Regine Krüger
c/o Werner
Unertlstraße 11
D-80803 München
++49/ 89/ 30 00 28 43

7 Maggio 1999

Per
Dario Fo e Franca Rame
Viale Piave 11
I-20129 Milano

Carissima Franca Rame, Carissimo Dario Fo,

ho fatto i miei studi alla facoltà di Lettere di Berlino dove, nel maggio del 97, ho iniziato la mia tesi sull'argomento di "Dario Fo fra la giulleria medievale e l'agitazione politica".

So che Voi avete un archivio della Vostra storia e carriera teatrale e ho pensato che questo mio contributo possa servire ai futuri studenti che utilizzano il Vostro archivio e spero che interessi pure Voi anche se è stata scritta in tedesco.

Avevo scelto quest'argomento perché uno mi piace il Vostro lavoro ed ero sicura che scrivendo questa tesi mi sarei divertita moltissimo. Così è stato e voglio ringraziarLa per il bellissimo e umanissimo contributo culturale che avete regalato a questo mondo.

Ormai mi trovo per motivi di lavoro a Monaco di Baviera dove lavoro in una casa editrice nel settore delle lingue straniere.
Grazie per tutte le volte che scrivendola mi avete fatto scoppiare dal ridere e per tutte le idee che avete fatto entrare nella mia testa e per ciò che ho imparato. Auguri per il futuro lavoro!

Sinceri saluti

Regine Krüger

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

FACHBEREICH NEUERE FREMDSPRACHLICHE PHILOLOGIEN

MAGISTERHAUSARBEIT

DARIO FO: ZWISCHEN MITTELALTERLICHER SPIELMANNSTRADITION UND POLITISCHER AGITATION

VORGELEGT VON

REGINE KRÜGER

NAUMANNSTRAßE 5

10829 BERLIN

ERSTGUTACHTER: PROF. DR. SEBASTIAN NEUMEISTER

ZWEITGUTACHTER: PROF. DR. ENRICO STRAUB

<Fo è il sesto Nobel italiano dopo Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo, Montale. Dopo cotanto senno, un "giullare".>

L'Osservatore Romano, 10. Oktober 1997

Inhalt

Einleitung
Aufgabenstellung und Zielsetzung 3
Biographie und künstlerisches Gesamtwerk des Autors 7

TEIL I Theater im Mittelalter

1.1. Einleitung 13
1.2. Akteure des mittelalterlichen Theaters: *i giullari* 15
1.3. Das Publikum und die Aufführung der Spielleute 19
1.4. Die soziale Stellung der Spielleute 21
1.5. Das Repertoire der Spielleute 25
1.6. Beispiele der Spielmannsdichtung 28
1.6.1. Cielo d'Alcamo: *Rosa fresca aulentissima* 28
1.6.2. Matazone da Caligano: *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* 31
1.7. Zusammenfassung: Theater im Mittelalter 33

TEIL II Die Stücke Dario Fos

2.1. Die Monologe 35
2.1.1. *Mistero Buffo* 37
2.1.2. *Storia di una tigre* 39
2.1.3. *Fabulazzo Osceno* 41
2.1.4. *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* 42
2.2. Die Bedeutung der Prologe 46
2.3. Zur Funktion der Sprache 50
2.4. Die Komik 54
2.5. Das Publikum und die Zerstörung der "Vierten Wand" 58
2.6. Mittelalterliche Strukturen in den Schauspielen Dario Fos 63

TEIL III Der Spielmann als Ausdruck politischer Propaganda

3.1. Die politische Implikation der Monologe 67
3.2. Die Interpretation von Spielmannsdichtung durch Dario Fo 73
3.2.1. Die Spielmannsdichtung *Rosa fresca aulentissima* von Cielo d'Alcamo und ihre Adaption durch Dario Fo 73
3.2.2. Vergleich der Texte *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* von Matazone da Caligano und *La nascita del villano* von Dario Fo 79
3.3. Fos Umdeutung des mittelalterlichen *giullare* 82
3.4. Die Veränderung des politischen Theaters von Dario Fo 86
3.5. Schlußbetrachtung 92

Bibliographie 96
Anhang: I. Cielo d'Alcamo: *Rosa fresca aulentissima* 103
II. Matazone da Caligano: *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* 109

Einleitung

Aufgabenstellung und Zielsetzung

Dario Fo ist einer der erfolgreichsten zeitgenössischen Theaterautoren. Sein fünfundvierzigjähriges Schaffen umfaßt Komödien, Farcen, Revuen und dramatische Monologe, die in dreißig Sprachen übersetzt wurden und in vielen Ländern erfolgreich aufgeführt werden. Er läßt sich als ein theatralisches Universalgenie bezeichnen, der in seiner Person die Rolle des Autors, Regisseurs, Bühnenbildners, Kostümisten, Technikers und ersten Schauspielers vereint.
Am 10. Dezember 1997 bekam Dario Fo für sein Lebenswerk den Nobelpreis für Literatur verliehen. Bei der Bekanntgabe des Preisträgers am 9. Oktober 1997 erhob sich ein spontaner Applaus der internationalen Journalisten, da die schwedische Akademie einen populären und allseits bekannten Autor prämiert hatte. Zur Begründung ihrer Entscheidung erklärte die Akademie, daß Dario Fo seit dreißig Jahren eine prominente Persönlichkeit des politischen Theaters in Europa darstelle. Der Preis werde ihm verliehen, weil er in der Tradition der mittelalterlichen Spielleute die Macht geißle und den Armen und Gedemütigten ihre Würde zurückgebe. Durch die Vermischung von Humor und Ernst habe er Mißbräuche und Ungerechtigkeiten des sozialen Lebens, ihre historischen Hintergründe und ihre Bedeutung bewußt gemacht.[1]

Bekannt geworden ist Fo in Deutschland während der siebziger Jahre vor allem durch sein politisches Theater. Er schloß sich 1968 der oppositionellen linken Bewegung an, verweigerte sich dem offiziellen Theaterbetrieb und suchte nach neuen Inhalten und neuen Strukturen für die Verbreitung eines Volkstheaters. In diesem Rahmen sollte ein anderes, nicht-bürgerliches Publikum erreicht werden, um die Ideen des Klassenkampfes zu verbreiten. Fo spielte in Fabriken, Gefängnissen, Universitäten und ähnlich unkonventionellen Orten. Das Publikum wurde zum integralen Bestandteil seines Theaters, dessen Wünschen nach Stücken, die sich mit bestimmten Themen auseinandersetzen sollten, häufig nachgegangen wurde. An die Aufführungen schlossen sich Diskussionen über die Wirkung der Schauspiele, über Tagespolitik und den Klassenkampf an.
Mit dem Rückgang der politischen Unruhen und der Studenten- und Arbeiterproteste der späten sechziger und frühen siebziger Jahre ist es um Dario Fo zunehmend stiller geworden. Nach langen Jahren eines militant-politischen Theaters wandte sich sein Theater anderen Objekten zu. Dennoch hat sich Fo immer wieder zur politischen Intention seiner Schauspiele bekannt, und so bleibt sein dramatisches Schaffen bis heute

[1] Vgl. Il Tempo. 10. Oktober 1997, S. 8

von einem politischen Engagement gekennzeichnet. Wie äußert der Nobelpreisträger gegenwärtig seine Kritik an gesellschaftlichen Mißständen? Wie sieht politisches Theater in den neunziger Jahren aus?

Im Zentrum der vorliegenden Ausarbeitung steht die Beschäftigung Dario Fos mit dem Theater des Mittelalters und seine Adaption von Spielmannsliteratur. Es soll analysiert werden, auf welche Weise er sich ihre Werke zunutze macht und welche Absichten er damit verfolgt. Dario Fo versteht sich als direkter Nachfahre der Spielleute des Mittelalters und thematisiert sie häufig in seinen Schauspielen. In *Mistero buffo* von 1969 wird der Spielmann zum Protagonist der neun Episoden des Theaterstücks und durchzieht im folgenden leitmotivisch seine Inszenierungen. Der erste Hinweis auf einen "giullare" taucht in der Komödie *Gli arcangeli non giocano al flipper* von 1959 auf:

> LUNGO: Quello di farmi sfottere è un po' il mio mestiere.
> BIONDA: Il mestiere di farsi sfottere?
> LUNGO: Sí, hai in mente i giullari?
> BIONDA: E... certo che li ho in mente. I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... È giusto?
> LUNGO (ridendo): Giustissimo, e anche per me è la stessa cosa...Con la sola differenza che non essendoci più i monarchici faccio ridere gli amici del caffè. Sono il Rigoletto dei poveri, insomma..."[2]

Fo gibt vor, das Theater und die Texte der Spielleute wiederzubeleben und sie auf authentische Weise zu inszenieren. Während der sechziger Jahre hat er aus diesem Grund in Kooperation mit Ethnosoziologen, Mediävisten und Liedermachern intensive Studien über volkstümliche Texte des Mittelalters aus ganz Europa betrieben.
Welche Beweggründe Fo veranlassen einen heutigen Theaterautor, sich zur Schaffung eines modernen Volkstheaters mit einer so weit zurückliegenden historischen Epoche zu beschäftigen? Es soll aufgezeigt werden, inwieweit Fo die mittelalterlichen Spielleute mit einer künstlerischen und politischen Aussage in Verbindung bringt und sie für seine Zwecke instrumentalisiert.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf den monologischen Schauspielen Fos, da sie auf struktureller Ebene die größte Ähnlichkeit zur Alleindarstellung der Spielleute aufweisen. In einer Sendereihe von Radio Italiano inszenierte Dario Fo 1951 die monologischen Episoden *Poer nano*, in denen er den Inhalt von biblischen, literarischen und mythologischen Geschichten ins Gegenteil verkehrte. Erst zwanzig Jahre später findet die monologische Form durch das Schauspiel *Mistero buffo* ihre Fortsetzung; weitere

[2] Le commedie di Dario Fo I, Torino 1966, S. 26

dramatische Monologe wie *Storia della tigre e altre storie* oder *Fabulazzo osceno* werden Anfang der achtziger Jahre inszeniert. Der Schwerpunkt dieser Arbeit soll vor allem auf die monologischen Arbeiten Fos gelegt werden, die bisher von der Forschung vernachlässigt wurden.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist ein Kapitel über die Spielleute des Mittelalters, die hinsichtlich ihrer Lebensbedingungen, ihres Repertoires und ihres Publikums dargestellt werden. Am Beispiel zweier authentischer Spielmannstexte soll Einblick in die Art ihrer Dichtungen, die Form der Darbietungen sowie in die Rezeption ihrer Texte gegeben werden. Die Figur des *giullare* wird darüber hinaus auf ihren sozialen Status und ihre gesellschaftlichen Funktionen untersucht.
Im zweiten Teil werden die monologischen Arbeiten Fos zunächst vorgestellt und bezüglich möglicher mittelalterlicher Elemente und Strukturen untersucht. Aspekte, die sein Theater auf besondere Weise kennzeichnen wie der Einsatz des Prologs oder der Gebrauch einer dialektalen Sprache, sollen hier behandelt werden. Das Publikum Fos wird dabei einer Analyse unterzogen, dem in seinem Schaffen eine wichtige Bedeutung zukommt. Die Monologe, die in einem großen zeitlichen Abstand inszeniert wurden, werden in bezug auf eine mögliche Veränderung der Intention des Autors untersucht. Auf welche Weise setzt Fo theatralische Mittel ein und welche tatsächlichen Parallelen und Analogien zum Theater der Spielleute des Mittelalters lassen sich aufzeigen?
Der Schwerpunkt der Ausarbeitung liegt auf dem dritten Teil, in dem der moderne *giullare* Fo seinen selbstgewählten Vorfahren gegenübergestellt wird. Es erfolgt eine Konfrontation des Theaters der Spielleute und desjenigen Fos, indem überlieferte mittelalterliche Texte mit ihrer Adaption durch den Nobelpreisträger verglichen werden. Daran schließt sich eine Untersuchung der in den Monologen implizierten politischen und künstlerischen Aussagen sowie eine Analyse über deren mögliche Mutation im Laufe der Jahre theatralischer Arbeit an. Die Entwicklung seines Theaters der letzten dreißig Jahren soll hier untersucht werden

Das Theater Dario Fos ist Gegenstand vieler Studien, die sich jedoch zum Großteil auf die zweite Hälfte der siebziger Jahre belaufen. Ein breites Spektrum an Forschungsliteratur befaßt sich dabei vor allem mit den politischen Aspekten seines Schaffens. Eine direkte Konfrontation des Theaters von Fo mit dem des Mittelalters liegt bislang nicht vor. Das Pamphlet *Giullari & Fo* von Michele Straniero aus dem Jahre 1978, das sich u. a. mit der Interpretation der Spielleute durch Fo auseinandersetzt, war mir trotz aller Bemühungen nicht zugänglich, und so wird hier auf ein Interview mit dem

Autor von 1979 in der italienischen Theaterzeitschrift "Sipario"[3] zurückgegriffen. Neuere Forschungen über Fo als "giullare" gibt es bislang nicht. Helga Jungblut überprüft in ihrer Dissertation *Das politische Theater Dario Fos*[4] die Entwicklung Fos zum politischen Dramatiker infolge seiner Auseinandersetzung mit der italienischen Aktualität und dem volkstümlichen Theater. Eine weitere wichtige Quelle für die vorliegende Untersuchung stellen zwei umfangreiche Interviews dar, in denen der "teatrante Fo" zu seinen Wurzeln und Absichten Stellung bezieht. Es handelt sich dabei um das von Erminia Artese 1977 geführte Gespräch *Dario Fo parla di Dario Fo*[5] sowie das 1989 geführte Interview *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* mit Luigi Allegri[6], Professor der Theaterwissenschaften an der Universität Parma. Eine andere bedeutende Quelle stellt *La storia di Dario Fo* von Chiara Valentini[7] dar, die als Panorama-Journalistin über lange Jahre hinweg das Theater Fos beobachtet und kommentiert hat.

Nicht alle Theaterstücke des Nobelpreisträgers sind bereits in der mittlerweile elfbändigen Einaudi-Gesamtausgabe erschienen. Besonders die monologischen Arbeiten haben mit Ausnahme von *Mistero buffo*, das im fünften Band von "Le commedie di Dario Fo" 1977 in Turin erschien, noch keine Aufnahme gefunden. Im Falle der *Storia della tigre e altre storie* wird auf die Erstausgabe, die im Selbstverlag "Edizioni La Comune" 1980 in Verona erschien, zurückgegriffen. *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* wurde 1992 in einer von Fo illustrierten Ausgabe im Großformat bei Giunti in Florenz herausgegeben. *Fabulazzo osceno* liegt bislang ebenfalls noch nicht in der Einaudi-Reihe vor und ist in der Erstausgabe der "Edizioni La Comune" vergriffen. Auch nach einem Telephonat mit Franca Rame war es mir nicht möglich, ein Exemplar zu erhalten. Deswegen dient in diesem Fall die Veröffentlichung in der Theaterzeitschrift "Sipario" von September 1994 als Textgrundlage.

---

[3] Michele Straniero in: Alvaro Vaccarella, *L'Anti Fo è Straniero*. In: Sipario Nr. 394, 1979
[4] Helga Jungblut, *Das politische Theater Dario Fos*. Diss. Frankfurt am Main 1978
[5] Erminia Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*. Cosenza 1977
[6] Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Roma-Bari 1990
[7] Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*. Milano 1977

1.1. Biographie und künstlerisches Gesamtwerk des Autors

Dario Fo ist der bekannteste Theaterautor, Regisseur und Schauspieler Italiens. Er wurde am 24. März 1926 als Sohn des Eisenbahners und Hobbyschauspielers Felice Fo und der Bäuerin Pina Rota in San Giano am Lago Maggiore an der Grenze zur Schweiz geboren. Die Gegend lebte von Fischerei und Schmuggelei und war von sogenannten "fabulatori", d. h. Erzählern, gekennzeichnet, die den Menschen fiktive Geschichten mit mimischen und szenischen Elementen darboten. Fo verweist an vielen Stellen auf ihre Wichtigkeit für sein späteres dramatisches Schaffen.

Als Fünfzehnjähriger findet Fo aufgrund seiner zeichnerischen Fähigkeiten Aufnahme am "Liceo artistico di Brera" in Mailand. Im Anschluß folgt 1945 ein Studium der Architektur, das Fo kurz vor Schluß abbricht, um sich gänzlich auf das Theater zu konzentrieren. Während der Zeit in Brera sammelt Fo erste Bühnenerfahrungen in einer Laienspielgruppe. Er hat Kontakte zu mehreren freien Theatergruppen und trifft 1950 mit Franco Parenti, einem Schüler an Giorgio Strehlers Piccolo Teatro di Milano[8], zusammen. Gemeinsam unternehmen sie eine Tournée durch Oberitalien, während der Fo seine eigenen Sketche auf der Bühne vorstellt. In einer Sendereihe von Radio Italiano erzählt er 1951 unter dem Titel *Poer nano* alte Volksepen und biblische Geschichten, deren Inhalte er ins Gegenteil verkehrt und auf diese Weise parodiert. Im folgenden Jahr führt Fo diese Monologe wegen des großen Erfolgs am Teatro Odeon in Mailand auf.

Von 1952 bis 1954 schreibt und produziert Fo zusammen mit Giustino Durano und Franco Parenti drei Revuen, die am Piccolo Teatro aufgeführt werden. *Cocoricò* entsteht 1952 und stellt eine Satire auf amerikanische Fernsehshows dar, deren seichte Art der Unterhaltung kritisiert wird. 1953 folgt *Il dito nell'occhio*, das so erfolgreich ist, daß sich eine siebenmonatige Tournée durch Italien anschließt. An der dritten Produktion, *I sani da legare*, nimmt die Zensur Anstoß; das Trio löst sich auf[9].

1954 heiratet Fo die Schauspielerin Franca Rame, welche einer Schauspielerfamilie entstammt, die seit 300 Jahren in Oberitalien als wandernde Marionetten- und Schauspieltruppe bekannt ist. Der gemeinsame Sohn Jacopo wird ein Jahr später

---

[8] Giorgio Strehler (1921-1997) gründete 1947 das Piccolo Teatro di Milano, die erste an ein festes Haus gebundene und ständig spielende Schauspielbühne Italiens, und leitete damit eine Wende im Theaterleben Italiens ein, das bis zu diesem Zeitpunkt nur von Bühne zu Bühne reisende Wandertruppen kannte. Er bemühte sich um neue Publikumsschichten, indem er u. a. in Großbetrieben für sein Theater warb. Als Erster in Italien führte er wissenschaftliche Methoden der Theaterarbeit ein und machte das Werk Brechts in Italien bekannt.

[9] In diesem Stück sind die Angriffe auf politische Ziele direkter als in den Revuen zuvor. Mehrere Sketche zeigen, wie die öffentliche Meinung durch Zeitungen manipuliert wird oder sich reiche Bürgersfrauen die Langeweile durch die Organisation von Hilfskomitees für Arme vertreiben. Das Trio war gezwungen, einen Probedurchlauf für die Zensurbehörden der Regierung Scelba durchzuführen, die das Stück nahezu massakrierten.

geboren. Nach gescheiterten Versuchen beim Film als Drehbuchautor und Schauspieler in Rom kehrt Fo 1959 zum Theater zurück und gründet mit seiner Frau das Theaterensemble "La Compagnia Dario Fo-Franca Rame". Im Piccolo Teatro führen sie die Komödien *Ladri, manichini e donne nude* auf, in Turin *Comica finale*, die auf der Grundlage von Farcen des 18. Jahrhunderts, die Franca Rame aus dem Theaterrepertoire ihrer Familie einbrachte, entstanden sind. Sie sind Ausdruck der ersten eingehenden Beschäftigung Fos mit dem "teatro minore", den verschiedenen Ausprägungen des Volkstheaters und ihrer Vorgängerin, der *Commedia dell'Arte*.[10]

Von 1959 bis 1964 schreibt und inszeniert Fo sechs Komödien[11]. Aufgeführt werden sie im Teatro Odeon in Mailand und haben durchweg großen Erfolg beim Publikum. Diese Stücke verletzen bewußt traditionelle Gestaltungsprinzipien des bürgerlichen Dramas durch die Zerstörung einer linearen Handlung und der Einheit von Raum und Zeit und nehmen immer größeren Bezug auf die soziale und politische Realität Italiens. Rame und Fo wird 1962 die Moderation der Fernsehsendung "Canzonissima" übertragen, für die sie die Zusage der italienischen Fernsehanstalt RAI erhalten, daß die Zensur die Inhalte nicht verändern würde. Doch bereits ab der zweiten Sendung werden ihre Entwürfe streng kontrolliert und kritisiert[12]. Aufgrund inhaltlicher sowie politischer Differenzen wird die Sendung nach der achten Folge vorzeitig abgesetzt. Fo und Rame erhalten Auftrittsverbot im italienischen Fernsehen, das 1974 nach langwierigen Prozessen noch einmal bestätigt wird.

Die Inszenierung der Liedersammlung *Ci ragiono e canto* von 1966 entsteht in Zusammenarbeit mit dem "Nuovo Canzoniere Italiano" und dem "Istituto De Martino", die sich mit volkstümlichem Liedgut und Literatur beschäftigen. Seit Mitte der sechziger Jahre unternimmt Fo Reisen durch Europa und Lateinamerika und trifft u.a. mit Jerzy Grotowski und Eugenio Barba[13] zusammen. In der Farce *La signora è da buttare* von 1967, bei der es sich um eine politische Satire auf die USA handelt, steht die Kritik des amerikanischen Unterhaltungssystems im Vordergrund.

---

[10] Vgl. Jungblut, op. cit., S. 17

[11] *Gli arcangeli non giocano al flipper* (1959); *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960); *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961); *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo: ruba un po' meno* (1964); *La colpa è sempre del diavolo* (1965)

[12] *"I copioni, che sembravano già approvati, vengono rivisti e censurati riga per riga, parola per parola. [...] Di che natura erano i tagli lo si vide fin dalla seconda puntata di Canzonissima, accolta con delusione dalla stampa più progressista. Le scenette di satira politica avevano lasciato il posto a sketch più banali: [...]."* Fo, zitiert nach Chiara Valentini, op. cit., S. 79

[13] Jerzy Grotowski, *1933, polnischer Regisseur, Theaterleiter und Schauspiellehrer, begründete 1959 das Theater-Laboratorium "13 Rzedów" in Opole, ab 1965 in Wroslaw. Durch zahlreiche Gastspiele und Workshops wurde Grotowski auch im Ausland bekannt und erlangte großen Einfluß auf das avantgardistische Theater.

Eugenio Barba, *1936, ital. Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter. Nach Jahren bei Grotowski wurde er Leiter des Odin Teatret in Oslo, danach in Holstebro, Dänemark. Er legt in seiner Arbeit Gewicht vor allem auf die mimisch-psychische Präsenz des Schauspielers.

1968 erfolgt die Auflösung der "Compagnia Fo-Rame" und die Gründung der Theaterkooperative *Nuova Scena* innerhalb der von der Kommunistischen Partei Italiens getragenen Kulturorganisation ARCI. *"Um zu verhindern, daß trotz kritischer Inhalte sein Theater nur Alibi- und Ablenkungsfunktionen erfüllte, verweigerte sich Fo dem bürgerlichen Theaterbetrieb. Dort konnte er die eigentlichen Adressaten seiner Stücke, die Arbeiter und Unterprivilegierten, nicht erreichen."*[14] "Nuova Scena" setzte sich aus verschiedenen Theatergruppen zusammen, die auf der Grundlage eines gemeinsam erarbeiteten kulturpolitischen Programms ein neues Publikum, insbesondere die gesellschaftlichen Unterschichten, ansprechen wollten. In den Jahren 1968-69 führen sie fünf Stücke[15] auf, Komödien, Farcen und Monologe, die sich mit der Tradition des italienischen Theaters auseinandersetzen. *Mistero buffo* ist davon das bekannteste; hier dient eine mittelalterliche Dichtung von Cielo d'Alcamo als Anlaß für ein neues Verständnis von volkstümlicher Literatur. Darüber hinaus ist dieses Schauspiel von Anspielungen auf die politische Gegenwart Italiens durchzogen.

Nach anhaltenden Differenzen mit der Parteiführung des PCI, der, wie Fo behauptet, keine Kritik aus den eigenen Reihen duldet, trennen sich die Wege. Einige Mitglieder der "Nuova Scena" spalten sich 1970 von der ARCI ab und gründen das "Collettivo teatrale La Comune" ohne parteipolitische Bindung. Fo versucht, ein größeres Netz von politischen Theaterringen in Italien ins Leben zu rufen, um auf diese Weise die Verbreitung einer Alternativkultur zu fördern. Die ideologische Abrechnung mit dem PCI bestimmt viele Schauspiele Fos, in denen er revisionistische Tendenzen, die Politik der friedlichen Koexistenz und den "historischen Kompromiß" der Kommunisten mit den bürgerlichen Parteien verurteilt.[16]

Seit den Unruhen der sechziger Jahre mußten Rame und Fo Störungen und Eingriffe ihrer Aufführungen durch die Justiz über sich ergehen lassen. Während der Tournée durch Sardinien wird Fo am 9. September 1973 noch vor Beginn einer Aufführung, zu der er Polizeibeamten den Zutritt verweigerte, wegen *"resistenza con violenza verbale a pubblico ufficiale"*[17] verhaftet und für neunzehn Stunden ins Gefängnis gebracht. Auch die katholische Kirche begehrte vehement gegen Fo auf: Nach der Fernsehübertragung von *Mistero Buffo* 1977 protestierte Papst Paul VI. bei der Regierung wegen Verletzung religiöser Gefühle der italienischen Bevölkerung.

---

[14] Michael Töteberg, *Dario Fo*. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Band 3, München 1984, S. 6

[15] *Grande pantomima, Mistero buffo, Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso, L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone, MTM: come rendere musicale e quasi dilettevole ciò che a prima vista sembra sofferenza e fatica.*

[16] Vgl. Töteberg, op. cit., S. 9

[17] Valentini, op. cit., S. 152 f.

1974 gelingt es "La Comune" nach heftigen Auseinandersetzungen mit den Behörden, in der Mailänder "Palazzina Liberty" einen festen Spielort zu finden, der sich bis zur endgültigen Räumung 1979 zu einem unter Selbstverwaltung stehenden Kulturzentrum entwickelt, in dem auch politische Versammlungen und Konferenzen stattfinden. Dort wird 1974 die Farce *Non si paga! Non si paga!* uraufgeführt, in der Hausfrauen aufgrund einer anhaltenden wirtschaftlichen Misere bei ständig steigenden Preisen einen Supermarkt plündern. Im Jahr darauf, 1975, entsteht eine weitere Farce in drei Akten über die hypothetische Entführung eines Ministers, *Fanfani rapito*, sowie die Liedersammlung *La giullarata* mit Cicciu, Concetta und Pina Busacca. Fo führt Regie und ist Autor der meisten Texte, die z. T. durch seine Forschung über das sizilianische Volkstheater entstehen. Cicciu Busacca versteht sich als *"giullare cantastorie"* und sieht seine künstlerischen Vorbilder in den Spielleuten des Mittelalters und der Renaissance.
Mit der Farce *La marjuana della mamma è la più bella* von 1976 will Fo auf die Drogenproblematik aufmerksam machen und verkehrt die Situation: hier raucht die Jugend Haschisch, während die Eltern die Drogen anbauen und vertreiben. Mit *Parliamo di donne* und *Tutto casa, letto e chiesa* von 1977 entsteht in thematischer Hinsicht ein neuer Zyklus: zusammen mit seiner Frau schreibt und inszeniert Fo Monologe über die Frauenproblematik, die von Franca Rame ausgeführt werden. Während *Parliamo di donne* verschiedene Frauencharaktere zeigt, beschäftigt sich *Tutto casa, letto e chiesa* mit der konkreten Situation der Frau in der Gesellschaft. Im gleichen Jahr entstehen die monologischen Parabeln *Storia di una tigre e altre storie*, in denen Fo die Tradition der altfranzösischen *fablíaux* wiederaufgreift und scharfe Kritik an der kommunistischen Partei übt.
1980 bekommt Fo vom Teatro alla Scala in Mailand den Auftrag, Igor Stravinskis Oktett *La storia di un soldato* zu inszenieren und kehrt zum offiziellen Theaterbetrieb zurück. Er setzt sich darin mit neuen kommunikativen Strukturen auseinander und gestaltet die Kammeroper in eine *"opera da piazza"* um.
Das "Collettivo teatrale La Comune" inszeniert 1981 die Farce *Clacson, trombette e pernacchi*, in dem es um eine hypothetische Entführung des Fiat-Chefs Agnelli geht. Das Stück thematisiert die Situation in den Gefängnissen, durch die Medien zurückgehaltene Informationen, Entführungen etc. Der Text lenkt mittels der Satire die Aufmerksamkeit vom Terrorismus zu dessen Auswirkungen auf die Arbeiterklasse.
Mit *L'opera dello sghignazzo* von 1981 nimmt Fo erneut zum Terrorismus Stellung, wofür ihm die Ermordung Aldo Moros und die Entführung des Richters D'Urso im Dezember 1980 den Anlaß gaben. Fo bekommt im gleichen Jahr den Auftrag, die Inszenierung von Brechts *Dreigroschenoper* am Berliner Ensemble zu übernehmen; aufgrund ästhetischer Differenzen mit Barbara Brecht wird dieses Unternehmen jedoch

abgebrochen. Die Inszenierung wird am Turiner Theater weitergeführt, deren textuelle Grundlage John Gays *Beggar's Opera* wird. Zu Beginn der achtziger Jahre ist Fo der weltweit am häufigsten aufgeführte italienische Dramatiker.[18]

Aufgrund des Engagements beim "Soccorso Rosso", einer Hilfsorganisation für Gefangene, wurde Rame und Fo 1980 und 1983 die Einreise zu Gastspielen in die USA verwehrt. Mit der frauenpolitischen Farce *Una coppia aperta, quasi spalancata* von 1981 greift Fo zusammen mit Franca Rame die Frauenproblematik wieder auf. Es wird eines ihrer meistgespielten Stücke.

Die 1960 verfaßte Komödie *Storia vera di Pietro d'Angera che alla crociata non c'era* wird 1981 editiert, ist aber bislang noch nicht inszeniert worden. Ein Jahr später schreibt Fo den Zweiakter *Per caso una donna: Elisabetta*. Darin wird die englische Königin Elisabeth I. als bloßer Spielball in den Politikgeschäften der Männerwelt gezeigt. In diesem Stück wird auf den Terroristenmord an Aldo Moro und auf eine Politik, der Menschenopfer zur Erhaltung eigener Privilegien nicht zu schade sind, angespielt.

1987 inszeniert Fo in Amsterdam *Il barbiere di Seviglia* von Rossini und schreibt die Komödie *Il ratto della Francesca*, die in Mailand uraufgeführt wird. Zwei Jahre später entsteht *Il papa e la strega*. Durch eine plötzliche Lähmung ist der Papst gezwungen, in Kontakt mit der Welt der Drogenabhängigen zu treten und sich von einer "Mutter Theresa des Untergrunds", die von Franca Rame gespielt wird, von seiner Lähmung heilen zu lassen. Aufgrund dieser Erfahrungen ändert er die päpstliche Enzyklopädie und löst damit einen Tumult aus, bei dem er Opfer eines Attentats seitens der Drogenkartelle und Politiker wird.

1990 wird Fo von Antoine Vitez nach Paris geholt, um zwei Farcen von Molière[19] mit Schauspielern der Comédie-Francaise zu inszenieren. Die Komödie *Zitti stiamo precipitando*, die die Krankheit Aids thematisiert, wird im Jahr darauf uraufgeführt. Zur 500-Jahrfeier der Entdeckung Amerikas entsteht 1992 das Ein-Personen-Stück *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, in dem Fo die Greuel der christlichen Kolonisation aufzeigt und eine klare Position für die Ureinwohner Amerikas bezieht. *Ruzzante*, das sich mit der Biographie des Komödianten des 16. Jahrhundert auseinandersetzt, wird 1993 in Spoleto uraufgeführt. 1997 inszeniert Fo zusammen mit Franca Rame und Giorgio Albertazzi *Il diavolo con le zinne* im Theater Carcano in Mailand und thematisiert damit die Prozesse der Anti-Korruptions-Kampagne "Mani pulite" gegen führende Industrielle und Politiker. Die theatralische Aufarbeitung des Prozesses der ehemaligen "Lotta Continua"-Mitglieder findet in dem Schauspiel *Marino*

---

[18] Corriere della sera, 10. Oktober 1997, S. 11

[19] *Le medecin malgré lui* und *Le medecin volant*

libero! Marino è innocente! ihren Ausdruck, das am 16. März 1998 in Mailand Premiere hat.

In der laufenden Spielzeit gibt es allein in Berlin drei Inszenierungen seiner Werke.[20] Dario Fo ist vielfach für sein Werk ausgezeichnet worden. Er erhielt u.a. den C. J. Sonning-Preis der Universität Kopenhagen. In diesem Jahr ist Fo in Paris zum Kommandanten des französischen "Ordre des Arts et des Lettres" ernannt worden.

[20] Kammerspiele des Deutschen Theaters *Offene Zweierbeziehung*; Studiobühne des Maxim-Gorki-Theaters *Johan vom Po entdeckt Amerika*; in der Volksbühne die Inszenierung des Obdachlosentheaters "Ratten 07" *Bezahlt wird nicht.*

Theater im Mittelalter

1.1. Einleitung

Nach der Blütezeit das klassisch-römischen Theaters von Plautus und Terenz[21] gibt es in Italien wie auch im übrigen Europa keine Form von Theater im heutigen Sinne: Mit dem Untergang des Römischen Reichs findet die Auflösung der Institution Theater sowie der weitestgehende Zerfall und Abriß ihrer Bauwerke statt. Der Begriff "Theater" wird nur durch Schriftstücke der Antike überliefert.[22]

Von der antiken Theatertradition konservierten im Mittelalter sich lediglich einzelne Unterhaltungskünstler: die Spielleute. Ihre lateinische Benennung "ioculator" bezog sich ursprünglich auf umherziehende Priester und Mönche, denen vorgeworfen wurde, sich singend und tanzend auf Marktplätzen und bei öffentlichen Anlässen durch oftmals anzügliche Worte und Gestikulation zur Schau zu stellen und ein Nomadenleben zu führen. Die Bezeichnung "Spielmann" oder "giullare" war bis ins hohe Mittelalter ein Sammelbegriff für Unterhaltungskünstler aller Art, die ihren Lebensunterhalt als Fahrende verdienten.

Die Blütezeit der Spielleute in Italien betrifft etwa die Zeit zwischen dem 10. und 14. Jahrhundert, ihre Existenz ist seit dem 6. Jahrhundert belegt.[23] Das Spielmannstum bestand während des ganzen Mittelalters und wurde besonders von der Kirche bekämpft. Es hat jedoch jegliche Formen der Restriktion und Verfolgung überstanden, weil seine Existenz einem nicht unterdrückbaren Bedürfnis der Menschen nach Unterhaltung und Zerstreuung entsprang.[24] Später hat die Kirche, die ihre Sanktionen lange Zeit aufrechterhielt, die Nützlichkeit des Spielmannstums für ihre eigenen Zwecke begriffen. Die Spielleute traten in den Dienst der Kirchen und Klöster, für die sie religiöse Geschichten und Predigten in die Volkssprache übersetzten, um die christliche Lehre im Volke zu vermitteln. So sind die ältesten Spielmannstexte Italiens, der *Ritmo Cassinese*

---

[21] Titus Maccius Plautus, römischer Lustspieldichter, 250 in Sarsina (Umbrien) - 184 v. Chr. in Rom; seine 21 erhaltenen Stücke sind Bearbeitungen griechischer Komödien. Die Charaktere sind römischen Verhältnissen angepaßt, die Sprache ist volkstümlich, der Witz derb.

Publius Terentius Afer, röm. Dichter aus Karthago, 195 - 159 v. Chr., kam als Sklave nach Rom, wurde freigelassen und schrieb in enger Anlehnung an die attische Komödie ohne die Derbheit des Plautus und in gewählterer Sprache sechs Lustspiele.

[22] Vgl. Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1952², S. 3

[23] "*Ne' Dialoghi di san Gregorio leggiamo dell'apparsa di un giullare in un banchetto di nozze. Donizone descrive ampiamente l'opera della giulleria durante i festeggiamenti per le nozze di Beatrice di Canossa. Tracce di giullari esistono tra le carte dell'abbazia di Farfa, de' secoli XI e XII. È risaputa la storia del giullare della Novalesa e della cantiuncula con la quale aperse la porta d'Italia all'esercito di Carlo Magno.*" De Bartholomaeis, op. cit., S. 20

[24] Ebd.

und der *Ritmo di Sant'Alessio*[25], moralische Dichtungen und Heiligenlegenden, die in Klöstern fixiert und aufbewahrt wurden.[26]

Der Spielmann tauchte überall im mittelalterlichen Leben auf, sowohl im Feudalhof als im Bürgerhaus, in den Städten, an Handelsstraßen und Pilgerstätten, bei Kreuzzügen und auf Jahrmärkten. Die Tätigkeit der Spielleute bestand darin, Darbietungen unterschiedlichster Art zu veranstalten, von der Unterhaltung der Gläubigen vor den Kirchen, des Publikums an Höfen und auf Marktplätzen bis zur Abfassung und dem Vortrag verschiedenartiger Texte.

Mit dem Einsetzen der Renaissance wurde die Tradition des antiken Theaters wieder aufgegriffen. Nach jahrhundertelanger Pause kam es erneut zum Bau von Spielstätten, die dem alleinigen Nutzen durch das Schauspiel gewidmet waren. Das trug dazu bei, die Funktion des Spielmannes zu verändern: einerseits wurde die Figur des Hofnarren institutionalisiert[27]; zum anderen ergriffen manche Spielleute die neuen Möglichkeiten innerhalb der entstehenden Theater und schlossen sich zu Gruppen zusammen, aus denen die *Commedia dell'Arte* entstand. Als heutige Nachkommen des mittelalterlichen Spielmanns können Clowns, Zirkusartisten, Magier, Liedermacher etc. betrachtet werden.[28]

In diesem Kapitel soll das Schaffen der Spielleute, ihr Verhältnis zu Gesellschaft, Kirche und Obrigkeit unter besonderer Berücksichtigung ihres Repertoires, der Art ihrer Aufführungen und ihr Publikum dargestellt werden. Zur weiteren Vertiefung dieser Aspekte werden zwei authentische Spielmannsdichtungen, die von Dario Fo Ende der sechziger Jahre für eines seiner Schauspiele adaptiert wurden, einer Analyse unterzogen.

---

[25] *Ritmo cassinese*: Diese Spielmannsdichtung erteilt die eine Absage an Weltlichkeit und Mondanität. Dargestellt wird ein Dialog zwischen einem Weisen aus dem Orient und einem Mann aus dem Okzident, ersterer ein Bekenner der *vita contemplativa* und über physische Notwendigkeiten erhaben, der zweite von den primären Bedürfnissen des Essens und Trinkens vollständig eingenommen und dem irdischen Leben zugewandt. Er ist unfähig, die metaphorische Sprache und die Diskurse des Weisen nachzuvollziehen. Dieser unvollständig überlieferte Text stammt aus dem 12. Jhd. und wurde vermutlich in Montecassino, dem kulturellen Zentrum Mittelitaliens zu jener Zeit, gedichtet.
Ritmo di Sant'Alessio: Dieser Text wurde im Kloster Santa Vittoria in Matemano in den südlichen Marchen aufbewahrt. Es handelt sich um eine unvollständig überlieferte Spielmannsdichtung, deren Sprache auf einen Autor aus Mittelitalien, vermutlich aus Montecassino, verweist. Es erzählt die Heiligenlegende um Sankt Alexis und stammt ebenfalls aus dem 12. Jhd.

[26] Vgl. De Bartholomaeis, op. cit., S. 20

[27] Vgl. Tito Saffioti, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano 1990, S. 23

[28] Vgl. ebd., S. 25

1.2. Die Akteure des mittelalterlichen Theaters: *I giullari*

Der Spielmann ist in die Zeit des frühen Mittelalters bis zur Renaissance einzuordnen, äußert sich in der entstehenden Volkssprache, dem *volgare*, und ist zumeist niederer Herkunft, Umherziehender, Schauspieler, Bänkelsänger und/oder Musikant. In Italien wurde der Ausdruck "giullare" im Mittelalter als Sammelbezeichnung für die verschiedenen Berufsgruppen der Unterhaltung benutzt. Menéndez Pidal charakterisiert die Spielleute als *"tutti coloro che si guadagnano la vita agendo davanti a un pubblico"*[29]. Die unterschiedlichen Bezeichnungen für den Spielmann im Italienischen[30] verweisen auf seinen umfassenden Tätigkeitsbereich. Ein einziger Spielmann konnte, besonders in der Anfangszeit der Spielmannskunst, mehrere Funktionen auf sich vereinen, bevor es ab dem 13. Jahrhundert zu Spezialisierungen kam. Ein *giullare* konnte zunächst Bänkelsänger und Scharlatan, Akrobat und Tierdresseur usw. gleichzeitig sein.
Die Spielleute wurden kontinuierlich von der Kirche und der weltlichen Obrigkeit angeklagt, habsüchtig, verleumderisch und obszön zu sein; sie wurden als Lästerer, Lügner, Diebe und Mörder bezeichnet. Der häufigste Vorwurf bezichtigte die *giullari* der Schmeichelei, wie Brunetto Latini verdeutlicht: *"Lo giullare si è quel che conversa con le genti con riso e con giuoco, e fa beffa di sé e della moglie e degli figli: non solamente di loro, ma eziando degli altri uomini."*[31] Der Grund für diese Vorwürfe liegt darin begründet, daß sich viele Spielfrauen und -männer an die Grenzen der Legalität begaben, um ihren Lebensunterhalt zu sichern[32]. Das Leben, das die Spielleute führten, hatte in ihrem Umfeld schon seit der Antike eine Atmosphäre des Mißtrauens und der Verachtung aufgebaut. Zumeist handelte es sich um Vagabunden, die als Stammgäste der Tavernen bekannt und in moralischen Belangen skrupellos waren. Die kirchlichen Kanones verboten "ehrenwerten" Leuten ihre Aufnahme, Almosen und Essen. Dennoch waren die Spielleute beliebt und wurden entlohnt.[33]
Manche Spielleute waren verheiratet und hatten Kinder. Normalerweise blieben die Ehefrauen zu Hause, um für die Familie zu sorgen, während der Mann über Land zog. Einige der Ehefrauen begleiteten jedoch zusammen mit ihren Kindern den Spielmann auf seinen Reisen und nahmen an seinen Aufführungen als musikalische Begleitung, als

---

[29] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígines de las literaturas románicas.* Zitiert nach Saffioti, op. cit. S. 17
[30] *"buffoni, menestrelli, cavalieri di curia, uomini di corte, trovatori, trovieri, istrioni, mimi, cerretani, cantimpanchi, saltimbanchi, straziatori, imbonitori, musicanti, cantastorie, trombetti, citaredi, cantastorie, contastorie, canterini, araldi, nani-buffoni, domatori e ammaestratori d'animali, acrobati, mangiatori di fuoco, giocolieri, prestigiatori, lottatori, banditori, pagliacci, ciurmatori, ciarlatani, mattacini, giutti, attori e maschere della Commedia dell'Arte, [...]"* in: Ebd., S. 13
[31] Brunetto Latini, zitiert nach Saffioti, op. cit., S. 50
[32] Vgl. ebd., S. 46
[33] Vgl. De Bartholomaeis, op. cit., S. 21

Tänzerinnen und Akrobatinnen teil oder sammelten am Ende der Darbietung Geld ein. Die offizielle Einschätzung dieser Spielfrauen seitens der Kirche ist extrem negativ: Stets wird die *giullaressa*, die Tänzerin, Sängerin oder Schauspielende, mit der Prostituierten gleichgesetzt.[34]

Manche Spielleute kamen zu Besitz, besaßen Häuser, kleinere Ländereien oder Pferde. Aus notariellen Urkunden jener Zeit wird ersichtlich, daß einige *giullari* zu solch Reichtum gelangten, daß ihnen der Verleih auf Wucher verboten wurde. Die finanzielle Sicherheit blieb jedoch die Ausnahme innerhalb der Spielmannsschicht.[35]

Häufig kennzeichnete den Spielmann auffällige Kleidung in grellen Farben, die zum Teil mit Federn oder Glöckchen ausgestattet war. Auch ist der Gebrauch von Fellen, falschen Bärten und Masken überliefert. Manche Spielleute rasierten sich den Schädel, um ein leichteres Wechseln der Masken zu ermöglichen. Der rasierte Schädel war im Mittelalter seinerseits Zeichen für Verrücktheit, wodurch die Spielleute ihre gesellschaftliche Außenseiterposition verstärkten.[36] Häufig waren Spielleute körperlich behindert: sie hinkten, waren bucklig oder verkrüppelt. Diese Behinderung war zumeist der Anlaß für das Spielmannsdasein, da sie keine regelmäßige Arbeit ausüben konnten. Die Spielleute haben ihre Behinderungen oftmals hervorgehoben, um Lachen oder Mitleid zu erwecken und dadurch das Publikum großzügiger zu stimmen. Diese Behinderungen sind bis heute in Spitznamen der Spielleute wie "Zoparino", "Zoppino" etc. überliefert. Auch gibt es Überlieferungen von blinden Spielleuten, für die Francesco Cieco da Ferrara oder Niccolò Cieco d'Arezzo Beispiele sind. Es bestand auch bei Nicht-Behinderten Spielleuten die Sitte, sich Spitznamen zuzulegen, wie *Pica, Malanotte, Maldicorpo* usw.[37]

Die Aufführung eines Spielmanns wurde häufig von einer starken und übertriebenen Mimik verstärkt, um den Effekt der Wörter zu unterstreichen. War der Darbietende allein, mußte er in der Lage sein, mehrere Figuren auf einmal darzustellen, indem er jeweils die Stimmlage veränderte, Mimik und Gestik auf die einzelnen Charaktere abstimmte und gegebenenfalls auf den Gebrauch von Masken und Verkleidungen zurückgriff.[38] Über die Gestik der Spielleute erfährt man "ex negativo", d. h. aus

---

[34] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 44

[35] Vgl. ebd., S. 28

[36] Vgl. ebd., S. 115; siehe auch De Bartholomaeis, op. cit., S. 25; *"Nelle trasformazioni del proprio corpo rientra spesso anche l'uso [...] di radersi la barba e capelli e soprattutto di portar abiti vistosi e bizarri. Sotto il tocco adorno di penne di pavone [...] o di campanelli che accendono la fantasia popolare gettando riverberi diabolici o comunque di persona vitanda, come il lebbroso o l'appestato, il giullare veste abiti lucenti di seta vergata, stretti ai fianchi da una fascia, e per lo più bicolori, quando non multicolori[...]"*. Luciana Stagagno Picchio, *Lo spettacolo dei giullari*. In: Il contributo dei giullari alla drammaturgia delle origini. Atti del II° atto di Convegno di Studio, Viterbo 17-19 giugno 1977. Città di Castello 1978, S. 198

[37] Vgl. ebd., S. 197

[38] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 117

Beschreibungen von Klerikern, die häufig die Gesten der *giullari* kommentierten, um nicht mit ihnen verwechselt zu werden.[39]

Der *giullare* benutzte eine Sprache, die sich an die seiner Zuhörer anlehnte. Häufig handelte es sich um eine überregionale Koiné, die zur mühelosen Verständigung in einem möglichst großen geographischen Gebiet beitragen sollte. Diese Sprache war in kontinuierlicher Entwicklung und übernahm Lehnwörter unterschiedlicher Mundarten[40], und das Verständnis der Zuhörer wurde durch eine ausdrucksstarke Mimik unterstützt. Der Spielmann besaß die Fähigkeit, Dialekte und sprachliche Varianten zu imitieren, zum Teil so gut, daß er Parodien von anderen Mundarten darbot. Durch die Spielleute und ihre Lyrik sind die ersten literarischen Äußerungen der italienischen Sprache überliefert. Das Spielmannstum war in erster Linie die Kunst der Rede. Die Ausführung dieser Kunst brachte den Vortragenden unweigerlich dazu, sich von ungebildeten sprachlichen Formen abzuwenden und zu versuchen, sich auf "richtige" und elegante Weise auszudrücken. Die Verschriftlichung seiner Worte führte zur Herausbildung der Orthographie, einer "richtigen" Syntax und des Wortschatzes. Das Nomandentum der Spielleute diente nicht nur dazu, ihre Werke, sondern ebenfalls die entstehende Volkssprache zu verbreiten, indem verschiedene regionale Mundarten vereinigt und nivelliert wurden.[41]

Nicht nur italienische Spielleute zogen durch Oberitalien, sondern gleichsam provenzalische, bretonische, normannische und französische. Sie teilten sich ihre Kompetenzbereiche untereinander auf: Die Provenzalen zogen vorzugsweise an die Höfe der Adligen, an denen das Troubadourlied großen Anklang fand; die Franzosen traten häufig mit Heldenliedern auf Marktplätzen auf, auf denen sich Bürgertum und einfache Leute drängten.[42] Manche Spielleute wie etwa Lovato Lovati (um 1280) sollen ihre Kunst sogar auf Französisch, also fremdsprachig, aufgeführt haben.[43]

Der Spielmann erfüllte neben seiner Unterhaltungsfunktion die bedeutende Aufgabe der Informationsvermittlung. Spielleute wurden bei Hof empfangen, um Berichte und Neuigkeiten aus anderen Ländern und von anderen Höfen zu erfahren[44].

Das Nomadentum der Spielleute war zudem auch ein Instrument der Werbung. Die Fürsten und hohen geistlichen Ränge, die gegenüber den Spielleuten Freigiebigkeit übten, wollten auf diese Weise ihren Ruf von Güte und Reichtum verbreitet wissen.[45]

---

[39] Vgl. ebd.

[40] Vgl. ebd., S. 123

[41] Vgl. De Bartholomaeis, op. cit., S. 18; Stagagno Picchio, in: op. cit., S. 194 f.

[42] Vgl. De Bartholomaeis, S. 21

[43] *"Egli con pronuncia straniera deforma qua e là la canzone composta in lingua francese [...], tutta stravolgendola a capriccio senza curare filo di narrazione né arte di composizione. E tuttavia piaceva al pubblico."* Saffioti, op. cit., S. 123

[44] *"Il giullare dunque funge da gazzetta, oltre che da grezzo contenitore del sapere orale dell'epoca, nonché da depositario di quell'insieme di miti e leggende che sono alla radice della memoria collettiva di ogni popolo e in cui si rispecchia la coscienza della propria identità."* Ebd., S. 103

Wallfahrtsorte und Klöster waren wichtige Aufführungsorte der Spielleute, wodurch sich die Häufigkeit von Heiligenlegenden oder anderer christlicher Themen im Spielmannsrepertoire erklären läßt. Darüber hinaus waren die großen Adelshöfe ihre Anlaufstätten, die die Kulturzentren der damaligen Zeit darstellten. Bei großen Anlässen wie etwa Hochzeiten trafen sich an diesen Höfen riesige Aufgebote von Spielleuten. Der anonyme Autor der "Cronaca di Cesena" berichtet, daß anläßlich einer Hochzeit am Hof der Malatesta im Jahre 1324 über 1500 *giullari* aufgetreten seien. In ihrer Blütezeit stellten die Spielleute ein zahlenmäßig großes Phänomen dar[46]. Sie folgten den großen Jahrmärkten, den Festen der Schutzheiligen und Turnieren, die große Zahlen von Händlern, Reisenden, Bauern etc. anzogen. In jeder größeren Stadt gab es bestimmte Plätze, auf denen man zu allen Zeiten des Jahres Darbietungen von Spielleuten erleben konnte.[47] Vor allem bei Thronerhebungen, Papstwahlen, bei Abfahrten zu Kreuzzügen, bei privaten oder öffentlichen Festen traten Spielleute auf. Über viele Jahrhunderte war die Anwesenheit dieser Unterhaltungskünstler auf Hochzeiten ein unverzichtbares Ereignis; ebenso stellten diese für die Spielleute stets eine sichere Einnahmequelle dar.[48]
Ein besonderes Phänomen innerhalb der Spielmannstradition in Italien sind Herolde und Sänger. Seit dem 13. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts wurden Spielleute von den Kommunen angestellt. Sie übernahmen die Aufgabe *"di allietare i momenti di riposo dei gestori della cosa pubblica per distrarli un poco dal peso dei loro gravi uffici."*[49] Durch solchermaßen erlangte finanzielle Sicherheit hoben sich diese städtischen Herolde bald von den umherziehenden Spielleuten der Marktplätze ab. Der von der Stadt Florenz beauftragte Spielmann hatte die Aufgabe, den Mahlzeiten der Stadtfunktionäre einen unterhaltsamen Rahmen zu geben und pflichtverletzende Beamte zu denunzieren; ihm oblag ferner die Instandhaltung und Reparatur des Hausrats des Palastes.[50] Das Repertoire dieser *araldi* umfaßte Lieder mit politischen und moralischen Themen, sie trugen Historie und Tagesgeschehen in Reimform vor. Darüber hinaus schrieben sie Gedichte, die Päpsten und Fürsten zusammen mit Forderungen, Danksagungen und Antworten auf die Lobdichtungen ihrer Kollegen gesandt wurden. Die *araldi* fanden große Anerkennung und genossen Privilegien; ihre Texte sind in großer Anzahl überliefert. Sie lassen sich in eine Zwischenposition zwischen der höfisch-aristokratischen und der volkstümlichen Kultur einordnen.

---

[45] Stagagno Picchio, in: op. cit., S. 195
[46] *"In ogni modo, non è dubbio che, anche a non voler menar buone certe esagerazioni, tra la fine del XII e il principio del XIII secolo, il numero de' giullari era considerevole in Italia."* De Bartholomaeis, op. cit., S. 21
[47] In Rom Piazza Navona, in Florenz Piazzetta di san Martino, Vgl. Saffioti, op. cit., S. 127
[48] Vgl. ebd., S. 128
[49] Vgl. ebd., S. 32
[50] Vgl. ebd., S. 32 f.

1.3. Das Publikum und die Aufführung der Spielleute

In der mittelalterlichen Gesellschaft war die Gelegenheit, sich durch Tanz, Musik oder theatralische Darbietungen unterhalten zu lassen, selten gegeben. So wurde der Einzug eines Spielmannes in ein Dorf oder eine Stadt zu einem besonderen Ereignis.
Der Vortrag eines Spielmannes diente den Zuhörern nicht nur als Unterhaltung, sondern bot gleichermaßen Gelegenheit zur Information über das Geschehen in der Welt. Die *giullari* stellten oftmals die einzige Gelegenheit für die Bevölkerung dar, sich auf einen aktuellen Stand über das zu bringen, was außerhalb des eigenen Lebensbereiches geschah: der Spielmann wurde Instrument der Verbreitung der Mode, der Sitten und der Gedankenwelt. Neben dem Priester stellte er die einzige kulturelle Autorität dar, mit der ein Bauer in seinem Alltag in Berührung kam.[51] Die Vorträge der *giullari* wurden im Alltagsleben nachgesungen und -erzählt. Auf diese Weise eigneten sich Menschen unterschiedlicher Herkunft linguistische Strukturen an, die ihnen zunächst fremd waren. Die Geschichten und Erzählungen der Spielleute wurden zum Allgemeingut und kulturellen Erbe, wenngleich viele der erzählten Begebenheiten aus dem Ausland stammten.
Auf einem Holzschnitt des 16. Jahrhunderts[52] sieht man Zuschauer während einer im Freien stattfindenden Spielmannsaufführung auf Bänken sitzend:

Abb.: Volktümlicher Holzschnitt aus dem 15. Jahrhundert mit dem Titel *Varie canzoni alla villotta in lingua pavana.* Biblioteca Marciana di Venezia. (entnommen Saffioti, op. cit. S. 120)

[51] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 104
[52] Vgl. ebd., S. 121

Ein Spielmann steht auf einer kubischen Kanzel, die ihn gegenüber den Zuschauern in eine erhöhte Position begibt. Das Publikum ist durch die Kleidung zu unterscheiden: in den ersten Reihen sitzen elegant gekleidete Menschen, bei denen es sich offensichtlich um höhergestellte Personen handelt. Dahinter befinden sich Leute, deren Kleidung und Aufmachung bescheidener wirkt und die den unteren Schichten der Gesellschaft zugeordnet werden können.[53]

Ein Spielmann beginnt seine Aufführung, indem er sein Können und Geschick preist und auf sein reichhaltiges Repertoire aufmerksam macht, um eine möglichst große Zuschauerzahl zu erzielen. Dieses Anpreisen hat sich zu einer eigenen Gattung, dem "vanto", entwickelt, in dem der Spielmann die Bandbreite seiner Kunst, die Schönheit seines Gesangs, die Fürstenhöfe, an denen er bereits aufgetreten ist, und die ihm überreichten Geschenke aufzählt.[54] In einigen Fällen wurden die Zuschauer in diesen Prologen aufgefordert, die Art oder das Thema der Darbietung selbst auszuwählen. Es wurden Lieder aus dem Repertoire kurz angespielt oder Vortragsstücke angedeutet, um dem Publikum bei seiner Entscheidung zu helfen. Möglicherweise benutzten die Spielleute während ihrer Aufführungen grob angelegte Bühnenbilder oder große Schilder, um der Darbietung einen entsprechenden Rahmen zu geben und die Handlung zu verdeutlichen.[55] Die Spielmannslieder wurden so lange verändert, bis sie den größten Beifall bei den Zuschauern erzielten. Das Publikum erwartete vom Spielmann Außergewöhnliches und Information und erhoffte von ihm einen Ausgleich für die Einförmigkeit des Alltags. An den Darbietungen der Spielleute wurde sich ergötzt, was einen entsprechenden Bedarf bestätigte.[56]

Die Aufführung eines Spielmannes endet mit der sogenannten "questua", dem Bitten um Almosen, den Schmeicheleien und dem Lob des Publikums sowie dem Appell an seine Großzügigkeit. Die "questua" verselbständigte sich ebenso wie die Anpreisungen vor Beginn der Aufführung. Die Vorbereitung des Almosenerbittens oder auch der Verkauf kleinerer Objekte nach der Aufführung stellen den Gipfel der Spielmannskunst dar, da nur eine gut zu Ende geführte Darbietung den Erfolg und die Gunst des Publikums sicherstellten.[57]

---

[53] Vgl. ebd., S. 119 f.

[54] Zwei Beispiele solch spielmännischer Anpreisungen bzw. Prologe sind das *Cantare dei cantari* und der Sirventese *Tant'aggio ardire e conoscenza* von Ruggiero Apugliese. Vgl. ebd., S. 121

[55] Vgl. ebd., S. 122

[56] Wolfgang Hartung, Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters. Wiesbaden 1982, S. 102

[57] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 125

1.4. Die soziale Stellung der Spielleute

Die Kirche stellt im Mittelalter die fast ausschließlich normbestimmende Instanz für das Verhalten der Gesellschaft dar. Diese Normen werden durch Konzilsbeschlüsse, theologische Traktate u. ä. festgelegt. Die Argumentation stützt sich dabei in erster Linie auf das Neue Testament und die Kirchenväter. Wortführer der Verdammung von Spielleuten sind besonders Tertullian, Augustinus, Cyprian und Hieronymus. Sie beschuldigen die Spielleute des obszönen Charakters ihrer Aufführungen, des Gebrauchs ihres Körpers zur Darstellung widernatürlicher Bewegungen, der Entblößung vor dem Publikum oder des Imitierens von Klerus- und Frauenkleidern.[58] Es wird als verwerflich und sittenlos betrachtet, Aufführungen zu veranstalten, die einen nicht erbaulichen Zweck verfolgen und nicht zur Erlösung des Menschen betragen.[59] Die Urteile der Kirchenväter leben in der christlichen Überlieferung fort und werden zum verbindlichen kanonischen und moralischen Gut der mittelalterlichen Theologie. Hierin liegt der Ausgangspunkt für die negative Beurteilung der Spielleute, für ihren Ausschluß aus der Gesellschaft und Diffamierung seitens der Kirche begründet.[60] Paradoxerweise berufen sich die Theologen des Mittelalters zu einer Zeit auf die Kirchenväter, die das Theater und die Stücke der antiken Autoren nicht mehr kennt. *"Der mimus und histrio des Augustinus und Tertullians sind schon längst tot, die verdammten Orte des Auftretens zweckentfremdet."*[61]

Die Spielleute werden von der christlichen Heilslehre ausgeschlossen; eine Poenitentiale des 13. Jahrhunderts schließt die Spielleute sogar von der Beichte aus. Der "giullare" wird seitens der Kirche auf die unterste soziale Gesellschaftsstufe gestellt, weil er ein unehrenwertes Leben führt und seine Zuschauer anhält, es ihm gleichzutun. Augustinus hält Almosen an Spielleute nicht für eine gute Tat, sondern verurteilt sie als Laster: Wer Spielleute unterhält, ist schuldiger denn der Spielmann selbst. Besonders häufig werden Spielleute von den Kirchenvätern mit Prostituierten in Verbindung gebracht, da beide ihren Körper für Geld einsetzen, was einem Vergehen gleichkommt, da der Körper im Mittelalter als Hürde zur Befreiung der Seele angesehen wird und sich beide Berufsgruppen nicht in die dreiteilige Gesellschaft des Mittelalters, die aus *oratores*, *bellatores* und *laboratores* bestand, eingliedern lassen.[62]

Die Einflußnahme der Kleriker hat sich offensichtlich nicht durchgesetzt, da die ständige Auseinandersetzung mit diesem Thema in den theologischen Traktaten für ein großes

---

[58] Vgl. ebd., S. 60
[59] Vgl. Stagagno Picchio, in: op. cit., S. 193
[60] Vgl. Hartung, op. cit., S. 30
[61] Ebd., S. 37
[62] S. Tramontana, zitiert nach Saffioti, op. cit., S. 64

Interesse der Bevölkerung an den Darbietungen der *giullari* spricht: die permanente Zurechtweisung seitens der Kirche zeigt, daß sich weder Volk noch Klerus an diese Ermahnungen gehalten haben.[63] In der Praxis hat der Klerus die Spielleute nicht nur geduldet, sondern regelrecht gefördert. So fanden Spielleute oftmals Aufnahme in Klöstern oder Privathäusern und waren gerngesehene Gäste bei Tisch. In Frankreich haben einige Klöster ihre Gläubigen durch die Anwesenheit von Spielleuten und z.T. sogar durch Prostituierte geworben.[64]
Eine besondere Stellung zu den *giullari* und ihren Aktivitäten nahmen die Franziskaner und Dominikaner ein. Mit dem Aufkommen der Bettelorden[65] veränderte sich die moralische Beurteilung und gesellschaftliche Stellung der Spielleute: Der Spielmann, der über Jahrhunderte das Gegenstück des Klerikers darstellte, wird den Mönchen der Bettelorden ähnlich. Für die Franziskaner wird das Aneignen von Spielmannstechniken das grundlegende Element ihrer Ausbildung. Franziskus von Assisi erklärt sich selbst zum "joculator Domini" und bezieht Gesang, Musik und mimische Darstellung in seine Predigten ein.[66] Der Dominikanermönch Thomas von Aquin ist der erste, der sich dem Problem der Anerkennung der Spielmannsexistenz widmet und darin eine normale Tätigkeit des Broterwerbs sieht. Während die hohen Ränge des Klerus' und der Mönchsorden nicht mehr prinzipiell gegen die Spielleute eingestellt waren und während die Bischöfe und Äbte sie an ihren Tisch einluden und sie als Gäste der Klöster empfingen, waren die wahren Feinde der *giullari* die Bettelmönche und Priester. Zunehmend hoben die hohen Ränge der kirchlichen Hierarchien ihr striktes Urteil über die Spielleute auf, wogegen Wanderprediger immer mehr Kritik an ihnen übten, da sie in ihnen eine Konkurrenz um öffentliche Plätze und um Almosen sahen.[67] Wie der Spielmann führt der Bettelmönch ein Nomadenleben, wie dieser klopft er an die Türen um Unterkunft und Essen und bietet im Gegenzug seine Predigten an. Die Anfangs- und Schlußformeln ("Audì, bona zent!") der Spielleute und Bettelmönche sind ebenso wie der Vortragsrhythmus und das sprachliche Niveau die gleichen.[68]

Das Königtum, der hohe Adel und die städtischen Gemeinden treten als Hüter der von der Kirche gesteckten Normen auf. Weltliches Recht und Werte spiegeln im Mittelalter kirchliche Regeln wider. Der Ausschluß der Spielleute vom Gerichts- und Rechtsleben

---

[63] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 47
[64] Vgl. ebd.
[65] Gründung des Dominikanerordens: 1215, des Franziskanerordens 1223
[66] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 44
[67] Vgl. ebd., S. 79
[68] Stagagno Picchio, in: op.cit., S. 193 f.

hielt von der Karolingerzeit bis ins späte Mittelalter an.[69] Erst seit dem 14. Jahrhundert wird der Totschlag von Spielleuten und die Notzucht an *meretrici* gerichtlich verurteilt.
Die weltlichen Herrscher hatten ein Interesse daran, die Mobilität der Gesellschaft zu begrenzen, die im Mittelalter durch Kriege, Naturkatastrophen u. ä. große Ausmaße angenommen hat und eine Gefahr für die Herrscher darstellte, die Revolten und Aufstände befürchteten. Nicht nur sogenannte "Entwurzelte" wie Spielleute oder Kleriker zogen im Mittelalter umher; auch innerhalb der Handwerkerklassen gab es Wandernde. In einigen Fällen vereinten Organisationen diese Umherziehenden zu größeren oder kleineren Gruppen und gefährdeten die soziale Ordnung. Die weltliche Macht versuchte, das Umherziehen und die daraus entstehende soziale Unkontrollierbarkeit der Menschen zu unterbinden. Sie verhielt sich jedoch trotz der eindeutigen Rechtslage gegenüber den Spielleuten widersprüchlich, was besonders an den Adelshöfen zutage tritt, da häufig Fürsten oder Kleriker zu ihren Mäzenen wurden. Die weltlichen Fürsten maßen ihrer Präsenz eine große Bedeutung anläßlich von Thronerhebungen, Hochzeiten, Feldzügen etc. bei. Die Unterhaltung durch Lieder, Tänze und Dichtungen der Spielleute wurden zu immer natürlicheren Begleiterscheinungen des aristokratischen Lebens und zu Elementen des adligen Selbstverständnisses.[70] *"Es ist geradezu ein höfisches Gebot für Herrscher oder adligen Herrn, den Spielmann, wenn er ein entsprechendes Niveau der Darbietung und des höfischen Verhaltens zeigt, vorzulassen, seine Kunstfertigkeit zu genießen und ihn zu entlohnen."*[71]
Diese finanzielle Art der Anerkennung von Spielleuten fand ihre Nachahmer in reichen Städten wie Florenz, Genua u.a., die ab dem 13. Jahrhundert Spielleute als kommunale Herolde anstellten. Diese *araldi* gaben allen wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen einen kulturellen Rahmen und stellten sie in literarischer oder vertonter Weise dar.
Die *giullari* erhielten für ihre Darbietungen neben Verpflegung auch Geld, Reittiere, Stoffe, Kleidung, Pelze etc. Diese Belohnungen waren zum Teil so hoch, daß sie Neid und Mißgunst in der Bevölkerung hervorriefen. Der Chronist Guglielmo Ventura berichtet von der Belohnung der Spielleute anläßlich der Hochzeit zwischen Beatrice d'Este und Galeazzo Visconti im Jahre 1300: mehr als 700 Mäntel sollen an die Spielleute verteilt worden sein.[72] Oftmals stellten sie sich mit einem Empfehlungsschreiben an Höfen vor, welche ihnen von Fürsten überreicht wurden, die mit ihrer Darbietung zufrieden waren und sie zu Freunden oder Verwandten in andere Städten sandten. Häufig war solch ein Brief die einzige Belohnung für ihren Auftritt. Die Großzügigkeit der Herrscher gegenüber den Spielleuten hatte dabei einen sehr

[69] Vgl. Hartung, op. cit., S. 51
[70] Vgl. ebd., S. 62
[71] Ebd., S. 61
[72] G. Ventura, Chronicon Astense, zitiert nach Saffioti, op. cit., S. 89

eigennützigen Zweck: diese sollten ihren Ruhm, ihre Großzügigkeit und Güte an anderen Höfen verbreiten. Wurde den Spielleuten der vereinbarte Lohn vorenthalten, so mußte mit ihrer Rache gerechnet werden, die in Form von Spottgedichten über ihren Geiz in Umlauf gebracht wurden.[73]

Daß dem Spielmann im Mittelalter Ehre und Recht abgesprochen werden, erklärt sich durch die bereits mindere Rechtsstellung des *mimus* im römischen Recht. Ein größeres Gewicht zeitigten außerdem die Forderungen der Synoden- und Konzilsbeschlüsse, die stets Rechtsverbindlichkeit und Sanktionen durch weltliche Organe beanspruchten.[74] Damit ist hauptsächlich der Kirche die Schuld für das gesellschaftliche Außenseitertum der *giullari* zu geben.

[73] Vgl. ebd., S. 97
[74] Vgl. Hartung, op. cit., S. 52

1.5. Das Repertoire der Spielleute

Das Repertoire der Spielleute variierte je nach Publikum und Herkunft der Aufführenden und erfuhr im Laufe der Jahrhunderte große Wandlungen. Eine authentische Rekonstruktion des Repertoires ist nur teilweise möglich[75], da sich ausschließlich Bruchstücke von Originaltexten der italienischen Spielmannsdichtungen erhalten haben, die an den Rändern von juristischen Schriften und Lyriksammlungen notiert wurden, weil sie der Kultur der Schreiber ähnlich waren.[76]

Die Spielmannsdichtung umfaßt verschiedene Gattungen, vom Drama (*Sacre Rappresentazioni*, *Miracula*), epischer Dichtung (*Chansons de geste*) und kurzer Narrativik (*Fabliaux*, *Cantari*) bis zur lyrischen Dichtung. Die Vielfältigkeit des Schaffens der *giullari* beinhaltet Werke wie *cantilene* oder *cantiones* (Lieder); *ballate canzoni a ballo* und *frottole* (Tanzlieder); *bischizi* und *mattane* (Schwankgedichte); *ritmi* (Reime); *cantàri* (Heldenepen); *testamenti* (Testamente); *rispetti* (Liebeslieder); *strambotti* (satirische und erotische Gedichte) und *cacce* (Jagdgedichte).[77] Die metrischen Formen der Spielmannsdichtung sind die *sesta rima* (Sestine), *ottava narrativa* (epische Oktave), *strofa di ballata* und *ottava siciliana tetrastica* (vierzeilige sizilianische Oktave, die lockere Aneinanderreihung verschiedener Verse etc.) und entsprach der Vielfalt der Themen.[78] Charakteristisch für die Spielmannsdichtung ist die Vermischung der Gattungen und die Verwendung stereotyper Formeln, die die Memorierung der Texte erleichtern, sowie Parodie, Spott und Burleske.[79] Die volkstümlichen Autoren benutzten traditionelle Versmaße, ihre Ausdrücke und Stilfiguren sind stereotyp und entsprechen zumeist der Charakteristik der Gattung und der poetischen Sprache. Aus diesem Grund ist die Volksdichtung häufig formelhaft, da ein Vorrang der Konvention über den eigenen Ausdruck besteht.[80] Seine Stoffe nimmt der Spielmann aus der mündlich überlieferten Tradition der Heldenlieder, aus französischen und spätantiken Quellen und der zeitgenössischen Geschichte, die er

---

[75] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 134; Spielmannsbücher, die aus England oder Frankreich überliefert sind, sind in Italien verlorengegangen; diese Bücher enthielten die Vorträge der Spielleute und bedeuten insofern eine Ausnahme, da das Repertoire meist aus dem Gedächtnis erinnert wurde und andere Spielleute keine Möglichkeit bekommen sollten, Vortragsstücke zu kopieren. Vgl. Hartung, op. cit., S.16

[76] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 134 f.

[77] Vgl. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo 1966, 5. Auflage, S. 41

[78] Vgl. ebd.

[79] Vgl. ebd., S. 39

[80] Die mittelalterliche Literatur ist nach Hans Robert Jauss durch die Unpersönlichkeit des Stils, den Formalismus in der Lyrik sowie den Traditionalismus in der Epik gekennzeichnet. Außerdem wird das Poetische generell mit dem Lehrhaften vermischt. Vgl. Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977, S. 12

umformt. Auch wurden Gesänge der *Divina Commedia* und Novellen des *Decameron* auf den Dorfplätzen nacherzählt.

In Momenten, in denen die Dichtung eine Person einführte, die in direkter Rede sprach, ging der Spielmann von der Erzählung zum Agieren über, so daß die Aufführung einen dramatischen Charakter annahm. Der erzählende *giullare* wurde zum Schauspieler und skizzierte eine theatralische Szenerie. Die gehörte Geschichte wurde zur gesehenen Aufführung, was den Schauspieler zwang, Stimme und vermutlich auch Bekleidung zu ändern.[81]

Häufig hatten die Dichtungen der Spielleute eine praktische Zielsetzung: sie dienten der Nachrichtenübermittlung wie beispielsweise die *lamenti*, Klagelieder, die der Öffentlichkeit die Kunde vom Tod einer politischen Persönlichkeit, von einer Niederlage oder eines Krieg vermitteln sollten. Bisweilen wurden diese Texte bei den Volksdichtern im Dienste einer Stadtrepublik oder eines Herrschers in Auftrag gegeben, wodurch der Dichter zum offiziellen Sprachrohr oder politischen Propaganda-Instrument wurde.[82]

Jeder Spielmann hatte im Laufe der Zeit eine Spezialisierung. So nahmen Spielleute, die in der Nähe von Wallfahrtsorten oder anderer Heiligenstätten ihre Kunst betrieben, in ihrem Repertoire besonders Heiligenlegenden und moralische Predigten auf, da ihr Publikum hauptsächlich aus Pilgern und einfachen Leuten bestand. Hingegen gilt es als sicher, daß die epischen Dichtungen und *chansons de geste* des Artuszyklus in erster Linie von Klerikern gehört wurden. Das höfische Publikum bevorzugte musikalische Aufführungen *"con recitazioni di frottole che contenevano, più o meno nascosti, mordaci riferimenti a persone note."*[83]

Als Nachahmer von menschlichen Verhaltensweisen, von Gesten und Stimmen stellen schauspielernde Spielleute im 12. und 13. Jahrhundert eine seit dem klassischen Zeitalter ununterbrochene Tradition dar, die im ganzen Römischen Reich trotz vieler Verfolgungen überlebte. Die Kirche sah anfangs in der Schauspielerei die Fortführung des heidnischen Kultes und meinte später, darin den Keim der Korruption zu entdecken. Der Kampf gegen diese Tradition erfolgte im gesamten Gebiet des Katholizismus und überdauerte Jahrhunderte. In diesem Kampf unterlag als erstes das literarische Theater. Nachdem die Tragödien und Komödien immer seltener inszeniert wurden, verschwanden sie bald gänzlich von der Bühne oder wurden zum Lektüregegenstand. Einzig der Beruf des Schauspielers konnte überleben. Für den Klerus war es leicht, die Theater zu schließen, nicht aber, im Volk die Leidenschaft für kleine szenische Aufführungen zu zerstören. So lösten sich alle Berufe der Unterhaltung in einem einzigen, dem des

---

[81] Vgl. De Bartholomaeis, op. cit., S. 28
[82] Vgl. Petronio, op. cit., S. 42
[83] Saffioti, op. cit., S. 133

Spielmanns, auf.[84] Die erhaltenen Zeugnisse über den Beruf des Schauspielers sind im Gegensatz zu denen über den erzählenden *giullare* sehr gering. Es handelt sich weniger um zwei verschiedene Berufe als um zwei verschiedene Funktionen, die von ein und derselben Person ausgeführt werden konnten. Jede dieser Funktionen führte zwangsläufig zu zwei verschiedenen literarischen Produktionen. Während von der narrativen Spielmannsliteratur viele Dichtungen überliefert wurden, blieben von der dramatischen Dichtung nur einige Spuren, was in der Natur der zwei Berufe begründet liegt: Der erzählende Spielmann, der lange Passagen, zum Teil ganze Poeme auswendig erinnern mußte, brauchte ein schriftliches Repertoire zur eigenen Vorbereitung. Bei seinem Tod oder Rückzug wurde sein Repertoire weitergegeben. In einem Zeitalter, in dem literarisches Eigentum nicht existierte, war der neue Besitzer frei, es nach seinem Geschmack zu ändern. Die redaktionelle Verschiedenheit vieler solcher Poeme hat darin ihren Ursprung.[85] Der schauspielernde *giullare* benötigte hingegen keine Verschriftlichungen, da seine Aufführungen improvisiert waren. Es bestand nicht das Bedürfnis, ihn niederzuschreiben. Die Aufführungen des schauspielernden Spielmannes bleiben jedoch nur monologisch oder dialogisch; sein Drama kann als eine einfache Aktion mit dramatischen Elementen gelten.

[84] Vgl. De Bartholomacis, op. cit., S. 24
[85] Vgl. ebd., S. 26

1.6. Beispiele der Spielmannsdichtung

Im folgenden werden zwei mittelalterliche Spielmannsdichtungen analysiert, die die Grundlage des Vergleichs zwischen dem dramatischen Schaffen Dario Fos und dem Theater der Spielleute im Mittelalter bilden sollen. Bei diesen Spielmannsdichtungen handelt es sich um Cielo d'Alcamos Dialoggedicht *Rosa fresca aulentissima* aus dem frühen 13. Jahrhundert und um Matazone da Caliganos *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* aus dem 14. Jahrhundert. Dario Fo betrachtet die Spielleute als seine Vorbilder und bearbeitet ihre Dichtungen für seine Schauspiele. Beide Texte werden von Fo in seinem Schauspiel *Mistero buffo* von 1969 als Beispiele der Spielmannsliteratur vorgestellt, interpretiert und zum Teil aufgeführt. Inwieweit er dabei eine originalgetreue Inszenierung vornimmt, soll im dritten Teil der vorliegenden Arbeit untersucht werden.

1.6.1. Cielo d'Alcamo: *Rosa fresca aulentissima*

Das Dialoggedicht *Rosa fresca aulentissima* taucht in einem Kodex des Vatikan[86] auf. Es gehört zur Gattung des *contrasto*, der auch in der höfischen Literatur ein häufiges Phänomen darstellte und wegen seiner mimischen Möglichkeiten und seiner Anziehungskraft auf das Publikum zu den in der Spielmannsliteratur verbreitetesten Gattungen gehörte. Der *contrasto* ist ein mittelalterliches Streitgedicht, dessen Strophen, oft Sonette, auf einzelne Personen oder allegorische Figuren verteilt wurden.
Rosa fresca aulentissima von Cielo d'Alcamo ist ein Streitgespräch zwischen einem Liebenden, der seine Leidenschaft schildert, und der Geliebten, die sie zurückweist. Dieser 32 Strophen umfassende *contrasto* läßt sich zeitlich zwischen 1231 und 1250 datieren. Eine Anspielung in den Versen 22 und 23 der Dichtung auf den noch lebenden Hohenstaufener Kaiser Friedrich II. legt die Entstehung auf die Zeit vor 1250, eine andere auf die Konstitutionen von Melfi auf die Zeit nach 1231 fest.[87] Über das Leben und die Person des Autors ist fast nichts bekannt. Vermutlich handelt es sich um einen Autor sizilianischer Herkunft[88], der um die Mitte des 13. Jahrhunderts lebte. Dabei gilt es als sicher, daß er keinen Kontakt zur *Scuola Siciliana* am Hof Friedrichs II. hatte. Der

---

[86] Nr. 3793
[87] Vgl. Petronio, op. cit., S. 41
[88] Antonino Pagliaro glaubt, daß der *contrasto* in Messina komponiert wurde, da Messina in jener Zeit das kulturelle Zentrum Siziliens darstellte. Während der normannischen und hohenstaufener Herrschaftszeit war es häufig Sitz des kaiserlichen Hofes aufgrund seiner geographischen Nähe zum Kontinent. Viele der Dichter der Scuola Siciliana stammten aus den Osten der Insel, so Giacomo da Lentini, Odo und Guido delle Colonne, Ruggieri d'Amici u.a. Vgl. Antonino Pagliaro, Poesia giullaresca e poesia popolare, Bari 1958, S. 26

Name des Autors wird von Angelo Colucci, einem Philologen des Cinquecento, überliefert, der den Autor "Cielo dal camo" nannte. Dante zitiert in seinem Traktat *De vulgari Eloquentia* (I, xii 6) den *contrasto* als Beispiel für "siciliano mediocre", allerdings ohne den Autor beim Namen zu nennen.[89] Der Beiname "d'Alcamo" könnte auf den Ort verweisen, aus dem dieser *giullare* ursprünglich stammte, einer Stadt im Nordwesten Siziliens.

Der *contrasto* weicht auf stilistischer Ebene von den Dichtern der *Scuola Siciliana* ab, wenngleich eine zeitliche und topographische Nähe zwischen ihnen bestand. Während der Stil der *Scuola Siciliana* höfisch ist, ist die Sprache des *contrasto* des Cielo umgangssprachlich. Diese Dichtung wurde mündlich durch Spielleute verbreitet, so daß Ende des 13. Jahrhunderts ein Schreiber in der Toskana sie in dem genannten Kodex fixierte. De Bartholomaeis rechnet diese Dichtung zur Spielmannsliteratur, da er sie für den Vortrag bestimmt hält; ihre Verbreitung in ganz Italien führt er auf das Nomadentum der Spielleute zurück.[90] Damit erklärt sich die Sprache Cielos, deren Basis Sizilianisch ist und Elemente verschiedener italienischer Mundarten enthält. Sie weist Toskanismen in phonetischer, syntaktischer und morphologischer Hinsicht auf. Von der Sprache des *contrasto* sind typische sizilianische Elemente wie -i und -u am Ende eines Wortes verschwunden, die in -e und -o umgewandelt wurden. Die unterschiedlichen Stilniveaux des Textes erklären sich durch die parodistische Absicht des Verfassers. Cielo läßt zwei Sprechweisen aufeinander treffen: die rhetorisch und literarisch geschulte Verführungskunst eines Spielmannes, der einem Mädchen aus dem Volk dem Hof macht und sie verführen möchte; andererseits ihre Schlagfertigkeit, ihr derber Witz und ihr Widerstand, da sie erst nachgibt, als er ihr die Ehe verspricht.[91] Auch die Stimmungslage zwischen dem Bemühen um vornehmes Verhalten und einer tiefsitzenden Grobheit in Gefühl und Ausdruck schwankt. Gerade in dieser gespielten Vornehmheit, in diesem Versuch, sich anders zu geben als man wirklich ist, um schließlich seine wahre Natur zu offenbaren, besteht der Reiz dieses Werkes und die Kunst seines Verfassers.[92]

Die 32 Strophen werden von den Protagonisten (Madonna und Amante) abwechselnd gesprochen. Eine Strophe besteht jeweils aus acht Versen: sechs Siebensilbern, von denen jeweils drei frei und drei gereimt sind; am Ende folgen zwei gereimte Elfsilber. Von den 32 Strophen sind 23 untereinander durch einen Satz oder ein einzelnes Wort miteinander verbunden, die am Ende einer vorangehenden Strophe gesprochen und am Anfang der folgenden Strophe wiederholt werden. Dieses Vorgehen hat einen

---

[89] De Bartholomaeis, op. cit., S. 38

[90] Vgl. Pagliaro, op. cit., S. 195; Vgl. De Bartholomaeis, S. 39

[91] Vgl. Frank-Rutger Hausmann, in: Italienische Literaturgeschichte, hrsg. Volker Kapp, Stuttgart-Weimar 1992, S. 23

[92] Petronio, op. cit., S. 46

praktischen Grund: es handelt sich dabei um ein Hilfsmittel, das dem Schauspieler die Abfolge der einzelnen Strophen erinnern läßt.[93]

Die Funktion dieses Textes zielt auf die Unterhaltung ab. Dargestellt wird ein einfaches Liebesabenteuer, bei dem ein Spielmann eine junge Frau zu verführen trachtet und durch den geschickten Einsatz seiner Worte sein Ziel zu erreichen weiß. In den ersten sechs Strophen antwortet die Frau auf die Komplimente und Forderungen des jungen Mannes mit eindeutiger Ablehnung. Sie droht, sich die Haare abzuschneiden (Vers 10), droht mit der Rache ihres Vaters (V. 17), ihrer Brüder (V. 107) und anderer Verwandter und lehnt ihn trotz des Reichtums, den er zu haben vorgibt, ab. Eher will sie sterben, als eine solche Schande auf sich zu nehmen (V. 36) und kündigt ihren Eintritt ins Kloster an. Nicht einmal, wenn er die Reichtümer der ganzen Welt besäße, könnte er ihre Hand berühren. Auf ihre Drohung, Nonne zu werden, antwortet der "amante" mit Entschlossenheit, im gleichen Kloster Beichtvater zu werden: Sie kann ihrem Schicksal, das er verkörpert, nicht entkommen. In ganz Kalabrien, Apulien, Constantinopel, Syrien, Babylonien und Deutschland usw. habe er keine Frau angetroffen, die ihm so sehr gefallen hätte.

Die Frau gibt vor, daß schon Fürsten, Edelmänner, Grafen und Richter um ihre Hand angehalten hätten. An dieser Stelle wird klar, daß die junge Frau sich als Edelfrau ausgibt. Jedoch muß es sich bei ihrer Person um eine Hausangestellte handeln, da ihre Sprache eher derb und volkstümlich ist. Es evoziert Komik, daß sich eine Bedienstete als reiche Dame, ein Spielmann gleichermaßen als Edelmann verstellt. Beide versuchen, ihr Verhalten diesem Schein anzupassen. Die Spannung wird bis zum Schluß aufrechterhalten: Erst am Ende der Dichtung, in der 32. Strophe, willigt die Frau überraschend ein, denn der Spielmann schwört ihr auf einem der Kirche entwendeten Evangelium seine Treue. Die junge Frau ist plötzlich in Liebe entbrannt und fordert den Spielmann auf, ihr ins Bett zu folgen: *"A lo letto ne jimo a la bon'ora, ché chissà cosa n'è data in ventura"* (V. 160). Das Thema dieses *contrasto* ist derb-burlesk und nicht der höfischen Literatur zuzuordnen. Es handelt sich um eine Aufführung, die vor dem einfachen Volk und vermutlich auf öffentlichen Plätzen stattfand. Die Anhäufung von Superlativen und Übertreibungen verstärken den Witz der Dichtung und erklären den Erfolg, den dieses Spielmannsstück bei den Zuschauern gefunden haben dürfte. Ob ein einzelner Spielmann allein beide Rollen übernahm oder den Part der "Madonna" an seine Lebensgefährtin abgab, ist nicht zu klären.

---

[93] Vgl. De Bartholomaeis, op. cit., S. 43

1.6.2. Matazone da Caligano: *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari*

Dieser Text ist in die Tradition der komisch-realistischen Literatur einzuordnen und entstammt vermutlich dem frühen 15. Jahrhundert. Der *Detto dei villani*, so die Kurzbezeichnung, ist der erste italienische Text in einer Reihe von Polemiken gegen die Bauern, die in Frankreich durch das flämische Kerelslied und die Bauernschmähung von Rutebeuf auf eine längere Tradition zurückblicken können. Ihren Höhepunkt erreicht diese Tradition im 15. und 16. Jahrhundert besonders in Nord- und Mittelitalien als Gegenposition zur arkadischen und bukolischen Dichtung der höfisch-aristokratischen Literatur.[94] Der *Detto dei Villani* umfaßt 284 Verse, die in distichistischen Siebensilbern verfaßt sind.

Die Identität und Herkunft des Autors ist ungeklärt. Daß es sich bei dem innertextlichen Verweis auf einen *Matazone* (V.6) aus *Caligano* (V.7) um den Autor selbst handelt, wird von der Forschung in Frage gestellt, da die Dichtung in der dritten Person verfaßt ist und sich dieser Hinweis auf eine fiktive Figur beziehen könnte. Der typische Spielmannsname "Matazone" entsteht etymologisch aus "matto"; der Ortsname "Caligano" ist mit Calignano, einem Ortsteil von Cura Carpignano in der Nähe von Pavia, gleichzusetzen[95]. Die Sprache des *Detto dei villani* ist eine italianisierte Koiné mit lombardischen und ligurischen Elementen. Demnach handelt es sich um eine Spielmannsdichtung lombardischer Herkunft.

Inhaltlich wird die Geburt eines "vilano"[96], eines armen Bauern und Untertanen, der durch den Furz eines Maultieres geboren wird, dargestellt. In dieser Tatsache liegt die natürliche und unwiderrufliche Abhängigkeit und Unterworfenheit des Bauern von seinem Herrn begründet. Bei diesem Text handelt es sich um eine offenkundige Polemik gegen die arme Landbevölkerung, in der den Bauern alle menschlichen Eigenschaften abgesprochen und sie Tieren gleichgesetzt werden. Der Erzähler verweist darauf, daß er selbst ursprünglich solch ein *vilano* gewesen sei. Er habe sich jedoch von diesem Status befreit, indem er sich in die Gesellschaft von edlen Menschen begeben habe (Vers 116). Die Attribute "reich" und "edel" werden im Text mit guten charakterlichen Eigenschaften in Zusammenhang gebracht. So stellt der Erzähler dar, daß die Edelleute von den *vilani* ausgenutzt werden: Ein Leibeigener gebe nichts von dem ab, was er nicht vorher seinem Herrn weggenommen hätte. Darüber hinaus beklage er sich bei diesem und drohe mit seinem Weggang. Er sei von einem durchtriebenen, schlechten Charakter.

---

[94] Vgl. Gianfranco Contini (a cura di), Poeti del Duecento, Verona 1960, Tomo I, S. 789
[95] Vgl. ebd., S. 790
[96] Die Schreibweise "vilano" für "villano" geht auf den Verfasser zurück.

Der Erzähler erklärt seinen Zuhörern die Herkunft des *vilano*, der durch den Furz eines Maultiers geboren wurde. Der *padrone* hingegen sei durch die Kreuzung einer Rose und einer Lilie geboren, bei der sechs junge Mädchen mit den allegorischen Namen Zoya, Alegreza, Prodeza, Largheza, Beleza und Ardire[97] anwesend waren, um ihn mit Freude und Gesang zu empfangen. Sie begrüßen ihn als Herrn und weisen ihm einen Untergebenen zu, von dem der *padrone* verlangen kann, was immer er wolle (Vers 212). Von den Mädchen bekommt er die "Haltung" seines *vilano* erklärt, der nur schlechte und lumpige Kleidung aus derben Stoffen verdient habe, wie das Vieh im Stall leben und schlechtes Essen bekommen soll und für alle anfallenden Arbeiten wie Ernte, Weinlese, Holzhacken etc. verantwortlich sei.
Dieser Text wirkt durch die vielen Übertreibungen komisch, und der Gegensatz zwischen Herr und Untertan könnte nicht extremer dargestellt werden. Der Erzähler ironisiert die Figur des ländlichen Bauern, indem er sein "Naturstadium", seine Erdverwachsenheit und seine Unzivilisiertheit karikiert. Der *vilano* wird als ungebildetes Wesen dargestellt, der sein Leben und die eigene Person in keiner Weise reflektiert oder in Frage stellt. Ihm ist weder Vergnügen noch Abwechslung bekannt und benötigt zur eigenen Erbauung nur die sonntägliche Messe. Der Leibeigene interessiert sich ausschließlich für die Äcker und Tiere, die nicht seine eigenen sind und unterwirft sich bereitwillig einem *padrone*, da er so sein Leben nicht in die eigene Hand nehmen muß: Er schuftet für seinen Herrn, der auf seine Kosten immer wohlhabender wird, und muß diesem sogar die eigene Frau zur Verfügung stellen. Contini ordnet diese Dichtung in die Tradition einer Bauernschmähung seitens der städtischen Bevölkerung ein, wenngleich sie viele Züge einer aristokratischen Schmähschrift trägt.[98]
Matazone gibt vor, die Situation der ländlichen Bevölkerung aufgrund seiner eigenen Erfahrungen zu beschreiben. Da er sein Leben selbst zu bestimmen wollte, habe er sich ein anderes Schicksal gewählt und von der "vilania" losgesagt. Der Autor scheint mit seiner eigenen Herkunft abrechnen zu wollen, indem er sich auf die Seite der Bessergestellten schlägt.[99] So steigen seine Verdienstmöglichkeiten als Spielmann, und indem er die Reichen lobt, sie über die Bauern erhebt und ihr Selbstverständnis bestätigt, dürfte sein Lohn höher ausgefallen sein.

---

[97] Matazone da Caligano, s. Anhang, Verse 195- 197
[98] Contini, op. cit., S. 790
[99] F.-R. Hausmann, in: op. cit., S.22

1.7. Zusammenfassung: Theater im Mittelalter

Die Institution Theater, wie sie aus der griechischen und römischen Antike überliefert ist oder wie man sie in anderer Form heutzutage kennt, hat im Mittelalter nicht existiert. Es gab weder feste Bühnen noch Schauspielgruppen; diese Art von Theater entstand erst wieder in der Renaissance durch die Wiederbelebung antiker Kultur und Traditionen.
Was sich im Mittelalter mit theatralischem Schaffen in Verbindung setzen läßt, sind allein auftretende Unterhaltungskünstler, die durch Dörfer, Städte, an die Höfe und in die Klöster zogen und szenische Monologe oder Dialoge, musikalische Vorträge, Zauberei und Akrobatik darboten. Ihre Aufführungen fanden zumeist ohne Bühne, Kostüme und Requisiten statt und basierten auf der Improvisation. Diese Spielleute traten seit dem Untergang des Römischen Reichs in Erscheinung und waren Vagabunden und Außenseiter der Gesellschaft ohne festen Beruf oder festes Einkommen. Durch ihre Wanderschaft unterstanden sie keiner Obrigkeit und wurden besonders vom Klerus in eine soziale Randstellung gedrängt. Von der Gesellschaft wurden sie aufgrund ihrer Unterhaltungsfunktion bereitwillig entlohnt, gleichzeitig jedoch gemieden und gefürchtet. Die mittelalterlichen Spielleute durchzogen mittels ihres Schaffens zwar alle Gesellschaftsgruppen, gehörten aber keiner von ihnen an. Mit ihren Aufführungen und musikalischen oder akrobatischen Darbietungen stießen sie immer wieder auf ein interessiertes Publikum, das sich sowohl aus dem Adel, dem Klerus als auch aus den unteren Schichten rekrutierte. Sie stellten ein zahlenmäßig großes Phänomen zu ihrer Zeit dar und berichteten Nachrichten und Neuigkeiten aus fernen Ländern. Sie hatten somit eine wichtige Kommunikationsfunktion inne, wegen der sie besonders beim Adel und beim Klerus stets Einlaß fanden. Sie verbreiteten Mode, Sitten und ganz besonders die entstehende italienische Volkssprache. Die Spielleute können als Vorläufer der heutigen Formen von Unterhaltung betrachtet werden.
Cielo d'Alcamo und Matazone da Caligano weisen in den untersuchten Spielmanns-dichtungen gute Kenntnisse der Metrik und Rhetorik sowie ein gehobenes Bildungsniveau auf. Cielo d'Alcamo thematisiert in *Rosa fresca aulentissima* die Verführungskünste eines jungen Mannes, der, rhetorisch geschult und sprachgewandt, ein Hausmädchen für sich gewinnen möchte. Die beiden Protagonisten führen ein Wortgefecht, das aufgrund der vielen gegenseitiger Drohgebärden und Übertreibungen sehr komisch wirkt. Die ursprüngliche Funktion dieses Textes lag in der Belustigung eines Publikums begründet, vor dem sich dieser abwechselnd von "Madonna" und "Amante" gesprochene Text mit Hilfe weniger Requisiten darstellen ließ.
Matazone da Caligano versucht, mit seiner Dichtung ein Publikum zu unterhalten, indem er die Gestalt des "villano" ironisiert und auf diese Weise ihre Unzivilisiertheit kritisiert.

Indem er sich auf die Seite der Reichen und Gebildeten schlägt, bestätigt er deren Selbstbild und kann mit ihrem Zuspruch rechnen. Dieser *Detto dei villani* ist keine Parteinahme für die arme Landbevölkerung, sondern eine offene Kritik an ihren Verhaltensweisen und Lebensformen.
Damit lassen sich zusammenfassend zwei Funktionen des Spielmanns nachweisen, die sich auf die Unterhaltung und die Kommunikation begründen.

II. Das Theater Dario Fos

2.1. Die Monologe

Seit dem Ende der sechziger Jahre hat sich neben den Revuen, Komödien und Farcen ein Schaffensgebiet von Dario Fo entwickelt, dessen Werke der Autor als "monologhi teatrali"[100] bezeichnet. Das erste Schauspiel dieser Entwicklung war das Ein-Personen-Stück *Mistero buffo* von 1969, das den Weg für weitere Solo-Stücke bereitete. In den siebziger Jahren entstanden die monologischen Arbeiten *Parti femminili, Tutto casa, letto e chiesa* etc. in Zusammenarbeit mit Franca Rame, die Ko-Autorin und deren Darstellerin wurde. Während die Schauspiele von Rame und Fo von aktuellen Geschehnissen handeln, bemühen sich jene von Fo um die Wiederbelebung historischer, mythischer oder fabulöser Stoffe. Mit seinen Bearbeitungen oftmals bekannter Stoffe zwingt Fo das Publikum zu neuen Sichtweisen über die Vergangenheit und über ihre sozialen, politischen und ethischen Haltungen.[101]

In diesem Abschnitt sollen die monologischen Werke Dario Fos dargestellt werden, wobei sich die Auswahl auf die vier Schauspiele *Mistero buffo* von 1969, *Storia della tigre e altre storie* von 1980, *Fabulazzo osceno* von 1982 sowie *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* von 1992 beschränkt. Jene Ein-Personen-Stücke, die in Zusammenarbeit mit Franca Rame entstanden, werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht behandelt, da sie sich in thematischer Hinsicht von den Monologen Fos unterscheiden. Ebenso kann die monologische Radioproduktion *Poer nano* von 1951 nicht berücksichtigt werden, da der Autorin dieser Arbeit nicht die radiophonischen Aufnahmen zur Verfügung stehen und die Ausgabe des *Poer nano* von 1975 in Comic-Form nicht als literarische Vorlage dienen kann. In *Poer nano*, das aus einer Reihe von Monologen besteht, lassen sich jedoch strukturelle und thematische Hinweise auf die relevanten monologischen Produktionen finden. Fo stürzt durch Paradoxa und Ironie überlieferte Mythen aus Geschichte und Literatur um und erzählt sie neu, indem er die Handlungen ins Gegenteil verkehrt.[102]

---

[100] Fo in: Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Roma-Bari 1989, S. 22

[101] Vgl. David Hirst, *Dario Fo and Franca Rame*. New York 1989, S. 108 f.

[102] *"La chiave di queste storie era sempre il paradosso, l'opposto, il contrario: [...] Ma sia chiaro che questi ribaltamenti non erano fine a se stessi, erano un sacrosanto rifiuto d'accettare la logica della convenzione, la ribellione alla morale contingente che vede sempre il bene da una parte e il male sempre e solo dalla parte opposta. Il giusto sollazzo di buttare all'aria le regole del gioco stabilito di una ragione che sta da una parte sola, quella del potere: [...] Perché, chi l'ha detto? Chi l'ha stabilito...? Dove sono i testimoni? E se fosse al contrario? Anzi è senz'altro il contrario! E la risata, il divertimento liberatorio sta proprio nello scoprire che il contrario sta in piedi meglio del luogo comune... [...] Ma c'è anche il gran piacere di dissacrare, di buttar giù il monumento intoccabile e sacro della sacra tradizione. Tutto quello che i sacri testi hanno stabilito, codificato, benedetto e glorificato. Giù per dio! Nel bel mezzo di un gran sghignazzo! [...] Per non parlare della tragedia*

Fo ist in seinem dramatischen Schaffen von den Geschichtenerzählern seiner Kindheit beeinflußt worden und hält die Herkunft des Menschen für prägend: "*Tutto comincia da dove si nasce*"[103]. Während seiner Kindheit traten in seinem Heimatort Valtravaglia am Lago Maggiore sogenannte "fabulatori" auf, die verschiedene Versionen von alten, zum Teil mittelalterlichen Texten erzählten. Oftmals waren die Originaltexte verlorengegangen, und nur mündliche Quellen sorgten für eine weitere Überlieferung. Diese Erzähler waren großenteils Fischer des Lago Maggiore oder professionelle "cantastorie", die ihre Geschichten improvisierten und darauf bedacht waren, sie der Aktualität anzupassen. So konnte es den Zuhörern passieren, die gleiche Episode in zehn verschiedenen Versionen zu hören. Das Geschick des Erzählenden bestand darin, die Geschichte jedesmal auf das Tagesgeschehen zu beziehen und dabei lokale Neuigkeiten und Tratsch nicht zu vergessen. Fo spricht deswegen von "narrazione come cronaca"[104]. Diese "fabulatori" verloren beim Erzählen niemals ihre Zuhörer aus dem Blickfeld und waren sich deren Wichtigkeit bewußt. Alle Kommentare und Reaktionen der Anwesenden dienten dazu, die Erzählung voranzutreiben, zu variieren und interessanter zu gestalten. Viele dieser Geschichten handelten von Verrückten oder Dingen außerhalb der Norm, was großen Einfluß auf Fo und sein Schaffen hat. *"Certo la figura del diverso, dell'imprevidibile, dell'illogico, mi ha sempre affascinato."*[105]
Einen bedeutenden Einfluß auf Fos Entwicklung hatte sein Großvater, Bristin della Lomellila, der ein solcher Erzähler war. Als Obstbauer diente ihm oftmals ein einfacher Granatapfel als Anlaß für eine Geschichte. Fo lehnt sich an die Erzählstrukturen und Themen dieser "fabulatori" an, belebt ihre Erzähltechnik neu und adaptiert sie für die Bühne. Sein Theater läßt sich deswegen als "fabulazione" charakterisieren, das in einer volkstümlichen Erzähltradition der Lombardei wurzelt.

---

d'Amleto... che del padre morto non gliene fregava un bel niente... tant'è vero che era stato lui ad ammazzarlo per prendersi la madre che in verità non era sua madre ma una matrigna con la quale se la faceva da un pezzo. Era lo zio infatti che per fargli mettere la testa a posto voleva dargli in moglie Ofelia... che in verità era un travestito amante dello zio. Il padre, meglio il suo spirito, gli appariva d'innanzi ogni qualvolta Amleto si sbronzava... cioè tutti i giorni dalle quattro del pomeriggio a mezzanotte... ma non era un vero spettro, era Orazio che voleva spaventarlo, truccato col lenzuolo, per soffiargli la matrigna della quale era da tempo innamorato e corrisposto. Insomma una vera tragedia!"
Dario Fo, *Poer nano*, Milano 1976, Prefazione, S. 5
[103] Fo, zitiert nach Jungblut, op. cit., S.12
[104] Ebd., S. 23
[105] Ebd., S. 24

2.1.1. *Mistero buffo*

Fo lernte 1966 den "Nuovo Canzoniere Italiano" kennen, eine Gruppe von Ethnosoziologen und Liedermachern, die sich mit der Aufarbeitung und Sicherstellung von Dokumenten mittelalterlicher Volkskultur beschäftigten. Aus diesem Kontakt ging 1967 das Stück *Ci ragiono e canto* in Zusammenarbeit mit Cicciu Busacca hervor. Durch den "Nuovo Canzoniere Italiano" entwickelte Fo seinen Glauben an den revolutionären Wert der Volkskultur für das Theater. *Mistero buffo* ist das bekannteste Stück Dario Fos, das 1969 infolge seiner Beschäftigung mit der volkstümlichen Theatertradition entstand. Der Titel des Schauspiels ist von Wladimir Majakowskis *Misterija-buff* übernommen, dem ersten sowjetischen Theaterstück, das am 7. November 1918 unter der Regie von Wsewolod Meyerhold in Petrograd uraufgeführt wurde.[106]
Mistero buffo besteht aus acht szenischen Monologen und der Einleitung *Rosa fresca aulentissima,* in der Fo seine Interpretation des gleichnamigen mittelalterlichen *contrasto* von Ciullo beziehungsweise Cielo d'Alcamo darstellt. Im Rahmen der Einleitung werden acht Fotos mittelalterlicher Motive gezeigt und interpretiert, die den Zuschauer in die Thematik einführen sollen. *Mistero buffo* ist das erste Schauspiel Fos, das nicht in der italienischen Hochsprache, sondern in einem Gemisch verschiedener norditalienischer Dialekte aufgeführt wird, und so lautet der Untertitel des Stücks *"giullarata in lingua padana del '400".*[107] Fo benutzt diese Dialektkoiné in mehreren der folgenden Werke, deren Funktion in Kapitel 2.3. untersucht werden soll. Die acht Episoden, die sich an *Rosa fresca aulentissima* anschließen, werden jeweils durch einen Prolog vom Schauspieler erläutert. Sie sollen hier mit einer kurzen Inhaltsangabe aufgeführt werden.

---

[106] Majakowskis Stück ist ein Drama in sechs Akten und einem Prolog. Es verwendet die mittelalterliche und barocke Simultanbühne und hebt die Grenze zwischen Zuschauern und Schauspielern auf. Damit steht es im Gegensatz zur "Schlüssellochbühne" der Theorie Konstantin Stanislawskis. Majakowski fordert von den Regisseuren, sein Stück zugunsten der agitatorischen und der propagandistischen Wirkung aktuell abzuwandeln.
Auf einer Arche vor der Sintflut der Weltrevolution fliehend, lassen die "Reinen" (Feudalherren und Bürgerliche) die "Unreinen" (Proletarier) schuften. Der ausbrechende Klassenkampf endet mit der Vertreibung der "Reinen" aus der Arche. Die "Unreinen" verlassen bald danach das Schiff, um ins irdische Paradies zu gelangen. Sie durchqueren Himmel und Hölle und erreichen schließlich das Land des Ruins. Nachdem sie dort Spekulanten überwunden und eine Lokomotive und einen Dampfer wieder in Gang gebracht haben, gelangen sie in das von ihnen selbst geschaffene gelobte Land. Hier werden sie nicht mehr von den Maschinen gequält, sondern bedient: alle Güter stehen allen reichlich zur Verfügung.
Majakowski hatte einen großen Einfluß auf Fos Schaffen. In *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone* von 1969 ist der russische Dichter einer der Protagonisten des Schauspiels.

[107] Dario Fo, *Compagni senza censura.* Vol. 1, 1977[2]

- *Lauda dei battuti*

Mittelalterliche Flagellanten rufen zur Selbstgeißelung auf, weil Jesus Christus gekreuzigt wurde, um die Sünden der Menschheit auf sich zu nehmen. Sie fordern zur Armut auf und klagen Wucherer an. Diese Episode ist in Reimform verfaßt. Der gesamte Chor der Flagellanten wird durch einen einzigen Schauspieler dargestellt.

- *Strage degli innocenti*

Es handelt sich um die biblische Geschichte des Kindermordes von Bethlehem. Eine Mutter versucht, ihr Kind vor dem Tod zu schützen, in dem sie es in ihrem Schoß verbirgt; dennoch wird es von zwei Soldaten des Herodes aufgespürt und kaltblütig ermordet. Die Mutter verliert daraufhin den Verstand, glaubt ihr Kind in ein Lamm verwandelt und bringt die Soldaten auf diese Weise dazu, an ihrer Tat zweifeln.

- *Moralità del cieco e dello storpio*

Ein Blinder und ein Lahmer schließen sich zusammen, um ihr Schicksal gemeinsam zu meistern. Zufällig treffen sie mit dem Kreuzigungszug von Jesus Christus zusammen und werden durch einen bloßen Blick des Gottessohnes geheilt. Während der Blinde über seine neue Fähigkeit, sehen zu können, glücklich ist, verflucht der ehemalige Lahme seine Gesundung, weil er sich nun einem Herrn unterwerfen und arbeiten muß und dadurch seine bisherige Freiheit verliert.

- *Le nozze di Cana*

Die biblische Geschichte der Hochzeit zu Kanaa, während der Jesus Wasser in Wein verwandelt, ist Hintergrund dieser Episode. Ein Erzengel will eine Vorrede zu einem religiösen Schauspiel halten, bei der ihn ein Betrunkener unterbricht und selber erzählen möchte, wie er von Jesus persönlich zu diesem Gelage aufgefordert wurde.

- *Nascita del giullare*

Ein freier Bauer wird durch einen *padrone* von seinem Land vertrieben, verliert auf diese Weise seine Familie und bekommt von Jesus durch einen Kuß die "Gabe des Redens" verliehen. So wird er zum Spielmann, um zu seinen Mitmenschen zu sprechen und sich gegen Unterdückung und Ungerechtigkeit einzusetzen. Dieses Stück geht auf ein sizilianisches Dokument des 12. Jahrhunderts, das Fo in einer Bibliothek in Ragusa fand, zurück.

- *La nascita del villano*

Der Mensch beschwert sich bei Gott über die Mühen der Lebens und fordert von diesem Hilfe. Darauf läßt Gott den menschlichen v*illano,* eine Art Untermenschen oder Leibeigenen, von einem Esel gebären und gibt dem Menschen klare Anweisungen über dessen "Haltung". Das Stück wird von Fo durch Hinweise auf die aktuelle Situation der Arbeiter unterbrochen. Die Anweisungen Gottes über die Bedingungen dieses Untermenschen sind kalendarisch gegliedert und in Reimform verfaßt. Diese Episode greift auf die *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* von Matazone da Caligano zurück.

- *Resurrezione di Lazzaro*

Es geht um die biblische Geschichte, in der Jesus den bereits beerdigten Lazarus wieder zum Leben erweckt. Bei Fo entwickelt sich dieses Wunder zu einem wahren Volksfest, das sich - gegen Entgelt - auf den Friedhof begibt, um der Auferstehung beizuwohnen, Wetten über die Wahrscheinlichkeit der Auferstehung abschließt und Feilbietungen von Händlern ausgesetzt ist.

- *Bonifacio VIII*

Papst Bonifaz VIII. trifft mit dem Kreuzigungsgang Jesus' zusammen, erkennt diesen aber nicht. Aufgrund des Rats eines Adjutanten will Bonifaz ihm beim Tragen des Kreuzes helfen. Jesus ignoriert ihn jedoch und macht ihm Vorwürfe über sein habgieriges und unmenschliches Verhalten. Am Ende versetzt er dem Papst einen Tritt in den Hintern, worauf dieser den Gottessohn verflucht.

2.1.2. *Storia della tigre e altre storie*

Die "Tigergeschichte" wurde am 22. September 1977 noch vor ihrer schriftlichen Fixierung während eines politischen Kongresses in Florenz uraufgeführt. Fo erzählt im Prolog zu diesem Stück, daß er die Geschichte vor Publikum "geprüft" habe, das ihm durch die anschließende Diskussion viele wichtige dramaturgische Hinweise geliefert habe.[108] Daraufhin wurde das Schauspiel nochmals überarbeitet und stellenweise korrigiert, so daß aus der ursprünglichen Dauer von einer Viertelstunde 45 Minuten Aufführungszeit wurden. Fo hat dieses Stück während seiner Chinareise 1976 auf einer Wiese am Rande Shanghais von einem einzigen Darsteller vor mehreren tausend Menschen dargeboten gesehen. Der Schauspieler, den Fo als "giullare" bezeichnet,

[108] Dario Fo, *Storia della tigre e altre storie*, Milano 1980, S. 5

sprach den Dialekt der Landbevölkerung, den der Dolmetscher nicht verstand und nicht übersetzen konnte. Aufgrund der Melodik der Mundart und des mimischen und gestischen Ausdrucks, die die Handlung unterstrichen, konnte Fo dem Schauspiel folgen. Es handelte sich für ihn um ein lebendiges und volkstümliches Theater außerhalb des offiziellen Theaterbetriebes und um eine wahre Produktionsstätte der Phantasie, Groteske und Ironie.[109]

Die Darstellungsart der vier Episoden aus *Storia della tigre e altre storie* erinnert an *Mistero buffo*, zu dem große szenische und textuelle Bezüge bestehen. So wird auch hier auf Bühnenbilder, Vorhang und Kostüme verzichtet. Die letzte der vier Geschichten, *Il sacrificcio di Isacco*, ist ein Wiederaufgriff einer Episode aus *Poer nano*. Hier sollen durch eine Inhaltsangabe die jeweiligen Stücke kurz dargestellt werden.

- *Storia della tigre*

Ein chinesischer Soldat wird während des *Langen Marsches* in China verwundet. Von seinen Kameraden zurückgelassen, rettet er sich vor einem großen Unwetter in eine Höhle, in der eine Tigerin mit ihrem Jungen haust. Nach dem ersten Schreck auf beiden Seiten "freunden" sich die Tiere mit dem Soldaten an, und die Tigerin heilt den Soldaten vom Wundbrand. Nach einiger Zeit bricht der Soldat auf, um zur Zivilisation zurückzukehren. Er gelangt in ein Dorf, in das ihm die beiden Tiger heimlich gefolgt sind. Dieses Dorf sowie viele weitere Ortschaften des Umkreises überstehen Angriffe der feindlichen Armeen der Japaner und Chiang Kai-sheks dank der Tiger, die sich als geeignete Waffe im Kampf gegen die Feinde herausstellen. Aber die Tiger, von denen die Menschen inzwischen viel gelernt haben, dienen am Ende auch gegen die Feinde der eigenen Reihen, d. h. der kommunistischen Kader, denen am Schluß der Geschichte der Kampf angesagt wird.

- *Il primo miracolo del Bambino Gesù*

Die Heilige Familie muß vor Herodes nach Ägypten fliehen. In Jaffa finden Maria und Joseph Arbeit. Das Jesuskind formt aus Lehm kleine Vögel und haucht ihnen Leben ein, so daß sie sich in reale Tiere verwandeln. Andere Kinder gesellen sich dazu und freunden sich mit Jesus an. Der Sohn des Stadtfürsten, der dieses Spiel mit Neid betrachtet, zertrümmert die Tonfiguren und droht den Kindern mit Strafe. Jesus verwandelt ihn durch einen Blitz in ein Standbild und vollbringt damit sein erstes Wunder. Nur auf den Befehl seiner Mutter erweckt er ihn wieder zum Leben, indem er ihm einen Tritt versetzt. Wenn das Volk eines Tages erwache, so warnt Jesus den Sohn des Stadtfürsten, werde es sich gegen Leute wie ihn zu wehren wissen.

---

[109] Ebd.

- *Dedalo e Icaro*

Dädalus und Ikarus werden in das vom ersteren konstruierte Labyrinth des Königs Minos gesperrt. Dädalus kann sich an eine Fluchtmöglichkeit über einen Turm erinnern. Von diesem sehen Vater und Sohn auf die Stadt, in der sie die Steinigung einer Frau, Gehenkte und Scheiterhaufen erblicken. Ikarus wird sich bewußt, daß das eigentliche Gefängnis dort "draußen" ist. Durch einen Trick gelingt es beiden Männern, Vögel anzulocken und sich aus Federn eine Flugmaschine zu konstruieren. Sie fliegen an verschiedene Orte, doch überall bietet sich ihnen das gleiche Bild: Soldaten, Gefängnisse und Krieg. Ikarus lenkt die Flugmaschine bewußt gen Sonne und begeht aus Verzweiflung über das Unheil der Welt Selbstmord.

- *Il sacrificio di Isacco*

Gott läßt sich aus Langeweile auf eine Wette mit dem Teufel ein. Mit seinem Wetteinsatz stellt er Abrahams Liebe zu ihm auf die Probe: Ist Abraham bereit, seinen geliebten Sohn Isaak zu opfern, gewinnt Gott, andernfalls muß er sich seine Allmacht mit dem Teufel teilen. Abraham, der von der Wette nichts ahnt, ist bereit, seinen Sohn als Opfer darzubringen, wird aber im letzten Moment von einem Engel an der Ausführung gehindert und erfährt den Hintergrund der Opferung. Isaak wendet sich daraufhin von Gott ab.

2.1.3. *Fabulazzo Osceno*

Fabulazzo osceno wurde 1982 in Mailand uraufgeführt. Diese Monologe knüpfen an die altfranzösische Volksdichtung an, die im 11. Jahrhundert unter der Bezeichnung "fabliaux" entstanden ist. An dieser Stelle soll eine kurze Zusammenfassung der in *Fabulazzo osceno* enthaltenen Monologe erfolgen.

- *Il tumulto di Bologna*

In diesem Monolog geht es um eine Episode in der Geschichte Italiens, die bislang noch nicht offiziell aufgearbeitet wurde. Der päpstliche Gesandte in Bologna provozierte 1334 einen Krieg gegen die venezianische Republik, um von landesinternen Problemen abzulenken, bei dem die meisten der Bologneser Soldaten ums Leben kam. Der päpstliche Gesandte verbarrikadiert sich daraufhin im Kastell in Bologna, wo er zuvor große Vorratslager an Lebensmitteln und Waffen anlegen ließ. Die Bevölkerung, die merkt, daß sie durch diesen Krieg betrogen wurde, gräbt den Aquädukt auf und schließt ihn an die Abwasserleitung an, so daß alle Abwässer der Stadt ins Kastell geleitet

werden. Auch von außen wird es mit Fäkalien bombardiert und durch Katapulte bis in den Innenhof geschleudert. Eine große Volkssolidarität gegen den päpstlichen Legat bricht aus, zu der jeder seinen "Haufen" beisteuert. Nach zwei Wochen wird im Kastell die weiße Fahne gehißt; das Volk hat gesiegt.

- *La parpaja tòpola*
Der dümmliche, aber reiche Schäfer Gioan Petro ist während der Hochzeitsnacht auf der Suche nach der "parpaja tòpola" (dem Geschlechtsteil) seiner Frau Alessia. Diese unterhält eine Beziehung zum Priester. Gioan Petro läuft bis zum Haus der Schwiegermutter, wo die "parpaja tòpola" seiner Braut angeblich vergessen wurde. Letztere gibt ihm eine Schachtel mit einer Maus, die jedoch entwischt, und Petro versucht vergeblich, sie wieder einzufangen. Als er in sein Haus zurückkehrt, entdeckt er, daß die Maus bereits zu ihrem eigentlichen Ort zurückgefunden hat. Alessia ist über so viel Einsatz gerührt und verliebt sich tatsächlich in ihren Mann.

- *Lucio e l'asino*
Der junge Lucio, der aufgrund seiner phallischen Phantasien nach Thessalien reist, verwandelt sich durch einen Zauberfehler in einen Esel und nicht in einen Adler. Anstatt wie Jupiter von Frau zu Frau zu fliegen, muß er als Lasttier, als Zirkusattraktion und schließlich auch mit seiner männlichen Potenz dienen. Als ihm die Rückverwandlung in einen Menschen gelingt, will seine vormalige Liebhaberin nichts mehr von ihm wissen, da sie Männer, die sich mit ihrer Virilität aufspielen, ablehnt.

2.1.4. *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*

Johan vom Po ist ein aus Oberitalien stammender Abenteurer. Knapp zwanzigjährig kommt er nach Venedig und wird Liebhaber einer Frau, die wenig später von der Inquisition als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird. Johan, der als ihr Helfer gilt, muß die Flucht ergreifen und springt im venezianischen Hafen auf ein Schiff. Hier beginnt seine abenteuerliche Reise um den halben Globus. Er gelangt zunächst nach Sevilla, wo er erneut vor der Inquisition fliehen muß, um dann mit der IV. Expedition von Kolumbus nach Amerika zu kommen. In "Indien" erlebt er die Greueltaten der Kolonisatoren an der Urbevölkerung und ist darüber entsetzt. Er freundet sich mit den Indios an und erlernt deren Sprache.
Durch einen Schiffbruch beginnt für Johan eine Odyssee durch den nordamerikanischen Kontinent. Indem er den Kannibalenstamm, von dem er eigentlich verspeist werden soll,

vor Angreifern rettet sowie dessen Medizinmann und andere Verwundete heilt, steigt Johan zur Gottheit auf und wird als Sohn der Sonne und des Mondes verehrt. Durch sein Heimweh nach Italien befindet sich Johan in einem inneren Konflikt: zum einen sympathisiert er mit den Eingeborenen und will sie vor den Spaniern retten, zum anderen muß er auf Spanier treffen, um wieder nach Italien gelangen zu können. Deswegen beschließt er, seine inzwischen auf mehrere tausend Eingeborene angewachsene Anhängerschaft zu Christen zu machen, um ihnen bei einem Zusammentreffen mit den Spaniern eine Chance einzuräumen und lehrt sie den katholischen Katechismus. Sie gelangen zur spanischen Festung Catchoches, deren Gouverneur Johan verspricht, die Eingeborenen aufzunehmen und ihnen Arbeit zu geben. Da er sie tatsächlich aber versklaven will, greifen die Indios die Festung an und schicken die Spanier zurück nach Europa.
Johan und sein Gefolge bleiben in Florida, wo sie in paradiesischer Ruhe leben. Johan hat viele Kinder und Enkel, wird mit Respekt behandelt und "Heiliger Vater" genannt. Manchmal überkommt ihn die Sehnsucht nach Italien, und in solchen Fällen läßt er sich von den Indiofrauen Kirchenchoräle vorsingen (die allerdings, mit neuem Text versehen, wenig Gutes an den Christen lassen).

Zur Thematik

Fo benutzt als Hintergrund seiner Stücke Themen verschiedener Kulturen und Epochen. So wird mit *Mistero buffo* an die mittelalterlichen Mysterienspiele Italiens, Tchechiens und Polens angeknüpft.[110] Fo bemüht sich im Rahmen dieses Schauspiels, dem Volk seine eigenen Wurzeln näherzubringen und will auf den Kampfgeist der Menschen im Mittelalter gegen Ausnutzung und Willkür der Herrscher aufmerksam machen. Dieses Stück richtet sich u. a. gegen die Kirche Roms und die offizielle Bibelauslegung; Jesus wird zum Revolutionär und Freund des Volkes, wogegen Gott für die Ungerechtigkeiten der Welt verantwortlich gemacht wird.
Das erste Schauspiel aus *Storia della tigre e altre storie*, das Fo während einer Reise von einem modernen Spielmann ausgeführt sah, stammt aus China. Es macht den Mut, die Kampfbereitschaft und das Verantwortungsgefühl eines Soldaten zum Thema, der für ein kommunistisches China kämpft. Das zweite Schauspiel dieser Sammlung, *Il primo miracolo del Bambino Gesù*, stützt sich auf ein apokryphes Evangelium und thematisiert Fremdenfeindlichkeit. Jesus wird als Kind von Einwanderern gezeigt, der um die Freundschaft der anderen Kinder bittet und diese durch seine Fähigkeit, Wunder zu vollbringen, erhält. Ebenso hat die Geschichte *Il sacrificio di Isacco* einen christlich-

[110] Vgl. Valentini, op. cit., S. 121

biblischen Inhalt. Der alttestamentarische Isaak rettet sich vor seiner Opferung, da er Gottes Willkür durchschaut. Die Geschichte *Dedalo e Icaro* bedeutet eine Umdeutung der Episode der griechischen Mythologie. Die beiden Männer sterben, weil Ikarus an der Schlechtigkeit der Welt verzweifelt und seine Wachsflügel gen Sonne richtet.
Obszöne Fabeln seien, so Dario Fo im Prolog dieses Stückes, ein Genre der französisch-provenzalischen Volksdichtung. Der Ausdruck "fabulazzo" stamme aus dem Dialekt der Po-Ebene und die Themen, von denen die Geschichten handeln, weisen obszöne Elemente auf. Der Erzähler versuche, durch das erotische Spiel den repressiven Begriff des Skandalösen außer Kraft zu setzen, so daß das Obszöne als befreiende Waffe verwendet werde.[111] Durch das Obszöne werden gesellschaftliche Tabus bewußt hinterfragt und gebrochen. Es dient als ein Mittel der Provokation, so daß der "offiziellen" Sicht der Dinge eine Absage erteilt wird.
Das jüngste Ein-Personen-Stück Fos, *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, thematisiert das Zusammentreffen zweier Kulturen im Amerika des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Der Protagonist erzählt von den Verwüstungen und Gemetzeln der Kolonisatoren und von der Friedfertigkeit der Indios. Die offizielle Geschichte der Kolonisierung Amerikas erfährt eine Umkehrung durch die Erzählungen des Protagonisten, der als Betroffener berichtet und dadurch die Mythen der Kolonisation in Frage stellt.
In den aufgeführten Ein-Personen-Stücken Fos wird in unterschiedlicher Ausprägung die Rebellion einzelner oder eines gesamten Volkes aufgezeigt. Die Sympathien liegen stets auf seiten der Rebellierenden, der Unterdrückten und Minderbemittelten. Die Protagonisten dieser Schauspiele entstammen zumeist den unteren Gesellschafts-schichten; Johan Padan ist Schweinehirt, Gioan Petro aus *Fabulazzo osceno* ist Schäfer, der Spielmann der *Nascita del giullare* aus *Mistero buffo* Bauer, der Protagonist der *Tigergeschichte* ein einfacher Soldat. Tritt der gegenteilige Fall ein und ein Papst wird, wie Bonifaz VIII. in *Mistero buffo*, Hauptfigur einer Geschichte, so wird er als Ausbeuter und Menschenverächter bloßgestellt.
Der Protagonist wird auf der Handlungsebene von einem Vertreter höhergestellter Schichten unterdrückt, mißhandelt oder ausgebeutet. Daraufhin nimmt er sein Schicksal in die eigene Hand und verändert es zu seinen Gunsten auf friedliche, aber bestimmte Weise. Im Falle des Spielmanns der *Nascita del giullare* tritt Jesus Christus als auslösendes Element einer Änderung in Erscheinung; in *Il tumulto di Bologna* ist es die Eigeninitiative, die die Bologneser von Fremdherrschaft und Ausbeutung befreit.
Fo stellt das Volk als ein aktives und aufgeklärtes dar, das für seine Rechte und gegen Unterdrückung zu kämpfen weiß. In den Schauspielen werden revolutionäre Tendenzen

[111] Vgl. Fo in: *Obszöne Fabeln. Mistero buffo*. dt. von P.O. Chotjewitz, Frankfurt/ Main 1992, S. 10

aufgezeigt: *Johan Padan* erzählt seine Version der Entdeckung Amerikas und kritisiert auf diese Weise die Vergehen der Kolonisatoren. Der Spielmann der *Nascita del giullare* zieht ein unabhängiges und selbstbestimmtes Leben der Unterordnung durch einen Herren vor. Da es ihm versagt ist, ein freier Bauer zu sein, wird er zum Spielmann, der seine Mitmenschen dazu anstachelt, sich gegen soziale Ungerechtigkeiten aufzulehnen. Jesus Christus stellt in *Bonifacio VIII.* das Verhalten eines materialistischen und selbstsüchtigen Papstes bloß, dessen Benehmen nichts mehr mit christlichen Normen zu tun hat, und wird somit zum Anwalt der Armen und Unterdrückten.
Die Geschichten der Protagonisten auf dem Weg zur Gerechtigkeit werden in exemplarischer Weise aufgezeigt. Dabei spielt die Situierung der Handlung - die Schauplätze sind Amerika, China, Thessalien etc. - keine Rolle, da der Beispielcharakter im Vordergrund steht. Gleich in welchen historischen, sozialen oder geographischen Kontext die Geschichten eingefaßt werden, stellen sie Benachteiligung und Ungerechtigkeiten dar, die sich durch die tagespolitischen Anspielungen des Autors auf die italienische oder eine beliebige andere Realität beziehen lassen. Die Zuschauer werden durch die Schauspiele Fos über Mißstände der Gesellschaft informiert, die es zu verbessern gilt; sie werden aufgeklärt und damit zur Änderung des Status quo aufgefordert.

2.2. Die Bedeutung der Prologe

Ein auffälliges Element der Monologe Dario Fos - mit Ausnahme von *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* - ist der Prolog, der in einigen Fällen umfangreicher als das darauffolgende Schauspiel ist. Diese starke Gewichtung verweist auf die Bedeutung der Vorrede und soll in diesem Kapitel untersucht werden.

Der Prolog von *Mistero buffo* unterteilt sich in eine kurze Rede des Schauspielers und in das Stück *Rosa fresca aulentissima,* das von Fo als eigenständige Episode des Gesamtschauspiels betrachtet wird. Im Rahmen dieser Arbeit wurde es unter 2.1.1. nicht besprochen, da es sich eher um einen literarhistorischen Vortrag denn um eine dramatische Darbietung handelt. Die Vorrede des Schauspielers in *Mistero buffo* erläutert den Titel des Stücks, ordnet es historisch ein und erklärt seine Tradition: Ein "mistero buffo" sei ein groteskes, komisches Schauspiel, das vom Volk erschaffen wurde: *"Chi ha inventato il mistero buffo è stato il popolo."*[112] Der zweite Teil des Prologs, *Rosa fresca aulentissima,* ist eine Einleitung der weiteren acht szenischen Monologe des Stücks. *Rosa fresca aulentissima* ist ein mittelalterlicher *contrasto,* der in Italien durch die Schullektüre bekannt ist und den Fo als mittelalterliche Spielmanndichtung interpretiert. Im Rahmen des Prologs werden dem Publikum acht Illustrationen gezeigt, auf denen Teile mittelalterlicher Fresken, Reliefs und Skulpturen dargestellt sind. Fo erläutert die abgebildeten Personen, die benutzten Masken, die verschiedenen Musikinstrumente sowie den historischen Hintergrund der Schautafeln. Das dritte Photo ist beispielsweise eine Darstellung zweier Spielleute, die sich als "milites", als Vorläufer heutiger Polizisten, verkleidet haben. Anhand dieses Photos wird auf den Fenstersturz Pinellis angespielt, den Fo in seiner Farce *Morte accidentale di un anarchico* von 1974 wiederaufgreifen wird.[113]
Fo betont die Beteiligung des Volkes an den mittelalterlichen Theateraufführungen, die er als Ausdruck der Rebellion versteht. Der Prolog von *Mistero buffo* umfaßt achtzehn Druckseiten und läßt sich als ein Vortrag über die Volkskultur im Mittelalter verstehen, der gleichzeitig ein Versuch ist, diese in den ihr gebührenden Rang einzuordnen. Er

---

[112] *"Mistero è il termine usato già nel II, III secolo dopo Cristo per indicare uno spettacolo, una rappresentazione sacra.[...] Mistero vuol dire dunque: rappresentazione sacra; mistero buffo vuol dire: spettacolo grottesco." Mistero buffo* in: Le commedie di Dario Fo, vol.V, Torino 1977, S. 5

[113] *"[...] nel Medioevo, le questure e i commissariati erano tutti ad un piano solo. Questo per evitare la dipsonomia, una malattia che colpisce molte volte i questori e i commissari: quella facilità, durante un interrogatorio, di sbagliare nel dare indicazioni. Sono talmente presi dal movimento agitato, dal gesto, che la sinistra diventa la destra, la destra la sinistra, per cui dicono: "Esca pure, quella è la porta", e indicano le finestre. Questo si è verificato parecchie volte... nel Medioevo!"* Ebd., S. 16

enthält wie auch die einzelnen Vorreden zu den acht Episoden, politische Anspielungen auf die Gegenwart wie beispielsweise den Mord an dem Anarchisten Pinelli.

Im Prolog zu *Storia della tigre* wird zunächst die Herkunft des Stückes vom Schauspieler erläutert. Während seiner Chinareise 1976 hat Fo zufällig einem volkstümlichen Schauspiel beigewohnt, bei dem er trotz großer Verständigungsschwierigkeiten bemerkt habe, daß es sich um ein großes Theater handelte, in dem eine Tigerin die Rolle der Protagonistin einnahm.[114] Fo erklärt darüber hinaus den historischen Hintergrund des Stückes, berichtet vom *Langen Marsch* der Kommunisten 1934/35 und von der Geographie Chinas, die diesen Marsch so mühsam gemacht hat. Seine Intention ist es, die Zuschauer miteinzubeziehen und jegliche Distanz zum Stück abzubauen. Auch wird der allegorische Charakter beleuchtet, der für Fo eine zentrale Rolle einnimmt. In China habe ein Mensch "den Tiger", wenn er im Angesicht großer Schwierigkeiten nicht aufgibt und durchhält, während andere vor der Gefahr fliehen. Eine Person "hat den Tiger", die niemals etwas an andere delegiert, sondern sich selbst mit Problemen auseinandersetzt.[115] Der Zuschauer bekommt damit ästhetische Prinzipien erklärt, die in dieser Form durch das Schauspiel selbst nicht deutlich werden. Die Prologe müssen als integrativer Bestandteil der Stücke Fos aufgefaßt werden.

Im Prolog von *Dedalo e Icaro*, der dritten Geschichte aus *Storia della tigre e altre storie*, spricht der Schauspieler zunächst über die damals aktuelle politische und ökonomische Krise Italiens. Er kritisiert die Haltung seiner Mitmenschen, die, anstatt sich wie Jahre zuvor aktiv an den sozialen Auseinandersetzungen zu beteiligen, nun eine "Flucht nach innen" vornehmen, Aussteigen und Reisen. Sie seien auf der Suche nach neuen Mythen, neuen Religionen und neuen Welten. Diese "Flucht nach innen" ist für Fo dasZeichen eines großen Egoismus und Individualismus. Im Worteifer springt er zu einem anderen Thema und kritisiert das Verhalten des Papstes, den er mit seinem bürgerlichen Namen Woityla benennt. Dieser sei ein großer Sportsmann und Skiläufer, der ohne Skistöcke Abhang fahre, um die Hände zum Segnen frei zu haben. Fo imitiert diese Gebärden und seine Segnungen im "Grammelot"[116]. Bei einer kürzlichen Reise des Papstes nach Mexiko sei ihm beim Ausstieg aus dem Flugzeug ein Kardinal auf seinen gefütterten Umhang getreten, welcher ihm eine gewisse Ähnlichkeit mit Superman verliehen habe. Plötzlich war der Papst aus dem Blickfeld der Kameras entschwunden, um, wie Fo zunächst vermutete, einen Kopfstand zu machen, tatsächlich aber, um blitzschnell den Boden des Gastlandes zu küssen. In seiner Rede an die mexikanische Bevölkerung habe er die Armen ermahnt, arm und brav zu bleiben und keinen Ärger zu

---

[114] Vgl. *Storia della tigre e altre storie*, op. cit., S. 6

[115] Vgl. ebd., S. 8 f.

[116] Zu der sprachlichen Besonderheit des "Grammelot" siehe Kap. 2.3.

machen. Fo räumt ein, diesen Papst nicht zu mögen. Sein Küssen der Kinder erinnere ihn an Fließbandarbeit und habe keinerlei Ähnlichkeit mit dem zärtlichen Umgang seines Vorgängers Luciano Albino. Plötzlich kehrt Fo zum Ausgangsthema zurück und erläutert den Text, den er für das folgende Schauspiel verwandt hat. Es handelt sich um eine von Lukian von Samosata erfundene Begegnung zwischen ihm und Ikarus im Totenreich, den Lukian provoziert, um die wahre Geschichte seines Untergangs zu erfahren. Fo erläutert die Vorgeschichte, in der Ikarus' Vater Dädalus das Labyrinth für König Minos errichtete und eine hohle Kuh aus Holz für dessen Frau Persife konstruierte, die sich in einen Stier verliebt hatte und damit diesen zum Beischlaf bewegte. Da sie darauf ein Kind mit einem Stierkopf gebar, sei Dädalus zusammen mit seinem Sohn in das Labyrinth verbannt worden, wenngleich die Historiker eher politische Gründe vermuten. Im Schlußsatz weist Fo auf die benutzte Sprache des Schauspiels hin, den Dialekt der Po-Ebene, bei dem es sich um die Sprache der *Misteri buffi* handle.

Im Prolog von *Il tumulto di Bologna* aus *Fabulazzo osceno* erläutert der Schauspieler dem Publikum, daß das Stück auf einer realen historischen Begebenheit basiere: Es erzählt eine vergessene Episode der italienischen Geschichte aus dem Jahre 1334, die einzig in einer anonymen Chronik der Geschichte von Cola di Rienzo zur Zeit Dantes festgehalten wurde. Fo gibt an, nach Hinweisen zu dieser Episode geforscht zu haben, bei der es sich für ihn um eine der schönsten Episoden der italienischen Geschichte handelt, jedoch auf keine weiteren Quellen gestoßen zu sein. Er erläutert den Zuschauern den historischen Hintergrund der Begebenheit: Die Romagna unterstand in jener Zeit der päpstlichen Herrschaft, und Bologna war Verwaltungs- und Militärsitz der nördlichen Gebiete des Vatikans. Um von den politischen und sozialen Unruhen in der Romagna abzulenken, veranlaßte der päpstliche Legat einen Krieg gegen die Republik Venezien. Fo gibt dem Zuschauer in diesem Prolog eine Einführung in die italienische Geschichte, verzichtet jedoch - anders als in den anderen Episoden - auf Aktualitätsbezüge oder Anspielungen auf die politische Gegenwart.

Die Prologe dienen der Einführung in die Schauspiele, indem, wie in *Storia della tigre*, *Mistero buffo*, *Dedalo e Icaro* etc., besonders historische und kulturelle Hintergründe erläutert werden. Moralische, ideologische und politische Probleme, die in den Schauspielen relevant sind, werden dargelegt. Die Prologe enthalten bereits viele Elemente, die als für das Theater von Fo charakteristisch sind, wie groteske Übertreibungen, Ironisierungen, Lautmalereien und Teile des "Grammelot". Darüber hinaus kommentieren sie aktuelle Ereignisse oder üben Kritik an Verhaltensweisen bekannter Persönlichkeiten wie Papst Johannes Paul II. im Prolog von *Dedalo e Icaro*. Fo legt in seinen Vorreden seine Intentionen sowie ästhetische Prinzipien dar, erklärt Allegorien und Aussagen seiner Schauspiele. In sprachlicher Hinsicht werden die Stücke

in der Fo-charakteristischen Koiné, die Prologe in Italienisch aufgeführt. Die Schauspiele stellen einen regulären theatralischen Akt dar, in dem der Akteur seine Geschichte aufführt.

In den Vorreden erfolgt durch die genannten Aspekte eine direkte Kommunikation mit dem Publikum, in der jegliche Distanz zum Bühnengeschehen beseitigt werden soll, so daß sich die Zuschauer ohne weiteres auf eine ihnen fremde und neue Erzählung einlassen können. Die Technik des Prologs dient Fo dazu, das Publikum vor dem Schauspiel zu studieren und kennenzulernen. Durch diese Art der "Anlaufphase" regulieren sich der Sprechrhythmus.[117] Während der Aufführung wird das Licht im Saal nicht gelöscht, weil Fo die Reaktionen der Zuschauer beobachten möchte. Wenngleich die Prologe eher zufällig wirken und häufig am tagespolitischen Geschehen entwickelt werden, bilden sie zusammen mit den Stücken eine feste Einheit, wobei sich ihre Inhalte weitgehend unterscheiden.

Fo wendet sich durch seine direkte Hinwendung zum Publikum von der "Guckkastenbühne" des traditionellen Theaters ab, in dem der Zuschauerraum vom Bühnenbereich strikt getrennt ist. Es handelt sich damit um ein Vorgehen, das Fo von den "fabulatori", den Geschichtenerzählern seiner Kindheit übernommen hat, die stets durch einen äußeren Anlaß, durch Tagesgeschehen oder Tratsch, in ihre Erzählungen langsam einführten, und somit um ein Element des volkstümlichen Theaters.[118] Der Einstieg in die Fiktion war in den Erzählungen der "fabulatori" nicht wahrnehmbar und es gab kein Signal, das darauf hinwies, wo die Realität endete und die Fiktion begann. Damit handelt es sich um ebenjene Technik, die Fo zum Eröffnen seiner Theaterstücke benutzt, indem er mit dem Publikum vor dem Aufführungsbeginn spricht, wozu ihm jeder Anlaß - ob Tagespolitik, die Platzsuche der Zuschauer oder die Algenpest der Adria - nützlich ist: "*Tutto serve per distruggere il cliché che <sono uno spettatore>. Così cerco un pretesto qualsiasi per l'agganciamento, che non sia il : <Allora vi racconto la storia>*"[119]. Nach Fo handelt es sich hierbei um die Technik aller großen Geschichtenerzähler.

---

[117] Fo in: Allegri, op. cit., S. 35

[118] *"Nella tradizione popolare non si parte mai esplicitamente con: <Adesso vado a raccontare...>."* Ebd., S. 32

[119] Ebd., S. 33

2.3. Die Funktion der Sprache

Die Prologe unterscheiden sich in sprachlicher Hinsicht von den Schauspielen: sie werden in Standarditalienisch gehalten, die Stücke selbst in Dialekt. Bei diesem Dialekt handelt sich um eine Kunstsprache, in der Fo verschiedene norditalienische Mundarten zu einer Koiné verbindet und in diese altitalienische, provenzalische oder mittelalterliche Ausdrücke einfügt. Diese Sprache enthält darüber hinaus viele onomatopoetische Einsprengsel, die auch das von Fo wiederaufgegriffene "Grammelot" der Komödianten des Quattrocento und Molières kennzeichnen. Die Textausgaben der Theaterstücke Fos erscheinen immer "zweisprachig", das heißt in dialektaler und in standarditalienischer Sprache, wobei die Übertragung der Koiné ins Italienische von Franca Rame übernommen wird.

Im Prolog der *Tigergeschichte* erklärt Fo die benutzte Sprache. Der chinesische Laienschauspieler sprach den Dialekt von Shanghai, einer Minderheit von 80 Millionen Menschen und für Fo hatten die Laute und Artikulationen dieses Spielmannes nichts mit dem bisher vernommenen Mandarin zu tun. Er fühlte sich an die Gesänge der lombardischen Bauern erinnert.[120] Da die Gestik ein wesentliches Element dieses Volkstheaters darstellte, konnten auch Zuschauer, die wie Fo nicht der Sprache des Schauspielers mächtig waren, dem Schauspiel folgen. Fo erklärt im Prolog der *Tigergeschichte*, sein Schauspiel auf Chinesisch vortragen zu wollen, da es durch viele Lautmalereien und die Gestik gut verständlich wird:

"[...] basta cammuffare qua e là certe espressioni con qualche parola in dialetto nostrano... per esempio quello padano, ed ecco che subito, non preoccupatevi, vi accorgerete quasi con stupore di raccogliere il significato di ogni frase... vi sembrerà di sentirmi raccontare in dialetto dei contadini veneto-lombardo-emilio-piemontese... e invece si tratterà di cinese della bassa."[121]

Die Sprache, die Fo in *Storia della tigre* benutzt, ist voller onomatopoetischer Einschübe. So "spricht" ein voller Magen: *"PLOC, PLIC, PLOC! Poe trovava la prima büseca...TROC se spantéga in tüte le büseche vode, co erano quindese ziorni che no' magnavo... PFRII, PFRII ol late che sbrasegava de far scurlegare tüto. Quante büseche che g'avevo! Finito, PCIUM, PCIUM, PCIUM, [...]"*[122], der Regen: *"[...] i torenti stciupava, l'acqua: PLEM, PLUC, PLOC, PLAM, cresceva a baso, me montava fino al*

---

[120] *"[...] era più largo, i suoni più duri, con certe scivolate in tiritere ingolate e cupe che mi facevano addirittura venire in mente le "berciate" dei contadini della padania e le "conte" in dialetto delle montagne e delle alte valli lombarde." Storia della tigre*, op. cit., S. 6

[121] Ebd., S. 9

[122] *"PLOC, PLIC, PLOC, poi trovava la prima budella... TROC, si sparge in tutte le budelle vuote, che erano quindici giorni che non mangiavo. PFRII, PRII, PFRII, il latte che dilagava da scuotaere tutte quante le budella che avevo! Finito, PCIUM, PCIUM, PCIUM [...]"*. Ebd., S. 20

genögio."[123], Gewehrsalven: *"[...] salta föra de l'alto sti banditi, e comincia a spararne: PIM PIM PAM..."*[124] usw. Die Tigerin spricht mit Gesten, Blicken und durch Brüllen, das dunkel und "erwachsen" ausfällt (*"OAAHAA"*), während dem Tigerjunge eine helle Stimme verliehen wird (*"IAAHAA"*).

Fo, der aus Oberitalien stammt, greift mit seiner Sprachwahl auf eine alte Tradition der Spielleute und "fabulatori" zurück, die ihre Geschichten im Dialekt darbrachten. Da sie umherzogen und die Dialekte innerhalb kleinster Landstriche stark voneinander abwichen, schafften sie sich als Kommunikationsmittel eine Kunstsprache. Manche Begriffe wurden beispielsweise in mehreren Ausdrücken aus verschiedenen Dialekten in die Vorträge eingebaut, so daß sich der Zuhörer den Ausdruck wählte, der ihm aus seiner eigenen Mundart vertraut war. Die Spielleute benutzten zur Ausführung ihrer Texte eine standardisierte, möglichst allgemeinverständliche Sprache, die in einem möglichst großen Umkreis verstanden wurde, deren Grundlage jedoch ihr eigener Dialekt blieb. An dem in Kapitel 1.6.1. untersuchten Text von Cielo d'Alcamo läßt sich aufzeigen, daß jener, der aus Sizilien stammte, die typisch sizilianischen Elemente seiner Sprache, wie die Wortendungen in -i oder -u toskanisiert hat, d. h. in -e und -o verändert hat, um eine größere Verbreitung seines Textes zu ermöglichen.

In der *Tigergeschichte* benutzt Fo auch das "Grammelot", als der Soldat bei seiner Rückkehr zur Zivilisation den Bewohnern des Dorfes seine durchstandenen Abenteuer berichtet. "Grammelot" ist ein ursprünglich französischer Begriff, der von venezianischen Schauspielgruppen im 17. Jahrhundert in "gramlotto" italianisiert wurde. Es besteht aus aneinandergereihten Lauten, die den Eindruck einer zusammenhängenden Rede erwecken. Tatsächlich handelt es sich aber um eine onomatopoetische Vortäuschung einer solchen, die mit den sie unterstützenden Elementen der Gestik, Rhythmik und Lauten einen vollständigen Text herstellen kann. Man könne, so Fo, auf diese Weise über alles improvisieren und "Grammelots" jeder Art in den unterschiedlichsten Sprachen erfinden.[125] Entstanden ist das "Grammelot" im Zuge der Gegenreformation im 17. Jahrhundert, in denen die Theater und Schauspielgruppen in Italien durch den Vatikan verboten wurden. Die Komödianten zogen nach Frankreich und Spanien, wo sie anfangs auf große Verständigungsschwierigkeiten stießen. Sie verstärkten deswegen das mimische Spiel und erfanden Hilfsmittel, um zu einer bestmöglichen Verständigung mit dem Publikum zu gelangen. Die Notwendigkeit, die Gestik und die Beweglichkeit des Körpers zu entwickeln, um den Ausdrucks zu intensivieren, erfuhr schließlich einen

---

[123] *"[...] i torrenti scoppiavano, l'acqua: PLEM, PLUC, PLOC, PLAM, cresceva in basso mi montava fino al ginocchio."* Ebd., S. 16

[124] *"[...] saltano fuori di lassù questi banditi, incominciano a spararci contro: PIM PIM PAM [...]"* Ebd., S. 12

[125] Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*. Torino 1987, S. 81 ff.

großen Auftrieb durch die Erfindung eines lautsprachlichen Geschwafels, des "Grammelot". Einer Anekdote zufolge, die, wie Fo beteuert, als gesichert gelten kann[126], spielte Molière auf dem Höhepunkt seiner Karriere im "Hotel de Bourgogne", das dem König gehörte. Die Bühne teilte er sich mit einer Gruppe italienischer Komiker, und beide Gruppen spielten ihre Komödien abwechselnd. Molière stritt sich häufig mit dem Zensor, der bei jeder neuen Inszenierung seinem Beruf gerecht werden wollte. Er inszenierte den *Tartuffe*, in dem ein junger Mann plötzlich seinen Vater verliert und dessen Erbe wird. Der Verstorbene war Bankier mit weitreichenden politischen Interessen, und der Sohn ist zunächst unfähig, den Vater zu ersetzen. Die Verwandten beschließen, ihm als Lehrer einen Jesuiten zu geben. An dieser Stelle griff der Zensor ein, und Molière mußte die Figur des Jesuiten durch eine andere ersetzen. Er tauschte sie durch die Figur des Scapino seiner italienischen Kollegen aus. Der Schauspieler, der die Rolle des Scapino spielte, war ein Meister des "Grammelots" und konnte einen vollständigen Monolog spielen, der französisch klang, in dem jedoch keine zehn Wörter französisch waren.[127] Der Zensor war nun - bei "gleichen Aussagen" - machtlos.
Das "Grammelot" kann in der schriftlichen Fixierung nur unvollständig wiedergegeben werden und wird deshalb in der *Tigergeschichte* in Form einer Regieanweisung angedeutet.[128] Fo benutzte das "Grammelot" erstmals während seiner Frankreich-Tournee 1973, um Verständigungschwierigkeiten zu beseitigen. Er schuf ein "Grammelot", in dem eben jener Scapino, der von Molière benutzt worden war, einen jungen Herrn unterrichtet, wie sich ein Herrscher zu verhalten habe. Mit dem Verzicht auf Sprache im eigentlichen Sinn ging er an die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit und erreichte überwältigende komische Effekte. Der deutsche Fo-Übersetzer Peter O. Chotjewitz erinnert sich, als er *Mistero buffo* erstmals sah:

"Als Fo anfing zu spielen, hatte ich das Gefühl, alles zu begreifen und nichts zu verstehen. Die Wörter plumpsten förmlich in mich hinein, drangen jedoch nicht durch die Ohren, sondern in erster Linie durch die Augen, so als ob seine Worte

---

[126] Auf Dario Fos bedenklichen Umgang mit Quellen sowie Sekundärliteratur wird in Kapitel 3.3. eingegangen.

[127] *"Promette a Molière di recitarla senza parlare, giacché sa male il francese, ma con la faccia, con le mani, con i gesti - pronunziando solo qualche parola per dare la sensazione che sta parlando una lingua, bofonchiando, masticando, sputacchiando, dicendo spropositi: si farà capire con le mani, con le espressioni della faccia: la pantomima non si può censurare."* Fo in: Erminia Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza 1977, S. 61

[128] "(Riepilogo veloce semigramelot). *"Mi son de la Quarta Armata, son vegnü giò da la Manciuria. Quando i me g'ha sparà su l'Himalaja, che m'han becà a la gamba, sfiurà la prima e la segunda bala... ma punta el pistulun: "Grasie sarà par un'altra volta". PROM, me so adormentato, PROM, la piova e l'acqua, l'acqua, PROM, me son in una caverna, riva la tigra... tigroto negato... e quela vegniva avante, drissa tutti i peli... 'na spassula! Tetata, e mi teta, teta, teta, tanto per gradire! la se volta tetateta... vien quel altro: PIM AAHHAA. Casutun in di cujuni... quand de le altre volte: BROMM un bestion e mi rosola, rosola, rosso davanti bianco de drio! SCIUM! Manca el scapa! Te strapi i coion! AIIIIAAHH e sunt scapà!" Storia della tigre*, op. cit., S. 47

Handbewegungen wären, Schritte, Mienenspiel usw., kurz alles das, was ein Schauspieler und Pantomime auf einer Bühne eben so tut. Die Sprache, die er gebrauchte, klang zwar so wie italienisch, hatte jedoch nur akustische Ähnlichkeiten mit der mir bekannten italienischen Sprache. Dennoch begriff ich, wie gesagt, fast alle Wörter, als könnte ich sie anfassen."[129]

Fo lehnt sich mit dem Gebrauch des Dialektes oder des "Grammelot" an eine Tradition an, in deren Nachfolge er sich versteht. Die Spielleute, die im Mittelalter und zum Teil noch in der Renaissance auftraten, boten ihre Schauspiele in den ihnen eigenen Mundarten dar, nicht aber in der gelehrten Sprache der höheren Gesellschaftsschichten. Der Dialekt charakterisiert noch heutzutage in Italien stärker als in Deutschland die topographische und besonders die soziale Gruppenzugehörigkeit. Mit dem Wiederaufgreifen einer volkstümlichen und dialektalen Sprache läßt sich im Theater Fos eine Abgrenzung vom offiziellen Theater- und Kulturbetrieb und eine Anlehnung an das Mittelalter und seine Gaukler beobachten. Beide Sprachformen gewähren Fo größere expressive Möglichkeiten, da sie über ein größeres Repertoire an Lauten, Melodik und Onomatopoetik verfügen. Wie auch der chinesische Laienschauspieler in Shanghai kann Fo durch die Variation der Sprache ein höheres Maß an Poetizität und Dichte des Ausdrucks erzeugen, und nicht grundlos wurde die Sprache Fos vom Stockholmer Nobelpreiskomitee für ihre Poetizität gewürdigt.[130] Durch den Rückgriff auf das "Grammelot" hebt sich Dario Fo vom klassischen Theater ab, indem er das Wort, durch das in einem Theaterstück normalerweise kommuniziert wird, abschafft. Eine Phantasiesprache wird kreiert, die nur zusammen mit Mimik und Körpersprache verständlich wird. Der Verzicht auf das Wort als primäres Kommunikationsmittel und der Einsatz von Gestik, Mimik und Lauten halten die Zensurbehörden, deren Eingriffe Fo erstmals 1952 in *I sani da legare* deutlich zu spüren bekam, fern. Fo entgeht durch diese einfache Eskamotage der Zensur.

Trotz der von Fo gewählten sprachlichen Eigentümlichkeiten werden seine Texte mit großem Erfolg von anderen Schauspielern in Standarditalienisch und in rund dreißig weiteren Sprachen aufgeführt, wie *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, das, wenngleich in hochdeutscher Sprache, seit mehreren Spielzeiten im Berliner Gorki-Theater läuft.

---

[129] P.O.Chotjewitz in: Dario Fo: *Obszöne Fabeln. Mistero buffo*. Frankfurt/ Main 1992, Nachwort, S. 15

[130] Vgl. Unità vom 10. Oktober 1997, S. 8

2.4. Die Komik

Die Komik ist ein fester Bestandteil aller Stücke Fos, indem sie seinem Anspruch von einem Theater, das Vergnügen mit Belehrung verbindet, entgegenkommt.[131] Die komischen Strukturen der Monologe Fos sollen in diesem Kapitel anhand zweier Episoden dargestellt und analysiert werden. Im folgenden werden Episoden aus *Mistero buffo*, *Bonifacio VIII*, und Teile des Monologs *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* interpretiert und hinsichtlich der komischen Struktur untersucht.
Die Komik ist eine zum Lachen reizende, harmlose Ungereimtheit, die auf einem Mißverhältnis von erstrebtem Schein und wirklichem Sein von Personen, Gegenständen, Worten, Ereignissen und Situationen beruht. Der Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit oder Anspruch und Wert kann von vornherein offensichtlich sein oder plötzlich zutage treten und ruft ein leichtes Unlustgefühl hervor, das im Lachen abgewendet und in einem Überlegenheitsgefühl gelöst wird. In der Geschichte *Bonifacio VIII* wird die Komik besonders durch Übertreibungen und Paradoxa evoziert. In der Anfangsszene läßt sich Papst Bonifaz einkleiden, und es stellt sich heraus, daß er Schmuck und kostbare Gewänder sehr schätzt. Sein Mantel ist derartig schwer, daß er sich von einem Ministranten anschieben lassen muß, womit der päpstliche Hang zum Luxus grotesk übertrieben wird. Der Papst, der der Stellvertreter des Gottessohnes auf Erden sein sollte, erweist sich als das Gegenteil des auf irdische Güter verzichtenden Jesus. Während dieser arm ist, erfreut sich Bonifaz am Funkeln seines Papstringes: *"Oh come luccica!"*[132] und offenbart dem Zuschauer seinen Materialismus. Auch wird die Repetition als komisches Mittel eingesetzt: Die Ankleidezeremonie ist von dem liturgischen Gesang Bonifaz' unterbrochen, der die Ankunft Christi auf Erden und das Jüngste Gericht verkündet. Neben den Beleidigungen seiner Untertanen[133] und den Befehlen, die er diesen erteilt und die seine zutiefst menschenverachtende Haltung offenbaren, verkündet er andererseits durch seinen Gesang das wahre Christentum. Hier sorgen der Gegensatz zwischen Worten und Taten und die ständige Wiederholung des Gesangs für Komik. Auch benutzt Fo Wortspiele, um den komischen Charakter der Episode zu verstärken. Der Papst beschwert sich über seine anstrengende Arbeit: *"Ohi che mestiere da boia fare il papa!"*[134] und offenbart dabei durch die Doppeldeutigkeit der Aussage die Wahrheit über sich. Hier vollzieht der Autor eine Gleichsetzung zwischen Papst und Henker ("boia"). Zusätzlich komisch wirkt der dem mittelalterlichen Papst in den Mund gelegte Ausdruck "boia", der ein aktuelles italienisches Schimpfwort

[131] Vgl. Jungblut, op. cit., S. 295
[132] *Mistero buffo*, op. cit., S. 114
[133] *"disgraziato, stonato"*, Ebd., S. 116
[134] Ebd., S. 114

ist. Als der Papst auf die Straße tritt, findet der Kreuzigungszug Jesus' statt. Den Menschenauflauf bezieht Bonifaz auf sein eigenes Erscheinen, doch muß er feststellen, nicht der Protagonist der Situation zu sein. Jemand zieht die Aufmerksamkeit der Leute auf sich, den der Papst nicht erkennt: *"Chi è? Chi? ...chi è quello con la croce...Gesù?... Ah, Cristo! Gesù Cristo..."*[135]. Ausgerechnet der Papst läßt sich den Namen desjenigen nennen, von dem er zuvor in seiner Litanei gekündet hat und dessen irdischer Nachfolger er sein sollte. Damit verliert er in Fos Schauspiel seine Glaubwürdigkeit. Ein weiteres Wortspiel wird vom Autor eingesetzt, um den Papst sein Mitleid mit den leidenden Christus offenbaren zu lassen: *"Adesso capisco perché lo chiamano povero cristo"*[136]. "Povero cristo" ist im modernen Italienischen eine Bekundung von Mitleid, wobei diese an dieser Stelle auf den ursprünglichen Sachverhalt rückbezogen wird. Die Episode ist insofern paradox, als ein Zusammentreffen zwischen einem Papst und Jesus faktisch nicht möglich ist. Bonifaz VIII. ist, wie Fo im Prolog erklärt, der Papst der Dantezeit und lebte damit 1300 Jahre nach dem Gottessohn. Die Realität wird aufgegeben, um den Kontrast zwischen diesem menschenverachtenden Papst und seinem Vorgänger Jesus ins Licht zu setzen. Als sich der Papst aufdrängt, Jesus das Kreuz zu tragen, versetzt ihm dieser einen Fußtritt. Bonifaz ist konsterniert, besinnt sich aber rasch seiner gesellschaftlichen Stellung und verflucht Jesus mit profanen Schimpfwörtern: "*canaglia, malnato, disgraziato, capo degli asini*"[137]. Diese Handlung wird noch durch den Ausspruch des Papstes gesteigert: "*Oh se lo sapesse tuo padre!*"[138]. Ausgerechnet Bonifaz droht Jesus mit Konsequenzen für sein Verhalten, und so wird durch die Bearbeitung Fos klar, warum schon Dante diesen Papst zu Lebzeiten in seine literarische Hölle geschickt hat.

In *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* wird die Komik der Darstellung ebenfalls in erster Linie durch Paradoxa, Übertreibungen und Wortspiele bewirkt. Fo strapaziert die Wahrscheinlichkeit der Dinge, als am Anfang der Geschichte der Hinweis auf die Möglichkeit des Reitens von Schweinen erfolgt, das Johan - hypothetisch - aufgrund seiner Seekrankheit dem Reisen per Schiff vorzieht: *"<Cari scopritori, se trovate una strada per andarci a piedi in 'ste Indie... vi vengo appresso anche in groppa ad un maiale!>."*[139] Diese Andeutung bewahrheitet sich, als Johan auf Kolumbus' IV. Expedition landet und ein Sturm aufzieht, der das Schiff kentern läßt. Die Schweinehirten sind, indem sie ihren Tieren Stricke um die Hälse binden, die einzigen Überlebenden. Johan erzählt, sich an eine Geschichte der Griechen erinnert zu haben, die

---

[135] Ebd.
[136] Ebd.
[137] Ebd.
[138] Ebd.
[139] *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*, Firenze 1992, S. 13

nach einem Schiffbruch von ihren Schweinen ans Ufer getragen wurden.[140] Komisch ist, daß ausgerechnet ein norditalienischer Viehzüchter literarische Kenntnisse über Homer besitzt und sich dadurch auf hoher See retten kann. Nachdem Johan und seine vier Begleiter an einen Indiostamm verkauft wurden, erfahren sie das Sklaventum. Johan jedoch wird verwöhnt und gemästet. Eines Tages wird er gewaschen und auf sonderbare Weise bemalt:

> "E, ancamò, i mé feva montàr sü un ciòch de tronco... e tüti intórno i mé piturava. Mé féveno dei segni a tondo sü la stcèna, de colór giàldo... po' arivàva 'n'altra dòna e mé feva un rigón intorno a le ciàpe, de un verdulìn... pö' un altro mé desegnava un zércio colór d'aranzo sü la panza...
> E ol pisèlo azurro!
> Aha, aha... ol bel üselìn del ziélo!"[141]

Johan wird sich bewußt, daß er sich in den Händen von Kannibalen befindet, und daß die Frauen durch das Bemalen seines Körpers diejenigen Fleischstücke bestellen, die sie später essen wollen. Die Situation ist bis zur Groteske übertrieben, indem Johan von den Indios wie ein Stück Vieh behandelt wird und die Situation an eine heutige Schlachterei erinnert. Das Konsumverhalten der Indios unterscheidet sich in keiner Weise von dem heutiger Käufer, denn jeder wählt das beste Fleischstück für sich aus.

Die Handlung wird in diesem Schauspiel durch die Ironisierung von allgemeinen oder die Kolonisierung betreffenden Klischees vorangetrieben. So thematisiert Fo den Kannibalismus der autochthonen Bevölkerung, der seit der Mästung des Protagonisten das weitere Geschehen leitmotivisch durchzieht. Die Vergehen der Kolonisatoren, der man sich inzwischen durch die Geschichtsforschung bewußt geworden ist, werden von Johan auf naive Weise erzählt und nicht hinterfragt, so daß sie trotz der Komik in ihrer ganzen Ernsthaftigkeit in Erscheinung treten und dem Zuschauer das Lachen im Halse stecken bleibt. Frauen treten hinter die Handlung zurück und werden zu Lustobjekten, die höchstens physische Qualitäten aufweisen. Alles Spanisch-Europäisch-Christliche wird als schlecht und verurteilenswürdig, alles Indianische (vom Kannibalismus abgesehen, den Johan den Einheimischen noch abgewöhnen wird) als durchweg menschlich und gut hingestellt. Diese übertriebene Eindimensionalität der Darstellung ist die Folge von Johans einfachem Gemüt und begrenztem Blickwinkel. In seiner Erzählung werden geschichtliche Fakten ohne tiefere Reflexion, wie beispielsweise das

---

140 "*Io l'avevo saputo da un racconto che fa Omero il poeta...vedi l'importanza dei poeti nella tempesta, quando racconta dei naufraghi greci che si sono salvati abbracciati ai porcelli.*" Ebd., S. 26

141 "*E, ancora, mi facevano montare sul ceppo di un tronco... e tutti intorno mi dipingevano. Mi facevano dei segni a tondo sulla schiena di colore giallo...poi arrivava un'altra donna e mi disegnava una rigona tutt'intorno alle chiappe, verdolina...poi un altro mi tracciava un cerchio color arancio sulla pancia.*
E il pisello azzurro!
Aha, aha...il bell'uccellin del cielo!" Ebd., S. 37

Judenprogrom in Sevilla, aufgeführt und durch dessen scheinbare Ironisierung in aller Tragweite beleuchtet. Der Autor erzeugt die Komik in seinen Schauspielen durch Wiederholungen, durch Ironisierung von Gemeinplätzen, durch bis zur Groteske gesteigerte Übertreibungen, durch paradoxe Situationen sowie Wortspiele. Mißverständnisse treten auf, die teils am Unwissen der beteiligten Personen liegen, und teils an derem Fehlverhalten.

Für Dario Fo dient die Komik der Infragestellung von Regeln und Gesetzen, sie ist *"[...] il rifiuto delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi. Il comico al dogma fa pernacchi, anzi ci gioca, con la stessa incoscienza con cui il clown gioca con la bomba innescata."*[142] Er zieht es vor, den Zuschauer durch Komik zu belehren und nicht auf ernste und tragische Weise mit dem Zeigefinger auf bestehende Mißstände zu verweisen, da dieses Vorgehen einer Indoktrination gleichkäme. Darüber hinaus wird die Komik wird als Ausdruck der Vernunft verstanden: *"Il comico è una sorta di gioco folle, che ribadisce la superiorità della ragione. Tutte le chiavi usate nella comicità sono tese a ribadire il problema della ragione come supporto vincente in ogni discorso. In verità il comico è >ragione<."*[143] Neben ihrer Unterhaltungsfunktion setzt er sie als ein dramaturgisches Moment der Entspannung ein, da sich durch sie die Gefahr der "geistigen Überforderung" des Publikums bannen läßt. Ein Publikum, das nicht daran gewöhnt ist, einer langen Rede ohne Pause zu folgen, würde sich in kürzester Zeit langweilen und den Anschluß an das Thema verlieren.[144] Hier begründet sich die Ursache der vielen komischen Elemente in Fos Schauspielen.

Die Komik sorgt jedoch nicht nur für die Unterhaltung und geistige Entspannung des Publikums. Fo setzt die Komik auch *"[...] als Schlüssel zum Verständnis, als Instrument zur Durchdringung und Aufdeckung der Wirklichkeit [ein]. Der Zuschauer wird durch die Satire, die auf einen gemeinsamen Gegner gerichtet ist, in eine Angriffsstellung versetzt, die ihm das Gefühl der eigenen Überlegenheit gibt [...]".*[145] Auf diese Weise läßt sich an der Komik ein politisches Moment festmachen, das einem Aufruf zu politischer Aktivität und Mobilisation gleichkommt. Fo behandelt die Komik also als eine ästhetische Kategorie, die einen bedeutenden Anteil an der gesellschaftskritischen Aussage hat.[146]

---

[142] Fo in: Allegri, op. cit., S. 114
[143] Ebd., S. 116
[144] *"Un pubblico che non è abituato a seguire un discorso continuo senza pause, dopo un po' si annoierebbe, e perderebbe attaccamento a quello che è il discorso. Allora si inventa delle soluzioni comiche, degli effetti [...]".* Fo in: *Compagni senza censura*, vol. II, Milano 1977², S. 112
[145] Jungblut, op. cit., S. 299
[146] Ebd., S. 41

2.5. Das Publikum und das Zerstören der "Vierten Wand"

Während der ersten Schaffensperiode, die sich auf die Jahre des Bestehens der "Compagnia Dario Fo-Franca Rame" von 1959-68 begrenzen läßt, trat Fo in großen, regulären Theaterhäusern auf und war mit seinen Schauspielen durchweg erfolgreich. 1968 wandte er sich vom offiziellen Theaterbetrieb ab, da er sich innerhalb seiner Strukturen als "Hofnarr der Bourgeoisie" empfand. Er habe dort seine zum Teil stark gesellschaftskritischen Schauspiele inszenieren können, ohne jemals wirklich etwas zu verändern. Das Bürgertum gestattete ihm, es zu parodieren und zu kritisieren, da diese Kritik innerhalb ihrer eigenen sozialen Strukturen, zu denen auch die Institution Theater zählt, stattfand. In der Geschichte der Menschheit haben Herrscher, die etwas von ihrem Handwerk verstanden, stets Narren engagiert, damit sich diese öffentlich über sie lustig machten:

"*Così il buffone del re si può permettere di dire cose piuttosto pesanti nei confronti del re in persona, purché lo faccia alla corte, in mezzo ai cortigiani che ridono, applaudono, e dicono: "Com'è democratico questo re!" Era un mezzo per dimostrare che la borghesia era veramente democratica e comprensiva.*"[147]

Trete man jedoch aus dieser Dimension heraus und spreche direkt mit den Unterdrückten der Gesellschaft, so werde ein solches Vorgehen nicht akzeptiert. Man könne die Macht lediglich innerhalb der ihr eigenen Strukturen kritisieren, außerhalb dieser aber sei Kritik nicht erlaubt. Aus diesem Grund hat sich Fo von den offiziellen Theaterzirkeln losgesagt und darüber hinaus auf staatliche Subventionen verzichtet. Fo behauptet, daß die Stärke seines Theaters in seiner finanziellen Unabhängigkeit bestehe, die sich auf sein Publikum gründe. Im Durchschnitt besuchen eineinhalb Millionen Menschen jährlich seine Schauspiele; bei einer politischen Veranstaltung in Bologna haben Fo und sein Ensemble sogar vor 70.000 Zuschauern gespielt. Obwohl wenig Eintrittsgeld für die Aufführungen verlangt werde, kommen durch die große Zahl der Zuschauer beträchtliche Einnahmen zusammen, mit denen auch andere Gruppen unterstützt werden könnten.[148]

Fo änderte die Zielgruppe seiner Schauspiele, indem Arbeiter, Studenten, Bauern, Frauen und Randgruppen der Gesellschaft erreicht werden sollten. Es gelang ihm, Menschen anzuziehen, die niemals zuvor ins Theater gegangen waren und nun auf der Bühne sich ihrer eigenen Situation konfrontiert sahen:

"*Ecco cosa era diverso, che noi facevamo dei testi che parlavano dei problemi che stavano sulla pelle della gente che veniva a teatro. Credo fosse la prima volta che*

---

[147] Dario Fo in *Libération*, Januar 1974, zitiert nach *Fabulazzo*, Milano 1992, S. 341

[148] Fo in: Dieter Kranz, *Positionen. Strehler, Planchon, Koun, Dario Fo, Langbacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters.* Berlin (Ost) 1981, S. 113

un operaio non si sentiva estraneo alla storia che veniva rappresentata sulla scena. Anzi, per la prima volta gli capitava che gli stessero parlando proprio di lui, dei suoi problemi."[149]

Wenn das Bürgertum zu seinen Schauspielen erschien, fühlte es sich fremd, da der Arbeiter der Hausherr geworden war.[150]

Während seiner Auftritte in theaterfremden Lokalitäten wie Sportstadien, Fabriken oder entweihten Kirchen wurde sich Fo des Problems der "Vierten Wand" bewußt. Sie ist jenes Element, das durch den Rahmen der Bühne bestimmt wird und Zuschauer und Schauspieler voneinander trennt. Zwischen Bühne und Zuschauerraum befinde sich, so Fo, eine unsichtbare Trennwand, die das Geschehen allein auf die Bühne begrenze, so daß man sich wie in einem Guckkastentheater vorkomme, in dem die Atmosphäre eines Aquariums vorherrsche. Ebenso tragen die Beleuchtung, der Vorhang, die geschminkten Gesichter der Schauspieler, ihre übertriebenen Gebärden und gekünstelte Sprache dazu bei, daß sich der Zuschauer wie ein Voyeur vorkomme, der eine Geschichte, mit der er nichts zu tun hat, ausspioniert.[151] Die "Vierte Wand" lasse sich nicht einfach durch die Abschaffung des Vorhangs, den Wegfall des Proszeniums oder die Verlegung der Aktion in den Saal vernichten. Sie sei für das bürgerliche Theater charakteristisch, in welchem sich der Schauspieler völlig mit seiner Rolle identifiziere und dem Publikum vortäusche, daß es nur zufällig anwesend sei, so daß es seine eigene Existenz darüber vergesse. Auf diese Weise könne eine aktive Kommunikation nur im Bühnenbereich stattfinden.

"Ci sono due tecniche: quella che... dice all'attore: tu devi vestirti del personaggio sino alla simbiosi col personaggio stesso e soffrire quasi nel liberarti del suo abito quando esci dalla scena e c'è quell'altra che dice:... devi parlare in terza persona. Vale a dire, cioè, la trasposizione completa della propria dimensione umana al servizio di un testo e di un discorso che attengono come pretesto al personaggio. In sostanza è come uno che riesce a portare una marionetta grande come lui muovendola a vista e uno, invece, che si infila dietro."[152]

Alles, was vom Bühnengeschehen ablenke, sei von der Tradition des bürgerlichen Theater eliminiert worden. Fo bezeichnet den dramatischen Kunstgriff des Ablenkens vom Bühnengeschehen als "a parte", der den Zuschauer direkt am theatralischen Akt teilhaben lasse und im Volkstheater ursprünglich die Zerstörung dieser "Vierten Wand"

---

[149] Fo in: Allegri, op. cit., S. 145

[150] *"[...] Ora, per la prima volta, gli spettatori borghesi che venivano a vedere i nostri spettacoli si sentivano al centro degli sghignazzi, quasi estranei: gli spazi scenici non erano più i loro, il rito dello stare in poltrona era cancellato, il foyer non c'era più. E peggio ancora, ciò che si andava raccontando sulla scena non riguardava più loro, se non come soggetti negativi."* Ebd., S. 146

[151] Fo in: Artese,op. cit., S. 94

[152] Fo in: Magri, *Una sera con Dario Fo*, zitiert nach Jungblut, op. cit., S. 32

darstellte.[153] Das "a parte" wurde in der Tradition des Volkstheaters durch einen vorgetäuschten Unfall hergestellt, indem zum Beispiel ein Hund dazu gebracht wurde, bellend über die Bühne zu laufen und so die szenische Handlung zu unterbrechen. Der Schauspieler bekam dadurch einen Vorwand, sich direkt ans Publikum zu wenden und die "Vierte Wand" zu durchbrechen, denn jener Zwischenfall gab ihm Gelegenheit, aus seiner Rolle zu treten und den Rahmen, in dem sich die Handlung bis dahin abspielte, zu zerstören. Weitere Zwischenfälle dieser Art waren weinende Kinder, das Ausfallen des Lichtes oder ein simulierter Brand.[154] Bei dieser Vorgehensweise handle es sich, so Fo, um das Gegenteil des Brechtschen Verfremdungseffekts. Brechts Spielen in der dritten Person komme zwar einem permanenten "a parte" gleich und stelle ein Gespräch mit dem Publikum über die Bühnenereignisse dar. Der Schauspieler sei gezwungen, aus seiner Rolle herauszutreten und diese nur zu repräsentieren, wodurch er er sein Spiel auf die Zuschauer hin orientieren könne. Brechts Theater sei jedoch nur in der Form episch, nicht aber im effektiven Ergebnis, indem es die Zuschauer über den Verstand und nicht über die Elemente des Theaters an der Aktion teilhaben läßt.[155]

Fo unterstreicht, daß im Theater des Mittelalters der Schauspieler zumeist alleine aufgetreten ist. Indem er viele Charaktere auf einmal darstellte, wurde seine Darstellung episch, da eine Identifizierung des Publikums und des Akteurs mit einer einzigen Figur nicht möglich war: *"Perché solo così poteva determinare con la propria presenza ripetitiva il momento appunto epico della rappresentazione, la coralità."*[156] Das Epische in der Tradition des Volkstheaters und im Theater Brechts stellt für Fo nicht bloß eine ästhetische Funktion dar, sondern kommt darüber hinaus einer ideologischen Sichtweise gleich. Die direkte Kommunikation mit dem Publikum und seine Einbeziehung liegen begründet in

---

153 *"L'"a parte" di tradizione popolare è quella situazione in cui l'attore dice, rivolto ad un altro personaggio: "Lei cosa crede, che io abbia paura?", e rivolto al pubblico: "Credo che non abbia paura proprio di niente...Speriamo che ci caschi in questa mia violenza", al personaggio: "Perché io sono capace anche di darle una coltellate", e al pubblico: "Speriamo che non tiri fuori il coltello perché per la miseria mi tocca di scappare...". Tutto quello che è il secondo piano delle proprie considerazioni viene espresso direttamente. Bene, questo "a parte" era diventato una forma letteraria, di comodo, in un determinato teatro borghese."* Fo in: Artese, op. cit., S. 95

154 Vgl. ebd., S. 97

155 Vgl. ebd., S. 57

156 Ebd., S. 101 f.;
"L'abilità del giullare medievale, la sua capacità di interpretare anche 15 personaggi come nel "miracolo di Lazzaro", nel "coro dei battuti", dipendeva dalla necessità di far tutto da solo: non era una velleità esibizionistica. Che i giullari medievali realizzassero lo spettacolo da soli ce ne rendiamo conto dalle didascalie dei testi e dalle loro allusioni a sdoppiamenti. Le invenzioni dei giullari anche più abili richiedevano interpretazione del pubblico. Il gioco delle allusioni, e la collaborazione del pubblico che le intendeva, raddoppiavano la carica di poesia e di comicità. ...il pubblico non veniva addottrinato, ma stimolato nella fantasia: solo così poteva acquistare coscienza delle sue origini, del suo passato, della sua cultura." Ebd., S 139 f.

"una cultura di classe da una parte, e di una cultura borghese e reazionaria dall'altra. Di una cultura pessimistica da una parte e di una cultura invece che vuole realizzare il socialismo. Una cultura che parte da una esigenza collettiva dalla partecipazione, cioè il coinvolgimento.... Coinvolgere vuol dire un fatto razionale ...Coinvolgere non sul fatto delle viscere per cui io riconosco i miei problemi, la mia crisi, le mie possibilità .. Vuol dire coinvolgere ... in quelli che sono i discorsi che si sviluppano a tutto sesto, cioè la visione del mondo... il problema di distruggere una società e costruirne un'altra diversa..."[157]

Fo schreibt dem Volkstheater damit eine klare ideologische Funktion zu. Er behauptet, daß es im Gegensatz zum bürgerlichen Theater die Gesellschaft kritisiere und zu verbessern suche. Er unterstellt volkstümlichen Theaterautoren eine politische Ideologie und ein ebensolches Bewußtsein; ihre Intention liegt in der Kritik am Regime begründet. Das bürgerliche Theater hingegen versuche, den Status quo, mit dem es einverstanden ist, aufrechtzuerhalten.

Fos Publikum besteht zu einem großen Teil aus Jugendlichen und Studenten (ca. 50%), aus Arbeitern (ca. 30%) und aus Angestellten, Hausfrauen etc. Der eigentlichen Aufführung gehen - zumindest gilt das für die siebziger Jahre - Aktionen wie Unterschriftensammlungen voraus, um in der öffentlichen Meinung wirksam zu werden. Dem Publikum werden verschiedene Bücher, Texte, Zeitungen usw. vorgestellt, die dem Ensemble von außen zugetragen werden oder von Fo und seinen Kollegen stammen. Den Aufführungen gehen ebenfalls Gespräche mit dem Publikum voraus, durch die ein direkter Kontakt hergestellt werden soll. Immer wieder ist Fo Wünschen des Publikums nach Stücken, die zu bestimmten Ereignissen Stellung nehmen, nachgekommen. So ist zum Beispiel das Schauspiel *Morte accidentale di un anarchico* während der Aufführungen von *Vorrei morire anche stasera se dovessi sapere che non è servito a niente*, einem Schauspiel über den Widerstandskampf, entstanden.[158] In einer Debatte verlangte das Publikum einen Text, in dem der Prozeß gegen die Zeitung "Lotta Continua" thematisiert werden sollte. Dem Vorschlag wurde vom Ensemble gefolgt. Anfangs hielten die Schauspieler noch die Texte in der Hand, da das Stück in wenigen Tagen erarbeitet wurde. Um mit dem Gerichtsprozeß Schritt halten zu können, wurde der Text allabendlich verändert und weiterentwickelt. Das Schauspiel *Non si paga! Non si paga!* von 1974 erhielt seine heutige Gestalt durch den Einfluß der Arbeiter der Firmen Pirelli, Barona und Alfa Romeo, die die erste Fassung des Stückes schlichtweg

[157] Ebd., S. 100
[158] Vgl. Fo in: Kranz, op. cit., S. 108

ablehnten, so daß es auf ihr Drängen umgeschrieben und verändert wurde.[159] Nach Fo hat das Theater gegenüber anderer Kunst, die gesellschaftlich wirksam sein will, den Vorteil, Tatsachen nicht nur rational, sondern auch emotional darstellen zu können. Damit lasse sich besser als durch andere Künste der kollektive Unwillen und der Zorn der Massen mobilisieren.[160] Das Publikum ist für Fo die einzige zuverlässige Größe, sein Gelächter und Schweigen sind ein exakter Hinweis für die Gestaltung und Wirksamkeit eines Schauspiels. Fo ist auf sein Publikum angewiesen, denn es fungiert als Mitspieler und befindet, ob das theatralische Produkt nützlich ist.[161]

Fo übernimmt die Alleindarstellung der Spielleute des Mittelalters und sieht darin ein ideologisches Moment zum Ausdruck kommen. Das Volkstheater ist immer zugleich ein episches Theater, das zur Erzeugung einer Gemeinschaft, zur Provokation und letztendlich zum Klassenkampf dient. Er stellt dem bürgerlichen Theater dasjenige des Volkes als oppositär gegenüber, und hat sich aus diesem Grunde ein anderes Publikum gesucht. Die politische Intention des Theaters von Dario Fo wird nicht druch das jeweilige Stück selbst, sondern auch durch die Hinwendung zu einer bestimmten politischen Klasse von Zuschauern und die ungewöhnliche Präsentation des eigentlichen Schauspiels verstärkt.

---

[159] Vgl. ebd.
[160] Vgl. ebd.
[161] Vgl. Fo in: Hannes Heer, Dario Fo über Dario Fo, Köln ca. 1979 (ohne Datumsangabe), S. 144

2.6. Mittelalterliche Strukturen in den Schauspielen Dario Fos

Ähnlichkeiten zwischen dem theatralischen Schaffen Fos und dem der mittelalterlichen *giullari* bestehen in thematischer Hinsicht: wie die Spielleute benutzt Fo für seine dramatischen Monologe biblische, historische, altfranzösische und provenzalische sowie antike griechische und römische Quellen. Fünf der relevanten Schauspiele stammen aus der Bibel oder gehen auf apokryphe Evangelien, d. h. auf christliche Texte, die nicht in den offiziellen Kanon aufgenommen wurden, zurück. Fo verarbeitet die biblische Auferstehung des Lazarus, die Opferung des Isaak durch seinen Vater Abraham, den Kindermord von Bethlehem und das Leben Christi als Kind. Die Textgrundlagen des *Fabulazzo osceno* gehen auf historische Chroniken wie im Falle von *Il tumulto di Bologna*, auf altfranzösiche *fabliaux* wie in *La parpàja topola* und auf römische Quellen wie in *Lucio e l'asino* zurück. Die Vorlage des letztgenannten Schauspiels stammt, so erklärt Fo im Prolog, von dem römischen satirischen Dichter Lukian von Samosata, der das Vorbild für Rabelais und Voltaire gewesen sei.[162] Auch benutzt Fo authentische Spielmannsdichtungen wie den *Detto dei villani* von Matazone da Caligano als Grundlage seiner Schauspiele. *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* ist ein Beispiel für eine eigene Erarbeitung, in der der Autor die Geschichte der Kolonisierung Amerikas aus der Sicht eines gesellschaftlichen Außenseiters erzählen läßt. Seine Wut über den Mißbrauch der Macht durch die katholische Kirche gibt Fo in *Bonifacio VIII* Ausdruck.

Die Aufführungen der Spielleute sind musikalischer oder akrobatischer Natur; sie rezitieren Dichtungen, bieten Zaubereien oder Kunststücke dar. Die Themen ihrer Werke sind Heiligenlegenden, Heldenepen und Liebesdichtungen. Integraler Bestandteil ihres Repertoires ist der *vanto*, die Anpreisung des Könnens vor Beginn der Aufführung sowie die *questua* an deren Ende, die das Publikum großzügig stimmen soll. Diese direkte Anrede ans Publikum vor Aufführungsbeginn ist insofern wichtig, als die Spielleute per se kein Publikum hatten. Sie mußten Zuschauer herbeilocken und ihnen das Außergewöhnliche, Nicht-Alltägliche bieten: die Ablenkung vom Alltag, Vergnügen und Unterhaltung. Anders als die Spielleute des Mittelalters benutzt Fo nicht oder selten die gebundene Sprache oder metrische und rhetorische Stilmittel, und so sind lediglich der Gesang der Flagellanten und der zweite Teil von *La nascita del villano* gebunden. Die Texte der Spielleute befolgen im allgemeinen rhetorische und metrische Prinzipien der "hohen" Dichtung und sind in Gattungen wie "contrasti", "strambotti", etc. komponiert. Das Spielmannstum diente darüber hinaus in der relativ immobilen Gesellschaft des Mittelalters zur Verbreitung von Nachrichten. Die Bevölkerung wurde über

[162] Fo in: Obszöne Fabeln. Mistero Buffo. op. cit., S. 8

"Weltpolitik" und Ereignisse wie Fürstenhochzeiten, Feldzüge, Tode von Herrschern etc. informiert, so daß ein Spielmann die Funktion der heutigen Medien erfüllte.
Analogien zwischen dem Theater der Spielleute und demjenigen Fos liegen ebenfalls hinsichtlich der Darstellungsweise vor. Wie die Spielleute im Mittelalter verzichtet ihr selbsterklärter Nachfolger auf Kostüme und Bühnenbilder. Fo kleidet sich während seiner Aufführungen unauffällig[163], was ihn vom eher auffälligen Äußeren der *giullari* unterscheidet. Die Spielleute agieren nicht oder nur selten auf Bühnen; ihr Treiben läßt sich als eine Vorform heutigen Straßentheaters charakterisieren, das publikums- und wetterabhängig, lebendig und immer abweichend von vorangegangenen Aufführungen ist. Die Darbietungen der Spielleute werden zumeist von einer einzelnen Person vorgetragen, gesungen oder gespielt. Ihre Vortragsstücke sind monologisch konzipiert und beinhalten zum Teil dialogische oder sogar theatralische Elemente. Die Spielleute lassen sich gegebenenfalls von ihren Ehefrauen und Kindern begleiten.
Bei den untersuchten Schauspielen von Dario Fo handelt es sich ebenfalls um Ein-Personen-Stücke, die prosaisch-erzählend verfaßt sind und teilweise dialogische Elemente aufweisen. So enthält beispielsweise die Episode *Resurrezione di Lazzaro* aus *Mistero buffo* 16 verschiedene Figuren, die alle von einem einzigen Schauspieler verkörpert werden.
Fo benutzt weder den typischen "vanto" noch die "questua" zu Beginn oder Abschluß seiner Schauspiele, sondern greift auf Prologe, die Hinweise über seine Stücken enthalten oder die Tagespolitik kommentieren, zurück. Der moderne Spielmann unterbricht seine Aufführungen, um Anmerkungen zu gesellschaftlichen Mißständen wie in der *Nascita del villano* aus *Mistero buffo* anzubringen.[164] Fo beginnt mit einer direkten Ansprache an das Publikum aus einem technischen Grund, da er seine Zuschauer kennenlernen möchte und auf diese Weise schneller den richtigen Sprechrhythmus findet. Seiner Meinung nach handelt es sich dabei um ein Element des volkstümlichen Theaters, das niemals abrupt mit der eigentlichen Geschichte begann. Die Aufführungen von Fo enden wie jedes moderne Theaterstück ohne *questua*; allerdings hat Fo sich über viele Jahre hinweg auf an die Aufführungen anschließende Diskussionen mit seinen Zuschauern eingelassen, von denen es zum Teil schriftliche Protokolle gibt.[165]
Fo glaubt, daß in seiner Hinwendung zu einem armen, den Unterschichten angehörenden und nicht-bürgerlichem Publikum eine Ähnlichkeit zum Publikum der Spielleute besteht. Für ihn stammt der Spielmann aus dem Volk und spielt für das Volk. Im Verlassen der öffentlichen Theatergebäude liegt eine gewollte und forcierte Parallele zu den

---

[163] *"[...] in pantaloni grigi, maglione nero, e microfonino al collo [...]"* Luigi Lunari, *Cento trame del teatro italiano*, Milano 1993, S. 629
[164] In: *Le commedie di Dario Fo*, vol.5, S. 84
[165] Diese Protokolle finden sich in *Compagni senza censura*, vol. I, Milano 1977², S. 41-60

Aufführungen der *giullari*: das Spielen vor "einfachem" Publikum, fernab vom offiziellen Kulturbetrieb. Fo vergißt dabei, daß die Spielleute nicht nur vor der armen Landbevölkerung ihre Aufführungen darboten, sondern ebenso an Fürstenhöfe und Klöster zogen. Das Publikum des Spielmannes durchzog alle gesellschaftlichen Schichten; ein Spielmann, der von Natur aus arm war, war darauf angewiesen, alle potentiellen Einnahmequellen auszuschöpfen, zu denen insbesondere reiche Herrscherhäuser gehörten.

Wie seine selbstgewählten Vorgänger benutzt Dario Fo als Sprache seiner monologischen Schauspiele einen Dialekt, der sich aus verschiedenen norditalienischen Mundarten zusammensetzt. Die Spielleute, so die Überlieferung, benutzten eine Ausdrucksform, die in einem möglichst großen geographischen Territorium verständlich war und die Verbreitung ihres Schaffens sicherten. Es gab im Mittelalter in Italien keine Hochsprache wie sie heute existiert; Italien war in verschiedene Kleinstaaten zersplittert und befand sich für lange Zeit unter Fremdherrschaft. Der von Fo benutzte Dialekt dient nicht der größeren Verbreitung seiner Schauspiele, da er auf die italienische Standardsprache zurückgreifen müßte, um diese zu fördern und auch in Sizilien verstanden zu werden. Der Dialekt bietet ihm eine Form, die ursprünglicher, poetischer- und phantasievoller ist, eine größere Affinität zu Lauten und Melodik verrät und deswegen größere Ausdruckmöglichkeiten beinhaltet. Fo stellt das Wort, das eine große Bedeutung in anderen Formen von Theater hat, auf dieselbe Stufe mit anderen dramatischen Mitteln wie Körpersprache oder Mimik. Der Dialekt und dessen Zuspitzung in Form des "Grammelot" sind ein Ausdruck dafür, daß das Wort seine Wichtigkeit und primäre Stellung verliert und Theater nur zusammen mit anderen Ausdrucksformen funktioniert.

Ein grundlegender Unterschied zwischen Fo und den Spielleuten besteht in ihren verschiedenen Lebensumständen. Die Spielleute kennzeichnet das Vagabundentum ohne feste Unterkunft und der stetige Wechsel ihrer Auftrittsorte. Die Ausführung ihres Berufes diente der Sicherung des Lebensunterhaltes. Sie waren dabei allen Gefahren des Vagabundierens ausgesetzt und mußten sich täglich aufs neue ihr Überleben erarbeiten. Die finanzielle Sicherheit seiner Situation, die Fo dem Theater verdankt, erlaubt ihm große Projekte, Experimente und Tourneen. Sein Beruf hat ihm zu Wohlstand verholfen, während ein Spielmann mittellos blieb, so lange er keine feste Anstellung bei Hof fand.

Die Aufführungen der *giullari* sind von Spontaneität gekennzeichnet, die Wegstrecke des Umherziehens entsprach dabei den Auftrittsmöglichkeiten. Ein entscheidender Unterschied zu den Spielleuten liegt in der Tatsache begründet, daß ein Spielmann ohne vorherige Ankündigung in ein Dorf oder eine Stadt kam und sein Publikum durch seine Kunstfertigkeit anlocken und vor allem fesseln mußte, so daß es bis zum Ende der

Vorstellung blieb. Dario Fo kann seine Inszenierungen langfristig planen und für diese, auch große Theaterhäuser wie das Mailänder "Teatro Carcano" mieten, wie zuletzt bei der Inszenierung *Il diavolo con le zinne* mit Franca Rame und Giorgio Albertazzi. Eine lange Tournee durch verschiedene italienische Städte schloß sich an. Zu den Schauspielen Dario Fos kommen die Leute aufgrund der Vorankündigungen der Theater, was seine Tätigkeit wesentlich von der der Spielleute unterscheidet. Sein Schaffen ist in die festen Strukturen des Theaterbetriebes eingegeliedert. Diese Strukturen folgen einer bestimmten Konvention mit festem Programm, Datum und Uhrzeit, auf die der *giullare* des Mittelalters nicht verweisen konnte. War das Agieren der Spielleute aus der Not geboren, so erlaubt es Fo hingegen gesicherte Lebensumstände.

Die Intention der Spielleute ist von derjenigen Fos grundlegend verschieden. Ein Spielmann des Mittelalters versuchte, sich durch Unterhaltung seinen Lebensunterhalt zu sichern; dabei bot er ebenso dem Adel wie dem einfachen Volk seine Kunstfertigkeiten dar. War er in Adelskreisen akzeptiert und wurde von diesen mit Empfehlungsschreiben weitergesandt, dürfte er kein Interesse mehr am Volk gehabt haben, da dieses nicht in der Lage war, ihm seinen Unterhalt in ausreichender Form zu gewährleisten.

Neben der Unterhaltungsfunktion und dem ästhetischen Anspruch ist die Intention Fos politisch zu bewerten. Der *giullare* ist nach der Interpretation Fos jemand, der für das Volk ein politisches Mandat übernimmt. Er versteht ihn als Sprachrohr, der das Volk zum Agieren gegen die gegebenen Mißstände anleitet. Den Spielleuten wird von ihm ein politischer Gehalt zugeschrieben, der im folgenden Teil untersucht werden soll.

TEIL III Der Spielmann als Ausdruck politischer Propaganda

3.1. Die politische Implikation der Monologe

Im Prolog des Schauspiels *Mistero buffo*, das 1969 im Zuge der Lossagung Fos vom bürgerlichen Theaterbetrieb entstand, soll das Publikum über den Wert der Volkskultur und über deren Verfälschungen durch die "herrschende Klasse" aufgeklärt werden. Der *contrasto* des Cielo d'Alcamo wird im Hinblick auf die Situation der unteren Klassen interpretiert, wobei der Autor vorgibt, sich auf die neuere Literaturforschung zu stützen. Sein Anliegen ist es, diesem *contrasto* seine "wahre" Geschichte wiederzugeben, d. h. ihn der volkstümlichen Kultur zuzuordnen, und den Zuschauern die Manipulation, die daran besonders vom Bürgertum vollzogen wurde, aufzuzeigen:

"Il nostro sforzo è di far capire, soprattutto a coloro che lavorano sul fronte della cultura, che quello che soprattutto importa è sapere chi amministra quello che si farà, chi gestisce la nostra produzione, e che la gestione politica del prodotto determina il prodotto stesso."[166]

Ein typisches Beispiel für den politischen Charakter von *Mistero buffo* ist die Episode *Nascita del giullare*. In dieser Parabel offenbart sich die Funktion, die Dario Fo den Spielleuten zuschreibt. Ein Spielmann ruft Leute zu seiner Aufführung herbei und macht sein Anliegen in den ersten Sätzen deutlich: "*Giulare ca son mi [...] ca foi coi alt e fai vedar com'a sont groli e grosi i balon che vai d'intorna a far guere son sfigürat, o trai via el pileo e ... pffs... soi sengobrà. Vegní chí ca è ora e lögu ca'l fa 'l pajasso tütt inturna, mi a v'insegni, vegna...*[...]"[167] Dieser Spielmann will belehren und gegen die Herrschenden antreten, ihnen ihre Macht nehmen und dem Volk zu Würde zu verhelfen. Nach diesen Worten beginnt er seine Geschichte zu erzählen. Zunächst war er ein einfacher Bauer, der unter keinem Herrn arbeiten wollte. Zusammen mit seiner Frau und seinen Kindern nimmt er sich ein Stück Land, das sich als fruchtbar erweist. Eines Tages taucht jedoch der "*padrone di tutta la valle*"[168] auf, der den Boden für sich beansprucht und beginnt, den Bauern zu schikanieren, Feuer zu legen und das Land zu verwüsten. Der Bauer will sich wehren, doch seine Frau hat die Auswegslosigkeit der Situation längst begriffen und warnt ihren Mann:

---

[166] Fo in: Libération, zitiert nach *Fabulazzo*, op. cit., S.324

[167] *"Giullare son io, che salta e piroetta e che vi fa ridere, che prende in giro i potenti e vi fa vedere come sono tronfi e gonfi i palloni che vanno in giro a far guerre dove noi siamo gli scannati, e ve li faccio sfigurare, gli tolgo il tappo e...pffs.. si sgonfiano. Venite qui che è l'ora e il luogo che io faccia da pagliaccio, che vi insegni."* *Mistero buffo*, S. 72

[168] Ebd., S. 74

"I veur coparte e trar via la tera, no i specia altri, lü el debia pür difenderse, no valse meterse a sbragar con loro. Ca ti no t'hait onore, ti set povero, set contadin, vilan, non puoi pensar dignitat, onore, quela è roba par quei che inn sciuri! ai nobli!"[169]
Ein Bauer hat weder Würde noch Recht, darf sein Leben nicht frei wählen und muß sich mit seinem Schicksal abfinden und sich unterordnen. Den einzigen Ausweg aus dieser Situation eröffnet ihm Jesus Christus, der ihn aufsucht und zum Spielmann macht. Jener gibt ihm den Auftrag, zu den Leuten zu sprechen und sie über ihre Situation aufzuklären. Jesus werden revolutionäre Aussagen in den Mund gelegt: *"No star lí atchí in sü la tera, vai d'intorna e a quei che te tira piere, ti parla e dighe, faig comprender, e fai de manera che sta vesciga sgiunfiada ca l'è ol to padron, ti sbüsa cun la tua lengua e fa' andar feura l'acqua e ul sier ca vegn feura a sbrodar marscio [...]"*[170] Die Figur des Christus wird zum politischen Agitator, der auf der Seite der Armen steht und dem Bauern klare Anweisungen erteilt: dieser soll dazu beitragen, gesellschaftliche Mißstände zu beseitigen und damit das Leben der Bauern menschenwürdiger gestalten.
Der Schauspieler Dario Fo versteht sich in der Tradition der mittelalterlichen Spielleute. Er will aufzeigen, welche Grenzen seinen Vorgängern gesetzt wurden und sieht die Funktion des *giullare* als Mittel der politischen Bewußtseinsbildung:

"Quindi il giullare era qualcuno che, nel Medioevo, era parte del popolo come dice il Muratori, il giullare nasceva dal popolo e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo mediata dal grottesco, dalla "ragione", perché il popolo prendesse coscienza della propria condizione."[171]
Deswegen, so Fo, wurden im Mittelalter viele Spielleute umgebracht oder ihnen die Zunge abgeschnitten. Diese Episode ist ein Schlüsselstück der künstlerischen und politischen Intention Fos. Der Autor will sein Publikum auf bestehende Mißstände der Gesellschaft aufmerksam machen und zum Handeln aufrufen. Er wählt mit dem mittelalterlichen *giullare*i eine Form von Historizität, um das Publikum auf dessen revolutionäre Sprengkraft hinzuweisen und zu zeigen, daß schon im Mittelalter die Mißstände beim Namen genannt wurden und die Menschen für ihre Rechte gekämpft haben. Es handelt sich um ein Schauspiel explizit politischen Charakters.

Auch die vier Geschichten in *Storia della tigre e altre storie* von 1980 haben einen betont politischen Charakter, der am deutlichsten in der Titelgeschichte zutage tritt, in

---

169 *"Vogliono ammazzarti e portarti via la terra, no aspettano altro, lui deve pur difendersi, non vale mettersi contro di loro, che tu non hai onore, tu sei povero, sei contadino, villano, non puoi pensare a onore e dignità, quella è roba per i signori, i nobili!"* Ebd., S. 77
170 *"Non rimanere qui attaccato a questa terra, vai in giro e a quelli che ti tirano le pietre digli, fagli comprendere, e fai in modo che questa vescica gonfia che è il padrone tu la buchi (possa bucare) con la lingua, e fai uscire il siero e l'acqua a sbrodolare marcio."* Ebd., S. 80
171 Ebd., S. 12

der sich Parallelen zur Biographie des Autors erkennen lassen. Die *Tigergeschichte* enthält einen kurzen Prolog, in dem der Zuschauer auf die Gleichnishaftigkeit des Stückes hingewiesen wird. Die Figur des Tigers bedeutet in China, Widerstand zu leisten, sich verantwortlich zu zeigen und sich nicht kopflos politischen Funktionären zu unterwerfen. Auf dem *Langen Marsch* der chinesischen Kommunisten wird ein Soldat der Truppen Maos verwundet. Von seinen Kameraden aufgegeben, kämpft er gegen seine Krankheit an und überlebt, weil er "den Tiger hat" und von einer Tigerin gerettet wird. Die Tigerallegorie wird stellenweise in Form einer Tigerin personifiziert; an anderer Stelle ist der Tiger eine einfache Metapher für Widerstand und Durchhaltevermögen. Das Tier rettet den Soldaten vor dem Sterben, und dieser hat nun "den Tiger" im doppelten Sinne, indem er einerseits mit einem lebendigen Tiger zusammenlebt, und sich zum anderen durch Mut, Verantwortung und Kampfbereitschaft auszeichnet. Als der Soldat zusammen mit den beiden Tieren zur Zivilisation zurückkehrt, wird zunächst gegen die äußeren Feinde der Revolution, die Truppen Chiang Kaisheks und der Japaner, gekämpft. Diese verfügen zwar über Waffen, schrecken aber dennoch vor den "Tigern" zurück. Gemeint ist mit dieser Allegorie der Mut und die Kampfbereitschaft der Menschen, sich für die Verwirklichung der ursprünglichen Ziele des Kommunismus einzusetzen. Es gelingt ihnen, die äußeren Feinde Chinas zu verjagen. Hier tritt eine innere Stärke hervor, die nicht mit Waffengewalt zunichte gemacht werden kann. Die Parteifunktionäre, die die Dörfler zunächst für ihren Einfallsreichtum und ihre Phantasie loben, fordern sie nun auf, die Tiger zurück in den Wald zu bringen.[172] Wird die Tiger-Metapher an dieser Stelle im übertragenen Sinne verstanden, so soll das Volk keine Eigeninitiative zeigen. Menschen, die über Phantasie und Eigenständigkeit verfügen, werden für den Kommunismus nutzlos, gleich, was sie durch ihren Mut und Einsatz vollbringen können. Die Dorfbewohner hören nicht auf die Funktionäre, und die Tiger leben weiter bei den Menschen. Nach einer weiteren Aufforderung der Kader, die Tiere in den Zoo zu bringen, wehren sich die Dorfbewohner, hetzen die Tiger auf sie und bewahren sich dadurch ihre Autonomie. In diesem Schauspiel werden die ursprünglichen Ziele des Kommunismus in den Vordergrund gestellt und deren Mißbrauch durch politische Funktionäre entlarvt, die in diesem Stück die wahren Feinde der Revolution sind. Fo läßt dieses Stück in China, jedoch in Analogie zu seinem eigenen Kampf mit dem Partito Communista Italiano, für den er zwei Jahre lang mit "Nuova Scena" arbeitete, spielen. Fo will deutlich machen, daß er "den Tiger hat", sich seine politische Eigenständigkeit nicht nehmen läßt und den Klassenkampf auf die ihm richtig

---

172 *"Non possiamo, le tigri sono gente anarcoide, mancano di dialettica, non ci possiamo dare un ruolo alla tigre nel partito, e se non può star nel partito, non può star neanche nella base. Dialettica no g'ha. Ubbidite al partito. Mettete le tigri nella foresta." Storia della tigre e altre storie*, S. 56

erscheinende Art weiterführt. Er zeigt auf, daß der PCI von Bürokratie, Korruption und internen Machtkämpfen geprägt ist.

Im Prolog zu *Il tumulto di Bologna* aus *Fabulazzo osceno* werden zunächst die historischen Hintergründe, in die sich der Monolog einreiht, erläutert. Der päpstliche Legat in Bologna beschließt 1334 einen Krieg gegen die Republik Venedig und bereitet einen Angriff auf Ferrara vor, das einen strategisch wichtigen Punkt darstellt. Aber der Krieg hat noch einen weiteren Grund: *"Al delegato pontificio, questa guerra, serviva anche da diversivo. Cioè creare un pretesto per distrarre i fermenti popolari determinanti dall'incombre di una grossa crisi economica, risultato dal malgoverno e delle continue rapine fiscali."*[173]
Die Bologneser sind mit dem Handeln der Herrschenden nicht einverstanden, und es kommt zu Unruhen im Volk. Die Politik des päpstlichen Legaten, die von Raub am Volk gekennzeichnet ist, wird kritisiert und die Rebellion des Volkes als gerechtfertigt dargestellt. Die aufgebrachten Bewohner legen die Kanalisation, die zur Festung führt, frei und verbinden sie mit der Kloake, so daß die Abwässer der Stadt zur Festung fließen. Nach zwei Wochen wird im Kastell die weiße Fahne gehißt, und das Volk geht als Sieger aus dieser Fäkalienschlacht hervor. Fo erklärt, daß über dieses Geschehen keine Quellen zu finden seien: *"Censura assoluta. Di questi fatti s'è fatto il vuoto totale."*[174] Er bedauert, daß eine so großartige Episode der italienischen Geschichte, in der es dem Volk durch Witz und Einfallsreichtum gelingt, sich von Unterdrückung und Ausnutzung zu befreien, verschwiegen wird. Damit erfolgt ein Wiederaufgriff der Aussagen von *Storia della tigre e altre storie*: Die Bürger von Bologna haben den "Tiger", indem sie ihren Unterdrückern und Ausbeutern den Kampf ansagen und sie durch Geistesgegenwart besiegen. *Fabulazzo osceno* läßt sich als ein Schauspiel mit einer direkten politischen Implikation klassifizieren.

In *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* ist eine durchgehende, wenngleich indirektere politische Stellungnahme als in den vorangegangenen Monologen zu verzeichnen. Das Schauspiel steht im Kontext des 500. Jahrestages der Entdeckung Amerikas 1492 durch Kolumbus. Die Kolonisation des neuen Kontinents wird im Lichte derjenigen dargestellt, die unter ihnen zu leiden hatten. Der Blickwinkel ist der eines klassischen Anti-Helden, eines italienischen Bergbauerns, der den Taten der Europäer ebenso ausgesetzt ist wie die amerikanischen Ureinwohner, die in Frieden und Menschlichkeit leben und damit dem Christentum näher stehen als die profitorientierten

[173] *Il tumulto di Bologna*. In: Sipario testi. Settembre 1994
[174] Der Verfasserin liegen keine Beweise für die Richtigkeit dieser Aussage vor.

und menschenverachtenden spanischen Invasoren. Fo inszeniert den eher unfreiwilligen Kampf des Protagonisten, der durch Zufall nach Amerika gerät, Schicksalsschläge übersteht und auf seine Art Karriere macht. Wird er in Europa von der Inquisition verfolgt und dadurch zum Schiffsjungen und Schweinehirten, so hat er auf dem neuen Kontinent ein glückliches und selbstbestimmtes Leben, das nur dann gestört wird, wenn er mit Spaniern zusammentrifft. Der Protagonist schreitet nicht gegen die Herrschenden ein und lehnt sich nicht gegen sie auf. Er versucht lediglich, ein Zusammentreffen mit den spanischen Christen zu vermeiden und seine autochthonen Freunde vor ihnen zu schützen. In diesem Schauspiel steht die Komik im Vordergrund, doch finden die schlimmen Verbrechen gegen die Menschlichkeit hier ihren Ausdruck durch die unbekümmert und naiv erscheinende Erzählweise des Protagonisten, der die bewegte Geschichte seines Lebens erzählt. Indem er seine eigenen Erlebnisse in den Vordergrund stellt und indirekt über das Verhalten der Invasoren berichtet, bleibt dem Zuschauer trotz aller komischen Elemente das Lachen im Halse stecken. Ein direkter Bezug zur italienischen Gegenwart wird in diesem Stück nicht hergestellt, da Fo auf den Prolog verzichtet.

Die politische Aussage der Schauspiele hat im Zeitraum von 1968 bis 1992 eine deutliche Abschwächung erfahren. *Mistero buffo* steht im Zeichen des Klassenkampfs, für den Fo sich innerhalb des ARCI und der "Comune" engagierte. Mit der Wahl des Titels, der auf ein gleichnamiges Stück von Majakowski zurückgeht, bekräftigt Fo seine politische Position, wenngleich die Stücke auf der Inhaltsebene keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Dem Volk, das unterdrückt wird, soll seine Kultur und damit seine Identität und Würde zurückgegeben werden. Auch *Storia della tigre* ist ein politisiertes Schauspiel, in dem Fo auf die Wichtigkeit des kompromißlosen Klassenkampfes verweist und vor dem Verzicht auf Eigenverantwortung warnt. Sich kopflos einer Partei und ihren Führern zu unterwerfen, führt unweigerlich zu Korruption und Diktatur. Fo äußert in diesem Theaterstück seine Ansichten über die Kommunistische Partei Italiens, deren Mitglied er war und mit deren Kulturorganisation ARCI er zwei Jahre lang Stücke inszenierte. Die Zusammenarbeit endete, da die Parteiführung nicht mit der Infragestellung ihrer Linie durch Fo einverstanden war. Fo wiederum wollte keinen Eingriff in seine politische und theatralische Arbeit akzeptieren und hätte sich bei einer weiteren Zusammenarbeit dem Diktat der Partei unterwerfen müssen. Er beschloß daraufhin, die politische Arbeit allein fortzusetzen. In *Fabulazzo osceno* wird die Revolte und Opposition des Volkes durch das Obszöne dargestellt. Den Bolognesern gelingt es, sich durch Geistesgegenwart von Fremdherrschaft zu befreien und so rücken Solidarität und Kampfbereitschaft in den Vordergrund des Geschehens. Die weiteren Ein-Personen-Stücke aus *Fabulazzo osceno*

akzentuieren weniger einen politischen Kampf als vielmehr menschliche Werte. Der Schäfer Gioan Petro aus *La parpàja topola* gewinnt die Liebe seiner Frau durch seine unermüdliche Einsatzbereitschaft; die phallischen Phantasien des Lucio aus der Geschichte *Lucio e l'asino* werden durch die Realität ernüchtert. In *Johan Padan a la descoverta de le Americhe* ist der Klassenkampf gänzlich hinter die Richtigstellung der historischen Ereignisse um die Kolonisierung Amerikas zurückgetreten. Indem aus der Sicht der Betroffenen berichtet wird, läßt sich dieses Schauspiel als Infragestellung der Feierlichkeiten anläßlich der 500-Jahr-Feier der Entdeckung begreifen. Es erfolgen keine Hinweise auf die Aktualität, da es Fo in erster Linie um eine neue Akzentuierung der Geschehnisse ging. Indem nicht der Mut und die Entdeckerfreude der Kolonisatoren, sondern derenprofitorientierte Machenschaften aufgezeigt werden, provoziert Fo eine Richtigstellung der Ereignisse und eine Ironisierung des Gedenkens.
Das Theater Dario Fos strebt eine Veränderung des Denkens und Handelns des Publikums an, indem die Aufmerksamkeit auf Ungerechtigkeiten und Mißstände sozialer, kultureller und politischer Art gerichtet werden. Durch Komik und Satire sollen die Zuschauer zur Aktivität aufgestachelt werden, da das Lachen vor der kathartischen Reinigung, wie sie im bürgerlichen Drama gegeben ist, schützt:

> *"Noi non vogliamo liberare dall'indignazione la gente che viene a ridere con noi. Vogliamo che la rabbia resti dentro, diventi lucidità operante nel momento della lotta. Non vogliamo che gli spettatori, una volta usciti, si sentano alleviati in virtù di un rutto gentile che gli esce dal naso, che li liberi da tutta la carica di rivolta che deve restare dentro di loro, proprio perché ci resta la risata, che rimane veramente nel fondo dell'animo con un sedimento feroce che non si può staccare. Quella risata deve saper ricaricare la rabbia interiore, che è rabbia operante per la lotta di classe. Perché la risata permette di evitare uno dei pericoli maggiori, che è la catarsi. Partendo dall'VIII secolo, venedo in su, vi troviamo sempre storie drammatiche raccontate in forma grottesca. È una lunga, ricca tradizione."*[175]

Würde Fo von gesellschaftlichen Mißständen auf tragische Weise durch Rhetorik und Dramatik erzählen, so könnte er damit höchstens Entrüstung erzeugen, aber keine wirklichen Veränderungen bewirken. Mächtige wie Politiker und Kleriker, so insbesondere der Papst, werden zum Subjekt der Schauspiele und ihre Verhaltensweisen durch Komik bloßgestellt, ihr Mißbrauch von Macht und die alltägliche Korruption nicht nur im Staatsapparat offenbart. So werden auch, wie durch *Storia della tigre*, die internen Machtstrukturen und -kämpfe des Partito Communista Italiano aufgezeigt.

---

[175] Fo in: Artese, op. cit., S. 64

3.2. Die Interpretation der Spielmannsdichtung durch Dario Fo

In diesem Kapitel soll untersucht werden, auf welche Weise Fo die Figur des Spielmannes sowie die von ihm benutzten mittelalterlichen Texte interpretiert. Die Spielmannstexte von Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima,* und Matazone da Caligano, *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari*, werden mit ihren Adaptionen durch Fo gegenübergestellt und verglichen.

3.2.1. Die Spielmannsdichtung *Rosa fresca aulentissima* von Cielo d'Alcamo und ihre Adaption durch Dario Fo

Dario Fo läßt sein Schauspiel *Mistero buffo* mit dem *contrasto* des Cielo d'Alcamo beginnen, bei dem es sich nach seiner Darstellung um einen der ersten Texte des komisch-satirischen Theaters in Italien handelt[176]. Diese Spielmannsdichtung wird zur ersten Episode seines Stückes, wenngleich Fo sie nicht in ganzer Länge ausführt: Nach der historischen Einordnung der Gattung werden lediglich einzelne Textpassagen zitiert und dann direkt kommentiert. Dario Fo behauptet, daß die Dichtung des Cielo d'Alcamo von bürgerlichen Literaturwissenschaftlern aller Epochen vorsätzlich fehlgedeutet worden ist, indem man den Autor als Aristokraten und von höfischen Kunstformen geprägt einordnete. Zufolge der literaturwissenschaftlichen Forschung verweisen darauf die rhetorischen und metrischen Kenntnisse, der hohe Grad der Poetizität und die elaborierte Sprache der Dichtung. Die Kunst des Volkes sei nach Benedetto Croce "un fatto di ripetizione pedestre"[177], ein rein mechanisches Unterfangen, und Fo polemisiert gegen diese Äußerung, da nach seiner Ansicht auch die unteren Schichten der Gesellschaft in der Lage sind, Kunstwerke zu erschaffen.
Fo hält den männlichen Protagonisten der Dichtung für einen Zöllner, der auf Märkten Gebühren eintreibt. Früher seien diese als "gru" oder "grue" bezeichnet worden, da sie ihre Register über einen Oberschenkel schnürten und beim Auflisten der Gebühren das rechte Bein gegen das linke Knie stützten. Für die Zeit der Eintragung blieben sie in dieser storchenartigen Position stehen. Der junge Mann, der dem Mädchen seine Liebe offenbart, verstecke sein Register unter dem Mantel und gäbe sich als reich und adlig aus, indem er seine Sprache künstle. Das Mädchen verstelle sich als Tochter des Hauses, sei in Wirklichkeit aber das Dienstmädchen. Letzteres werde aus einer ironischen Anmerkung des Steuereintreibers deutlich, die sich auf ihre Arbeitskleidung bezieht: *"Di*

---

[176] Vgl. *Mistero buffo*, op. cit., S. 5
[177] Ebd., S. 6

canno ti vististi lo maiuto bella, da quello jorno so' feruto." (V.114-115) Das Wort "maiuto" bedeute "Schürze" und mache die soziale Stellung des Mädchens somit unzweideutig verständlich. Die Sprache des *amante* sei raffiniert und voll höfischer Elemente, so daß es sich um eine Person, die sich als adlig ausgeben will, handle. Cielo d'Alcamo überspitze diese Sprache bis zu ihrer Karikatur, um sie ins Lächerliche zu ziehen. In dieser Ironisierung des Adels durch die Karikatur seiner Sprache offenbart sich nach Dario Fo die volkstümliche Herkunft des Autors.
Um den beharrlichen Verehrer zu vertreiben, drohe das Mädchen mit der Rache ihrer Familie. Der "amante" kenne jedoch das Gesetz der "dumili' agostari" (Vers 22) und wisse, daß ihr diese Drohung nichts nützt. Dieses Gesetz ist für Fo Zeichen der totalen Unterdrückung des Volkes, da es nur Reiche schützt, die durch diese Summe einen Freibrief für Verbrechen jeder Art ausgestellt bekamen. Er hält die Anspielung auf das Gesetz seitens des Verfassers für einen Hinweis auf die von jenem empfundene Ungerechtigkeit, da Arme nunmehr verstärkt der Willkür ihrer Herren ausgesetzt waren und der Schutz ihres Lebens nicht gewährleistet war.
Dario Fo beruft sich in seiner Auslegung auf zwei Literaturwissenschaftler, Paolo Toschi und Vincenzo De Bartholomaeis, und gibt damit vor, daß seine Thesen wissenschaftlich abgesichert seien. De Bartholomaeis ordnet den *contrasto* des Cielo d'Alcamo in seinem Werk *Le origini della poesia drammatica italiana* von 1924 in die Tradition der Spielmannsliteratur ein und weist darauf hin, daß Gestik und szenische Darstellung wichtige Faktoren der Aufführung dieses Textes waren. In diesem Punkt erschöpfen sich bereits die Parallelen zwischen den Interpretationen von De Bartholomaeis und Fo. Paolo Toschi beschäftigt sich in *Le origini del teatro italiano* von 1955 nur am Rande mit dem *contrasto* und macht diesbezüglich keine Aussagen. Was die Deutung des Begriffs "maiuto" anbelangt, greift Fo auf einen Mediävisten zurück, den er an keiner Stelle in seinem Schauspiel ausweist: Antonino Pagliaro.[178] Sein Vorgehen ist also - vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet - im höchsten Maße unzulässig. Er macht falsche und unvollständige Quellenangaben und belegt die Glaubwürdigkeit seiner Aussagen durch Forschungstexte, die mit seinen eigenen Äußerungen in keinem

[178] Fo schließt sich mit der Deutung des Wortes "maiuto" bzw. "'ntaiuto" Antonino Pagliaro an, der einen Beweis für die einfache Herkunft der Frau in diesem Hinweis auf ihre Kleidung gegeben sieht. In der 23. Strophe lautet das schließende Distichon *"Di canno ti vististi lo 'ntaiuto/ Bella, da quello jorno so' feruto."* Vigo und De Blasis meinten aufgrund eines Hinweises in einem palermitanischen Kodex von 1300 ("juppam de mayuto"), daß es sich bei "'ntaiuto" um eine teure Stoffart handle. Pagliaro sieht keinen Grund gegeben, "'ntaiuto" durch "mayuto" bzw. "maiuto" zu ersetzen. Er hält den Begriff für eine Derivation von frz. "taie" oder altfrz. "entoier", was "abfüttern, mit Stoff bedecken" bedeutet. Es ist wahrscheinlich, daß "'ntaiuto" eine Arbeitsbekleidung oder Schürze bezeichnet, was sich ebenfalls an der ironischen Antwort der Frau erkennen läßt. Nach Pagliaro will der Protagonist die Frau an ihre Herkunft erinnern, wenn er sagt, daß er sich in sie beim Tragen jener Schürze verliebt habe. Vgl. Antonino Pagliaro, *Poesia giullaresca e poesia popolare*. Bari 1958, S. 209

Zusammenhang stehen. Fo verändert auf diese Weise nicht nur die Aussagen der Spielmannsliteratur, sondern verfälscht die "bürgerliche" Forschung, die er für ihre Fehlinterpretationen so vehement kritisiert. So ist auch die These Fos, daß der männliche Protagonist ein Steuereintreiber sei, weder bei Toschi noch De Bartholomaeis oder Pagliaro wiederzufinden. Die Worte der "madonna" weisen ihn vielmehr als *giullare* aus, versteht man den Appellativ *canzoneri* in Vers 39 als "Sänger" oder "Liedermacher" und damit im mittelalterlichen Sinne als Spielmann: "*Aquistati riposa, canzoneri:/ le tue parole a me non piac[c]ion gueri*" (V. 39-40). Warum Fo den "amante" als "gru(e)" einordnet, läßt sich anhand des Originaltextes nicht nachvollziehen. Da es sich bei dieser Dichtung um einen Spielmannstext handelt, ist die Anrede des "amante" als *canzoneri* wörtlich zu nehmen.

Fo nennt den Autor dieses *contrasto* "Ciullo" d'Alcamo und behauptet, daß ihm der Name "Cielo" von der bürgerlichen Forschung verliehen worden sei. "Ciullo" sei ein typischer Spitzname für einen Spielmann. Im lombardischen Dialekt bedeutet dieses Wort "Penis", und bekanntlich trugen viele Spielleute obszöne Namen.[179] Der Name sei von offizieller Seite geändert worden, da sonst eindeutig ein Spielmann als Autor hervorgetreten wäre. Fo verweist auf den venezianischen Komödianten Ruzzante, dessen Name im paduanischen Dialekt "andare con gli animali" bedeutet, also ebenfalls eine obszöne Bedeutung hat. In diesem Zusammenhang attackiert der Autor die Heuchelei und Krankhaftigkeit der Gesellschaft in bezug auf Geschlechtlichkeit und Erotik. Der Autor wird außer von Fo einzig in der Literaturgeschichte von Francesco de Sanctis[180] als "Ciullo" ausgewiesen; sowohl Vincenzo De Bartholomaeis als auch Antonino Pagliaro oder Tito Saffioti nennen ihn "Cielo" nach der Überlieferung durch Angelo Colucci. Dario Fo weist darauf hin, daß "ciullo" im heutigen Lombardisch das männliche Geschlechtsorgan bezeichnet und "ciullare" sich auf den damit auszuführenden Akt bezieht. Er bekräftigt seine These, indem er die italienische Bezeichnung des Spielmannes, "giullare", etymologisch von "ciullare" ableitet.

"La stessa espressione "giullare" viene da "ciullare", che vuol dire sfottere e fottere, nel senso di far l'amore. Quindi, il "ciullo" è lo strumento principe per realizzare l'atto suddetto, cosicché Ciullo d'Alcamo significa sesso maschile d'Alcamo."[181]

Den zweiten Beweis für die Zugehörigkeit des Autors zum Volk sieht Fo in dessen Anspielung auf die "leggi melfitane" und die damit verbundene "difensa" gegeben. Er legt dem Autor ein politisches Bewußtsein nahe, da er glaubt, daß jener das Gesetz ironisiere.

---

[179] *"[...] che quasi tutti i giullari hanno soprannomi piuttosto pesantucci."; Mistero buffo*, S. 8

[180] Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, S. 59. Mit diesem Autor beginnt die Geschichte der italienischen Literatur.

[181] Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, op. cit., S. 114

Die "difensa" bestand aus zweitausend "agostari" und mußte nach schweren Verbrechen wie Vergewaltigung oder Mord vom Täter neben das Opfer gelegt werden, damit sich dieser von der Tat "freikaufte". Fo bezieht diese Anspielung des Autors als einen Hinweis auf die politische Realität des Landes und auf dessen Ungerechtigkeit. Daß sich dieser Hinweis aber auch als Drohgebärde des "amante" deuten läßt, der Angst hat, sein Ziel nicht zu erreichen und durch Drohen die Frau freiwillig für sich gewinnen möchte, übersieht Fo. Somit muß der Ausspruch des Protagonisten nicht dringend auf die Rechtssprechung des Kaisers zielen.

Die These Fos, daß dieser Text untrüglich einem Spielmann zuzuordnen ist, hat sich bereits Jahre vor *Mistero buffo*, besonders durch Vincenzo De Bartholomaeis und Antonino Pagliaro, durchgesetzt. Sie wiesen u. a. an den verschiedenen sprachlichen Niveaux des Textes nach - die Frau drückt sich volkstümlich aus, der "amante" benutzt eine von plebejischen und dialektalen Einflüssen freie Sprache sowie Provenzalismen und Toskanismen -, daß hier ein Spielmann durch den geschickten Einsatz von sprachlichen Mitteln einen karikierenden und komischen Effekt zu erreichen sucht. Der ursprüngliche *contrasto* des Cielo oder Ciullo d'Alcamo dient der Unterhaltung und muß aus diesem Grunde als Spielmannstext betrachtet werden.

Das Wiederaufgreifen dieser bereits in den fünfziger Jahren abgeschlossenen Diskussion[182] in *Mistero buffo* entspricht der Intention des Autors, der in den Text des Cielo eine politische Komponente interpretiert. Zum einen akzentuiert Fo den intertextuellen Hinweis auf die Konstitutionen von Melfi, die Cielo seiner Meinung nach ironisiere und damit angreife. Sein Publikum solle auf das an ihm verübte Unrecht

---

[182] Antonino Pagliaro faßt die intensive Diskussion um die Zugehörigkeit des *contrasto* zur volkstümlichen bzw. zur höfischen Literatur in seinem Band *Poesia giullaresca e poesia popolare* zusammen. So gingen Vigo, D'Ancona und Bartoli zunächst davon aus, daß sich der Autor in dieser Dichtung selbst darstellte und von einer erlebten Begebenheit berichtete. Während Vigo und Bartoli an einer aristokratischen Autorschaft festhielten, da der Protagonist des *contrasto* über "dumili' agostari" zu verfügen scheint, stellte D'Ancona dagegen, daß für die Gattung des *contrasto* Prahlerei und Übertreibung charakteristisch seien. D'Ancona verneinte den beiden Protagonisten jeden Adel und begründete seine Meinung mit der Trivialität des Themas, dem z. T. groben sprachlichen Ausdruck und zog den Schluß, daß es sich um ein Beispiel der antiken volkstümlichen Dichtung Siziliens handelt. Jeanroy stellte in Frage, daß sich der Autor selbst bezeichnete. Im folgenden wurde die Diskussion stärker auf den Charakter der Dichtung selbst und seine Stellung gegenüber der Kunst- und Volksdichtung gelenkt. D'Ovidio stellte heraus, daß die höfischen Elemente nicht dem volkstümlichen Charakter des Poems widersprächen. Nach der These von Cozzo, der sich D'Ovidio anschließt, handelt es sich bei dem Dichter um einen Sizilianer, der in Salerno studierte. D'Ovidio kam aufgrund des Hinweises auf *san Matteo* in Vers 126 sogar zu dem Schluß, daß es sich um einen Arzt handelt. Monteverdi schließlich ist die Erkenntnis zu verdanken, daß dem Nebeneinander von höfischen und volkssprachlichen Elementen eine künstlerische Intention zugrundeliegt: Das Spiel dieser beiden Elemente trägt dazu bei, einen karikierenden Akzent zu setzen. Auch die dialektale Mischung stellt einen bewußten Aspekt des künstlerischen Ausdrucks dar. Pagliaro selbst ordnet den *contrasto* einem "autore di medio ceto" zu und bezieht sich auf Dantes linguistische Analysen in "De vulgari eloquentia": "*Secondo noi, è questo elemento "mediocre", così acutamente scoperto da Dante, ciò che costruisce il fondo culturale e linguistico del contrasto.*" Vgl. Pagliaro, op. cit. S. 199 ff.

hingewiesen werden, und der Spielmann bekommt bei Fo eine aufklärerische und rebellische Kompetenz verliehen. Zum anderen zeigt Fo auf, daß am heutigen Volk, ähnlich wie zu Zeiten der "leggi melfitane", immer noch Unrecht verübt wird, indem dessen Kultur negiert wird und sich die aristokratische und bürgerliche Tradition ihre - qualitativ wertvollen - Werke aneignet. Den Menschen der unteren Gesellschaftsschichten soll gezeigt werden, daß man ihnen nicht nur ihre Rechte, sondern auch ihre Kultur vorenthält. Gegen diese Enteignungen auf jeder Ebene will sich Fo wehren, sie seinen Zuschauern verdeutlichen und sie zum Engagement aufrufen. Der Text wird von Fo überinterpretiert, um seine eigene klassenkämpferische Motivation zu formulieren.
Fo greift nur auf Aspekte des Spielmannstextes zurück, die seiner eigenen Interpretation entsprechen. Indem er viele Stellen ausspart und nur wenige Passagen zitiert, vermittelt er ein falsches Bild der mittelalterlichen Spielmannsdichtung und verfälscht ihre ursprünglichen Aussagen.

3.2.2. Vergleich der Texte "Navitas rusticorum et qualiter debent tractari" von Matazone da Caliganos und "La nascita del villano" von Dario Fo

In der siebten Episode von *Mistero buffo* greift Fo auf die in Teil I besprochene Dichtung des Matazone da Caligano aus dem 15. Jahrhundert zurück und bearbeitet sie für die Bühne. Im folgenden soll untersucht werden, in welcher Weise diese Adaption vollzogen wird.
Das Spielmannsstück des Matazone beginnt mit einer direkten Anrede an seine Adressaten ("*A voy, segnor e cavaler*", V.1 und "*e a tuta bona zente*", V.3), an die sich eine *captatio benevolentiae* in Form ihres Lobes anschließt. Der Dichter verweist auf seine eigene Herkunft, die "vilania", bekennt, sie abzulehnen und die Gesellschaft der "cortexi" (V.13) vorzuziehen. Ein "vilano" sei von schlechtem Charakter, beute seinen Herrn auf jede erdenkliche Weise aus, drohe ihm und beklage sich darüber hinaus über seine Lebensumstände. In der *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* berichtet der Erzähler explizit über die edle Geburt des "Herrn", der aus der Vereinigung einer Rose mit einer Lilie entstanden sei. Sechs Mädchen hätten ihn als Herrn begrüßt und ihm einen Untertan zugewiesen, der ihm dienen und ihn fürchten soll. Die Geburt des *padrone*, seine Herkunft, Kleidung und die sechs "fanciulle" stellen ein wesentliches Element des Originaltextes dar. Der Spielmann beschreibt sie metaphernreich in fast 80 Versen (V.137-214), um den Gegensatz zwischen *vilano* und *padrone* deutlich herauszustellen. Er verleiht dessen Geburt märchenhafte Züge, um den Unterschied zur animalischen Herkunft des Untertans durch einen Eselsfurz zu kontrastieren. Matazone betreibt also eine deutliche Abwertung des *vilano*, indem er ihn als Untermenschen charakterisiert. Sein Wesen wird in jeder Form kritisiert, da er nur über schlechte Eigenschaften verfügt und sein Gebahren rauh, naturverwachsen und unzivilisiert erscheint. Er ist dumm und ungebildet, hat keine Manieren und lebt wie ein Tier.

Dario Fo beginnt seine Adaption des *Detto dei villani* mit einem ihm üblichen Prolog, in dem er zunächst eine historische Einordnung des Textes vornimmt. Der Name des Spielmannes "Matazone" bedeute "mattacchione", "der Verrückte", der aus Caligano oder Carignano, einem Dorf in der Nähe Pavias, stamme und in jenem Dialekt, der noch heute für Lombarden gut verständlich sei, spreche. Fo kündigt seinem Publikum an, den Originaltext zu rezitieren und Matazone in erster Person sprechen zu lassen, wenngleich er die Dichtung um der Logik und Kohärenz willen ein wenig verändert habe. Fo sichert seine Interpretation also durch die Beteuerung der Authentizität ab und bezieht sich hinsichtlich der Bedeutung des Namens und der Herkunft des Autors auf die

wissenschaftliche Forschung,[183] obwohl er eine Gleichsetzung zwischen Autor und Erzähler vornimmt, die fragwürdig ist.

Das Schauspiel Fos, das auf den Prolog folgt, gliedert sich in zwei Teile: zunächst erfolgt eine Einleitung über die Hintergründe der Geburt des Leibeigenen, danach ein in gebundener Sprache vorgetragener kalendarischer Abriß seiner vielen Aufgaben und Pflichten. Der Originaltext von Matazone ist hingegen gänzlich in Reimform und gebundener Sprache verfaßt. Fos erzählende Einleitung handelt von der Beschwerde des Menschen bei Gott über die Mühen seines Lebens und der Bitte um Hilfe. Gott verweist auf die Esel, Ochsen und die anderen Tiere, die er dem Menschen zur Hilfe erschaffen hat. Da diese dem Menschen nicht genügen, ist Gott bereit, ein weiteres zweibeiniges Wesen zu kreieren. Er geht zu Adam, um ihm eine weitere Rippe zu entnehmen, die Adam Gott aus anatomischen Gründen aber nicht zugestehen will. Gott sieht in dem Moment einen Esel vorbeiziehen und kommt auf eine Idee: das Maultier wird plötzlich dick und gebiert wenig später den Leibeigenen durch einen lauten Furz, der, wie in Matazones Original, vom Schmutz durch ein Gewitter gereinigt werden muß. Nach der Säuberung des *villano* tritt ein Engel des Herrn zum Menschen und teilt ihm mit, daß er auf Gottes Befehl nun Herr über dieses Geschöpf ist. An dieser Stelle beginnt in Fos Adaption die gebundene Sprache, und der Engel des Herrn erteilt Anweisungen über Kleidung, Ernährung und die allgemeine Behandlung des Untermenschen.

Gott wird in Fos Schauspiel direkt für die Lebensumstände des *villano* verantwortlich gemacht, da er einen Esel für die Erschaffung des Leibeigenen auswählt und dessen Konditionen durch seinen Engel verkünden läßt. Im Original des Matazone werden die Anweisungen über die Behandlung des Menschen in die Dichtung eingefügt, ohne daß Gott erwähnt wird. Die Angaben über Ernährung und Kleidung des *villano* sind bei beiden Autoren jedoch sehr ähnlich:

Matazone	**Fo**
Ora è stabilito	Mo est stabilicto e scripto
che deza aver per victo	che sto vilan debia aver par victo
lo pan de la mistura	pan de crusca con la scigola crüda
con la zigola cruda,	faxoj, fava alesa e spüda.
faxoy, ayo e alesa fava,	C'ol debia dormir sora a un pajon
paniza freda e rava.	che d'ol so stato as faga ben rasón.
D'un canevazo crudo,	Da po' che lü l'è nato snudo
però che naque nudo,	deighe un toco d' canovazo crudo
abia braga e camixa	de quei c'as dopra a insacar sarache

[183] Vgl. Contini, op. cit., S. 790

fata e la strania giuxa;
cento d'un sogayone,
de dré un rancayone,
lo badile e la vanga
perché la tera franga,
la folca su la spala
per remondar la stala.[...][185]

parché ol se faga un bel par de brache.
Brache spacà in d'ol mezo e dislasà
che n'ol debia perd trop ol temp in
d'ol pisà [...][184]

Fo unterbricht seine Aufführung an dieser Stelle durch einen Hinweis auf die Parallelen zur aktuellen Situation des Arbeitsmarktes, indem er vom Kampf einiger Fabrikarbeiter in Verona und Bologna um ihre Toilettenpausen berichtet und die dortigen Zustände durch Übertreibung ironisiert. Eine weitere Analogie zwischen den Texten von Matazone und Fo liegt im Anschluß an diese Unterbrechung vor, in der jeweils das Leben und die Leiden des Leibeigenen nach den Monaten des Jahres geordnet sind.[186]
Dario Fo lehnt sich inhaltlich lediglich an 84 (von 284) Verse des Originals an, wodurch deutlich wird, daß er in seiner Adaption große Teile der Spielmannsdichtung unterschlägt. Er fügt neue Inhalte hinzu, indem er z. B. Gott für die menschenunwürdigen Lebensbedingungen des *villano* verantwortlich macht und eine neue Version der Hintergründe der Geburt des Leibeigenen erfindet. Fo läßt wesentliche Elemente des Originals, wie die umfangreich dargestellte Erschaffung des *padrone*, die Beschreibungen der schlechten Charakteristika des *villano*, sein Fehlverhalten seinem Herrn gegenüber sowie die explizite Anrede an reiche Herrn zu Anfang der Dichtung, in seiner Adaption aus. Er rezitiert also seine eigene Version dieser Dichtung und nicht, wie er vor seinem Publikum darstellt, einen leicht veränderten Originaltext. Dieser wird lediglich benutzt, um daran eigene Ideen zu entwickeln.
Matazone übt eine deutliche Kritik am Verhalten der Landbevölkerung, der er als Kontrast die zivilisierten und reichen Herrn gegenüberstellt. Er ironisiert die Figur des *villano*, um sie lächerlich zu machen und in ihrer Rückständigkeit bloßzustellen. Fo hingegen betreibt eine Verteidigung der Landbevölkerung, indem er die geforderten Lebensumstände als Faktum darstellt und die Unmenschlichkeit aufzeigt, die von Gott und den *padroni* gewollt ist. Im Originaltext werden nicht die bestehenden Umstände, sondern die Figur des unzivilisierten Bauern kritisiert, wodurch sich Matazone auf die

[184] ("Ora è stabilito è scritto/ che questo villano debba aver per vitto/ pane di crusca con la cipolla cruda,/ fagioli, fava lessa e sputo. / Che debba dormire sopra un paglericcio/ ché del suo stato si faccio ben ragione./ Dal momento che lui è nato nudo/ dategli un pezzo di canovaccio crudo/ di quelli che si adoperano per insaccare saracche/ perché si faccia un vel paio di braghe./ Braghe spaccate nel mezzo e slacciate/ che non debba perdere troppo tempo nel pisciare."), *Mistero buffo*, S. 87
[185] Matazone, Verse 97-112
[186] Matazone, Verse 215- 284; *Mistero buffo*, S. 91-95

Seite der Reichen stellt. Fo nimmt die Unmenschlichkeit als Anlaß, Parallelen zur heutigen Situation der Arbeiter aufzuzeigen, die sich seiner Meinung nach seit dem Mittelalter nicht verändert haben.

Fo übergeht in seiner Adaption des Originaltextes all das, was für die Bourgeoisie sprechen könnte und sie in einer Form darstellt, die seiner Intention zuwiderlaufen würde. Seine Adaption läßt sich als eine Verteidigungsrede der Leibeigenen sowie der heutigen Ausgebeuteten begreifen, da er die unmenschlichen und würdelosen Lebensbedingungen der Untertanen überspitzt und auf diese Weise der Lächerlichkeit preisgibt. Es geht ihm um das Aufzeigen der Bedingungen der unteren Gesellschaftsschichten im Mittelalter, die er auch heute noch für aktuell hält. Dafür spricht die Unterbrechung des Schauspiels durch die Anmerkungen über die Situation heutiger Arbeitnehmer in Italien[187].

[187] *Mistero buffo*, S. 87

3.3. Fos Umdeutung des mittelalterlichen *giullare*

Dario Fo bemüht sich in seinem dramatischen Werk um eine Wiederbelebung des volkstümlichen Theaters des Mittelalters, das er von den Mystifizierungen und Verfälschungen, denen es seiner Ansicht nach insbesondere durch Kirche und Bürgertum unterlag, zu befreien versucht. Mit *Mistero buffo* hat Fo erstmals die mittelalterlichen Spielleute in Form eines Schauspiels thematisiert und sie zu den Protagonisten gemacht. Er greift dabei zum Teil auf originale Spielmannstexte - wie die *Nascita del giullare*, die er in einer Handschrift der Bibliothek von Ragusa entdeckte, oder die *Navitas rusticorum et qualiter debent tractari* von Matazone da Caligano aus dem 15. Jahrhundert - zurück und adaptiert sie für die Bühne. Seine "giullarate" werden als authentische Reproduktionen von Spielmannstexten ausgewiesen und durch die vermeintliche Einbeziehung der Forschungsliteratur abgesichert. Fo will durch die Darstellung, auf welche Weise der *giullare* im Mittelalter seine Zuschauer die Bibel auszulegen lehrte, das Vorgehen des antiken Spielmanns, der in verschiedenen Episoden der Bibel den Schlüssel für seine Parabeln über die Macht fand, wiederholen.[188] So werden nicht durch den Kuß von Jesus Christus der Bauer der *Nascita del giullare* zum Spielmann, sondern aus dem humanen Bedürfnis heraus, die Armen dieser Welt mit rebellischer Wut bewaffnen zu müssen. Genau das lasse den heutigen Komiker zum Spielmann werden und seine Zunge schärfen.[189]

Fo macht innerhalb der von ihm gezeigten Schauspiele auf die revolutionären Tendenzen der Volkskultur aufmerksam. Für ihn stammt der *giullare* aus dem Volk und nimmt von diesem die Wut über die Ungerechtigkeiten. Damit wurde dem Volk zum Bewußtsein über seine Bedingungen verholfen.[190] Fo betreibt auf diese Weise eine Aufwertung der Kultur des Volkes und hält die Menschen der unteren Gesellschaftsschichten der Schaffung künstlerisch- ästhetischer Werke für fähig. Unter dem Ausdruck "popolo" werden von ihm die gesellschaftlichen Gruppen verstanden, die innerhalb einer sozialen Struktur den unteren Schichten (Arbeiter, Bauern, Teile der Intelligenz und auch des Subproletariats) zugeordnet werden. Fo legt seinem "Volksbegriff" soziologische Kriterien zugrunde.[191] Von der marxistischen Vorstellung der Klassengesellschaft ausgehend gelangt er zu der Theorie zweier grundsätzlich verschiedenen Kulturen, bei denen es sich zum einen um die "Hochkultur", d. h. die Kultur der oberen

---

[188] Vgl. ebd., S. 138

[189] Fo in: Allegri, op. cit. S.

[190] *"Quindi il giullare era qualcuno che, nel Medioevo, era parte del popolo; come dice il Muratori, il giullare nasceva dal popolo e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo mediata dal grottesco, dalla "ragione", perché il popolo prendesse coscienza della propria condizione." Mistero buffo*, S. 12

[191] Vgl. Jungblut, op. cit., S. 168

Gesellschaftsschichten, und zum anderen um die "Volkskultur" der unteren Schichten handelt. Ihre unterschiedlichen Ausdrucksformen und Inhalte sind direkt von der gesellschaftlichen Stellung sowie den Lebensbedingungen ihrer Mitglieder ableitbar. Wie die "hohe" Kunst, so hat auch die Volkskunst eine Tradition, die den Lebensumständen der volkstümlichen Schichten entspringt. Daß die Formen der Volkskunst einfacher Natur sind, weist nicht auf eine allgemeine Naivität der Volksschichten in künstlerischer oder weltanschaulicher Hinsicht hin.[192] Zwischen beiden Kunstformen bestehe ein Netz von Beziehungen künstlerischer wie geistiger Art, deren Verhältnis jedoch nicht ausgewogen sei. Die "hohe Kunst" wisse viel stärker auf die volktümliche einzuwirken und Fo glaubt, hierin eine bewußte Beeinflussung der oberen Schichten auf die unteren zu entdecken. Auf diese Weise werden Bewußtseinsformen verankert, *"die die Konservierung bestehender Verhältnisse begünstigen sollen."*[193] Deswegen sei die Kultur des Volkes immer wieder verfälscht und mit Elementen versehen worden, die einer ihr gegnerischen Kultur entstammen. Dennoch habe es die aristokratische Kultur nie gänzlich geschafft, die Volkskultur zu unterdrücken.

Nach Fos Meinung ist das Theater seit seinen Ursprüngen ein Mittel der Provokation und der Agitation gewesen.

"... *il teatro è la prima forza di espressione popolare, cioè il modo più semplice, naturale e diretto di arrivare ad esprimere dei concetti e delle idee da parte del popolo. È straordinario notare che tutte le volte che esiste un grande movimento popolare, sia artistico che politico, in cima a questo movimento c'è sempre il teatro. Gli esempi non mancano a cominciare dal Medioevo. Le forme popolari di poesia che sono arrivate a noi da quel tempo, quando nasceva la poesia in lingua volgare, sono tutte forme teatrali. Ma non ci si è resi conto di questo fatto, oppure gli si è data poco importanza."*[194]

Durch das Aufgreifen dieser fast vergessenen Tradition sieht Fo die Möglichkeit, ein modernes politisches Theater zu realisieren, das sich als Teil und Beitrag zu jener "anderen" Kultur versteht. Um das heutige Theater zu erneuern, müsse man das aufarbeiten, was verlorengegangen sei. Man müsse zu den Ursprüngen zurückkehren, um sich von intellektuellen Verkrustungen zu befreien und dem Theater seine wahre Dimension zurückzugeben: Das volkstümliche Theater ist Ausdrucksmacht des Kampfes und nicht der Unterhaltung, Ablenkung oder ein rein formelles Experiment.[195] Fo glaubt, daß es für eine Erneuerung des modernen Theaters wichtig ist, die Vergangenheit des Theaters und seine Ursprünge zu erforschen. Dabei ist jene Vergangenheit relevant, die

---

[192] Vgl. ebd., S. 169 f.
[193] Ebd, S. 174
[194] Dario Fo, *Una difesa del teatro*. In: Letture, 3 (1969), S. 27; zitiert nach Jungblut, S. 191 f.
[195] Andreoli, *Intervista con Dario Fo*, S. 8; zitiert nach Jungblut, S. 192

mit den Wurzeln des Volkes zusammenhängt und von seiner Lebens- und Kulturwelt ausgeht.

Fo hat die Quellen, mit denen er seine Schauspiele erarbeitet hat, nie zur Verfügung gestellt. Auch die wenigen Angaben, die er zur Forschungsliteratur macht, erweisen sich, wie in 3.2. dargelegt, als unzuverlässig. In *Manuale minimo dell'attore* von 1987 verweist Fo erstmals auf die Unzulässigkeit seiner Angaben, indem er eingesteht: *"Le nostre fonti non sempre attentibili, ma di certo sono quasi sempre affascinanti."*[196] Somit läßt sich die ursprüngliche Herkunft seiner Theaterstücke nur schwerlich rekonstruieren. Fo gibt besonders in *Mistero buffo* vor, seine Interpretation des Spielmannstums auf die Forschungsergebnisse der Wissenschaft zu bauen und diese in theatralischer Form zu verarbeiten. Die verschiedenen Episoden aus *Mistero buffo* haben, trotz der Versicherungen Fos, keine ausreichende historische Plausibilität, die sie mit dem Repertoire der italienischen Spielleute übereinstimmen ließen. Auch ist das politische Bewußtsein, das Fo in den Spielmann projiziert und das immer in Opposition zur Macht steht, keineswegs nachweisbar. Ganz im Gegenteil besteht in der Kultur des Volkes der Obrigkeit gegenüber eine große Gleichgültigkeit, die oft als reaktionär zu bezeichnen ist und die progressiven Tendenzen überwiegt.[197]

Fo stellt auf vereinfachende Weise zwei Kulturen in propagandistischer Absicht[198] einander als oppositär gegenüber. Ihm zufolge ist die Kultur des Volkes progressiv, die Kultur des Bürgertums, des Klerus' und des Adels als reaktionär einzuschätzen. Er glaubt, daß Volkstümlichkeit per se subversiv ist, da sich die wesentlichen Themen der *cultura popolare* immer um Hunger, um das Überleben, um das Problem der Würde und der Freiheit drehen. Fo vergißt dabei offensichtlich die von ihm benutzte Textvorlage *Rosa fresca aulentissima*, in der es um eine bloße Bekundung der Wollust geht und dieses Stück eine rein unterhaltende Funktion erfüllt. Und so kann die Dichtung des Matazone da Caligano eher als Bauernschmähung verstanden werden und nicht als Attacke gegen die bestehenden Zustände, da sich der Erzähler auf die Seite seiner wohlhabenden Zuhörer schlägt. Fo nimmt diesen Text, um ihn zu einer reißerischen Verteidigungsrede der armen Bauern umzugestalten, indem er ihn, stark gekürzt, verändert, und Bezüge zu der Situation der Arbeiter in den sechziger Jahren herstellt.

Jede Kultur ist von verschiedenen und durchaus widersprüchlichen Aspekten gekennzeichnet und läßt sich nicht auf bestimmte Kategorien festlegen. Sie stellt dynamischen Komplex dar, der sowohl positive als auch negative Aspekte in sich vereint. Am Beispiel der Homosexualität läßt sich aufzeigen, daß die bürgerliche Kultur dieses

---

[196] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino 1987, S. 358

[197] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 149

[198] Vgl. Michele Straniero, Sipario 1979, Heft 394, S.15

Randphänomen wesentlich offener in Angriff nimmt und zur Akzeptanz bringt, als es in den unteren Sozialschichten der Fall ist.[199] Im Mittelalter war man von der Bildung eines politischen Standpunktes weit entfernt. Auch bei denjenigen Bevölkerungsgruppen, die sich auf einem relativ hohen Bildungs- und Bewußtseinsniveau befanden und zu denen auch die Spielleute gerechnet werden dürfen, fand keine politische Stellungnahme statt. Fos bibliographische Vorgehensweise wird von Tito Saffioti als unzulässig eingestuft, der darin eine Absicht zu erkennen glaubt: bei einem intensiven Studium der Quellen würde ans Licht kommen, daß es sich bei Fos Schauspielen um eine Erfindung handelt, die die ursprüngliche Bedeutung seiner Quellen direkt ins Gegenteil verkehren würde[200], sich also durch sie nachweisen ließe, daß es sich bei den Spielleuten vielmehr um angepaßte, unpolitische Menschen handelt.

Fo nimmt lediglich das mittelalterliche Theater als Anlaß, um daraus seine eigenen, zweifelsfrei originellen Texte zu verfassen. So läßt sich auch die Sprache aus *Mistero buffo*, die vorgibt, dem padanischen Dialekt jener Zeit zu entsprechen, als Erfindung deuten. Es handelt sich bei der Behauptung Fos, er habe die in *Mistero buffo* zum Ausdruck kommenden Art der Darstellung gewählt, um die Clownerien der Spielleute und ihren revolutionären Wert aufzuzeigen, um eine nachträgliche Versicherunge. Diese äußerte er, um seine Aktionen mit einer gelehrten Begründung zu untermauern. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um den theatralischen Instinkt Fos, um die enorme Erfahrung, die er in zwanzig Jahren Theater gesammelt hat, die ihn diese außergewöhnliche Art der Darstellung haben finden zu lassen.[201] Die Haltung Fos ist mit derjenigen Ruzzantes zu vergleichen. Wie dieser betreibt Fo eine gelehrte Schöpfung von Volkskultur, der es an einer Teilnahme und Unterstützung für die Armen und Unterdrückten nicht mangelt, aber denen ein Klassenbewußtsein und ein revolutionärer Wille unterstellt wird, der absolut anachronistisch ist.

---

[199] Vgl. ebd.
[200] Vgl. Saffioti, op. cit., S. 148
[201] Vgl. Valentini, op. cit., S. 119f.

3.4. Die Veränderung des politischen Theaters von Dario Fo seit 1968

Dario Fos Abkehr vom offiziellen Theaterbetrieb erfolgte 1968 und zog die Auflösung der "Compagnia Dario Fo-Franca Rame" nach sich. Er gründete zusammen mit anderen Künstlern die Theaterkooperative "Nuova Scena", die sich in ihrem Statut folgende Ziele setzte:

"[Noi siamo] un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti effettivamente al potere la classe operaia."[202]

"Nuova Scena" schloß sich der "Associazione ricreativa e culturale italiana" an, der Kulturorganisation der kommunistischen Partei, die über ein Netz von sogenannten "case di popolo" in ganz Italien verfügt. Durch die Studentenbewegung und den Druck der Arbeiter glaubte Fo, daß sich die starren Strukturen innerhalb der Parteiführung des PCI auflösen würden. Ein Anliegen der Mitglieder der "Nuova Scena" war es, einen Theaterzirkel zur Verbreitung von Volkskultur aufzubauen, ebenso wie ihn das bürgerliche Theater für bürgerliche Kultur besaß, und die Masse des bis dato "non pubblico" in bewußte und engagierte Zuschauer zu verwandeln.[203] Eine der Prämissen der "Nuova Scena" bestand darin, die traditionelle Rollenverteilung abzuschaffen und alle Beteiligten der Kooperative mit den gleichen Pflichten und Aufgaben zu betrauen sowie ihnen ein Mitspracherecht über die Stücke zu gewähren.

Im August 1969, ein knappes Jahr nach Gründung der "Nuova Scena", kam es zu den ersten Meinungsverschiedenheiten, durch die sich das Kollektiv in drei Sektionen spaltete. In dem Stück *Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso*[204], das aus den zwei Einaktern *Il telaio* und *Il funerale del padrone* besteht, thematisiert Fo das Problem der Ausbeutung und Entfremdung der Arbeiter. Bei der Premiere in Genua am 5. November 1969 explodierte die Polemik gegen dieses Schauspiel in den eigenen Reihen, und Fo wurde vorgeworfen, daß sein Stück nicht die Bedingungen der Ausgebeuteten aufzeige, sondern eine klare Kritik am PCI darstelle. Der Streit zwischen Fo und der kommunistischen Partei verschärfte sich, als der PCI 1970, besonders nach den Bombenanschlägen auf der Piazza Fontana in Mailand sowie weiteren Attentaten, eine strengere politische Linie durchzusetzen beabsichtigte, indem er sich von den Gruppierungen und Künstlern der linken Opposition abzugrenzen versuchte und die politische Führung der linken Kräfte für sich beanspruchte. Dario Fo, Franca Rame und

---

[202] zitiert nach: Valentini, op. cit., S. 14
[203] Vgl. ebd., S. 16
[204] In: *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino 1975

weitere Mitglieder waren jedoch überzeugt, daß nicht nur die Partei selbst, sondern auch ihr Kollektiv im höchsten Maße politisiert werden müsse. So kam es immer häufiger zu Meinungsverschiedenheiten und 1970 zum endgültigen Bruch mit der ARCI:

"Il nostro era un discorso ben più profondo. Noi volevamo mettere il nostro lavoro al servizio del movimento di classe. Ma per noi "al servizio" non voleva dire infilarsi in un piatto già confezionato, essere insomma degli "artisti di sinistra", che lasciano al partito il compito di elaborare la linea, che accettano direttive e compromessi. Noi eravamo decisi a contribuire al movimento, a essere presenti, a collaborare alle lotte in prima persona. A essere insomma dei militanti rivoluzionari."[205]

Im gleichen Jahr gründeten Fo, Rame und andere das "Collettivo teatrale La Comune", das über einen Vorsitz verfügte, um nicht nur organisatorische Fragen, sondern auch die politische Linie zu diskutieren.[206] Die "Comune" sollte sich jedoch an keine Gruppe binden oder der künstlerische Arm einer politischen Organisation werden. Doch auch die Zusammenarbeit von Fo und der "Comune" ist nicht von Dauer, da die politische Gruppe *Avanguardia Operaia* versuchte, sich die "Comune" zu eigen zu machen und sich damit eines Theaternetzes zu bemächtigen, das über 80 lokale Zirkel und über eine politische Glaubwürdigkeit verfügte. Fo sollte das künstlerische Aushängeschild sein, während die politischen Zügel in den Händen der Gruppe lagen. Er wehrte sich gegen die Übernahme seines Kollektivs durch *Avanguardia Operaia*, und diese warf ihm und Rame Bürokratismus und politisches Abenteuertum vor. So kam es mit der "Comune" zum Bruch, und Fo zog es vor, innerhalb einer "Comune II" seine politische und künstlerische Arbeit allein fortzusetzen. 1974 besetzte er zusammen mit einem neuen Ensemble die Mailänder "Palazzina Liberty" und verschrieb sich weiterhin politischen Zielen im Sinne des marxistischen Klassenkampfes.

Durch die mehrteilige Übertragung seiner Schauspiele kehrte Dario Fo 1977 ins italienische Fernsehen zurück und mit seiner Inszenierung von Stravinskis *L'histoire du soldat* an der Mailänder Scala 1980 auch in den offiziellen Theaterbetrieb. Seit dieser Zeit hat sein dramatisches Schaffen große Veränderungen vollzogen. In den fünfziger und sechziger Jahren kritisierte Fo die Konsumgesellschaft und den Wirtschaftsboom Italiens, in den späten sechziger und in den siebziger Jahren die Korruption von Staatsseite, Spekulanten, die Polizei und die Parteiführung des PCI. Mitte der siebziger Jahre erlebte Italien eine große Wirtschaftskrise, den sogenannten "riflusso", und nach

---

[205] Ebd., S. 116

[206] *"Il teatro ha per noi una funzione solo se si lega da una parte alle masse e alle loro giuste esigenze, e dall'altra all'avanguardia organizzata per diventare uno dei mille veicoli, una delle mille armi del processo rivoluzionario socialista."* Ebd., S. 133

Jahren der Rebellion, der Streiks und der Straßenschlachten herrschte eine wenig involvierte Stimmung der Bürger im Land vor. Dieser sogenannte "menefreghismo" war für die Art von Theater, die Fo produzierte, tödlich. Hierin liegt die Ursache begründet, daß der politische Theaterautor während der achtziger Jahre deutlich hinter den Komiker zurückgetreten ist und in vielerlei Hinsicht zum bürgerlichen Theater zurückgekehrt zu sein scheint.

Fo sieht sich nicht vordergründig als politischen Theaterautor, wenngleich viele seiner Stücke, wie u. a. *Morte accidentale di un anarchico* von 1974, stets als klassische Beispiele eines explizit politischen Theaters katalogisiert worden sind.[207] Mit *Morte accidentale* handelt es sich zwar offensichtlich um eine Anspielung auf den Fenstersturz des Anarchisten Giuseppe Pinelli 1969 aus einem Mailänder Polizeigebäude. Diese Art der Darstellung ordne sich jedoch primär in eine "situazione di divertimento" ein, und deswegen könne, so Fo, das Schauspiel, das mit Groteske, Paradox und dem Wahnsinn spiele, auch ohne den politischen Hintergrund in Italien funktionieren. Umberto Eco schließt sich dieser Aussage an, da er den großen Erfolg dieses Schauspiels in New York miterlebte:

"Una volta l'ho visto in un teatro gremito di New York uno spettacolo di Fo recitato da attori americani: Un successo. [...] se uno spettatore americano apprezza Fo senza Fo vuol dire che dobbiamo guardare i suoi testi a prescindere dall'esecuzione teatrale. Vuol dire che sbagliamo se ci lasciamo condizionare dal personaggio, che pure è grandissimo. I suoi testi hanno molto rilievo nella nostra letteratura [...]."[208]

Dario Fo behauptet, daß er nie die eigentliche Funktion des Theaters, die in der Unterhaltung begründet liegt, vernachlässigt habe, gleichwohl er durch *Morte accidentale di un anarchico* auf das politische Engagement gezielt hätte. Wenn ein Schauspiel auf der theatralischen Ebene nicht funktioniere und die dramatischen und komischen Elemente vernachlässigt würden, verkomme das Theater zu einer langweiligen politischen Versammlung.[209] So war der Ausgangspunkt für Fo in erster Linie stets theatralischer Natur und erst auf einer zweiten Ebene politisch.

Fo behauptet, daß man heutzutage keine Schauspiele einer direkten gesellschaftlichen Intervention wie *Il Fanfani rapito* oder *Non si paga! Non si paga!* mehr inszenieren könne. Nach den turbulenten siebziger Jahren habe er sich deshalb zunehmend privaten Themen gewidmet, was in *Fabulazzo osceno* oder den gemeinsam mit Franca Rame geschriebenen Stücken *Parliamo di donne* und *Tutto casa, letto e chiesa* seinen

---

[207] Fo in: Allegri, op. cit., S. 150
[208] Umberto Eco in: la Repubblica, 10 ottobre 1997, S. 15
[209] Vgl. Fo in: Allegri, op. cit., S. 150

Ausdruck findet. Dennoch habe er den Unterschied zum bürgerlichen Theater stets aufrechterhalten. Gleichzeitig hält Dario Fo bis heute an dem Anspruch fest, daß sein Theater eine eindeutige politische Intention vertrete:

"*Penso che tutto il grande teatro, quello che è arrivato sino a noi, avesse sempre dentro un discorso politico e sociale che tendeva a sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà... o l'indignazione. Insomma prendeva posizione ponendosi spesso come atto di accusa verso certi modelli e atteggiamenti della società.*"[210]

Obwohl seine Stücke in den letzten zwanzig Jahren andere Themen beinhalten, anders inszeniert und wieder in etablierten Schauspielhäusern aufgeführt werden, kann man nicht behaupten, daß sie an politischer Sprengkraft und Bedeutung eingebüßt hätten.

Dario Fo zeigt mit seinen letzten beiden Inszenierungen, inwieweit es auch heute für ihn möglich ist, ein im höchsten Maße politisiertes Theater zu schaffen. Im Herbst 1997 inszenierte er mit *Il diavolo con le zinne* eine Komödie über die Intrigen der Gerichtswelt, die er im 16. Jahrhundert spielen läßt. Der Protagonist ist ein Richter, der seine Prozesse nicht zu Ende führen kann, da er von seinen korrupten Vorgesetzten unter Druck gesetzt wird. Es treten reuige Terroristen auf; die Szene eines Prozesses spielt in einem Séparée. Die Figur des Richters hat eine intendierte Ähnlichkeit mit Antonio Di Pietro, dem Chef der Antikorruptionskampagne "Mani pulite". In dieser mit Franca Rame und Giorgio Albertazzi in den Hauptrollen inszenierten Komödie lassen sich Hinweise zur Aktualität Italiens aufzeigen, wo Anfang der neunziger Jahre korrupten Staatsmännern wie Craxi, Andreotti oder Berlusconi von "Mani pulite" der Prozeß gemacht wurde.[211]

Das bislang neueste Schauspiel von Dario Fo, *Marino libero! Marino è innocente!*, wurde am 16. März 1998 nach offenen Proben in verschiedenen norditalienischen Orten am Mailänder Teatro Nazionale uraufgeführt.[212] Als Hintergrund des Theaterstücks dient der Mord an dem Chef der Mailänder Carabinieri, Luigi Calabresi, der am 17. Mai 1972 auf offener Straße erschossen worden war. Über zwanzig Jahre später sind für die Tat drei ehemalige Mitglieder der damals linksextremen "Lotta Continua" zu jeweils zweiundzwanzigjährigen Haftstrafen verurteilt worden. Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani und Ovidio Bompressi sind heutzutage alle in bürgerlich-intellektuellen Berufen tätig und beteuern ihre Unschuld. Fo setzt Teile der Akten des Sofri-Prozesses zusammen, kommentiert die Absurdität des Prozeßverlaufs und die zutiefst widersprüchlichen

---

[210] Fo in: Ebd., S. 149

[211] Vgl. la Repubblica, Beilage Tutto Milano. Nr. 85, sett. 1997, S. 4 f.

[212] Vgl. Velaska von Roques in: DIE ZEIT, Nr. 45, 26. März 1998, S. 45

Aussagen des Kronzeugen Leonardo Marino. Die über dreistündige Uraufführung wurde vom Rundfunksender Radio Popolare live übertragen. Das Fernsehen strahlte die Inszenierung am Tag der Entscheidung des Appellationsgerichtes am 21. März 1998 aus, das den Antrag auf Wiederaufnahme des Prozesses ablehnte.[213]

Der Stoff dient Fo als Realsatire, bei der es sich *"mehr um Polit-Sketch als Kunst"*[214], *"um eine Performance zur italienischen Justiz mehr als um ein Schauspiel"*[215] handelt und in der die Realität die Fiktion um Längen an Absurdität überholt.

Fo greift in diesen beiden Schauspielen die zentralen Themen der italienischen Gegenwart der neunziger Jahre auf und stellt die offiziellen Versionen der Prozesse von "Mani pulite" und "Lotta Continua" in Frage. Antonio di Pietro brach 1994 seine juristische Karriere aus ungeklärten Gründen ab und führte seine Prozesse nie zu Ende. Warum hat er sein Amt niedergelegt? In *Marino libero! Marino è innocente!* beleuchtet Fo den paradoxen Prozeßverlauf, indem er die offensichtliche Beteiligung der Polizei und ihrer

---

[213] Luigi Calabresi war der Vorgesetzte jener Polizeibeamten, die Giuseppe Pinelli nach dem Attentat auf die Mailänder Landwirtschaftsbank am 12. Dezember 1969 verhört und aus dem Fenster gestürzt hatten. "Lotta Continua" geriet sofort unter Verdacht, da ihre Zeitung heftige Angriffe auf Calabresi nach dem Mord an Pinelli veröffentlicht hatte. Erst sechzehn Jahre nach dem Attentat trat der Kronzeuge Leonardo Marino in Erscheinung - ein Straßenhändler und Kleinkrimineller - bei dem es sich um einen ehemaligen Mitläufer von "Lotta Continua" handelt. Er gab an, das Fluchtauto gefahren zu haben, in dem der Killer Calabresis, ein gewisser Luigi, entkam. Den Auftrag habe Marino direkt von Sofri, Bompressi und Pietrostefani erhalten. Seit 1990 fanden sieben Prozesse statt, in denen er offensichtliche Schwindelgeschichten erzählte, sich ständig widersprach und korrigierte. Jede seiner Äußerungen - die vermutlich mit Hilfe der Polizei konstruiert wurden - konnte von der Verteidigung widerlegt werden. Die Richter und Staatsanwälte waren jedoch gewillt, Marino Glauben zu schenken, um die ehemaligen Linksextremisten zu verurteilen. Den Rahmen der Ereignisse liefert das Italien der 60er und 70er Jahre mit Studentenaufstand und Arbeiterstreiks. Im westlichen Bündnis galt Italien als doppelt gefährdet, da an seine östliche Flanke das Sowjetreich mit seinen Satellitenstaaten angrenzte. Zugleich nahm die Wählerzahl des PCI beständig zu, und es war nicht auszuschließen, daß dieser eines Tages die Macht legal übernehmen würde. Im Kampf gegen den PCI war jedes Mittel recht. "In dieser düsteren Gegenwelt paktierten Neofaschisten mit CIA-Leuten und subversiven italienischen Geheimdienstlern. Rechts-Terroristen legten Bomben im Namen der Demokratie. Gemeinsam arbeiteten Dunkelmänner an einer "Strategie der Spannung", die von 1969 an bis zum Untergang des Sowjetkommunismus [...] Hunderte von Menschenleben gefordert hat. Das Ziel war es, die Italiener mit Bombenterror davon abzuhalten, weiterhin die Kommunisten zu wählen." Die Polizei oder diejenigen, die etwas zu vertuschen hatten, wollten nach dem Anschlag schnell einen Täter präsentieren. Der Eisenbahner Pinelli wurde verhaftet und drei Tage später, bereits tot, aus dem Fenster des Polizei-Hauptquartiers gestürzt. Offensichtlich gab es ein Komplott, das verbergen sollte, wer die Bombe tatsächlich gelegt hatte. Nach den Angaben Marinos trat Calabresi zu spät aus seiner Haustür, um erschossen zu werden. Die Polizei fand das Fluchtauto des Killers, bei dem es sich um einen dunkelblauen Fiat 125 handelte. Marino gab an, daß das Auto, das er gefahren haben will, beige gewesen sei. Er erinnert sich minutiös an die Wohnung, in der er den Killer angeblich traf. Er beschreibt den Grundriß, der im Mailänder Katasteramt liegt. Jedoch sah die Wohnung 1972 schon völlig anders aus. Die Pläne des Umbaus liegen in einem anderen Amt, was die tatsächlichen Attentäter, die Marinos Aussagen präparierten, übersehen hatten. Der Killer soll Luigi Noia geheißen und über keine auffälligen Kennzeichen verfügt haben. Noia ist ein Attaché der italienischen Botschaft in Neu-Delhi, der zum Tatzeitpunkt einen auffälligen schwarzen Vollbart trug. Trotz all dieser Widersprüche sind die drei Angeklagten zu langen Haftstrafen verurteilt worden. Vgl. ebd.

[214] Ebd.

[215] Henning Klüver in: Berliner Zeitung, 19. März 1998, S. 13

Schattenmänner an der Verbreitung falscher Indizien und der Präparation der Aussagen Marinos aufzeigt. Die Frage, warum die Richter Sofris einem vorbelasteten Kronzeugen mehr Glauben schenken als drei offensichtlich unschuldigen Angeklagten, die sich schon in den frühen siebziger Jahren von "Lotta Continua" losgesagt haben, bleibt bislang unbeantwortet. Fo beleuchtet Widersprüche, stellt die Richter bloß und entlarvt einen Justizirrtum. Er will einen endgültigen Prozeß, für den er die Verstärkung einer breiten Öffentlichkeit benötigt. Auf diese Weise kann er die Verbrechen der Polizei und des CIA am Bombenterror offenbaren, der Italien besonders in den siebziger Jahren kennzeichnete.

Fo hat sich von einem militant-marxistischen Anspruch entfernt und verfolgt auf moderatere Weise seinen 1968 eingeschlagenen Weg zur Gerechtigkeit und Verbesserung der Lebensbedingungen. Noch heute betreibt er ein Theater der direkten Intervention, das sich mit den Problemen der Gegenwart auseinandersetzt. Was weder von den Medien noch vom Staat an Aufklärung geleistet wird, vollzieht Dario Fo, der durch seine Schauspiele Sachverhalte in Frage stellt und sie durch Hinterfragung und Aufklärung beleuchtet. Er gibt den Kampf nicht auf, was ihn und sein Theater über alle Maße glaubhaft macht.

3.5. Schlußbetrachtung

Es wurde aufgezeigt, daß sich Dario Fo mit seinen monologischen Schauspielen an das Theater der Spielleute des Mittelalters anlehnt. Wie die *giullari* greift er thematisch vor allem auf christliche Motive sowie historische, mythologische und antike Quellen zurück. Fo adaptiert ebenfalls authentische Dichtungen von Spielleuten für seine Theaterstücke. Seine Aufführungen erweisen sich dahingehend den Schauspielen der Spielleute entlehnt, als Fo den dramatischen Monolog als Genre einsetzt und auf aufwendige theatralische Hilfsmittel wie Requisiten, Kostüme oder Bühnenbild verzichtet. Außer seinem Körper und dessen mimischen und gestischen Möglichkeiten setzt Fo keine technische Unterstützung ein. Wie die Spielleute benutzt er in den monologischen Schauspielen als sprachliches Instrument den Dialekt. Sein Wiederaufgreifen des "Grammelot" stellt eine Anknüpfung an die Tradition der *Commedia dell'Arte* dar.

Die gesellschaftliche Funktion der Spielleute lag in erster Linie in der Unterhaltung und Nachrichtenverbreitung. Auch Fo zielt mit seinem theatralischen Schaffen primär auf Unterhaltung ab, doch nutzt er seine Aufführungen zudem zur politischen Aufklärung seiner Zuschauer. Dario Fo interpretiert in die Figur des Spielmanns ein politisches Mandat und versteht sie als Anwalt des Volkes, die aufgrund ihrer Redegabe die Meinungen des Volkes verkündet und die Herrschenden angreift, bloßstellt und lächerlich macht. Fo glaubt, in der Figur des mittelalterlichen Spielmanns eine politische Sprengkraft zu erkennen und sieht im Gaukler einen Rebell oder gar Revolutionär, der sich bewußt an den Rand der Gesellschaft stellt, um sein Leben selbstbestimmen zu können. Der *giullare* wird von ihm als Wurzel des volkstümlichen Theaters verstanden. Um heutzutage ein wahrhaftes Theater des Volkes ins Leben zu rufen, beschäftigt sich Fo mit ebendiesen Wurzeln.

Dario Fo versteht sich selbst in der Tradition der *giullari*. Indem er sich zum Spielmann erklärt, will er Ungerechtigkeiten des sozialen Lebens aufzeigen und seine Zuschauer über Mißstände in der Gesellschaft aufklären. Mit seiner Kritik macht er weder vor Institutionen wie der katholischen Kirche noch vor Politikern - gleich welcher Couleur - halt. Personen des öffentlichen Lebens werden in ihrer Selbstliebe und Skrupellosigkeit dar- und in ihrem Machtmißbrauch bloßgestellt. Fo setzt sich auch auf privater Ebene zur Verbesserung der gesellschaftlichen Bedingungen ein, indem er zusammen mit seiner Frau eine Hilfsorganisation für Gefangene, den *Soccorso rosso*, gründete und sich an vielen Streiks beteiligt.

Fo will sein Publikum zwingen, die Realität zu hinterfragen und zur Reflexion über die Dinge des Alltags anleiten. Besonders die Menschen der unteren Sozialschichten sollen sich für ihre Rechte einsetzen und lernen, durch das ihnen gegebene demokratische

Mandat ihre Bedingungen zu verbessern und menschenwürdiger zu gestalten. Fo will ihnen zu Würde verhelfen und macht auf diese Weise den Reichen und Mächtigen ihre Privilegien streitig.
Durch die Analyse von Fos dramatischen Monologen und durch die direkte Gegenüberstellung mit den überlieferten Spielmannsdichtungen wurde nachgeweisen, daß Fo durch seine Adaption den Inhalt historischer Quellen stark verfremdet. Die Ähnlichkeiten mit den Originalen sind nur oberflächlicher Art, indem Fo zwar deren Themen aufgreift, sie aber durch Auslassungen oder Hinzufügen fremder Sachverhalte geradezu verfälscht. Die von den Spielleuten ursprünglich intendierten Aussagen lassen sich in ihrer Adaption durch Fo nicht wiederfinden. Seine Deutung des Spielmanns entspricht deswegen keineswegs der Realität, sondern stellt eine Verfälschung historischer Tatsachen dar. Weder den unteren sozialen Schichten noch den Spielleuten ist zur Zeit des Mittelalters eine politische Aktivität oder ein politisches Bewußtsein nachzuweisen; es läßt sich vielmehr eine Gleichgültigkeit in bezug auf Machtverhältnisse und Herrschaftsformen feststellen. Fos Vorgehen ist von Mediävisten vielfach kritisiert worden, da er Konstrukte seiner Phantasie als historische Tatsachen darstellt und seinen Zuschauern ein falsches Bild der Geschichte vermittelt.

Es wurde aufgezeigt, daß Dario Fo das Mittelalter als Anlaß nimmt, um daran seine eigene Form von Theater zu entwickeln. Die von ihm betriebenen Forschungen an mittelalterlichen Texten dienen ihm als Quelle und Anregung für die Gestaltung seiner eigenen Schauspiele. Die Figur des *giullare* gab Fo zunächst die Gelegenheit, seine Arbeit wissenschaftlich zu begründen und wurde von ihm benutzt, um daran eigene Aussagen zu entwickeln. Der *giullare* ist in der Interpretation Fos vielmehr ein Kunstprodukt, in welchem sich das Selbstbild des Autors spiegelt. Fo projiziert die an sich selbst gestellten Aufgaben auf diese Figur. So ist in Wirklichkeit nicht der mittelalterliche Spielmann der Rebell, sondern Dario Fo selbst, der kraft seiner Identifikation mit dem *giullare* den Ungerechtigkeiten des modernen Leben Ausdruck verleiht.

Fos eigene Wurzeln sind in der Tradition der "fabulatori" seiner Kindheit und nicht der *giullari* des Mittelalters zu finden. Er bedient sich deren Erzähltechniken, verblüfft wie diese durch Paradoxa, Übertreibung und Groteske, greift vielfach ihre Themen auf und verbindet mit dem Erzählmodus der "fabulazione" humane Anliegen. Wie die "fabulatori" ist Fo als Alleindarsteller in der Lage, viele Menschen zu fesseln. Wie diese wendet er sich mit Alltagsthemen an sein Publikum und beginnt sie unmerklich in die Fiktion hineinzuziehen und wie diese benutzt er den Dialekt. Dessen Zuspitzung durch das

"Grammelot" verbürgt sein schauspielerisches Talent, indem er die Ausdruckskraft seines Körpers verstärkt und der verbalen Kommunikation eine sekundäre Stellung zuweist.

Durch seine Beschäftigung mit mittelalterlichen Texten entdeckte Dario Fo im volkstümlichen Theater das Moment der Epik. Sie war dadurch gegeben, daß es keine räumliche Trennung zwischen Schauspielern und Publikum gab und demzufolge eine direkte Kommunkation stattfinden konnte. Die Zuschauer wurden durch Vorreden in die Thematik der Darbietungen eingeführt, die niemals abrupt begannen und wurden dadurch selbst zu einem Teil der Aufführungen. Einen wesentlichen Grund für die Epik des Volkstheaters stellt darüber hinaus die Tatsache dar, daß die Schauspieler ihre Darbietungen zumeist allein aufführten, mehrere Charaktere verkörperten und es so keine Identifikation des Akteurs mit seiner Figur geben konnte. Somit erfüllten sie eine wesentliche Forderung des epischen Theaters nach Brecht.
Aus diesem Grunde wählt auch Dario Fo die direkte Ansprache ans Publikum vor Aufführungsbeginn, stellt einen direkten Kontakt zu ihm her und durchbricht auf diese Weise den Bühnenrahmen, die "Vierte Wand". Fo hat in seinen dramatischen Monologen bis zu sechzehn Figuren dargestellt und seinem Publikum jede Möglichkeit der Identifikation genommen. Er richtet sich maßgeblich nach ihm, dessen Schweigen und Gelächter genaue Aussagen über die Wirksamkeit eines Stückes vermitteln. Das Publikum bekommt im Theater Fos eine neue Bedeutung, indem es mit in das Bühnengeschehen einbezogen wird und zur Vollendung der Schauspiele beiträgt. Von der Tradition des volktümlichen Theaters ausgehend hat Fo eine einzigartige Form des epischen Theaters erschaffen.

Dario Fos Theater entstand darüber hinaus in der konkreten Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation seines Landes. Fo kritisierte bereits in den fünfziger und sechziger Jahren mit seinen Revuen und Komödien die Konsumgesellschaft Italiens, in den sechziger und frühen siebziger Jahren die Korruption von Staatsseite, den PCI etc., in den achtziger Jahren den "menefreghismo" seiner Landsleute. Fo erweist sich als ein Autor, der sich auf künstlerisch-ästhetische Weise mit aktuellen gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzt und der Belehrung mit Unterhaltung verbinden will. Seine Schauspiele wirken jedoch auch ohne den kulturellen oder politischen Hintergrund ihrer Entstehung. In seinen Stücken legt er größten Wert auf die theatralische Funktionalität, um nicht indoktrinatorisch zu wirken oder seine Stücke zu politischen Versammlungen zu degradieren. Fo bleibt ein "teatrante" und läßt sich nicht von der Politik vereinnahmen. Durch diesen Vorrang des Theatralischen vor politischen Implikationen,

durch die im Vordergrund stehende Unterhaltung des Zuschauers und das erst sekundäre Moment der Belehrung erklärt sich der große Erfolg seiner Schauspiele.

Dario Fo betreibt auch weiterhin ein politisches Theater und bleibt den seit 1968 verfolgten Zielen treu. Seit dem Bruch mit der "Associazione Ricreative e Culturale Italiana" und der ersten "Comune" hat er sich von keiner Organisation oder Partei vereinnahmen lassen und seinen eigenen Weg konsequent verfolgt. Er fährt damit fort, gesellschaftliche Tabus zu verletzen, behandelt Themen, die von den Medien und von Staatsseite in eine Randposition gedrängt werden und erkundet auf der Bühne deren Hintergründe. Fo betreibt damit ein notwendiges Theater und kann dank seiner großen Publikumswirkung Einfluß auf das Gewissen seiner Mitmenschen nehmen. Sein neuestes Schauspiel *Marino libero! Marino è innocente!* setzt sich mit der Verurteilung der ehemaligen "Lotta Continua"-Anführer auseinander und Fo will seinen Namen und sein Nobelpreisgeld dafür einsetzen, daß ein endgültiger Prozeß stattfindet, der die Unschuld Sofris, Bompressi und Pietrostefanis herausstellt. Auf die gleiche Weise, mit der er sich schon in den sechziger Jahren für die Verwirklichung von Menschenrechten eingesetzt hat, macht er heute im Falle von "Lotta Continua" weiter. Fo geht von einem der Humanität verhafteten Ansatz aus, und durch seine konsequente Haltung macht er sich und sein Theater im höchsten Maße glaubwürdig.
Dario Fo verwirklicht ein Theater der Menschlichkeit, dessen politische Prämissen sich seit 1968 verändert haben: stand in den sechziger Jahren der Klassenkampf im Vordergrund seiner Absichten und wurde vom ihm eine marxistische Umwandlung der Gesellschaft angestrebt, so liegt sein Anspruch jetzt in der Verwirklichung humanitärer und moralischer Ziele. Es wurde aufgezeigt, daß die sozialistische Komponente seit den dramatischen Monologen von *Storia della tigre e altre storie* zurückgetreten ist, indem Fo auf direkte klassenkämpferische Hinweise verzichtet und sein Publikum verstärkt durch die Erklärung historischer oder kultureller Hintergründe in seinen Prologen in die Thematik der Schauspiele einführt. Durch die Rücknahme dieser expliziten Aussagen steigert sich die Komik und Unterhaltsamkeit seiner Stücke.
Das heutige Schaffen Dario Fos läßt sich aus diesen Gründen als moralisches Theater bezeichnen. Dario Fo bleibt das moralische Gewissen seines Landes.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Le commedie di Dario Fo in dieci volumi. A cura di Franca Rame:

Volume I:
Gli arcangeli non giocano al flipper
Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri
Chi ruba un piede è fortunato in amore
Torino 1966

Volume II:
Isabella, tre caravelle e un cacciaballe
Settimo: ruba un po' meno
La colpa È sempre del diavolo
Torino 1966

Volume III:
Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi
L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone
Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso
Torino 1975

Volume IV:
Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente
Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?
Fedayn
Torino 1977

Volume V:
Mistero buffo
Ci ragiono e canto
Torino 1977

Volume VI:
La Marcolfa
Gli imbianchini non hanno ricordi

I tre bravi
Non tutti i ladri vengono per nuocere
Un morto da vendere
I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano
L'uomo nudo e l'uomo in frac
Canzoni e ballate
Torino 1984

Volume VII:
Morte accidentale di un anarchico
La signora è da buttare
Torino 1977

Volume VIII:
Venticinque monologhi per una donna
con Franca Rame. Torino 1989

Volume IX:
Coppia aperta, quasi spalancata
e altre quattordici commedie
con Franca Rame. Torino 1991

Volume X:
Fanfani rapito
Claxon trombete e pernacchi
Il ratto della Francesca
Il Papa e la strega
Torino 1994

Volume XI:
Storia vera di Piero d'Angera che alla crociata non c'era
L'opera dello sghignazzo
Quasi per caso una donna: Elisabetta
Torino 1997

- *Poer nano*. Milano 1976

- *Mistero buffo. Giullarata popolare.* Nuova edizione aggiornata nei testi e nelle note. Verona 1977²

- *Compagni senza censura*, primo volume, Torino 1977²

- *Compagni senza censura*, secondo volume, Torino 1977²

- *Storia della tigre e altre storie*. Milano 1980

- *Manuale minimo dell'attore*. Con un intervento di Franca Rame. Torino 1987

- *Fabulazzo*. Milano 1992

- *Johan Padan a la descoverta de le Americhe*. Firenze 1992

- *Obszöne Fabeln. Mistero Buffo.* dt. von Peter O. Chotjewitz. Frankfurt/ Main 1992

- *Il tumulto di Bologna*. In: Sipario. Testi. Settembre 1994

Sekundärliteratur

LUIGI ALLEGRI: *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Roma-Bari 1990

ERMINIA ARTESE: *Dario Fo parla di Dario Fo*. Cosenza 1977

LANFRANCO BINNI: *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*. Verona 1975

HANNES HEER: *Dario Fo über Dario Fo*. Hrsg. und kommentiert von Hannes Heer. Köln ca. 1979 (ohne Erscheinungsjahr)

DAVID HIRST: *Dario Fo and Franca Rame*, New York 1989

HELGA JUNGBLUT: *Das politische Theater Dario Fos*. Diss. Frankfurt am Main 1978

DIETER KRANZ: *Positionen. Strehler, Planchon, Koun, Dario Fo, La°ngbacka, Stein. Gespräche mit Regisseuren des europäischen Theaters*. Berlin (Ost) 1981

LUIGI LUNARI: *Cento trame del teatro italiano. Da Jacopone da Todi a Pierpaolo Pasolini*. Milano 1993

MARIA GRAZIA LUTZEMBERGER E SERGIO BERNARDI (A CURA DI): *Cultura, comunicazione di massa, lotta di classe*. Roma 1976

CLAUDIO MELDOLESI: *Su un comico in rivolta*. Roma 1978

TONY MITCHELL: *Dario Fo. People's court jester*. London 1984

FRANCO QUADRI: *Il teatro di regime*. Milano 1976

MICHAEL TÖTEBERG: *Dario Fo*. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Band 3. München 1984

CHIARA VALENTINI: *La storia di Dario Fo*. Milano 1977

Zeitungsaufsätze

FRANCESCO S. ALONZO: *Dario Fo, un "giullare" da Nobel.* In: Corriere della Sera, 10 ottobre 1997

ANNA BANDETTINI: *Fo. Zampata d'autore.* In: la Repubblica. Tutto Milano. Nr. 85, settembre 1997

ANGIOLA CODACCI-PISANELLI: *Ma a qualcuno il premio fa ribrezzo.* In: L'Espresso, 23 ottobre 1997

FRANCESCO ERBANI: *Eco: "La sua vittoria?" Un colpo per l'Accademia".* In: la Repubblica, 10 ottobre 1997

HENNING KLÜVER: *Das letzte Wort.* In: Berliner Zeitung, 19. März 1998

RENATO NICOLINI: *Il giullare degli umiliati. Il genio eretico della scena.* In: l'Unità, 10 ottobre 1997

CARLO PALUMBO: *Dall'impegno a Salò all'ascesa olimpica.* In: Il Tempo, 10 ottobre 1997

VELASKA VON ROQUES: *Ein Solo-Marathon gegen die Justiz.* In: DIE ZEIT Nr. 14, 26. März 1998

ALVARO VACCARELLA: *L'Anti Fo è Straniero.* In: Sipario Nr. 394, 1979

CHIARA VALENTINI: *Il rompiscatole,* in: Panorama, 5.4.1973
dies., *Pum! Pum! Il questore.* In: Panorama, 22.11.1973
dies., *Il Fanfani rapito.* In: Panorama, 12.06.1974
dies., *Nostra Cina quotidiana.* In: Panorama, 25.09.1975
dies., *Abbasso la droga.* In: Panorama, 3.02.1976
dies.,*Torno e spacco tutto.* In:Panorama, 15.03.1977
dies., *Il Mistero Buffo del Mio Nobel.* In: L'Espresso, 23 ottobre 1997

Literatur zum Mittelalter

SIMONETTA BIANCHINI: *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto*. Messina 1996

GIANFRANCO CONTINI (a cura di): *Poeti del Duecento*, Tomo I. Verona 1960

ERNST ROBERT CURTIUS: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern 1954²

VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS: *Origini della Poesia Drammatica Italiana*, Torino 1952²

FRANCESCO DE SANCTIS: *Storia della letteratura italiana*. A cura di Gianfranco Contini. Nuova edizione, Torino 1968

EMILIO FACCIOLI (A CURA DI): *Il teatro italiano, Tomo primo, Dalle origini al Quattrocento*. Torino 1975

FRANK-RUTGER HAUSMANN: *Anfänge und Duecento. Komisch-realistische Dichtung*. In: Italienische Literaturgeschichte. Hrsg. von Volker Kapp. Stuttgart-Weimar 1992

WOLFGANG HARTUNG: *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*. Wiesbaden 1982

HANS ROBERT JAUß: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. München 1977

ANTONINO PAGLIARO: *Poesia giullaresca e poesia popolare*. Bari 1958

GIUSEPPE PETRONIO, *L'attività letteraria in Italia*. 5. Auflage, Palermo 1966

LUCIANA STAGAGNO PICCHIO: *Lo spettacolo dei giullari*. In: Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini. Atti del II° Convegno di Studio. Viterbo 17-19 giugno 1977. Città di Castello, 1978

TITO SAFFIOTI: *I giullari. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano 1990

PAOLO TOSCHI: *Le origini del teatro italiano*. Torino 1955

GIORGIO VARANINI (A CURA DI): *Scelta e testi italiani delle origini*. Pisa 1986

LEXIKON DES MITTELALTERS, München 1995

Das Zitat des Vorwortes stammt aus dem aufgeführten *L'Espresso*-Artikel.

Cielo d'Alcamo: Rosa fresca aulentissima

Der Text ist der Edition von Gianfranco Contini, Poeti del Duecento, Verona 1960, entnommen. Die Anmerkungen gehen zurück auf Tito Saffioti, I giullari in Italia, Milano 1990.

<Rosa fresca aulentis[s]ima che apari inver' la state,
le donne ti disiano, pulzell' e maritate:
tràgemi d'este focora, se t'este a bolontate;
per te non ajo abento[216] notte e dia,
penzando pur di voi, madonna mia.>

<Se di meve trabàgliti[217], follia lo ti fa fare.
Lo mar potresti arompere[218], a venti asemenare,
l'abere d'esto secolo tut[t]o quanto asembrare:
avere me non pòteri a esto monno;
avanti li cavalli m'aritonno[219].>

<Se li cavelli artón[n]iti, avanti foss'io morto,
ca'n is[s]i [sì]mi pèrdera lo solacc[i]o e 'l diporto.
Quando ci passo e véjoti, rosa fresca de l'orto,
bono confronto dónimi tut[t]ore:
poniamo che s'ajunga il nostro amore.>

<Ke 'l nostro amore ajùngasi, non boglio m'atalenti[220]:
se ci trova pàremo cogli altri miei parenti,
guarda non t'ar[i]golgano questi forti cor[r]enti[221].
Como ti seppe bona la venuta,
consiglio che ti guardi a la partuta.>

<Se i tuoi parenti trova[n]mi, e che mi pozzon fare?
Una difensa mèt[t]oci di dumili' agostari[222]:
non mi toc[c]ara pàdreto per quanto avere ha 'n Bari.
Viva lo 'mperadore, graz[i'] a Deo!

---

[216] *abento*: riposo
[217] *trabàgliti*: ti tormenti
[218] *arompere*: arare
[219] piuttosto mi faccio monaca
[220] *m'atalenti*: mi piaccia
[221] *correnti*: corridori
[222] allusione ad una legge del 1231 che garantiva la difesa dell'aggredito che poteva stabilire la pena pecunaria per l'aggressore gridando nel contempo: <viva l'imperatore!>

Intendi, bella, quel che ti dico eo?>

<Tu me no lasci vivere né sera né maitino.
Donna mi so' di pèrperi[223], d'auro massamotino.
Se tanto aver donàssemi quanto ha lo Saladino,
e per ajunta quant'ha lo soldano,
toc[c]are me non pòteri a la mano.>

<Molte sono le femine c'hanno dura la testa,
e l'omo con parabole l'adimina e amonesta:
tanto intorno procàzzala fin che ll' ha in sua podesta.
Femina d'omo non si può tenere[224]:
guàrdati, bella, pur de ripentere.>

<K'eo ne [pur ri]pentésseme? davanti[225] foss'io aucisa
ca nulla bona femina per me fosse ripresa!
[A]ersera passàstici, cor[r]enno a la distesa.
Aquìstati riposa, canzoneri:
le tue parole a me non piac[c]ion gueri[226].>

<Quante sono le schiantora[227] che m'ha' mise a lo core,
e solo purpenzànnome la dia quanno vo fore!
Femina d'esto secolo tanto non amai ancore
quant'amo teve, rosa invidiata:
ben credo che mi fosti distinata.>

<Se distinata fósseti, caderia de l'altezze,
ché male messe fòrano in teve mie bellezze.
Se tut[t]o adivenìssemi, tagliàrami le trezze,
e consore m'arenno a una magione[228],
avanti che m'artoc[c]hi 'n la persone.

---

[223] *pèrperi*: bisante d'oro; massamotino: altra moneta d'oro
[224] *tenere*: astenersi
[225] *davanti*: prima
[226] *gueri*: affatto
[227] *schiantora*: paure
[228] "e mi faccio suora in un monastero"

<Se tu consore arènneti, donna col viso cleri,
a lo mostero vènoci e rènnomi confleri:
per tanta prova vencerti fàralo volonteri.
Conteco steo la sera e lo maitino
besogn'è ch'io ti tenga al meo dimino.>

<Boimè tapina misera, com'ao reo distinato!
Geso Cristo l'altissimo del tut[t]o m'è airato:
concepìstimi a abàttare[229] in omo blestiemato.
Cerca la terra ch'este gran[n]e assai
chiù bella donna di me troverai.>

<Cercat'ajo Calabr[i]a, Toscana e Lombardia,
Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonia [e] tut[t]a Barberia:
donna non [ci] trovai tanto cortese,
per che sovrana di meve te prese.>

<Poi tanto trabaglàsti[ti], fac[c]ioti meo pregheri
che tu vadi adomàn[n]imi a mia mare e a mon peri.
Se dare mi ti degnano, menami a lo mosteri,
e sposami davanti da la jente;
e poi farò le tuo comannamente.>

<Di ciò che dici, vìtama, neiente non ti bale,
ca de le tuo parabole fatto n'ho ponti e scale.
Penne penzasti met[t]ere, sonti cadute l'ale;
e dato t'ajo la bolta sot[t]ana[230].
Dunque, se po[t]i, tèniti villana.>

<En paura non met[t]ermi di nullo manganiello:
istòmi 'n esta groria d'esto forte castiello;
prezzo le tuo parabole meno che d'un zitello[231].
Se tu no levi e va'tine di quaci,

[229] abàttere: imbattermi
[230] bolta sottana: colpo di grazia
[231] zitello: bambino

se tu ci fosse morto, ben mi chiaci[232].>

<Dunque vor[r]esti, vìtama, ca per te fosse strutto?
Se morto essere déb[b]oci od intagliato tut[t]o,
di quaci non mi mòs[s]era se non ai' de lo frutto
lo quale stäo ne lo tuo jardino:
disiolo la sera e lo matino.>

<Di quel frutto non àb[b]ero conti nè cabalieri;
molto lo disia[ro]no marchesi e justizieri,
avere no'nde pòttero: gìro'nde molto feri[233].
Intendi bene ciò che bol[io] dire?
Men'este di mill'onze lo tuo abere.>

<Molti so' li garofani, ma non che salma 'ndài[234]:
bella, non dispregiàremi s'avanti non m'assai.
Se vento è in proda e gìrasi e giungeti a le prai[235],
arimembrare t'ao [e]ste parole,
ca de[n]tr'a 'sta animella assai mi dole.>

<Macara se dolés[s]eti che cadesse angosciato:
la gente ci cor[r]es[s]oro da traverso e da llato;
tut[t]'a meve dicessono: 'Acor[r]i esto malnato'!
Non ti degnara porgere la mano
per quanto avere ha 'l papa e lo soldano.>

<Deo lo volesse, vìtama, te fosse morto[236] in casa!
L'arma n'anderia cònsola, ca dì notte pantasa[237].
La jente ti chiamàrano: 'Oi perjure malvasa,
c'ha' morto l'omo in càsata, traìta!
Sanz'on[n]i colpo lèvimi la vita[238].>

---

[232] chiaci: piace
[233] *feri*: adirati
[234] "ma non tanti da formare un gran peso"
[235] *a le prai*: sulla spiaggia
[236] *fosse morto:* morissi
[237] *pantasa*: delira
[238] "Invece mi togli la vita senza nessun colpo."

<Se tu no levi a va'tine co la maladizione,
li frati miei ti trovano dentro chissa magione.
[...] be llo mi sof[f]ero pèrdici la persone,
ca meve se' venuto a sormonare;
parente néd amico non t'ha aitare.>

<A meve non aìtano amici né parenti:
istrani' mi so', càrama, enfra esta bona jente.
Or fa un anno, vìtama, che 'ntrata mi se' ['n] mente.
Di canno ti vististi lo maiuto[239],
bella, da quello jorno so' feruto.>

<Di tanno 'namoràstiti, [tu] Iuda lo traìto,
como se fosse propore, iscarlato o sciamito?
S'a le Va[n]gele jùrimi che mi si' a marito
avere me non pòter'a esto monno:
avanti in mare [j]ìt[t]omi al perfonno.>

<Se tu nel mare gìt[t]iti, donna cortese e fina,
dereto mi ti mìsera per tut[t]a la marina,
[e da] poi c'anegàs[s]eti, trobàrati a la rena
solo per questa cosa adimpretare:
conteco m'ajo a[g]giungere a pec[c]are.>

<Segnomi in Patre e 'n Filio ed i[n] santo Mat[t]eo:
so ca non se' tu retico [o] figlio di giudeo,
e cotale parabole non udi' dire anch'eo.
Morta si [è] la femina a lo 'ntutto,
pèrdeci lo saboro e lo disdotto[240].>

<Bene lo saccio, càrama: altro non pozzo fare.
Se quisso non arcòmplimi, làssone lo cantare.
Fallo, mia donna, plàzzati, ché bene lo puoi fare.
Ancora tu no m'ami, molto t'amo,
sì m'hai preso come lo pesce a l'amo.>

[239] *maiuto*: sorta di panno
[240] *disdotto*: piacere

<Sazzo che m'ami, [e] àmoti di core paladino.
Lèvati suso e vatene, tornaci a lo matino.
Se ciò che dico fàcemi, di bon cor t'amo e fino.
Quisso t'[ad]impromètto sanza faglia:
te' la mia fede che m'hai in tua baglia[241].>

<Per zo che dici, càrama, neiente non mi movo.
Inanti pren[n]i e scànnami: tolli esto cortel novo.
Esto fatto far pòtesi inanti scalfi un uovo.
Arcompli mi' talento, [a]mica bella,
ché l'arma co lo core mi si 'nfella.>

<Ben sazzo, l'arma dòleti, com'omo ch'ave arsura.
Esto fatto non pòtesi per null'altra misura:
se non ha' le Vangel[i]e, che mo ti dico 'Jura',
avere me non puoi in tua podesta;
inanti pren[n]i e tagliami la testa.>

<Le Vangel[i]e, càrama? ch'io le porto in seno:
a lo mostero présile (non ci era lo patrino).
Sovr'esto libro jùroti mai non ti vegno meno.
Arcompli mi' talento in caritate,
ché l'arma me ne sta in sut[t]ilitate.>

<Meo sire, poi juràstimi, eo tut[t]a quanta incenno.
Sono a la tua presenz[i]a, da voi non mi difenno.
S'eo minespreso[242] àjoti, merzé, a voi m'arenno.
A lo letto ne gimo a la bon'ora,
ché chissa cosa n'è data in ventura.>

[241] *baglia*: balìa
[242] *minespreso*: disprezzato

Matazone da Caligano: "Detto dei villani" - Navitas rusticorum et qualiter debent tractari

Der Text ist der Edition von Gianfranco Contini, Poeti del Duecento, Verona 1960, entnommen. Die Anmerkungen gehen zurück auf Tito Saffioti, I giullari in Italia, Milano 1990.

A voy, segnor e cavaler
sì lo conto volonter
e a tuta bona zente,
tuta comunamente[243].
Intendì 'sta raxone[244],
la qual fé Matazone
e fo da Caligano
e naque d'un vilano;
e d'un vilano fo nato,
ma no per lo so grato,
però che in vilania
no vose compagnia
se no da li cortexi,
da chi bontà imprexi
per bona nutritura[245];
ma fo contra natura:
cognosenza lo vole,
natura sì se 'n dole.
Però no taxo miga,
anz è mester che diga
costumo de vilan
che me va per le man.
Sé tu que fa lo vilan
al so segnor chi è plan[246]?
El no ge daria may tanto,
ch'el no ge toga altretanto;
po se 'n va lamentando
e al so segnor digando:

<Meser, tu me fé torto,
et eo me lo comporto[247].
To padre ni to avo
no m'era così pravo[248],
né mal luy me faxia;
benedeto da Deo sia!
E tu chi me lo fay,
gran[de] pecato n' ay.
E' ò ben spera[n]za in Deo
che insirò del to feo[249],
sì acatarò[250] un segnore
chi me farà più honore>.
Zó sedeva una vilana
chi peteneva stopa on lana;
el segnor per lì passava
et ela l'ovra lasava;
al cel levà le mane,
con boca dixe plane:
<Meser, vendeta fay
de colù che va lay>.
Ma unca De' no faza
che tal cosa Ie plaza,
che nesun zentil homo
habia ni sì ni como,
ni mala nominanza,
s'el no fose ferù de lanza
in stormo on in batalia:
de quela no me 'n calia[251].

[243] *comunamente*: "tutta insieme"
[244] *raxone*: discorso
[245] "da chi apprese la bontà per buona educazione"
[246] *plan*: mite
[247] *comporto*: sopporto
[248] *pravo*: malvagio
[249] *feo*: feudo
[250] *si acatarò*: e troverò
[251] *calia*: importa

Ma lo segnor comandava
e con furor parlava:
<Piate quelo vilano,
ligatege le mano,
metitel in presone,
ch'el no ci sa rasone
mi leze ni bon uso
quelo vilan rampognoso;
e fati ch'elo se renda
per far una tresenda[252],
che su per su li vada
chi vol pasar la strada;
ché questo vol la leze
de l'imperator dire,
che lo vilan e lo feo
dé eser tuto meo
e d'ogni bon segore
chi se manten a honore>.
Ma lo vilan pur se rampogna,
perch'el no se vergogna:
ché s'el no se vergognase
e ben se perpensase[253]
e avese in memoria
como fo l[a] istoria
de soa natevità,
voyo che vu intendà.

Là zoxo, in uno hostero[254],
sì era un somero;
de dré sì fé un sono
sì grande come un tono:
de quel malvaxio vento
nascé el vilan puzolento.
Unto ch'el fo de guay,
bagnado de catelagi,
lo vento e la corina[255]
l'azonse[256] a gran ruina:
la pyoza e l'aquamento
l'azonse de presento[257]:
zo fo per provedere
quen[258] vita el deveva avere.
Ora è stabilito
che deza aver per victo
lo pan de la mistura
con la zigola cruda,
faxoy, ayo e alesa fava[259],
paniza freda e rava[260].
D'un canevazo crudo[261],
però che naque nudo,
abia braga e camixa
fata e la strania guixa;
cento d'un sogayone[262],
de dré un rancayone[263],
lo badile e la vanga
perché la tera franga,
la folca[264] su la spala
per remondar[265] la stala.
El vilan mala-fede
'ste parole no crede;
ma e' voyo che sapià
ch'ele son tute verità,
che nesun asino che sia
may no va solo per la via,

[252] *tresenda*: viottolo
[253] *se perpensase*: riflettesse
[254] *hostero*: casa
[255] *corina*: vento di Sud
[256] *azonse*: raggiunsero
[257] *de presento*: subito
[258] *quen*: quale
[259] *alesa fava*: fave lesse
[260] "cibo freddo d'acqua e farina"
[261] *canevazo crudo*: rude canapa
[262] "cinto d'un cordone"
[263] *rancayone*: roncone
[264] *folca*: forcone
[265] *remondar*: pulire

che un vilan on doy
no ge vada da poy[266];
e valo vonfortando
e sego rasonando,
però che son parenti
e nati d'una zente:
<An'va', lo fratelo meo,
ché tu sì e' lo ben meo,
va' drito per la strada
e pia la ferata[267]>.
Alora Matazone
contava 'sta raxone
devanti a cavaleri
c[h]e l'intende volunteri.
Lì era un vilano
orgolioxo e grifano;
denanzi al so segnore
favelà con rumore:
<E voy, de que nassiste,
cavaler, con tal veste?
E' voreve savere
perqué dovite avere
cotanta dignità
como vu domandà
solazo e deporto,
a drito e a torto>.
El cavaler respondeva:
<Diròtelo volontera
[per] zo che io ne sayo
e que veduto n'ayo.
L'altrer, una fiada,
a la fresca roxada,
zoè del mese de mayo,
quando el tempo é gayo,
un matin me levay,
in un zardin intray.
Guardà' per lo zardin;
soto un verde pin
li era una fontanela;
d'or fin è la canela.
Lì sopra m'asetay,
alquanto me demoray;
guardà' per lo verzero;
soto un verde pomero
lì era dove flore
de diverso colore,
l'una blanca e l'altro vermelio,
zoè la roxa e lo zilio.
No so per quen raxon
la rosa con el zilion
alora s'aprosimò
e insema se conseyò[268];
e a lo departire
sì ne vite insire
un cavaler adorno
d'un molto bel contorno.
Vestito era de seta
fresca e colorita;
in man una guarnaza[269],
in doso se la laza;
[e] in man un penelo[270],
in doso un mantelo,
fodrato era de vayri[271]
molto lucenti e clari;
zento d'una zentura[272]
che era de gran cura;
calcato molto streto
d'un scarlatin bruneto[273];

[266] *da poy*: dietro
[267] *ferata*: strada battuta
[268] "E si unirono in segreto".
[269] *guarnaza*: sopravveste
[270] *penelo*: piccola bandiera
[271] *vayri*: pelliccia
[272] "cinto d'una cintura"

in capo una g[h]irlanda
de flor de verde landa;
soto à un destrer,
in pugno un sparaver,
e brachi[274] in cadena
e livrer[i] demena.
Alora sì fo nate
sex polzele ordenate:
Zoya e Alegreza,
Prodez[a e] Largheza
Beleza e Ardire;
sì lo ven per servire,
e stavage devanti
con zoya e con canti,
e sì s'inzinogiò
e poy lo salutò:
<Tu sy lo benvenuto,
con gran zoya recevuto.
Tu e' un cavaler;
sapiemo che t'à mester.
Un vilan[o] è nato,
volemo ch'el te sia dato;
tu ne saray ben servuto
e asay plu temuto.
El menarà li boy;
n'avrà' zo che tu voy:
d'umia mese de l'ano
tu ge poneré lo bano[275].
Del mese de Natale
toge lo bon mazale;[276]
lasege li sanguanaci
(che li azi tosegati!)
e lasege le sazise,
ma no ge le lasa tute,
ch'ele son bone arosto,
perch'ele se cosan tosto;
li bon persuti grasi
guarda che no ge lasi.
Del mese de zenaro
falo [pur] caminare,
se tu n[e] ày besogna,
a ben ch'el se rampogna.
Del mese de febraro,
po' ch'é da carnevalo,
omia dì un capon
toge, ch'el è raxon.
De l[o] mese de marzo
falo andar descalzo
e falo podar la v[i]gna,
tu n'azi la vendemia.
De l[o] mese d'avrile
te sti 'a mente a dire
omia matinata
t'aduga[277] la zoncata.
D[e] mazo, per l'erbatico[278],
e quel vilan salvatico
onna dì un castrato
toge, po' ch'è tosorato[279];
non curar de soa lana,
poy che no è tenta in grana[280].
Lo zugno, el ceresaro,
togi a lo mercenaro
d'omia setemana una opra
(che mala onta lo copra!),
po' fa' cercare in corte

[273] 185-186: "indossava aderente una stoffa di scarlatto scuro"
[274] *brachi*: bracchi
[275] "ogni mese dell'anno gli imporrai un tributo"
[276] *mazale*: maiale
[277] *t'aduga*: ti porti
[278] *erbatico*: prestazione a compenso del pascolo
[279] *tesorato*: tosato
[280] "data che non è tinto in carminio"

se tu g'[h]e aceto forte;
alora, s'tu ge'n day,
nulo pecato n'ày.
Lo lulio e l'avosto,
fin che avrà reposto,
falo zasere a l'ayera,
ben che inoya ge para.
Del mese de setembre,
per farlo ben destendre,
falo vendemiare
e po el v[i]n torculare,
e lasage le scraze,
perché posca[281] ne faze;
ma fale ben calcare,
ch'el no se posa ebriare.
De l[o] mese d'otovre,
perch'el no se recovre[282],
fa' che la vigna cave
e ch'el strepa le rave;
lasege la rav[i]za[283]
d'aver con paniza.
Del mese de novembre,
perch'el no te posa ofendre
el fredo che dé fare,
nol lasa reposare;
mandelo per [le] legna,
e fa' che spesso vegna
e ch'el le porta in spala,
perché la raxon no fala;
e quando el ven al foco,
falo mudar [de] locho.
E con questa [fa]tiga
el mal vilan se castiga>.

[281] *posca*: vinello
[282] *se recovre*: si riprenda
[283] *raviza*: navone

DANKSAGUNG

Ich bedanke mich bei Marco Parassina aus Milano, der mir durch seine unermüdliche und stets bereitwillige Materialsuche vor Ort, durch Quartier, Telephonate und Theaterbesuche die vorliegende Arbeit möglich gemacht hat (Viva la Bonomi!), bei Steffi Krüger, Frau Chrischtine "Tschüßle" Wahl, Kirsten Zickfeld, Brigitte Kreuzhuber-Macaria für die Bibliotheksführungen durch Bologna sowie bei allen Freunden für die Unterstützung in jeder Form.
Mein Dank gilt besonders Andreas Gerlts für eigentlich alles.

Ich bin damit einverstanden, daß meine Magister-Hausarbeit in der Bibliothek öffentlich eingesehen werden kann.
Die Urheberrechte müssen gewahrt bleiben.
Die Arbeit enthält keine personenbezogenen Daten.

Berlin, 4. Mai 1998 Unterschrift

Hiermit versichere ich, daß ich die Arbeit in allen Teilen selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Berlin, 4. Mai 1998 Unterschrift