmten Kollegen aus Frankreich finden. Die Kritiker der Linken erkannten in dem italienischen Autor eine Positivität und einen Drang zur Revolution, die in das *théâtre de l' absurde* lediglich als Utopie verkörpert waren²⁶. Sicher verhält sich Fo "besser" mit seinem Publikum: keinen riesigen Abstand, keine Lust auf das unverständliche Wortspiel, keinen absichtlichen Betrug, der die Zuschauer verblüfft... Das Publikum kann ja auch mitmachen, weil alles, was auf der Bühne läuft, nicht total in der Welt der Irrealität vertieft ist. Einer größeren Rücksicht auf die Zuschauer und auf ihren Fähigkeiten hat man also bestimmt bei Dario Fo.

²⁴vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 51.

²⁵vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 55 f.

²⁶vgl. Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, a. a. O., S. 56.

2. 2. 0. Der Schauspieler: eine konkrete Bewegung auf der Bühne.

Von Mimik, Gestik und Stimme wird hier die Rede sein. Fo hat seine präzisen Vorstellungen über das Verhalten des Schauspielers auf der Bühne, er erklärt den jungen Schauspielern eine Menge Tricks und Techniken, aber er zeigt nie den Weg, dem sie zwischen den verschiedenen Theorien folgen sollen. Der ideale Schauspieler von Fo bewegt sich, total von seinen Kräften bewußt, auf der Bühne, er übertreibt nie, er kennt den "moralischen Kontext", in dem er tätig ist... Das perfekte Bild von diesen und anderen Eigenschaften, gibt Fo, wenn er von dem "Geigevirtuose" redet²⁷. Vor seinem Publikum schaut der Geigenspieler weder auf seine Finger, noch auf seinen Bogen: "das Instrument ist ein Teil seiner selbst geworden"; er hört zu seiner Musik und das ist sein einziges Feedback. Ebenso ist der gute Schauspieler vor seiner Gesten und seiner Stimme so bewußt, daß er gar nicht mehr braucht, seine Hände, seine Beine, seine Stimme zu kontrollieren.

Wie kann aber ein Lehrling dieses Ziel erreichen? Braucht er Übung und wieder Übung oder gibt es ein kürzeren Weg? Die Übung ist Pflicht, aber sie darf nicht allein zum Schauspielen führen: gegen Lecoq - der trotzdem sehr viel mit Fo unternommen hat -, der seine Schüler mit der ewigen Wiederholung von Gesten belästigt, damit sie am Ende die verschiedene Techniken besitzen, hält Fo für wichtig, daß der Schauspieler seinen eigenen Weg wählt, um dem Publikum entgegen zu kommen. Er muß total flexibel sein, um seine Waffe genau zu der Seele der Zuschauer richten zu können. Besser: seine Waffe soll er zu der Situation eignen, weil, wer einfach seine Rolle spricht und das Publikum nicht wahrnimmt, ihm zu fremd bleibt oder trifft es ganz zufällig... was einmal gelingt aber sonst nie! Also, mit einer architektonischen Metapher, (muß) der Schauspieler jeden Stein der Aufführung kennen, um sie sorgfältig zu errichten. Nicht nur "seine" Techniken soll er kennen, aber auch die andere: wie man die Bühne beleuchtet, wie man zum guten Ton kommt, wie man die Bühne... möbliert u. s. w. Am Ende wird er das beste mögliche

²⁷vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 110

(Leibniz!?) Gebäude bauen, das Tag für Tag passender wird. Der Profi unterscheidet sich von den anderen, indem er seine anstrengende und lange Vorbereitung hinter den Kulissen versteckt, um frei, ausgespannt und spontan zu wirken... Und das ist sein Beruf!

2. 2. 1. Der Mime und die Gesten.

Die ersten Schauspieler brauchten nur an das Alltag zu schauen, um ihre Gesten zu finden: die Gesten der Fischer, die Gesten der Handwerker waren für die damalige Theaterleute die einzige Quelle. In der modernen Zeiten sind aber die ursprünglichen Gesten verlorengegangen und die Schauspieler von heute geben sich Mühe, um spontan zu wirken, ohne daß es immer klappt. Holen I
lang
1.3 Tag
en
1.8
B. 4.8

"Aber was ist unser Problem heute? Es liegt in der Schwierigkeit, in unserem Umfeld lebendige Äußerungen und natürliche Gesten zu entdecken zu entdecken; die typisch sind für einen ursprünglichen Zustand, der seit langem von einem von einem festgelegten und stereotypisierten System des Lebens überdeckt worden ist (...)"²⁸ H. 8
H. 8

Die Gesten müssen also wieder erfunden werden, denn sie sind im Vordergrund, obwohl man es oft vergißt. Dario Fo beschwert sich über die Schwierigkeiten, eine Aufführung für Mimen zu organisieren: jeder einzelne Schauspieler ist nicht einmal mit seinen Gesten bewußt... Er denkt fast nur an seine Wörter und behandelt die Gestik, als wäre sie der Salat/etwas total Überflüssiges: 1. 6. 11. 12
H. 8
H. 8
H. 8

"Wir kontrollieren unsere Wörter, geben acht auf das, was wir sagen, ob wir ein Gerundium oder ein Adverb an der richtigen Stelle gebrauchen (...). Die Gesten, mit denen wir unsere Reden begleiten, lassen wir dagegen außer acht (...). Woher diese Geistesabwesenheit? Weil wir glauben, die Gestik, die Körpersprache, sei der Salat, die Beilage, während das Hauptgericht, das Fleisch, das Wort wäre."²⁹ H. 8

²⁸vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 59

²⁹vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 49

Die ersten Schritte sollte man in "Richtung Gestik" machen, und erst dann dürfte man sich ^{len} um die Stimme kümmern. Eine Art Fundgrube für die "ehrliche" Gesten ist die Welt der ^{len} Arbeit: Fo zitiert Plechanov und erkennt die Verbindung zwischen den Gesten und dem Rhythmus der Arbeit und dem Verhalten außerhalb der Arbeit. Besser: das Verhalten eines Menschen (inbegriffen seine Gesten) soll durch die Ausübung eines bestimmten Berufes stark geprägt werden. Bei der Arbeit hat man alles, was man auf der Bühne braucht: das beste Gleichgewicht von Bewegungen, das jedem erlaubt, das Ziel mit wenigen Kräften zu erreichen. Der Schauspieler sollte ^{mit} seiner Energie genau wie der Arbeiter sparen, um ein Profi ^{also} zu werden. Die Übungen helfen sehr viel, aber dürfen nicht zum Automatismus führen. Das wäre eigentlich das Problem beim *Actor's Studio*, wo man die Gesten so übertreibt, daß sie schließlich nicht mehr an die Realität erinnern. Um die Verlegung auf der Bühne zu ^{2. Verlegen} vermeiden, lernen die Schauspieler dieser amerikanischen Schule eine Reihe von Tricks, die unser Autor als "paranoid" bezeichnet. Man sollte zuerst zu einer Synthese kommen, also ^{1. also} es wird nicht alles dargestellt, beschrieben, sondern nur eine Auswahl von Gesten, die aber ^{2. also} genug sind, um ein Gefühl zu vermitteln oder eine Situation zu erklären. Der Körper soll ^{3. also} das Gesicht nie widersprechen und die Mimen, die eine Maske verwenden, müssen ^{4. also} besonders aufpassen: der Körper ist im Vordergrund und seine Bewegungen müssen konsequent sein... was man normalerweise von einer Rede erwartet!

Vorschläge für die Bewegungen auf der Bühne verteilt Fo gerne, wenn auch unsystematisch. Was aber/er nicht vergißt, ist einen ganz konkreten Rat ^{den Schauspielern} zu geben, der (kurz vor der Aufführung) ihnen dienen soll. Um die normale Verlegung der ^{den Schauspielern} Auftritt vor dem Publikum wegzuschaffen, empfiehlt er eine Art von Training: Yoga, Lauf, Übungen, Dusche, Relax... Alles hilft der Entspannung des Körpers viel mehr als die weit verbreitete Gewohnheit, ein Gläschen zu trinken!³⁰

³⁰vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 262f; hier werden die Schulen des fernen Osten und Brecht als guten Beispiel erwähnt. Im *Berliner Ensemble* zwang der Regisseur seine Schauspieler zu einem langen Lauf: einfach erschöpft, waren die "armen" Schauspieler fähig, ohne die kleinste Hemmung oder Übertreibung aufzutreten!

2. 2. 2. Der Schauspieler und seine Stimme.

Nicht alle Theaterstücke sind für die Mimen geeignet: nur selten kann man "ohne ^{Hals} sprechen" auftreten und sich nur auf den Körper konzentrieren. Viel öfter ist einem ^{nichtiger} es für den Schauspieler nötig, seine Stimme und ihre Eigenschaften perfekt zu beherrschen, um - wie ^{Hals} in dem Fall der körperliche Bewegung - genug Kräfte für die ganze Aufführung zu ^{len} bewahren. Wie man jetzt leicht behaupten kann, gibt Fo kein Rezept, um den jungen ^{en} Schülern bei der Suche ^{nach} der... richtigen Stimme zu helfen! der lateinische Spruch "Nosce te [;] ipsum"²¹ soll auch in diesem Fall die einzige mögliche Regel sein. Es gibt ^{Hals} denn eine reiche Auswahl von Techniken, die man lernen kann, um einen guten Effekt zu erreichen aber nicht ^{Hals} alle führen zum gleichen Effekt bei den verschiedenen Schauspielern, es ist aus diesem Grund empfohlen, sich zu prüfen und positive und negative Eigenschaften seiner eigenen Stimme zu entdecken. Nicht alle ^{Hals} die gute und berühmte Schauspieler haben eine ^{ten} außergewöhnlich schöne Stimme! Was sie aber gemeinsam haben, ist die Fähigkeit das vokalische Instrument perfekt zu beherrschen: nur den besten gelingt ^{en} aus den Nachteilen ^{Hals} einer Stimme etwas Besonderes zu schaffen... //christian

Das Wichtigste ist also einen persönlichen Weg zu finden und erst dann die Übungen, ohne die der Erfolg einer Auftritt zufällig kommt. Fo redet zum Beispiel von seinen ersten Schritten, als er seine Stimme aushützte, bis er praktisch stumm wurde. Als er jung war, hielt er für beneidenswert das "barocke" Stil vieler Schauspieler, die so gut mit den Gesten wie auch mit der Stimme übertrieben. Sie klangen sehr emphatisch und "theatralisch"... Die waren aber, was die "Schauspieler-Pizzabäcker" für die Gestik sind: einfach zu mächtig! Allerdings, auch wenn man an die Ereignisse dieses falschen Verhaltens nicht denkt, muß man sich ohne weiteres fragen, wie lange eine Stimme (trotz dem Schreien und den anderen... Mißhandlungen (!) aushalten kann. Nicht lange, sagt aus eigener

³¹d. h. "(Er)kenne dich selbst".

Basis kann das ¹Italienisch, wie das ²französisch, das Deutsch oder jede andere Sprache sein: ^{Hi 14f}
es genügt, die typischen Phoneme³⁷ ^{124 d} von einer Sprache und ungefähr 10% echte Wörter zu ^{14 28}
verwenden, damit das *grammelot* genau nach dieser Sprache klingt. Das Effekt ist
sagenhaft³⁸ und führt zum Groteske ^{len} besser als jede andere Technik. Durch diesen Trick
konnten die Komiker schon in den alten Zeiten die Zensur täuschen, weil sie mit dem
grammelot irgendwie ohne Wörter sprachen und waren ^{14 machen sich} deswegen nicht strafbar. Wie Dario
Fo sagt, benutzt jedes Kind eine Art *grammelot*, um mit den anderen zu kommunizieren; ¹⁴
danach verliert das Kind diese - wie auch andere - spontanen Eigenschaften mit seiner
Kreativität³⁹. Fazit: **umlernen** und einigermaßen **kindisch** (im positiven Sinn!) **werden...**

3. Ansichten eines... modernen Clowns.

In der Tradition ist der Clown eine Figur, die sich entwickelt hat, ohne ihre Charakteristiken zu verlieren. Der Clown muß auch heute gute akrobatischen Eigenschaften besitzen, ein paar Instrumente spielen können, einen witzigen Humor haben und flexibel sein. Hinter Sketchs und lustige Pantomimen, die sogar *naiv* scheinen können, sind normalerweise eine gute Kultur und die Fähigkeit, das Alltag kritisch zu betrachten, versteckt. Nur eine strenge Disziplin bringt den Erfolg und eine Leistung, die keineswegs "barock" ist; nur eine natürliche Begabung kann mit der Hilfe der Übung zu den besten

³⁷z. B. die charakteristische /R/ und die letzte Silbe mit dem Akzent vom Französisch, die /k/ und die Endung mit *-schen* vom Deutsch, die Endung mit *-mus*, *-issimus*, *-erunt* vom Latein...

³⁸Ich erinnere mich sehr gut an die Sketchs, die im Fernsehen liefen als ich klein war (Mitte der 70er): mein lieb¹ster war der, der *La fame dello Zanni* hieß. Seitdem habe ich nichts mehr davon gehört, bis ich für diese Hausarbeit das Buch *Manuale minimo dell'attore* gelesen habe (in Deutschland hatte ich ein Exemplar, das Jakob Jenisch uns zur Verfügung gestellt hatte, hier habe ich mir eine Kopie mit Freude besorgt). In diesem Buch wird genau dieser Sketch/Seiten 62 und 63 beschrieben und zwar herrlich!

³⁹vgl. Fo, Dario: *Manuale minimo dell'attore*, a. a. O., S. 74, wo der Titel des Paragraphen "Wie verdumme ich mein Kind?" lautet.

Faufolien

Ereignisse führen. Das Thema, das - historisch gesehen - zu den Clowns gehört, ist der Hunger, sei es einen konkreten Hunger, oder eine metaphorische Gier, Sucht. Die primitiven Bedürfnisse des Menschen sind die Ernährung, aber auch der Sex, die Macht und der Stolz, und genau vor denen soll der Clown starten. Er spielt mit Gegenständen und Situationen, improvisiert und tut alles, als ob es das erste Mal wäre; in den Gags von guten Clowns ist kaum eine Spur von Automatismus zu erkennen. Wie einem Kind, erlaubt man dem Clown eine gewisse Freiheit und die Möglichkeit, die ganze Welt zu verspotten, vorausgesetzt daß es nicht ernst gemeint ist.

H) Alle diese jede-eben erwähnte Charakteristik gehört auch Fo als Schauspieler / Autor / Regisseur seiner Stücke. In seinen Stücken sind manchmal echte Clowns, die im Zirkus arbeiten, aufgetreten⁴⁰ und er hat gerne daraus etwas gelernt. Er stellt sich als moderner Clown, als *giullare* des 20. Jahrhunderts und fühlt sich genau so frei und beschränkt⁴¹ wie seine berühmten "Kollegen" der alten Zeiten. Er versucht mit der perfekten Beherrschung seiner Gesten seiner Wörter bissig und sarkastisch zu sein und uns seine Idee zu vermitteln, ohne das Lächeln und die gute Laune zu verlieren.

Aber welche sind die Ideen dieser modernen Clowns? Wie sieht seine eigene Weltanschauung in diesem präzisen Moment? Nach etlichen Auseinandersetzungen und Meinungsäußerungen ist nicht einfach den roten Faden zur Interpretation seines *way of thinking* zu finden, wie es schon Anfang dieser Arbeit gesagt wurde. Im Laufe der Zeit hat sich sein Sarkasmus keineswegs "verwässert" wie ein guter Wein ist Dario Fos Theater jetzt noch wertvoller als früher. Sein internationaler Ruhm und sein riesiger Erfolg sind fast jede Woche von den Artikeln unserer Zeitungen bewiesen. Er geht auf Tournee in die C. S. I.⁴², seine Stücke werden überall repräsentiert und trotzdem bleibt der Autor bissig und kritisch der Gesellschaft gegenüber. Jede Woche sind er und Franca Rame mit einem

⁴⁰u.a. im Stück *La signora è da buttare*.

⁴¹siehe S. 14 u. f. dieses Textes, wo es von der Verhältnis zwischen Fo und die *giullari* kurz beschrieben wird.

⁴²Anfang Oktober 1994.

witzigen Kommentar über die politische Ereignisse auf der Wochenzeitung von La Repubblica - "Venerdì" - an. Ihnen gefällt die neue Regierung nicht und fühlen sich verpflichtet gegen sie und ihre Slogans zu kämpfen. Sie finden unsere Politiker einfach lächerlich mit ihrer Abhängigkeit von der Werbung, von den Meinungsumfragen, von dem amerikanischen Bild. Wie vor vielen Jahren haben die Fo die spontane Neigung, den Zuschauern das Bewußtsein zu erwecken, damit sie kritisch bleiben können. Die Fo haben also nie aufgehört, in dem Alltag, in der Gesellschaft tätig zu sein... und jetzt immer wieder! Vor ein paar Tagen⁴³ ist Fo zu einer Talkshow des RAI 2 eingeladen worden. Man fragt sich nicht wie, aber dem klugen Autor ist gelungen, apropos "Gesunder Menschenverstand" (das Thema der Sendung) einen sehr wichtigen Politiker⁴⁴ zu erwähnen. Der Moderator hat sofort ihn befohlen, von Politik nicht zu reden und, als Dario Fo total empört zu diskutieren angefangen hat, ist die Aufnahme der Sendung unterbrochen worden. Danach hat der Autor sich sehr stark über die peinliche Situation beklagt: er meinte die Zensur wäre jetzt mächtiger als je, wenn man ein Politiker nicht im Fernsehen erwähnen kann. Schlimm...

Die Jahren der sogenannten "bürgerlichen Restauration" (Mitte der 70er) sind schon längst vorbei aber Fo bleibt um sozusagen ein Autor auf dem Index! Man darf gespannt sein, wie es weitergehen wird. Mit Fo wird es sicherlich nicht langweilig, auf die nächsten Ereignisse in Italien zu warten!

⁴³aus einem Artikel von Anna Bandettini auf der La Repubblica vom 13. Oktober 1994.

⁴⁴Der war Silvio Berlusconi, unser Regierungschef seit den letzten Wahlen (März '94).

BIBLIOGRAPHIE.

☐ Primärliteratur.

Fo, Dario: *Le commedie di Dario Fo*, Gli Struzzi Bd. 54, Einaudi ed., Turin 1974

Fo, Dario: *Le commedie di Dario Fo*, Gli Struzzi Bd. 55, Einaudi ed., Turin 1974

Fo, Dario: *Manuale minimo dell' attore*, Gli Struzzi Bd. 315, Einaudi ed., Turin 1987

☐ Sekundärliteratur.

Valentini, Chiara: *La storia di Fo*, Feltrinelli Economica, Mailand 1977

Binni, Lanfranco: *Dario Fo*, La Nuova Italia ed., Florenz 1977

Puppa, Paolo: *Il teatro di Dario Fo - Dalla scena alla piazza*, Marsilio ed., Venedig 1978

AA. VV.: *Teatro contemporaneo*, a. c. di M. Verdone, Lucarini ed., Rom 1981

Bachtin, Michail: *L' opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi ed., Turin 1979

Ubersfeld, Anne: *Theatrikòn - Leggere il teatro*, Ed. Univ. La goliardica, Rom 1984

Verschiedene Artikel aus den Tageszeitungen *La Repubblica*, *Il Corriere della sera*, und deren entsprechenden wöchentlichen Beilagen Wochenzeitungen "*Il Venerdì*" und "7".

1.8.73

Trotz einiger Schwächen in deutscher Rechtschreibung, Syntax und Stilistik erfreut Flavia Attardis Arbeit *Dario Fos Meinungen über das Theater oder "Ansichten eines Clowns"* nicht nur durch ihr weitgefächertes Interesse und ihren lebendigen Zugriff, sondern auch durch die sorgfältige Einbindung des Foschen Theaters in historische und literatur- und theatergeschichtliche Zusammenhänge. Für den deutschen Leser sind die Berichte über die italienische Rezeption Fos und seine Reaktion auf den intellektuellen und politischen Kontext aufschlußreich und amüsant zu lesen. Der Verfasserin gelingt auf diese Weise ein lebendiges Bild des clownesken modernen Dramatikers und Theaterproduzenten.
Essen, den 23.12. 1994

H. J. C. C. C. C.

Ich schreibe mich diese Beurteilung
voll und ganz an. Eine interessante
und engagierte Arbeit, die man ohne
Einschränkung als gut (2,0) bezeichnen
kann.

Armin Fiebig