

# Die Rolle der Gestik im Theater Dario Fos

Hausarbeit zur Erlangung des  
Akademischen Grades  
eines Magister Artium  
vorgelegt dem Fachbereich 13, Philologie I  
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Anke Krieger  
aus Königstein im Taunus

2001

*allo spirito di casa Bonazzi*

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	7
<b>I. Die Gestik- ein theoretischer Überblick</b>	12
<b>A) Definition</b>	12
<b>B) Typologien und Funktionen</b>	13
1. Ekman/ Friesen	13
2. Freedman	14
3. Müller	15
4. Scherer	16
5. Diskussion	17
<b>C) Die Theatergeste</b>	18
1. Typologie und Funktion	19
- Das Modell von Fischer-Lichte	20
2. Ästhetik der Theatergeste	22
<b>II. Der Gesteneinsatz bei Dario Fo</b>	27
<b>A) Vorbemerkungen</b>	27
1. Elemente des epischen Theaters bei Fo	27
2. Die Zuschauer	28
3. Grammelot	29
4. Improvisation und work in progress	31
<b>B) Analyse der Techniken anhand von <i>Mistero Buffo</i> (1977)</b>	32
1. Struktur	33
a) Strukturierung der Geste	33
(1) Gliederung	34
(2) Akzentuierung	36
b) Rhythmus	36
(1) Erzählstruktur	36
(2) Die gestische Pause	39
(3) Wiederholung	40
c) Synthese	41
(1) Verkürzung durch Bilder	41
(2) Multi-Perspektive	43

d) Montage	44
(1) Die Situation	44
(2) Blickwinkel des Zuschauers	45
(3) Rhythmus	47
(4) Komik	48
2. Figur	49
a) Erzählperspektive	50
b) Fo als Kommentator und Erzähler	51
c) Erzähler und Redner	53
d) Die Figuren	56
(1) Die physisch Abwesenden	57
(2) Die physisch Anwesenden	59
(3) Stereotypen	62
(4) Figurenwechsel	63
3. Handlungen und Objekt	67
a) Die gestische Darstellung	67
(1) Handlungen ohne Objekt	67
(2) Objekte	69
(3) Handlungen an Objekten (Manipulation)	71
b) Bedeutung	73
4. Raum	78
a) Durchbrechung der vierten Wand	78
b) Definition des Raums	79
(1) Der Bühnenraum	79
(2) Der unsichtbare Raum	82
c) Raumwechsel	83
5. Ergebnis	85
<b>C) Diachrone Betrachtung der gestischen Techniken (Monologvergleich)</b>	<b>87</b>
1. <i>Mistero Buffo</i> (1991)	87
a) Aufwertung der Sprache	87
b) Konventionalität bzw. Erkennbarkeit der Gesten	89
c) Synthese	89
2. Andere Monologe	91
a) Struktur	91
(1) Erzählstruktur	91
(2) Gliederung des Kommentars und des Vortrags	93

b) Figur	95
c) Handlung/ Objekt	97
d) Raum	99
e) Stereotype Geste	100
<b>III. Versuch einer theaterhistorischen bzw. –ästhetischen Ein- ordnung der Gestik Fos</b>	101
<b>A) Der <i>giullare</i> (der mittelalterliche Spielmann)</b>	105
<b>B) Die <i>Commedia dell'arte</i></b>	109
<b>C) Das 20. Jahrhundert</b>	110
1. Die Wiederentdeckung des Körpers	110
2. Variété ( <i>varietà</i> ), Revue ( <i>rivista</i> ), Clown	114
a) Totò	114
b) Charlie Chaplin	117
3. Die Pantomime	119
a) Jacques Lecoq	119
b) Etienne Decroux	121
c) Jean-Louis Barrault	124
d) Marcel Marceau	127
<b>Schlußbetrachtung</b>	132
<b>Anhang</b>	135
<b>Literaturverzeichnis</b>	154

*«La fonte del „teatro di Fo“ è nel gesto.»*

**(Claudio Meldolesi)**

## Einleitung

Seit er vor vier Jahren den Nobel-Preis bekam, ist der Schauspieler, Autor, Regisseur und Maler Dario Fo außerhalb Italiens kein Unbekannter mehr. Auch wenn Fo schon vorher einige Gastspiele im Ausland gegeben hatte und seine Stücke zum Teil übersetzt worden waren, wie zum Beispiel *Morte Accidentale di un Anarchico*, so wurde dort Fos Theaterarbeit doch eher selten erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt, was nicht zuletzt daran liegen mag, daß seine Stücke sehr an die soziale und politische Lage Italiens angelehnt sind:

Whether the plays are based on general problems and conditions, or on a single specific incident or historical period, they incorporate a great deal of research and documentation [...] The fact is that most of Fo's plays are packed with information, and any spectator who doesn't already possess a fairly good working knowledge of Italian history and social and political institutions will find them difficult to understand.<sup>1</sup>

Ganz im Gegensatz dazu steht deshalb die Auseinandersetzung mit dem Theatermacher Fo in seinem Heimatland Italien, wo sie schon in den fünfziger Jahren begann und besonders in den sechziger, siebziger Jahren zu heftigen Diskussionen führte. Denn im Vordergrund stand vor allen Dingen der politische Aspekt von Fos Arbeiten. Fo erntete entweder Anerkennung für seine kritischen Bemerkungen oder wurde als linker Provokateur verdammt:

È stato un guru di quegli anni settanta che oggi si fa a gara a rappresentare come un incubo. È stato la bestia nera dei benpensanti, di tutti quelli che avevano tirato un respiro di sollievo quando l'agitazione era finalmente finita.<sup>2</sup>

Die politisch brisanten Themen griff Fo dabei immer wieder in seinen Farcen und Komödien auf, wo er den Skandalen, die Italien erschütterten, mit Hilfe traditioneller komischer Techniken zu Leibe rückte wie zum Beispiel:

mimica sfrenata, camuffamenti, scambi di identità, meccanismo dell'intreccio, ricerca dell'effetto; [...] uso del paradosso, con l'inserimento nei momenti-chiave di canzoni a riassumere e suggellare le situazioni tipiche, con l'inversione del ruolo pazzi-sani e la predilezione per personaggi volutamente „ingenui“.<sup>3</sup>

Auch die schwedische Akademie hob in der Laudatio für den Nobel-Preis das politische Engagement von Fo hervor, welcher ihrer Meinung nach in der Tradition des

---

<sup>1</sup> Cowan (1975), 107.

<sup>2</sup> Valentini (1997), 1.

<sup>3</sup> De Poli (1976), 86.

mittelalterlichen *giullare* (Spielmann) die Mächtigen gegeißelt und den Unterdrückten die Würde zurückgegeben habe. So sagt Fo selber: „Ich denke, der Preis gilt auch dem menschlichen Gewissen, dem Kampf um die Rechte von Minderheiten, um Gerechtigkeit und Lebensqualität.“<sup>4</sup> Interessanterweise wird in der Laudatio das politische Element in Fos Theater besonders mit der Spielmannstradition in Verbindung gebracht, die wenig mit den Farcen und Komödien, aber damit umso mehr mit Fos Monologtheater zu tun hat. Wäre Fos Theaterarbeit aber alleine mit der politischen Dimension und seiner Nähe zur Volkskultur zu beschreiben, so wäre Fo einfach einer unter vielen. Man denke zum Beispiel an die Agitprop-Bewegung oder das politische Kabarett.

Was das Phänomen Fo ausmacht, läßt sich deswegen vor allem im Hinblick auf das „Wie“ des Theatermachens verstehen: Als die Vergabe des Nobel-Preises an den Italiener bekannt wurde, schlugen die Wogen der Empörung hoch, denn der Nobel-Preis für Literatur wird im allgemeinen für das *literarische* Schaffen vergeben. Fos Sprache aber ist keine literarische im engeren Sinn. Sie besteht nicht allein aus einer verbalen Ebene. Nicht umsonst wurde Fo deshalb ausdrücklich für den *außergewöhnlichen* Umgang mit der Sprache ausgezeichnet: „Außerdem ist auch die Rede von einem eigenen Stil, den ich geschaffen habe. Daß ich eine Form von Gestik und Ausdruck entwickelt habe, bei der Sprache, Rhythmus, Klang, Thema und Sinn poetisch verknüpft werden und vor allem auch einen Bezug zur Gegenwart haben.“<sup>5</sup> Was bedeutet dies aber nun konkret?

Ein charakteristisches Merkmal von Fos Sprache ist sicherlich die Verwendung von dialektalen Ausdrücken und manchmal auch onomatopoetischen Lauten, die er zur einer Kunstsprache zusammensetzt:

Der Dialekt bietet ihm eine Form, die ursprünglicher, poetischer und phantasievoller ist, eine größere Affinität zu Lauten und Melodik verrät und deswegen größere Ausdrucksmöglichkeiten 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.<sup>6</sup>

Das eigentlich Wesentliche ist demnach, daß Fo sprachliche und außersprachliche Elemente zu einer neuen Form von Sprache verbindet: „Una lingua da attore, vogliamo

---

<sup>4</sup> Interview mit Fo in der Fernsehdokumentation von Chevally / Boutang (1997).

<sup>5</sup> In: Chevally / Boutang (1997).

<sup>6</sup> Regine Krüger (1998), 53.

dire, adattata alle esigenze anche fisiche d'espressione di un attore e di un mimo"<sup>7</sup>. Der Schauspieler spielt also bei Fo die wichtigste Rolle, ohne ihn ist seine Sprache nicht denkbar. Zwar ist auch in den Farcen und Komödien ein großes Maß an physischem Einsatz vorhanden, aber dadurch daß die Stücke mit Requisiten, Dekor und mehreren Schauspielern aufgeführt werden, kommt die Einzigartigkeit seiner Sprache und damit auch der Körper des Schauspielers vor allen Dingen in seinen Monologen zum Tragen. Denn dann steht Fo alleine auf der Bühne, ohne irgendwelche Hilfsmittel, was natürlich dazu führt, daß der Fokus der Aufmerksamkeit des Zuschauers gänzlich auf dem Schauspieler Fo ruht. Hinzukommt, daß es bei den Monologen keine dramatische Handlung im engeren Sinne gibt, sondern Fo in einer ihm eigenen Weise Geschichten erzählt. Deshalb greifen die Kritiker gerade bei den Ein-Mann-Stücken immer wieder das Thema Sprache auf und heben dabei die paralinguistischen Fähigkeiten<sup>8</sup>, aber auch die Sprache an sich hervor: „His language is inseparable from the vocal rhythms and muscular gestures that emerge from his lips. His syntax is impregnated with pratfalls, violence and sensuality; his phrasing ripples with the breath of an audience's response."<sup>9</sup> Seine erzählerischen Qualitäten werden dabei nie auf die verbale Sprache reduziert, wie man an folgender Kritik ablesen kann:

Il tutto Fo ce lo racconta con una gamma inverosimile di toni, gesti, giochi di voce, movimenti sincopati, cambi di registro e di velocità. Vere e proprie acrobazie fisico-vocali, roteare di occhi, silenzi, pause, brevi cenni e tanta poesia nel modo di esporre, di dare corpo ai personaggi, ai caratteri, ai temperamenti, finanche alle comparse.<sup>10</sup>

Neben der Paralinguistik, die noch zur verbalen Sprache gezählt werden kann, liegt also das Hauptaugenmerk auf dem Körper, der fast alles auszudrücken vermag:

Il suo corpo pare snodarsi, con le mani che descrivono con grande precisione oggetti inesistenti; la colonna vertebrale che s'inarca per segnalare le passioni, le paure e gli appetiti dei vari personaggi; le braccia e le gambe che si divincolano secondo orbite improbabili, come se fossero arti meccanici, o pennelli, o decorazioni sceniche.<sup>11</sup>

Besonders sticht, abgesehen von der Mimik, die Gestik hervor: Für den einen „malt“ Fo

---

<sup>7</sup> De Monticelli (1969). (Dieser und alle anderen Zeitungsartikel stammen aus dem Archiv CTFR (Compagnia Teatrale Dario Fo – Franca Rame) und verfügen deshalb über keine Seitenzahlangaben)

<sup>8</sup> Vgl. als Beispiel: „Mit seiner Stimme ahmt er unglaublich virtuos Geräusche aller Art nach und unterlegt ihnen zusätzlich sprachliche Klangfarben, so daß man gleichzeitig Geräusche und Geräuschkulisse zu hören glaubt.“ S.P. (1983).

<sup>9</sup> Jenkins (1998), 23.

<sup>10</sup> Damiani (1991).

<sup>11</sup> Volli (1991).

„mit den Händen wahre Orgien“<sup>12</sup>, für den anderen ist er der „Vollbluterzähler“, bei dem „eine Geste tausend Worte ersetzt“<sup>13</sup>, für den dritten zeichnet er mit einer Geste einen Charakter. Außerdem wird gleichzeitig die Präzision gerühmt, mit der Fo seine Gesten ausführt, und der unglaubliche Reichtum an dargestellten Details. Marisa Pizza kommt gar zu dem Schluß, daß die Gesten wie auch das Gesprochene, eine eigene Sprache bilden, die ihre gemeinsamen Wurzeln im Körper finden: „Se i gesti appaiono straordinariamente comunicativi, non è per una sorta di abilità mimica, ma in quanto essi stessi compongono una lingua che è inserita nel corpo e che dal corpo risuona.“<sup>14</sup>

Deshalb bilden Worte und Gestik für sie eine untrennbare Einheit bei Fo:

Il gesto e la parola in Fo non costituiscono due momenti separati o due elementi che si giustappongono, ma rivelano la natura della loro sorgente comune, che è ancora il corpo. [...] Le parole subito si trasformano in atto e in tal modo definiscono l'esperienza dell'azione teatrale.<sup>15</sup>

Faßt man diese unterschiedlichen Aussagen zusammen, so läßt sich sicherlich sagen, daß das Theater von Fo ohne Gestik nicht denkbar ist. Was aber leistet nun die Gestik wirklich und woran liegt es, daß den Kritikern sofort die Gestik ins Auge fällt?

Um die Verwendung der Gestik bei Dario Fo einschätzen zu können, erscheint es sinnvoll, zunächst der Frage auf den Grund zu gehen, was Gestik eigentlich ist und was sie normalerweise für Funktionen im Theater übernimmt (I.). Nach dieser theoretischen Einführung kann dann das Monologtheater von Fo untersucht werden, um den gestischen Techniken und dem Sinn und Zweck der Gestik auf die Spur zu kommen (II.). Abschließend soll der Blick ausgeweitet und Fos Einsatz der Gestik als Theaterphänomen in einen theaterästhetischen bzw. theaterhistorischen Kontext gestellt, also in Bezug zu anderen Theaterformen gesetzt werden. So soll versucht werden herauszufinden, inwieweit Fos Technik einzigartig oder Produkt einer Vermischung von verschiedenen theatralen Modellen ist (III.).

---

<sup>12</sup> Ritter (1978).

<sup>13</sup> Durisch (1986).

<sup>14</sup> Pizza (1996), 370.

<sup>15</sup> Ritter (1978).

*«Nous voyons bien que parler du geste est une chose difficile et que rien ne nous en facilite l'approche, sauf à l'imaginer.»*

(Jacques Lecoq)

# I. Die Gestik – ein theoretischer Überblick

Will man sich dem Phänomen der Gestik nähern, so muß zunächst eine Begriffsbestimmung vorgenommen werden (A). Danach stellt sich die Frage, inwieweit die Gestik in Kategorien einteilbar ist und welche Funktionen sie erfüllen kann (B). Mit dieser allgemeinen Basis wird dann auf die spezielle Situation der Gestik im Theater eingegangen (C).

## A) Definition

Im allgemeinen wird die Gestik als umfassende Bezeichnung für Gesten, die Geste als eine „zielgerichtete Ausdrucksbewegung des Körpers, besonders der Hände und des Kopfes“<sup>16</sup> definiert. Während die englische und französische Sprache nur jeweils einen Begriff zur Verfügung hat (engl. *gesture*; frz. *geste*) und die Geste deshalb als „a movement of the body or any part of it as expressive of thought or feeling“<sup>17</sup> oder als „mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non d’une signification“<sup>18</sup> bezeichnen, wird im Deutschen die Geste zum Teil von der Gebärde abgegrenzt<sup>19</sup>. Auch in der Theaterwissenschaft wird zum Teil ein Unterschied zwischen der Geste als einer konventionalisierter oder stereotypisierter Bewegung und der Gebärde als einer „persönlichkeitsgebundenen Ausdrucksbewegung“ gemacht<sup>20</sup>. Meistens allerdings werden die beiden Begriffe als Synonym erachtet, wobei sich inzwischen der Begriff Geste durchgesetzt hat. Das Wort Gebärde wird nur noch im Zusammenhang mit der Sprache für Gehörlose gebraucht. Manche Wissenschaftler greifen auch auf eine engere Definition der Geste zurück. So beschränkt unter anderen der Psychologe Wallbott die Geste auf Handbewegungen<sup>21</sup>. Sein Kollege Kendon sieht als Gesten zwar alle Körperhandlungen nichtsprachlicher Art an, schränkt jedoch auf solche Bewegungen ein, die die ausdrückliche Intention haben, Bedeutung zu produzieren, die also im Gespräch von beiden Gesprächspartnern als „kommunikativ“ betrachtet wird<sup>22</sup>. Unstreitig hingegen ist, daß die Geste zum *nonverbalen Verhalten* bzw. zur *non-*

---

<sup>16</sup> Meyers (1979), unter *Geste*.

<sup>17</sup> Onions (1983), unter *gesture*.

<sup>18</sup> Garnier (1998), unter *geste*.

<sup>19</sup> So unterscheidet z.B. Leonhard zwischen der Geste als Ausdrucks- und der Gebärde als Zweckbewegung. Während die Gebärde kulturell gelernt sei, trügen die Gesten „den Inhalt unmittelbar in sich“ und seien anders als die Gebärden in ihrem Ablauf nicht variierbar, ohne daß sich die inhärente Bedeutung dadurch verändere. Sie seien also stärker konventionalisiert. Zitiert nach: Schönherr (1997), 39.

<sup>20</sup> Nöth (2000), 298.

<sup>21</sup> Wallbott (1984), 103ff.

<sup>22</sup> Kendon (1987), 65-97.

*verbalen Kommunikation* gehört<sup>23</sup>. Unter diesen Begriff werden, neben der Gestik, Mimik, Blickverhalten, Körperhaltung und –orientierung, Berührung und der Umgang mit Raum und Zeit subsumiert. Außerdem rechnen manche Forscher zum nonverbalen Verhalten auch paralinguistische Äußerungen.

## **B) Typologien und Funktionen**

Mit der Einteilung von Gesten in verschiedene Kategorien befaßt sich vor allen Dingen die Kommunikationsforschung im Rahmen der Untersuchung zu nonverbalem Verhalten, was die Auffassung bestärkt, die Gestik nicht als isoliertes Phänomen zu betrachten. Da die meisten Forscher ihre eigene Terminologie verwenden, die Gesten unter unterschiedlichen Gesichtspunkten untersucht werden und sich deshalb die angelegten Maßstäbe auf verschiedenen theoretischen Ebenen befinden, ergibt sich in Bezug auf den Forschungsstand ein komplexes Bild.<sup>24</sup> Deswegen kann hier nur ein Überblick über einzelne Ansatzpunkte gegeben werden, die am Ende einander gegenübergestellt werden.

### ***1. Ekman / Friesen***

Grundlegend für die heutige Forschung ist immer noch die Arbeit von Paul Ekman und Wallace V. Friesen<sup>25</sup>, die fünf idealtypische Arten von nonverbalem Verhalten unterscheiden, nämlich Embleme (*emblems*), Illustratoren (*illustrators*), Affekt-Darstellungen (*affect displays*), Regulatoren (*regulators*) und Adaptatoren (*adaptors*)<sup>26</sup>.

Ekman und Friesen bezeichnen als **Embleme** nonverbale Akte, die eine direkte sprachliche Übersetzung haben, die aus eins, zwei Wörtern oder einem Satz bestehen kann. Das Emblem zeichnet sich außerdem dadurch aus, daß die Übersetzung der Bedeutung allen Mitgliedern einer bestimmten Gruppe, Klasse oder Kultur bekannt ist. **Illustratoren** sind hingegen Bewegungen, die direkt an die sprachlichen Äußerungen gebunden sind, da sie dazu dienen, die Worte zu veranschaulichen. Nach Efron teilen sich die Illustratoren in die folgenden Untergruppen auf: Die Taktstockbewegungen (*batons*) unterstützen bestimmte Wörter oder

---

<sup>23</sup> Der Begriff *nonverbales Verhalten* ist als Beschreibung für das außersprachliche Verhalten umstritten. Die Abgrenzung zur *nonverbalen Kommunikation* ist auch nicht klar. Außerdem wird zum Teil zwischen verbal vokaler, nonverbal vokaler, verbal nonvokaler und nonverbal nonvokaler Kommunikation unterschieden. Vgl. dazu Nöth (2000), 293.

<sup>24</sup> Siehe dazu und zur Diskussion einzelner Forschungsansätze: Müller (1998), 87-130.

<sup>25</sup> Ekman/ Friesen (1969), 63-97.

<sup>26</sup> Bei ihrer Klassifizierung bauen sie wesentlich auf den Forschungsergebnissen von David Efron auf, der Anfang der 40er die unterschiedliche Gestik von Ostjuden und Italienern in den USA untersucht hatte.

Sätze, in dem sie diese akzentuieren oder hervorheben. Durch die Bewegung wird dabei das Tempo des Denkprozesses vorgegeben. Ideographen (*ideographs*) zeichnen einen Denkprozeß oder eine Denkrichtung an. Deiktische Bewegungen (*deictic movements*) zeigen auf ein vorhandenes Objekt. Die räumlichen Bewegungen (*spatial movements*) beschreiben hingegen eine räumliche Beziehung. Kinetographen (*kinetographs*) stellen eine körperliche oder physikalische Aktion dar. Zusätzlich zu Efrons Kategorien gibt es die Piktographen (*pictographs*), die das Bild eines Referenten zeichnen. In späteren Darstellungen fügen Ekman/Friesen den Illustratoren auch noch die rhythmischen Bewegungen, (Abbildung des Rhythmus oder des Tempos eines Ereignisses), und die emblematischen Bewegungen, die eine verbale Aussage durch die Wiederholung oder das Ersetzen eines Wortes illustrieren, hinzu. Dadurch soll gezeigt werden, daß die Illustratoren keine exklusive Kategorie seien, sondern die Einordnung vom jeweiligen Kontext abhängen<sup>27</sup>. Bei den **Affekt-Darstellungen** handelt es sich um Bewegungen und vor allem um Gesichtsausdrücke, die Affekte widerspiegeln, wie Angst, Trauer, Überraschung und Zufriedenheit. Die vierte Kategorie bilden die **Regulatoren**. Sie werden charakterisiert als „acts which maintain and regulate the back-and-forth nature of speaking and listening between two or more interactants. They tell the speaker to continue, repeat, elaborate, hurry up, become more interesting, less salacious, give the other a chance to talk etc.“<sup>28</sup> Als letzte Kategorie nennen Ekman/Friesen die **Adaptoren**. Je nachdem, ob das handelnde Subjekt sich selbst, einen anderen oder ein Objekt berührt, werden sie als Selbst-Adaptoren (*self-adaptors*), Fremd-Adaptoren (*alter-adaptors*) oder Objekt-Adaptoren (*object-adaptors*) qualifiziert.

## 2. Freedman<sup>29</sup>

Diese Klassifikation basiert auf der Gegenüberstellung von objektorientierten (*object-focussed*) und körperorientierten Handbewegung (*body-focussed*). Die **objektorientierten Bewegungen** sind vom Körper weg gerichtet und stark mit dem Rhythmus und dem Inhalt der Sprache verbunden. Ihre Aufgabe ist es, das Gesagte zu unterstreichen, qualifizieren, illustrieren oder konkretisieren. Diese Art von Bewegung tritt vor allem bei syntaktisch komplizierten Sprachstrukturen auf. Je nachdem in was für einer Beziehung sie zur Sprache stehen, werden sie als Bewegungen mit sprachlicher Dominanz (*speech primacy movements*),

<sup>27</sup> Vgl. Ekman / Friesen (1984), 108-23.

<sup>28</sup> Ekman / Friesen (1969), 82.

<sup>29</sup> Vgl. Freedman (1984), 124-145.

als sprachergänzende (*representational*) Bewegung mit motorischer Dominanz (*motor primacy movements*) oder als sprachersetzende (*non-representational*) Bewegung mit motorischer Dominanz qualifiziert. Die Gesten der ersten Untergruppe qualifizieren das Gesagte, ersetzen es aber nicht und haben auch keine inhaltlichen Eigenschaften. Sie sind der Sprache untergeordnet. Die sprachergänzenden Bewegungen drücken hingegen einen Raum-Zeit-Bezug, einen Gefühlszustand oder einen abstrakten Gedanken aus. Die Gesten bereichern das Gesprochene durch eine neue Information. Die sprachersetzenden Gesten sind primär repräsentierende Gesten, die ohne verbalen Bezug sind. Sie substituieren das Wort. Die **körperorientierten Handbewegungen** stellen Handlungen in Richtung auf den Körper dar, d.h. sie berühren ihn in irgendeiner Weise. Sie sind eher kontinuierlich und haben keine Beziehung zur Sprache. Verwendung finden diese Gesten bei einfacheren Sprachstrukturen und bei verbalen Äußerungen mit Pausen. Auch sie lassen sich in drei Untergruppen aufspalten: Die kontinuierlichen, handbezogenen Bewegungen (*continuous hand-to-hand movements*) sind repetitive und stereotype Gesten, bei denen die beiden Hände sich gegenseitig berühren. Die kontinuierlichen Körperberührungen (*continuous body touching*) unterscheiden sich von ihnen dadurch, daß die Hand statt der zweiten ein anderes Körperteil stetig oder wiederholend berührt. Davon abgehoben sind allerdings die diskreten Körperberührungen (*discrete body touching*), die von kurzer Dauer sind (Beispiel: Kratzen, Rockzupfen).

### 3. Müller

Angelehnt an Bühlers Sprachtheorie<sup>30</sup> legt Müller drei grundlegende Funktionen von Gesten fest<sup>31</sup>: Die *Appellfunktion*, die dem Aushandeln des Partizipationsstatus und der Definition der Gesprächsrolle dient, die *Ausdrucksfunktion*, d.h. die Verwendung der Geste und der Bewegungsqualität als Affektausdruck, und die *Darstellungsfunktion*, also die Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten. Für die Gesten mit dominanter Darstellungsfunktion nimmt Müller an, daß sie auch immer einen appellativen Charakter und eine Ausdrucksqualität besitzen. Sie beschränkt sich in ihrer weiteren Klassifikation auf die darstellenden Gesten und ihre verschiedenen Mitteilungsfunktionen, d.h. auf den Zweck, den sie in der Kommunikation erfüllen. Die *referentiellen Gesten* stellen die erste Kategorie dar. Sie bezeichnen entweder Konkreta, wie „Gegenstände, Eigenschaften, Verhalten, Handlung-

---

<sup>30</sup> Bühler geht davon aus, daß die Sprache drei Funktionen hat: Die Appell-, die Ausdrucks- und die Darstellungsfunktion. Zur ausführlichen Darstellung seines Organonmodells siehe: Bühler (1965), 24-33.

<sup>31</sup> Vgl. Müller (1998), 87-91.

gen, Ereignisse, relative Orts- und Zeitangaben<sup>32</sup>, oder Abstrakta. Dabei können sie konkret bezeichnen oder metaphorisch. Gesten, die so eng mit der Sprache verbunden sind, daß sie ohne den sprachlichen Ausdruck keinen Sinn ergeben würden, bezeichnet Müller als *performativ*. Als Beispiele werden das Abwägen, Abwehren, Präsentieren und Zurückweisen von Argumenten genannt. Besitzen diese Gesten außerdem eine dominante Appell- und Ausdrucksfunktion, so können sie auch sprachersetzend wirken. Als letzte Gruppe gibt es die *diskursiven Gesten*, die die sprachliche Äußerung strukturieren und gliedern.

#### 4. Scherer<sup>33</sup>

Den nonverbalen Verhaltensweisen, und somit auch den Gesten, wird bei Scherer eine *parasemantische, parasyntaktische, parapragmatische* sowie *dialogische* Funktion zugeschrieben. Scherer lehnt sich in seiner Darstellung dabei an das von Morris geschaffene Zeichen-Modell an, das die ersten drei Kategorien beinhaltet. Die *parasemantischen Funktionen* sind solche, die sich auf die Bedeutungsinhalte der sprachlichen Äußerungen direkt beziehen. Wird deren Bedeutung unterstützt, verstärkt oder illustriert, so gehören sie der Untergruppe der *Amplifikation* an. Wird hingegen die Bedeutung in irgendeiner Weise verändert, so spricht Scherer von *Modifikation*. Wenn durch die Geste gar ein Widerspruch entsteht, handelt es sich um eine *Kontradiktion*. Bei der *Substitution* wird das sprachliche Zeichen durch ein nonverbales Zeichen ersetzt. Unter den Begriff der *parasyntaktischen Funktion* fallen die *Segmentation* des Sprachflusses und die *Synchronisation* verschiedener Verhaltensweisen in verschiedenen Kommunikationskanälen. Bei der *parapragmatischen Dimension* geht es einerseits um die Frage der Persönlichkeit und der emotionalen Lage des Sprechers, die durch nonverbales Verhalten zum Ausdruck gebracht werden (*Expression*). Andererseits beinhaltet diese Dimension auch die *Reaktionsfunktion* des Hörers, der sich durch sein Verhalten zum Gesagten in Beziehung setzt. Die *dialogische Funktion* umfaßt zunächst das Verhalten, das zur *Regulation* des Gesprächsablaufes eingesetzt wird. Es wird von Scherer aber auch die *Relation* der Gesprächsteilnehmer (Status, Sympathie etc.) darunter subsumiert.

#### 5. Diskussion

Anhand der Klassifizierung läßt sich ablesen, daß die Gestik ein breites Spektrum an Funk-

---

<sup>32</sup> Müller (1998), 110

<sup>33</sup> Vgl. Scherer (1984), 25-32.

tionen abdeckt. Allgemein stellt man fest, daß alle Ansätze zwischen redebegleitenden und sprachersetzenden Gesten unterscheiden, was folgende Tabelle veranschaulichen soll:

	<b>Selbstberührungen</b>	<b>Sprachbegleitende Gesten</b>	<b>Sprachersetzende Gesten</b>	<b>Interaktive Gesten</b>
Ekman/ Friesen	<b>Adaptatoren</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Selbst-Adap.</li> <li>• Fremd-Adap.</li> <li>• Objekt-Adap.</li> </ul>	<b>Illustratoren</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Taktstockgesten</li> <li>• Ideographische Gesten</li> <li>• Deiktische Gesten</li> <li>• Raumgesten</li> <li>• Piktographen</li> <li>• rhythmische Gesten</li> <li>• Kinetographen</li> </ul>	<b>Embleme</b>	<b>Regulatoren</b>
Freedman	<b>Körperbezogene Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• kontin. handbezogene Bew.</li> <li>• kontin. Körperberührung</li> <li>• diskrete Körperberührung</li> </ul>	<b>Objektbezogene Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bew. mit sprachl. Dominanz</li> <li>• sprachergänzende Bew. mit motorischer Dominanz</li> </ul>	<b>Objektbezogene Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• sprachersetzende Bew. mit motorischer Dominanz</li> </ul>	
Müller		<b>Diskursive Gesten</b> <b>Referentielle Gesten</b> <b>Performative Gesten</b>		
Scherer		<b>Parasyntaktische Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Segmentation</li> </ul> <b>Parasemantische Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Amplifikation</li> <li>• Modifikation</li> <li>• Kontradiktion</li> </ul>	<b>Parasemantische Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Substitution</li> </ul>	<b>Dialogische Gesten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Regulation</li> <li>• Relation</li> </ul>

Bei der Gegenüberstellung der verschiedenen sprachbegleitenden Gesten fällt außerdem auf, daß alle Modelle eine Unterscheidung treffen zwischen denjenigen Gesten, die nur den Sprachfluß steuern (*Taktstockgesten* bei Ekman/Friesen, *Bewegungen mit sprachlicher Dominanz* bei Freedman, *diskursive Gesten* bei Müller, *Segmentationsfunktion der parasyntaktischen Gesten* bei Scherer) und solchen, die eine illustrierende Funktion haben (*Illustratoren* bei Ekman/Friesen, *sprachergänzende Gesten mit motorischer Dominanz* bei Freedman, *referentielle Gesten* bei Müller, *Amplifikationsfunktion der parasemantischen Gesten* bei Scherer).

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Gestik im Alltag die Funktion hat, soziale Situationen zu leiten und zu führen, indem die Relation zu anderen Personen explizit gemacht und emotionale Zustände nach außen getragen werden. Außerdem wird die verbale Kom-

munikation unterstützt und vervollständigt, oder ersetzt. So können Gesten den Rhythmus vorgeben, logische Verbindungen herstellen, etwas hervorheben, Personen und Objekte kennzeichnen und Bewegungen, Formen und Dimensionen beschreiben. Zusätzlich wird der Gesprächsablauf mit dem Gegenüber geregelt.<sup>34</sup>

### **C) Die Theater-Geste**

Selbst wenn die Theatergeste die perfekte Nachbildung einer Alltagsgeste wäre, hätte sie doch nichts Natürliches an sich<sup>35</sup>. Denn anders als in der normalen Kommunikation fungiert die Geste im Theater als ein Ausdrucksmittel, das bewußt genutzt wird. Mit Hilfe der Mimesis von Alltagsgesten werden „in der künstlerischen Produktion neue Gesten hervorgebracht, die zwar Elemente der Alltagsgesten enthalten, diese aber kontextspezifisch verändern.“<sup>36</sup> Diese Unterscheidung von der alltäglichen Geste ergibt sich aus dem Theater als ästhetisches Medium<sup>37</sup>.

In seinem Aufsatz *Problems of a semiology of theatrical gesture*<sup>38</sup> geht Pavis auf die Analyse der Theatergeste ein. Dabei stellt er am Ende zwei grundsätzliche Herangehensweisen heraus: zum einen die wissenschaftliche und zum anderen die eher intuitive. Pavis sieht die beiden Methoden als komplementär an:

The scientific approach of kinesics and proxemics: [...] We might hope to get hold of the „measurable“ data pertaining to movement, and to undertake a sign analysis of bodies and of their interaction. The danger is that the qualitative aesthetic dimension of artistic gesture might be sacrificed do the illusory scientificity of the analysis. [...] A more intuitive approach would allow us to discover the ideological and aesthetic motivation of every gesture, to recognize what it refers to in the social universe, to reveal the artistic procedures of exaggeration, stylization, distancing. [...] It allows the reintroduction of „depth“ in the study of the actor.<sup>39</sup>

Pavis zeichnet damit die Schritte vor, die eine Analyse zu berücksichtigen hat: zunächst muß die Gestik als kommunikatives Phänomen betrachtet werden, bevor sie dann als theaterästhetisches Mittel begriffen wird. Während die wissenschaftliche Methode eher deskriptiv ist und sich mehr mit dem Verhältnis zur Sprache und den anderen Mitteln in Bezug auf die gesamte vermittelte Botschaft bezieht, ist das Ziel der intuitiven Methode eher eine In-

---

<sup>34</sup> Vgl Ricci Bitti / Cortesi (1977), 124ff.

<sup>35</sup> Vgl. Corvin (1991), unter *geste*.

<sup>36</sup> Gebauer / Wulf (1998), 98.

<sup>37</sup> Aus der Perspektive der Semiotik gesehen, stellt das Theater ein kulturelles System dar, das auf einem ästhetischen Code aufbaut. Im Theater wird Bedeutung erzeugt, „indem es Zeichen für die von den übrigen kulturellen Systemen hergestellten Zeichen produziert.“ Es werden also die Zeichen des kulturellen Systems im Theater verdoppelt, so daß die theatralischen Zeichen immer „Zeichen von Zeichen“ sind. Sie bilden die Kultur ab, aus der die Zeichen entnommen wurden. Fischer-Lichte (1994), 19.

<sup>38</sup> Pavis (1981).

<sup>39</sup> Pavis (1981), 91.

terpretation bezüglich des ästhetischen Stils. Deshalb sollen zunächst Klassifizierung und Funktion von Theatergesten vorgestellt werden (1.), um dann näher auf die ästhetische Aussagekraft der Geste einzugehen (2.).

### **1. Typologie und Funktion**

Will man die Theatergeste in Kategorien einteilen, so erscheint es unmöglich, auf die nicht-theatralen Klassifikationen zurückzugreifen: „Toute typologie des gestes doit être revue dès que l'on examine les gestes sur une scène de théâtre. Tout, en effet, est signifiant dans le travail gestuel de l'acteur, rien n'est laissé au hasard“<sup>40</sup>. Dennoch sind eigene Modelle für die Einordnung der verschiedenen Gesten sehr rar. Warum es sich als schwierig erweist, die Gestik in klare Kategorien einzuteilen, erklärt Pavis. So beginne das Problem bereits in der Abgrenzung von einer Geste zur anderen, denn der Schauspieler sei immer in Bewegung, auch wenn er eine Pause mache:

The actors' bodies are in perpetual evolution: their gestures always accompany their acting even if they cease to move for a few seconds. In this gestural flow, tracing the limits of a particular gesture becomes arbitrary, since even gestural pauses prepare for the movement which follows.<sup>41</sup>

Diese These sieht er durch den Kommunikationsforscher Birdwhistell bestätigt, obwohl Pavis davon Abstand nimmt, die von Birdwhistell vertretene Theorie der Kinesik (Lehre der Bewegung) eins zu eins auf das Theater zu übertragen. Birdwhistells kommt zu folgendem Fazit:

The kinesic analysis has already given us an idea of the way in which the systematic links operate among the items of the same flux of behaviour. It consequently allows us to show that what are called „gestures“ are in reality *linked morphs*, i.e. that they are kinesic forms non susceptible to isolate use, except, of course, where the structural context is supplied by the question posed by the investigator.<sup>42</sup>

Pavis zieht aus dieser Aussage den Schluß, daß Gesten syntaktisch nicht zu teilen seien und die einzelnen Teile einer Geste keine eigene Bedeutung hätten, da sie immer nur als Vorgriff auf eine andere Geste zu sehen seien. Dennoch könnten die einzelnen Bestandteile mit Hilfe eines gestischen Codes analysiert werden, dessen Merkmale Pavis an Hand von Meyerholds biomechanischen Übungen herauszuarbeiten versucht. Zu analysieren seien demnach die Spannung (*tension*), die physische und zeitliche Konzentration (*physical and temporal concentration*) und die Positions-Pose (*positions-pose*) der Geste, die Art der Bedeutungserzeugung (*production of meaning*), die Koordinierung der einzelnen Körperteile

---

<sup>40</sup> Pavis (1987) unter *geste*.

<sup>41</sup> Pavis (1981), 70-71.

<sup>42</sup> Zitiert nach: Pavis (1981), 75.

(*coordination of corporal units*) und die Narrativität (*narrativity*) der Gestik. Pavis kommt aber mit dieser Analyse­methode zu keiner Klassifikation. Dennoch ist seine Herangehensweise von Interesse, weil sie die Geste auf einer anderen Ebene untersucht, indem sie nicht auf das „Was“, sondern auf das „Wie“ der Geste eingeht. Dies ist besonders mit Blick auf die theaterästhetische Komponente von Bedeutung.

Zwei Typologien, die auf anderen Unterscheidungskriterien aufbauen, findet man in Pavis' Lexikon<sup>43</sup>, wobei ihnen der Autor aber selbst kritisch gegenüber steht. Die erste unterscheidet drei Arten von Gesten: die angeborenen Gesten, die ästhetischen Gesten zur Produktion eines Kunstwerkes und die konventionellen Gesten, die eine Nachricht ausdrücken, die von Sender und Empfänger verstanden wird. Die zweite Typologie stellt den imitierenden Gesten (*geste imitant*) die originellen/originalen Gesten (*geste original/originel*) gegenüber. Während bei den imitierenden Gesten der Schauspieler eine Figur realistisch/naturalistisch darstellt, ist die originelle Geste einer Hieroglyphe gleich, die es zu entziffern gilt. Diese beiden Klassifizierungsversuche der Gesten erscheinen auch der Verfasserin als untauglich, da sie zu oberflächliche und allgemeine Kategorien haben, die einer genauen Analyse und der damit verbundenen Interpretation entgegen stehen. Den einzigen Versuch einer detaillierteren Klassifikation unternimmt Erika Fischer-Lichte<sup>44</sup>, die die Gestik unter semiotischen Gesichtspunkten beleuchtet. Ihre Klassifizierung soll im folgenden dargestellt werden.

### Das Modell von Fischer-Lichte

Grundsätzlich unterscheidet sie Gesten, die in einem Kommunikations- und Interaktionsprozeß vollzogen werden, von solchen, mit denen eine Intentionalität erfüllt wird.

Die *kommunikativen Gesten* können auf drei verschiedenen Ebenen Bedeutung erzeugen: auf der Objektebene (hinsichtlich eines darzustellenden Gegenstands), auf der Subjektebene (in Bezug auf denjenigen, der die Geste ausführt) und auf der intersubjektiven Ebene (Verhältnis der Kommunikationspartner zueinander). Fischer-Lichte bringt mit diesen Ebenen das Organon-Modell von Bühler in Verbindung, indem sie die Appell-, Ausdrucks- und Darstellungsfunktion den Ebenen zuordnet (Appell= Intersubjektivitätsebene, Ausdruck= Subjektebene, Darstellung = Objektebene). Diese Verbindung ist insofern wichtig, als die

---

<sup>43</sup> Pavis (1987), 182.

<sup>44</sup> Vgl. Fischer-Lichte (1994), 66-87.

Geste je nach Ebene eine andere vorrangige Funktion erfüllt. Auf der Intersubjektivitätsebene haben die Gesten vor allen Dingen den Sinn, den Kommunikationsprozeß mit dem Gesprächspartner zu leiten (Gesprächseröffnungsgesten, Gesten zur Regelung des Gesprächs, Gesprächsbeendigungsgesten). Die gestischen Zeichen, die als Ausdrucksgesten eingesetzt werden, sollen etwas über das gestikulierende Subjekt aussagen (etwa Alter, Geschlecht, sozialen Status, Rolle, körperliche und geistige Verfassung, Charakter, Gemütsbewegungen, Stimmungen). Bei der Darstellungsfunktion dienen die Gesten zur Verbildlichung eines Objekts. Das heißt aber nicht, daß nicht zum Beispiel durch die Art der Darstellung auch etwas über das handelnde Subjekt ausgesagt würde. Appell-, Ausdrucks-, und Darstellungsfunktion überschneiden sich also immer, auch wenn eine der drei Funktionen im Vordergrund steht.

Generell spielt dabei auf jeder Ebene eine Rolle, ob das gestische Zeichen sprachersetzend oder sprachbegleitend wirkt. Nur bei den gestischen Zeichen, die als Regulatoren in der Interaktion (also auf der Ebene der Intersubjektivität) fungieren, erscheint Fischer-Lichte die Unterscheidung nicht sinnvoll.

Die *sprachbegleitenden gestischen Zeichen*, die vor allen Dingen auf der Objektebene wichtig sind, erfüllen zwei Funktionen: Da sie eng mit den sprachlichen Zeichen verbunden sind, dienen sie zum einen der *Interpunktion* (akzentuierende bzw. gliedernde Gesten), indem sie wichtige Wörter hervorheben, unterstreichen oder die Syntax verdeutlichen, und zum anderen der *Illustration* der Rede (Bezeichnung einer räumlichen Beziehung, Richtung eines Gedanken anzeigen, körperliche Handlungen beschreiben etc.). Diese Art von Gesten ist darüber hinaus stark mit den paralinguistischen Zeichen verbunden.

Anders verhält es sich mit den *sprachersetzenden gestischen Zeichen*. Sie sollen nämlich die linguistischen Zeichen substituieren. Auch diese gestischen Zeichen werden in verschiedene Untergruppen geteilt: Die *hinweisenden Gesten* stellen die erste Untergruppe dar. Durch sie soll erstens auf anwesende Personen und deren Eigenschaften (z.B. Körpergröße) und Funktionen, zweitens auf Objekte und drittens auf räumliche Verhältnisse, die zusätzlich zum konkreten Ort auch die drei Zeitformen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft umfassen, hingewiesen werden. Als zweite Untergruppe werden die *ikonischen gestischen Zeichen* angeführt, wobei es zum einen ikonische Zeichen im engeren Sinn und zum anderen konnotativ ikonische Zeichen gibt. Die ersten „geben ein Bild des von ihnen gemeinten Gegenstandes, sie stellen z.B. ein Haus durch die Andeutung von Giebeldach und Seiten-

wänden dar<sup>45</sup>. Es wird also zur Darstellung ein charakteristisches Merkmal des Gegenstandes herausgegriffen, daß dem Empfänger so gleich verständlich ist, weil auch er es mit dem Gegenstand sofort in Verbindung bringen kann. Im Gegensatz dazu wird bei den *konnotativen ikonischen Gesten* ein spezielles Wissen vorausgesetzt. Das Zeichen bezieht sich nur sekundär auf das bezeichnete Objekt und ist deshalb nicht durch Kombinieren allein zu verstehen. Die *Symbole*, die die dritte Untergruppe bilden, sind noch schwerer begreiflich, denn sie beruhen nur auf Konvention. So wird es für den Uneingeweihten unmöglich, das Symbol mit seiner Bedeutung zu koppeln. Entweder er hat die Bedeutung des Symbols gelernt, oder er versteht das Symbol nicht.

Die zweite große Gruppe der Gesten bildet die *intentionelle Geste*, die an Objekte gebunden ist und bei der Produktion, der Distribution und dem Konsum von materiellen Gesten vollzogen wird. Diese Gesten erlangen, wenn im Theater eingesetzt, ihre Bedeutung dadurch, daß sie etwas über die sie ausführende Figur aussagen, wie persönliche Neigungen, Einstellung zu dem Gegenstand, Verhältnis zu anderen Figuren. Voraussetzung für eine intentionserfüllende Geste ist grundsätzlich ein Requisit, das manipuliert werden kann. Andererseits kann der Schauspieler durch sein Spiel auch nicht vorhandene Objekte evozieren.

Stellt man dieses Modell den Ansätzen aus der Kommunikationsforschung (vor allem demjenigen von Ekman/Friesen) gegenüber, so stellt man fest, daß sie große Gemeinsamkeiten aufweisen. Man kann sogar sagen, daß Fischer-Lichte ihr Modell auf den Forschungsergebnissen aufbaut. So erscheinen die möglichen Funktionen der Theater-Geste auch zunächst dieselben zu sein wie in der Alltagswelt. Wie bereits erwähnt, erhält die Geste im Theater ihren eigentlichen Wert aber besonders durch ihre Ästhetisierung, anhand welcher die Rolle der Geste für die jeweilige Theaterform abgelesen werden kann.

## ***2. Ästhetik der Theatergeste***

Grundsätzlich kommt keine Theaterform ohne Gestik aus. Wie schwierig es ist, Gesten auf dem Theater zu eliminieren, sieht man z.B. bei Beckett, der seine Figuren in Erdhaufen oder dergleichen einsperren muss, damit sie sich nicht mehr bewegen.<sup>46</sup> Dennoch hängt die Wichtigkeit der Geste jeweils von der Epoche ab, denn als mit Gefühl und Bedeutung versehene Bewegung unterliegt sie historischem Wandel und ist zugleich auch von der Kultur

---

<sup>45</sup> Fischer-Lichte (1994), 68.

<sup>46</sup> Vgl. Corvin (1991), 367.

abhängig. So hat die Geste im asiatischen Theater eine andere Bedeutung als im europäischen Theater. Innerhalb eines Kulturkreises muß außerdem nach Gattungen (wie Komödie / Tragödie) und Sparten (wie Tanz / Sprechtheater) unterschieden werden.

Die Untersuchungen zur ästhetischen Dimension der Theatergeste gehen vor allem in zwei Richtungen: Zum einen wird die Frage gestellt, inwieweit die Theatergeste die Alltagsgeste nachahmt, und zum anderen, wie oft und warum sie eingesetzt wird. Bezüglich der Nachahmung des Alltags gibt es zwei Pole, zwischen denen die verschiedenen Theaterformen angesiedelt sind: Die Geste kann entweder an die Alltagsgeste angelehnt und damit naturalistisch/realistisch sein oder konventionell/symbolisch, also eher abstrakt und damit nur dem Eingeweihten zugänglich. Wie die Geste im einzelnen genutzt wird, hängt jeweils von der ästhetischen Gesamtkonzeption und nicht zuletzt vom Stellenwert der Sprache ab. Die vielfältigen Umgangsmöglichkeiten mit der Gestik sollen an einigen Beispielen veranschaulicht werden:

Im 18. Jahrhundert waren die Theatergesten in der Tragödie stark an die Vorstellung von antiker Rhetorik gebunden. Wie der Text sollte auch die Gestik wohl geordnet erscheinen. Sie blieb ihm dabei immer verpflichtet, denn durch sie sollte der Text verdeutlicht werden:

The function of gestures was to indicate or to describe the objects, on stage or off, real or imaginary, which were referred to by the words; to express by face and hands and posture the passion which moved the character; to emphasize important words, to announce the beginning, and the ending, of a passage or speech, and to perform certain other similar specified functions.<sup>47</sup>

Wie die Geste auszuführen war wurde in Büchern über die Schauspielkunst und Rhetorik festgelegt, damit sie immer elegant und zum Text passend erscheine. Die Gesten wurden zwar aus der Natur übernommen, aber unter folgenden Gesichtspunkten umgewandelt: „pictorial beauty, nobility, idealization and imitation of nature, clarity and precision, variety in gestures, ornament, beauty and ceremony, repose“<sup>48</sup>.

Im Gegensatz zum okzidentalen Theater zeichnet sich das asiatische Theater hingegen insgesamt durch Kodifizierung aus, was sich auch im Gebrauch von Gesten widerspiegelt. Dennoch unterscheiden sich die einzelnen Theaterformen bezüglich ihrer Verwendung: Die Pekingoper kennt zum Beispiel etwa 50 konventionelle Gesten, die vor allen Dingen dazu dienen, Figuren nach Geschlecht, Alter, Charakter etc. gegeneinander abzugrenzen:

Era necessario ricostruire quindi anche un atteggiarsi delle mani appropriato al sesso e allo *status* sociale del personaggio: le donne ad esempio, per indicare tendono ad affusolare la mano, mentre i giovani indicano discretamente nascondendo il pollice e gli anziani o i guerrieri lo sollevaranno per sottolineare

---

<sup>47</sup> Barnett (1990), 67.

<sup>48</sup>ebenda

la forza del gesto.<sup>49</sup>

Die zweite grundlegende Funktion der Geste ist das Evozieren von Gegenständen oder Handlungsmilieus:

Da der Kern der traditionellen chinesischen Schauspielkunst die personale Technik des Schauspielers ist, wird auf materielle Dekorationen und Einrichtungen verzichtet. Damit die Handlungsmilieus trotzdem dargestellt werden können, werden zahlreiche pantomimische Gesten und Körperbewegungen eingesetzt. Dabei geht es ebenfalls vorwiegend um die mimetischen Gesten und Körperbewegungen, über die man im Alltag mit räumlichen Einrichtungen und Gegenständen in haptische Berührung kommt.<sup>50</sup>

Das, was nicht mit der Sprache ausgedrückt werden kann, wird durch verzierende Körperbewegungen dargestellt, die zwar Naturerscheinungen imitieren, sie jedoch stilisiert wiedergeben. Im japanischen Theater soll die Geste eine präzise Bedeutung transportieren: Die Alltagsgesten werden so synthetisiert, daß nur noch die Quintessenz übrig bleibt, wie zum Beispiel im Nô-Theater: „Die Gestik des Noh-Theaters stellt sich mit wenigen Ausnahmen in anti-realistischer Abstraktion und in Andeutungsschemata dar“, denn „die äußere Reduktion der realistischen Körperbewegung (*monomane*) bedeutet bei Darstellungen des Noh schlechthin die innere Intensivierung des Ausdruckswillens.“<sup>51</sup>

Im Gegensatz dazu hat vor allem in nonverbalen theatralen Formen die Geste oftmals den Sinn, einzelne Wörter zu ersetzen. Im indischen Kathakali zum Beispiel können die Hände zusammen mit Kopf und Gesicht bis zu 900 Wörter formen<sup>52</sup>. Die Gestik entwickelt in dieser Art von Theater zu einer eigenen Sprache, die der Zuschauer kennen muß, um sie zu verstehen. Die traditionelle westliche Pantomime hingegen rekurriert vor allen Dingen auf intentionserfüllende Gesten: Da die Pantomime im großen und ganzen davon lebt, die Beziehung zwischen Mensch und Gegenständen aufzuzeigen, stellt die Figur durch ihre Gesten entweder das Objekt dar oder nur seine Manipulation<sup>53</sup>. Bereits an diesen wenigen Beispielen läßt sich also ablesen, was für ein breites Spektrum dem Theatermacher für die Verwendung der Gestik zur Verfügung steht.

### **Fazit:**

Gerade im Hinblick auf das körperliche Theater von Fo erscheint es sinnvoll, den Begriff der Gestik weit zu fassen und ihn als Teil der nonverbalen Kommunikation zu begreifen, so

---

<sup>49</sup> Savarese (1983), 110.

<sup>50</sup> Hwang (1998), 55-56.

<sup>51</sup> Hashi (1995), 59-61.

<sup>52</sup> Vgl. Savarese (1983), 103ff.

<sup>53</sup> vgl. Fischer-Lichte (1994), 86.

daß zum einen die Mimik, die Körperhaltung, der Blick etc. in die Untersuchung miteinbezogen werden und außerdem das Verhältnis zur Sprache besser beleuchtet werden kann.

Wie gesehen weist die Alltagsgeste in ihren Funktionen einige Gemeinsamkeiten mit denen der Theatergeste auf, wobei sich jedoch die Theatergeste durch ihre ästhetische Komponente abhebt. Eine Anwendung der Klassifizierungen aus der Kommunikationsforschung erscheint deshalb unzureichend.

Das einzige brauchbare Modell, auf das sich die Analyse stützen könnte, wäre dasjenige von Fischer-Lichte, weil es auf der immer noch grundlegenden Arbeit von Ekman/Friesen aufbaut und gleichzeitig die Spezifität der theatralen Kommunikation berücksichtigt. Da Fischer-Lichte aber versucht, alle theatralen Phänomene mit einem Modell zu erklären, wird es den einzelnen Theaterformen in ihrer Eigenheit nicht richtig gerecht. So soll deshalb zwar das Modell als Referenzpunkt dienen (besonders in terminologischer Hinsicht), die Analyse aber nicht an seinem Aufbau orientiert sein.

*«Il ne fait que courir d'un geste à l'autre, que les lancer en l'air, chacun à son tour, pour les rattraper et les relancer encore. Il jongle avec les gestes comme avec les inflexions.»*

(Bernard Dort)

## II. Der Gesteneinsatz bei Dario Fo

Wer Dario Fos Umgang mit der Gestik verstehen will, muß zunächst die Theater-Konzeption von Fo kennen. Es soll deshalb ein kleiner Einblick gegeben werden, um so einige wichtige Punkte vorweg aufzugreifen, die bei der Gestenanalyse von Bedeutung sein könnten (A). Als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit Fos Gestik soll dann sein erster Monolog *Mistero Buffo* dienen (B), weil er auch nach über dreißig Jahren seine Paradenummer bleibt. Anschließend wird dann die Entwicklung der gestischen Techniken bei Fo untersucht (C).

### A) Vorbemerkungen

#### *1. Elemente des epischen Theaters bei Fo*

Fos einzelne Monologe<sup>55</sup> sind (bis auf *Rosa fresca aulentissima*) immer zweigeteilt: Auf einen vorgeschobenen Kommentar folgt das Stück, zu dem Fo zunächst Erläuterungen gegeben hat. Damit sollen dem Publikum die erzählten Geschichten inhaltlich erklärt werden, weil Fo in seinen Stücken nicht Italienisch spricht, sondern verschiedene Dialekte wie Lombardisch oder Padanisch und deren archaischere Formen vermischt. Des weiteren dient die Einführung zur Einbettung der Texte in den jeweiligen historischen Kontext und für Bemerkungen über aktuelle Ereignisse, womit er zu den Wurzeln des Volkstheaters zurückkehrt:

Für das Volk war das Theater, vor allem das Theater des Grotesken, stets ein hervorragendes Ausdrucksmittel, aber auch ein Instrument der Provokation und der Agitation, d.h. der Verbreitung von Ideen. Das Theater war die gesprochene und dramatisierte Zeitung des Volkes.<sup>56</sup>

Wie diese einführenden Kommentare zu bewerten sind, darüber streiten die Kritiker. Manch einer empfindet die Einleitung als überflüssig:

Mais pourquoi faut-il que DF noie son génie de comédien dans un boniment explicatif qui occupe les deux tiers du spectacle et qui, franchement, n'apporte pas grand-chose? [...] On n'a vraiment pas besoin de ce long discours facile et un peu exhibitionniste [...] pour comprendre où Dario Fo veut en venir. Il lui suffit de jouer. Bien dommage qu'à lui cela ne suffise pas.<sup>57</sup>

Besonders wird moniert, daß Fo dabei schon den Inhalt der Stücke vorwegnehme: „Es bedürfte hier nicht der überlangen historischen Einführungen mit präziser Verdolmetschung.

---

<sup>55</sup> Das Wort Monolog wird im folgenden sowohl als Bezeichnung für einzelnen Stücke als auch als Gesamtbezeichnung für die verschiedenen Text-Sammlungen wie *Mistero Buffo*, *La Storia della Tigre* etc. benutzt.

<sup>56</sup> Fo (1992a), 59.

<sup>57</sup> Tesson (1974).

Die kleinen Szenen aus Dario Fos berühmten komischem Mysterium sind so viel besser als die Zwischentext-Anspielungen, die immer alles schon vorwegnehmen,<sup>58</sup> schreibt zum Beispiel eine deutsche Kritikerin in Bezug auf *Mistero Buffo*. Dabei übersehen diejenigen, die Fo für die Einleitung kritisieren, aber, daß der Kommentar Teil der Aufführung ist:

The discorsi, analyses and polemics have their own separate place in the spectacle, introducing and motivating the individual pieces Fo performs or relates, the structure of *Mistero buffo* takes the form of a text, an explanation, and another text. [...] The opposition between language and dialects, between direct dialogue with the audience and fictional story-telling to an ideal audience, between mime and the display of vocal resources, distinguishes perfectly the two areas of the spectacle, which are integrated and complementary.<sup>59</sup>

Bernard Dort geht sogar so weit zu sagen, daß der Kommentar für den Vortrag unabdingbar sei: „La fonction de ce commentaire est, aussi, proprement sémantique: son rapport au jeu est constitutif du sens (ou des sens) même de la représentation.“<sup>60</sup> So fügt Fo auch während des Vortrags der eigentlichen Texte immer wieder Kommentare ein. Durch die Zwischenbemerkungen versucht Fo, in Kontakt mit dem Publikum zu bleiben, es in die Aufführung mit einzubeziehen und damit die vierte Wand zu durchbrechen. Die Kommentare am Anfang haben deswegen auch den Sinn, erst einmal eine gemeinsame Basis für Fo und das Publikum zu schaffen. Sein Theater ist also kein naturalistisches oder psychologisches Theater, sondern ein episches Theater im Sinne Brechts: „Il teatro è inteso da Fo come «rappresentazione» e non «interpretazione»“.<sup>61</sup> Denn für Fo, der sich als Künstler des Volkes sieht, ist gerade das die Essenz des Volkstheaters: „Quello del popolo non è un teatro di immedesimazione, ma di rappresentazione, dove si ragiona e si ride forte e il fiso è la trasparenza dell'intelligenza, della sana ironia, e di una personalità interrata.“<sup>62</sup> Diese Sicht hat natürlich Auswirkungen auf die gesamte Aufführung, nicht zuletzt auf die Rolle des Zuschauers.

## 2. Die Zuschauer

Das ganze Spiel ist bei Fo auf die Kollaboration des Zuschauers mit dem Vortragenden ausgerichtet, worauf sich auch der Schauspieler entsprechend einstellen muß. Denn es ist das Publikum, welches das Tempo für die Aufführung angibt. Wenn sich Fo Zuschauern gegenüber sieht, die etwas langsamer verstehen, muß er den Rhythmus des Vortrags verlangsamen,

---

<sup>58</sup> Rohde (1978).

<sup>59</sup> Ein Rezensent über eine Aufführung im März 1979 in Mailand. Zitiert nach: Mitchell (1984), 15.

<sup>60</sup> Dort (1974), 114.

<sup>61</sup> Pizza (1996), 81.

<sup>62</sup> zitiert nach: Cascetta (1975).

ist das Publikum wach, kann er schneller vorgehen und auch andere Pointen einbauen:

Io mi servo dei prologhi. Mi consentono di parlare direttamente con il pubblico che in questo modo rivela il proprio tempo di comprensione sul quale dovrò adattare i ritmi della rappresentazione. Così si può capire se è una serata in cui il pubblico è lento, oppure è appassionato, quasi affettuoso.<sup>63</sup>

Dennoch kann sich der Zuschauer bei Fos Aufführungen nie entspannt zurücklehnen und einfach nur dem Geschehen folgen. Denn dadurch, daß Fo alleine auf der Bühne steht und keinerlei Hilfsmittel außer seinem Körper zur Verfügung hat, muß der Zuschauer mithelfen, die Welt, die Fo evoziert, zu konstruieren. Gerade das ist auch seine Absicht:

Quello che mi interessa è, magari con il minimo mezzo, riuscire a proiettare un'emozione più grande di quella di vedere cascare, crollare. Ecco perché amo il racconto... per esempio, di una battaglia: sento che alla fine, con i suoni, il grannelot, i gesti, ti do delle immagini più grandi che se tu vedessi la battaglia vera. Perché ti impongo di muovere una parte del tuo cervello che spesso è sonnolenta, che tu non muovi; che è la proiezione delle immagini della fantasia, soprattutto in una società come questa che ti riempie di sensazioni meccaniche, di effetti speciali.<sup>64</sup>

Wie Domenico Maceri richtig bemerkt: „The effects are all created by allusions and gestures. The audience must be active and involved.“<sup>65</sup> Dies wiederum unterstützt Fos Idee eines epischen Theaters, denn das Publikum hat keine Zeit, sich mit den evozierten Figuren zu identifizieren: „The spectator is too busy in every given moment, working on the collective creation of the event, an event which is tossed back and forth through the time and space of the theatrical protoplasm.“<sup>66</sup> Besonders wachsam muß der Zuschauer dabei beim Grammelot sein.

### 3. Grammelot

Beim *Grammelot* handelt es sich um eine Kunstform, die, laut Aussagen Fos, von den Commedia dell'arte-Truppen erfunden wurde, um zum einen der Zensur zu entkommen und um sich zum anderen auch bei den Auftritten im Ausland verständlich zu machen. Fo hat diese Technik neu entdeckt und zu einem festen Bestandteil von *Mistero Buffo* gemacht. Er faßt den Begriff des Grammelot wie folgt:

„Grammelot“ ist ursprünglich ein französischer Begriff. [...] Es besteht, wie schon der Name sagt, aus einem Brei von Tönen, die dennoch den Eindruck erwecken, als hätte die Rede einen Sinn. „Grammelot“ bedeutet dementsprechend onomatopoetische Vortäuschung einer Rede, die willkürlich ausgeführt wird, jedoch geeignet ist, zusammen mit den sie unterstützenden Gesten, Rhythmen und Tönen einen vollständigen Vortrag herzustellen.<sup>67</sup>

Eine detailliertere Definition gibt Alessandra Pozzo, die sich mit diesem sprachlichen

<sup>63</sup> Fo in einem Interview 1987 mit Guido Di Palma und Anne Grillet-Aubert. Abgedruckt in: Fo (1992b), 121.

<sup>64</sup> Fo in einem Interview. In: Allegri (1990).

<sup>65</sup> Maceri (1998), 12.

<sup>66</sup> Wing (1993), 315.

<sup>67</sup> Fo (1997), 85.

Phänomen bei Fo beschäftigt hat:

- il grannelot sul piano vocale è un linguaggio non convenzionale e non articolato in parole
- è composto inoltre di un livello espressivo mimico-gestuale che si svolge parallelamente a quello sonoro e contribuisce alla semantizzazione del parametro verbale, rimediando all'arbitrarietà di quest'ultimo.
- il livello vocale è dotato di una componente mimetica riferita ad una lingua esistente, nonché a rumori, eventi atmosferici, versi di animali e così via.<sup>68</sup>

Der Zuschauer wird also mit einer Kunstsprache konfrontiert, die inhaltlich und semantisch keinen Sinn ergibt. Nur ab und zu werden einige Schlüssel-Wörter benutzt, die als inhaltliche Anhaltspunkt dienen. Dabei variiert Fo aber je nach Grammelot die Anzahl der eingestreuten Wörter: Betrachtet man *Mistero Buffo*, in der diese Kunstform hauptsächlich angewendet wird, so sind dort seine italienischen Grammelots *Il fame dello Zanni* und *San Benedetto da Norcia*, sowie sein französisches *Grammelot detto di Molière* im Vergleich zu dem englischen (*L'Avvocato Inglese*) bzw. amerikanischen (*Il Tecnocrate Americano*) Grammelot mit viel mehr Wörtern angereichert, die auch Inhaltliches vermitteln. Die englischsprachigen Grammelots kommen jedoch weitgehend ohne irgendwelche Schlüssel-Wörter aus. Da also die verbale Ebene, wenn nicht gerade Geräusche imitiert werden sollen (wie z.B. bei *Il Tecnocrate Americano*), kaum zur Sinnvermittlung beiträgt, erhalten die anderen Ausdrucksmöglichkeiten während des Vortrags ein ganz anderes Gewicht, wie auch Fo hervorhebt:

Wenn ich ein französisches Grammelot spiele, muß ich nicht nur einen französischen Akzent sprechen, sondern auch bestimmte Bilder zeigen, die auf Frankreich verweisen, deutliche, unmißverständliche Gangarten. [...] Ein anderes wichtiges Mittel, um sich verständlich zu machen, ist **der korrekte Gebrauch der Gestik**.<sup>69</sup>

Der Zuschauer muß sich aber auf diese Art des Vortrags einlassen. Nicht umsonst sagt Fo immer wieder, daß gerade beim Grammelot nicht diejenigen den Inhalt am besten verstehen, die die imitierte Sprache sprechen, sondern diejenigen, die sich ganz auf ihre Phantasie und Intuition verlassen. Denn der Zuschauer muß aus verschiedenen Indizien auf die Gesamtsituation schließen. Wer aber versucht, den imaginären Worten zu folgen, ist zu sehr abgelenkt, um die eigentlichen Hilfen zum Verständnis zu erfassen:

Presentandosi come un linguaggio confuso nel testo vocale, questo tipo di espressione richiede l'attenzione dello spettatore per essere composta con gli altri strati espressivi, mimico e gestuale, allo scopo di pervenire ad un significato. [...] una scarsa partecipazione da parte dello spettatore non gli consentirà di seguire correttamente il corso degli eventi scenici.<sup>70</sup>

Funktionieren kann das Grammelot aber nur, wenn das Publikum vorher weiß, was im

---

<sup>68</sup> Pozzo (1998), 85.

<sup>69</sup> Fo (1997), 88. (Hervorhebung der Verfasserin)

<sup>70</sup> Pozzo (1998), 84.

Grammelot passieren wird. Deshalb erhält in diesen Stücken der inhaltliche und räumliche Indikationen enthaltende Kommentar ein wesentliches Gewicht.

#### ***4. Improvisation und work in progress***

Bei Fos Monologen handelt es sich nicht um Theaterstücke im klassischen Sinn mit unveränderlichem, für alle Zeiten festgeschriebenem Text, sondern viel mehr um Texte, die ständig im Wandel begriffen sind:

Le MB n'est jamais deux fois identiques, même le matériel dramatique n'est pas utilisé à chaque fois. Fo enlève certains textes et en prend d'autres, si nécessaire, il agrandit régulièrement la part des descriptions didactiques, ou il varie la représentation d'une autre façon, dépendant du public, du lieu de la représentation ou d'autres circonstances.<sup>71</sup>

Dieses Phänomen zeigt sich zunächst auf der Ebene der konkreten Aufführung durch den Gebrauch von Improvisation, die stark an Fos Konzeption des Zuschauers gebunden ist. Das heißt, daß Fo mit den Reaktionen des Publikums spielt und auf aktuelle Gegebenheiten (im Kommentar) eingeht. Er paßt also seinen Vortrag dem Tagesgeschehen an. Von diesen täglichen Abweichungen bleibt der Grundablauf der Aufführung aber unberührt: „succede che la sequenza mimico-gestuale si ripete ad ogni rappresentazione in forma abbastanza regolare.“<sup>72</sup>

Doch abgesehen von den Improvisationen, die sich ja in einem gewissen Rahmen halten, sind das Kernproblem die größeren strukturellen Veränderungen, die sich im Laufe der Jahre ergeben haben, denn Fo versteht seine Arbeit nie als abgeschlossen: „di Mistero buffo non esiste un unico testo, bensì molteplici, con aggiunte e rimaneggiamenti dovuti sia a mutate condizione storico-politiche, sia a cause prettamente contingenti“.<sup>73</sup> Was Ron Jenkins über den Monolog *Johan Padan a la descoberta de le Americhe* äußert, trifft in dem Sinne auch auf Mistero Buffo und alle anderen Monologe zu:

Padan, [...], was chiseled into shape by his ongoing dialogue with his public. It is interactive literature in the most ancient and modern sense of the word. The text by the end of Fo's performance tour was substantially sharper – and shorter – than when he had begun.<sup>74</sup>

Die Stücke erhalten also durch das ständige Aufführen ihre Grundform, wobei sein Werk aber nie abgeschlossen ist, sondern ein ständiger Dialog mit den Zuschauern und der Zeit bleibt. Es handelt sich bei der Arbeitsweise von Fo also um eine Form des *work in progress*.

---

<sup>71</sup> Mistiaen (1986).

<sup>72</sup> Pozzo (1998), 112.

<sup>73</sup> Nepoti/ Capoti (1997), 80.

<sup>74</sup> Jenkins (1998), 24.

## **B) Analyse der Techniken anhand von *Mistero Buffo* (1977)**<sup>75</sup>

Bereits der Titel *Mistero Buffo* weist programmatisch auf den Inhalt von Fos Stücke-Sammlung hin: „«Mysterien» nennt man seit dem 2., 3. Jahrhundert nach Christus religiöse Darbietungen. Das Wort stammt ab von Mysterium, was soviel bedeutet wie Geheimnis. *Mistero buffo* bedeutet groteske Darbietung“.<sup>76</sup> So hat Fo verschiedene Bild- und Text-Quellen aus dem Mittelalter studiert und aufgrund der Zeit-Dokumente die Texte neu verfaßt<sup>77</sup>. Zunächst sollte die *giullarata popolare*, wie Fo den Monolog nennt, von seiner Theatergruppe, mit mehreren Schauspielern aufgeführt werden, doch dann entschied er sich für die Ein-Mann-Version, was er später mit der Tradition der alleinunterhaltenden *giullari* rechtfertigte (siehe dazu Kap. III/A). Um den Zuschauern die Texte näher zu bringen, benutzte Fo am Anfang noch einige Bildquellen, anhand derer er die verschiedenen Geschichten erläutern konnte. Diese Methode erwies sich jedoch als wenig ergiebig:

Forse anche per questo è uno spettacolo che ha la forma e quasi il contenuto di una lezione. Un didascalismo realizzato con la proiezione di diapositive riproducenti illustrazioni di codici e incisioni antiche [...]. Questo produceva sequenze di proiezioni un po' troppo lunghe e un discorso un po' particolare, un po' colto, un po' raffinato e di conseguenza una certa monotonia nella successione dei brani.<sup>78</sup>

Welche Dias Fo verwendete und wie er sie mit in seinen Vortrag eingebunden hat, ist heute schwer zu sagen. Einen Anhaltspunkt bietet neben Rezensionen, welche selten präzise auf die Darstellungen eingehen, nur die Buchausgabe von *Mistero Buffo*, in der einige Bilder reproduziert sind. Manch ein Kritiker geht dabei soweit zu behaupten, daß die Gestik zum größten Teil auf dieses und ähnliches Bildmaterial aufbaut:

The primary source for his gestural reconstruction is the rich iconography of religious paintings of the period. Fo claims that many of these paintings, which he likens to medieval cartoon strips, represent a synchronous and multi-faceted narrative, embodying what Fo sees as an optimum epic style which transcends the merely linguistic.<sup>79</sup>

<sup>75</sup> Auch wenn Fo nie alle Stücke aufführt, so ist doch das Repertoire an Stücken, welche zu *Mistero Buffo* gezählt werden, einigermaßen festgelegt: *Rosa fresca aulentissima*, *Lauda dei battuti*, *Strage degli innocenti*, *Moralità del cieco e dello storpio*, *Le nozze di Cana*, *Nascita del giullare*, *La nascita del villano*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Bonifacio VIII (Mistero Buffo im engeren Sinn.)*, *Il matto e la morte*, *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio*, *Gioco del matto sotto la croce*, *Passione. Maria alla croce* (Passionstexte); *Grammelot detto di Molière o di Scapino*, *Grammelot dello Zanni*, *Grammelot del Tecnocrate Americano*, *Grammelot dell'Avvocato Inglese* (Grammelots). *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio* und *Passione. Maria alla croce* werden von Franca Rame dargestellt. Auf sie wird in dieser Arbeit nicht eingegangen, weil sich Rames Schauspiel-Stil zu sehr von Fos unterscheidet

<sup>76</sup> Fo (1992a), 59.

<sup>77</sup> Inwieweit Fo dabei den Originaltexten verpflichtet geblieben ist, ist nicht belegbar. Fo hat aber wohl zugegeben, die Texte zum Teil erheblich verändert zu haben. Siehe dazu: Valentini (1997), 120ff.

<sup>78</sup> Lazzari (1969).

<sup>79</sup> Wing (1993), 307.

Inwieweit Fo wirklich seine Gestik an ikonographischen Quellen orientiert, kann aber aufgrund der unzureichenden Dokumentation nicht eindeutig geklärt werden<sup>80</sup>. Auf diese Phase wird deshalb in dieser Untersuchung nicht näher eingegangen<sup>81</sup>.

Will man nun die Gestik untersuchen, so ergeben sich aus Fos spezieller Theaterform vier verschiedene Untersuchungsgegenstände: Betrachtet man seine epische Theaterkonzeption, so stellt sich zunächst die Frage nach der Schaffung der Struktur (1.). Eng damit verbunden ist das Problem der Figur, das sich durch die verschiedenen Erzählebenen und durch die alleinige Präsenz von Fo auf der Bühne ergibt (2.). Da Fo ohne Requisiten agiert, muß außerdem erörtert werden, wie Fo im allgemeinen Handlungen darstellt und dafür auch Objekte kreiert (3.). Die beiden zuletzt genannten Untersuchungspunkte führen dabei zwangsläufig zum Problem des Raums, denn Fo muß einen leeren Raum gestalten (4.).

## ***1. Struktur***

*Mistero Buffo* besteht eindeutig aus mehreren, in sich abgeschlossenen Stücken, so daß es hier darum geht, wie die Gestik in den *einzelnen* Monologen zur Strukturierung beiträgt. Denn wie bereits angedeutet, erweisen sich diese durch Fos Erzähltechnik als komplexe Gebilde:

La matière théâtrale de Mistero Buffo est continue dans sa discontinuité même. Le son court du passé au présent, du geste à la parole, de l'individu à la foule. Il n'est jamais complet nulle part. Il est découpé, livré en brèves séquences, tantôt parlées, tantôt mimées, séparées les unes des autres et pourtant enchevêtrées.<sup>82</sup>

Dabei stellt sich natürlich zunächst einmal die Frage, wie sich der Kommentar von dem Vortrag unterscheidet<sup>83</sup>, eine Frage, die auf der sprachlichen Ebene wegen des Kontrastes Italienisch (Kommentar) – Dialekt (Vortrag) leicht zu beantworten ist.

### **a) Strukturierung der Rede**

Grundsätzlich kann man schon beim einmaligen Zuschauen feststellen, daß sich die Einfüh-

---

<sup>80</sup> Im Archiv CTFR sind zwar einige Videoaufzeichnungen aus der ersten Phase von *Mistero Buffo* vorhanden, sie sind aber der Allgemeinheit unzugänglich.

<sup>81</sup> Als Grundlage der Analyse dient hier die Fernsehfassung der RAI von 1977. In dieser Fassung präsentiert Fo außerdem die Geschichte von Kain und Abel (*Caino e Abele*), die ursprünglich Teil eines Radio-Monologs mit dem Titel *Poer Nano* war, dafür fehlt *La nascita del villano*.

<sup>82</sup> Dort (1974), 114.

<sup>83</sup> Mit den gängigen Begriffen läßt sich Fos Theater schlecht beschreiben. Da das zutreffende italienische Wort „rappresentazione“ nur mit „Darstellung“ oder „Aufführung“ zu übersetzen wäre und der englische Begriff „Performance“ schon mehr als überbelegt ist mit Bedeutung, sollen deshalb im folgenden für den zweiten Teil des Monologs die Begriffe Vortrag und Stück verwendet werden, weil die Wörter einigermäßen neutral sind.

rung gestisch vom zweiten Teil unterscheidet, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, daß Fo in der Einleitung vor allen Dingen Wörter und historische Zusammenhänge erklärt und dem Wort damit die dominierende Aussagekraft zugesteht. Deshalb benutzt Fo vorwiegend solche Gesten, die auch im alltäglichen Gespräch verwendet werden und deswegen den Sinn haben, das Wort zu unterstützen und die Aussagen zu strukturieren. Im Sinne von Fischer-Lichte handelt es sich hierbei also um gliedernde bzw. akzentuierende Gesten. Das beste Beispiel dafür ist *Il fame dello Zanni*, wo Fo nie aus der Rolle des Kommentators herausfällt<sup>84</sup>. Diese Art von reinem Kommentar mit nur gliedernden Gesten ist aber eher die Ausnahme. Wenn Fo in seinen Kommentar kleine Episoden einbaut, wie etwa bei *Bonifacio VIII*, wo er den Charakter des Papstes verdeutlichen will, greift Fo nämlich zusätzlich zu illustrierenden Gesten<sup>85</sup>. Aber auch wenn Fo beschreibende Gesten benutzt, so stehen doch die gliedernden Gesten immer im Vordergrund. Der Kommentar unterscheidet sich also von dem Vortrag durch die Art von Gesten, die häufiger benutzt werden. Die gliedernden und akzentuierenden Gesten während des Vortrags tauchen nur dann auf, wenn der Erzähler des Vortrags in seiner Rolle als Erzähler gezeigt werden soll, wie zum Beispiel der Betrunkene, der in *Le nozze di Cana* die Geschichte von der Verwandlung des Essigs in Wein darstellt<sup>86</sup>. Die strukturierenden Gesten sind aber dabei im Verhältnis immer in der Minderzahl, weil der Erzähler nur ab und zu „eingebildet“ wird. Sie werden sehr bewußt an Stellen eingefügt und treten deshalb in weniger Varianten und in diesen kurzen Passagen auch weniger gehäuft auf. Die Einleitung hingegen zeichnet sich dadurch aus, daß eine Vielzahl von Gesten benutzt wird, die für alle Kommentare die Basis bilden. Es handelt sich dabei um einige Grundhaltungen, die durch stetige Variationen zu einer Fülle an Gesten führen, die einzeln zu untersuchen sinnlos erscheint. Dennoch lassen sich einige grundlegende Feststellungen treffen.

### (1) Gliederung

Fo beginnt zum Beispiel seinen Kommentar durchweg mit einer Art Ausgangsposition, zu der er während seiner Einführung immer wieder zurückkehrt. Diese Basishaltung zeichnet sich

---

<sup>84</sup> Die Beispiele, die während der Arbeit angeführt werden, können wegen der ständig im Wandel begriffenen Aufführung nur als Erklärungshilfe verstanden werden, d.h., daß zum Teil die gewählten Beispiele nur für die Fernsehfassung relevant sind, in anderen Aufführungen Fos aber nicht auftauchen. Dies gilt um so mehr für den Kommentar.

<sup>85</sup> Die Gesten, die zwar während des Kommentars ausgeführt, aber zum Beispiel Figuren oder Gegenstände darstellen, werden hier zunächst außer Acht gelassen, da sie gesondert unter Figur (2.) und Handlung/ Objekt (3.) betrachtet werden.

<sup>86</sup> Siehe zur Unterteilung in Fo, Erzähler und Figur den Abschnitt Figur (2./a-c).

dadurch aus, daß er sich nicht bewegt und die Hände in die Hüften stemmt [1a]<sup>87</sup>. Es handelt sich also um eine Ruhepose. Diese gestische Pause wird immer dann eingeschoben, wenn Fo einen Gedankengang beendet hat. Auch von diesen Haltungen gibt es eine Handvoll Variationen [1b-f]. Diese Ruheposen haben vor allen Dingen den Sinn, kleinere Pausen einzufügen. Sie gehen deshalb auch schneller wieder in Bewegung über als die Ausgangsposition. Die Grobstrukturierung des Kommentars folgt also dem Muster Bewegung – Pause, wobei das Innehalten kürzer ausfällt, als die Bewegungsfolge.

Von der Ausgangsposition aus fängt Fo an, seine Rede meistens erst mit einer Hand, dann mit beiden zu unterstützen. Dabei wird der Umfang der Gesten immer größer (die Arme werden zunehmend in die Bewegungen miteinbezogen, die nicht mehr nur vor dem Körper ausgeführt werden [4m, 4oI-IV, 4pI-III]), und meistens wird das Tempo auch ein wenig schneller. Zusätzlich beginnt er, seinen Kommentar mit anderen Gesten (Illustration von Raum, Gegenständen etc.) anzureichern, bevor er wieder in eine Ruhepose zurückkehrt. Daraus ergibt sich eine Art zyklisches Grundmuster. Besonders deutlich wird diese Struktur in *Rosa fresca aulentissima*, da Fo dort nur einen Kommentar zu einem italienischen Gedicht gibt und der Vortrag in diesen vollkommen integriert ist. So kehrt Fo regelmäßig in die Ausgangsposition zurück und teilt dadurch den Diskurs insgesamt in einzelne Abschnitte.

Dabei können die gliedernden Gesten in vier Grundhaltungen der Hand eingeteilt werden: Die Hand ist so geschlossen, daß die Fingerspitzen sich gegenseitig berühren [2a-1], die Hand ist so geschlossen, daß sich Daumen und Zeigefinger berühren [3a-c], die Handfläche ist geöffnet [4a-pIII] oder die Hand ist geschlossen bis auf den ausgestreckten Zeigefinger [5a-e]. Wie sich schon anhand der Abbildungen feststellen läßt, ergeben sich daraus für Fo schier unbegrenzte Variationsmöglichkeiten, deren Potential er voll ausschöpft.

Zum Abschluß seines Diskurses und um den Übergang zu seinem Vortrag zu markieren, tritt er mit einem „Cominciamo senz’altro“ einen Schritt zurück, blickt kurz zu Boden, ändert seine Körperspannung und fängt dann an zu spielen. Dadurch werden klar die beiden Teile voneinander getrennt.

---

<sup>87</sup> Bewegungen im einzelnen zu beschreiben erweist sich als sehr schwierig. Nicht umsonst gibt es kein allgemein anerkanntes Notationssystem. Um das Verständnis zu erleichtern, sind deshalb im Anhang Gesten aus den zugrundegelegten Videokassetten abgebildet. Oft wird dabei nur der Anfang oder Endpunkt der Bewegung markiert, da eine Bewegung schlecht festzuhalten ist. Die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich jeweils auf die unter den Photos angegebenen Nummern.

## (2) Akzentuierung

Auch wenn der Diskurs durch die Gesten und durch das ständige Innehalten strukturiert wird, so dienen die meisten zur Strukturierung der Rede verwendeten Gesten doch einer spezielleren Segmentierung, und zwar auf der Ebene der einzelnen Sätze. So werden zum Teil einzelne Wörter hervorgehoben, zum Teil aber auch Aufzählungen strukturiert. Wenn Fo zum Beispiel in *Il fame dello Zanni* von der Entstehung des Kapitalismus spricht und dabei „duchi, vescovi e banche“ aufzählt, macht er drei Mal dieselbe Bewegung von oben nach unten mit beiden Armen parallel zueinander und nach oben geöffneten Handflächen, nur einmal links vor dem Körper, einmal in der Mitte und beim letzten Mal rechts etwas erhöht vor dem Körper [4 l]. Doch auch bei der Aufzählung nutzt er immer wieder Varianten. So führt er in *Le nozze di Cana* mit einer geschlossenen Hand kleine, schnelle Rotationsbewegungen vor dem Körper aus [2c], um mit jeder einzelnen eine Sache zu unterstreichen, die Dionysos den Menschen gebracht hat, als da wären „gioia, felicità, primavera, dignità“ etc.. Öfters wird die Geste auch eingesetzt, um den Satz als Konsequenz des vorangegangenen Satzes zu kennzeichnen, so als Fo vom Kapitalismus auf die Geburt der Sklaverei schließt und dabei beide Hände erst aufeinander zu und dann nach unten bewegt [5d]. Zur besonderen Herausstellung eines Gedankengangs oder eines Wortes benutzt Fo auch den gehobenen Zeigefinger [5a-c]. Diese Geste gehört, wie auch die anderen Grundhaltungen, zu den Alltagsgesten, die bei Reden allgemein, aber auch im normalen Gespräch zu finden sind (Taktstockgesten- Ekman/Friesen)<sup>88</sup>. Die Tendenz, die Gesten als Mittel zur Strukturierung einzusetzen, zeigt sich aber auch in den Stücken selber. Da dort jedoch nie das Wort dominiert, kann die Geste nicht dazu dienen, Wortstruktur zu verdeutlichen, sondern der erzählten Geschichte einen Erzählrhythmus zu verleihen.

## b) Rhythmus

### (1) Erzählstruktur

Auch bei den einzelnen Vorträgen lassen sich kleine und große Strukturen ausmachen. So wird zum Beispiel das Stück *Il fame dello Zanni* durch das kurzzeitige Verharren in einer

---

<sup>88</sup> So verweist z.B. die Berührung des Zeigefingers mit dem Daumen [3a-c] auf den Wunsch nach Präzision wie der Gestenforscher Morris bemerkt: „This form of baton reflects an urge on the part of the speaker to express himself delicately and with great exactness“. Zitiert nach: Rozik (1992), 134.

Mit der offenen, leicht gewölbten Hand [4a] verfolgt der Redner hingegen ein anderes Ziel: „The speaker conveys a sense of attempting to formulate a truthful claim. [...] the tight fist, following the air grasp, means that the intention was accomplished and conveys a sense of certainty and commitment to truth“. Rozik (1992), 136.

Geste in drei Teile geteilt: Zunächst klagt der Zanni über den großen Hunger, und mit einem abschließenden „Oh, che fame“ verharrt er einen Augenblick, die Arme herabgesunken. Dann beginnt sein Traum, sich ein unglaubliches Mahl zuzubereiten und es zu verspeisen. Dabei werden die Gesten deutlich schneller und zahlreicher, bis Fo wieder innehält, die Arme seitlich am Körper herabhängend, und der Zanni bemerkt, daß er sich alles nur eingebildet hat. Diese Pause wird gestisch zunächst gehalten, dafür aber der Kopf mit einem leichten Surren bewegt, bis Fo mit seinen Augen eine imaginäre Fliege fixiert und diese dann mit einer schnellen Handbewegung einfängt. Die Gesten werden dabei wieder langsamer, und es sind weitaus weniger als im zweiten Teil. Während die Pausen also das Stück grob strukturieren, wird durch die Anzahl der Gesten und ihre Geschwindigkeit sein Rhythmus variiert:

His [Dario Fo's] theater flows with a dynamic musicality that is generated by the basic emotional impulses of the situations he enacts. For example, his portrayal of a starving man in *The Grammelot of the Zanni* is structured around the rhythms of hunger as experienced by a 14<sup>th</sup>-century peasant. [...] Fo makes it comic by cannibalizing himself with the rhythmic joy of a big band leader in full swing, the body parts are devoured with tempos of building excitement that culminate in percussive burps or climactic sighs of contentment.<sup>89</sup>

Ein gutes Beispiel für Fos musikalischen Gesteneinsatz ist auch *La nascita del giullare*. Das Stück beginnt damit, daß der Giullare auf der Bühne Freudensprünge macht, um das Publikum anzulocken [6a-k]. Dann hält er plötzlich inne und beginnt, seine traurige Geschichte zu erzählen, wie er zum Giullare geworden ist: Tagaus, tagein mußte er schwer arbeiten, bis er sich eines Tages verirrt und einen Berg fand mit Lavagestein, woraus er schließlich fruchtbaren Boden machte. Sein Erzähltempo und auch die Gesten werden immer schneller, er gerät über die Erinnerung an seine Bemühungen, die Erde in Terrassen umzuwandeln, in Ekstase. Als Höhepunkt stellt sich schließlich das Problem des Wassers, um die Felder zu gießen. Er stellt gestisch dar, wie er mit einer Axt auf den Boden einschlägt, hält in der Bewegung inne und zeigt dann mit einer Geste an, wie das Wasser aus dem Boden schießt, einer Fontäne gleich. Durch die Pause schafft Fo ein Spannungsmoment. Danach verlangsamt sich das Tempo, indem zunächst keine Geste verwendet wird (der Erzähler tritt wieder in den Vordergrund). Der Vortrag des Giullare nimmt eine ernste Wendung, als eines Tages ein mächtiger Mann kommt, der sich das fruchtbare Land zueigen machen will. Er schickt dem Bauern zuerst den Priester und dann den Notar vorbei, um ihn einzuschüchtern. Diese zwei Episoden beginnen jeweils in einem ruhigen Erzählrhythmus, bis zum Schluß der Bauer beide Male „explodiert“ und die Männer zum Teufel schickt, was er gestisch einmal durch einen kräfti-

---

<sup>89</sup> Jenkins (1986), 174.

gen Fußtritt und einmal durch abwehrende Schläge mit der Axt verdeutlicht. Daraufhin vergewaltigt der reiche Mann die Ehefrau des Bauern, die verrückt wird. Alleingelassen will sich der Bauer aufhängen, als Jesus vorbeikommt. Diese Stelle der Erzählung ist durch langsamere und weitaus weniger Gesten geprägt, bis der Dialog zwischen Jesus und dem Bauern in Gang kommt. Nachdem Jesus dem Bauern die Zunge verliehen hat, die wie ein Schwert schneiden soll, verfällt der Bauer ob der Freude wieder in seine anfänglichen Luftsprünge – eine gestische Rückkehr zum Anfang.

Auch in *San Benedetto da Norcia* wird die Struktur durch die Gestik unterstützt, indem die Gesten zusammen mit der Paralinguistik die verschiedenen Erzählebenen hervorheben:

Atraverso al gestualità Fo ricrea l'atmosfera del monastero. [...] La figura del narratore segue un ritmo calmo, quasi favolistica. La giullarata è rappresentata in un continuo gioco tra l'alto e il basso. [...] C'è un'alternanza tra il clima tranquillo introdotto dal narratore e quello molto più vivace della situazione dei personaggi che si specchi in una spartizione ideale del palcoscenico.<sup>90</sup>

Ein Stück, das ausschließlich vom Rhythmus lebt, ist das *Grammelot del Tecnocrate Americano*<sup>91</sup>, weil Fo keine Schlüsselwörter benutzt, sondern statt dessen den Vortrag auf Gesten und Klänge stützt, die sich gegenseitig verstärken: "La gestualità semantizza il sonoro ma acquista efficacia espressiva attraverso l'intonazione e l'interiezione. L'elemento visivo e quello uditivo si rafforzano a vicenda."<sup>92</sup> So wird zum Teil die Geste zunächst eingesetzt und dann mit einem Geräusch unterlegt, wie beim Auffüllen des Tankes (Fo zeigt das Einführen des Zapfhahns in den Tank an), zum Teil wird aber auch das Geräusch nachträglich durch eine Geste illustriert, wie bei den Geräuschen des Motors, der nicht richtig funktionieren will (auf das Geräusch hin bewegt Fo dazu die Finger in einer Kreisbewegung). Wie sehr Fo dabei mit dem Rhythmus spielt, zeigt sich dadurch, daß er zweimal die Geräusche zu Musik werden läßt: Angeregt durch die regelmäßige Bewegung des Hinaufsteigens einer Leiter (Arm links, Arm rechts) fängt der Astronaut an, einen Marschlied zu singen. In der Rakete spricht der Astronaut dann mit dem Tower, und aus den Geräuschen ergibt sich eine Jazzmelodie, zu der sich Fo in einer Art Twist-Stil bewegt.

Grundsätzlich wird der Rhythmus auch geschaffen, indem Fo immer wieder Pointen einführt, die oft den abschließenden Höhepunkt eines Abschnitts mit vorangegangener Beschleunigung

---

<sup>90</sup> De Pasquale (1999), 70-71.

<sup>91</sup> In dem *Grammelot* erklärt ein Technokrat die Errungenschaften der Technik vom Flugzeug bis zur Rakete, wobei er plastisch das Flugzeug mit seinen Geräuschen nachmacht, wie es fliegt und schließlich am Boden zerschellt. Danach wendet er sich der Raumfahrt zu, zeigt die Vorbereitungen in der Raketenstarthalle, den Astronauten, der sich für den Flug anzieht und sich in der Rakete einrichtet, bis hin zum Start und dem abschließenden Absturz.

<sup>92</sup> Pozzo (1998), 88.

des Tempos, und damit vor allem der Gesten, darstellen, wie zum Beispiel beim *Grammelot detto di Molière o di Scapino*: „Il ritmo del gesto e della voce si apre lento e diviene progressivamente più concitato esplodendo alla fine. Questo procedimento si ripete in tutti i momenti del brano.“<sup>93</sup> Dabei spielt oft die Pause eine wichtige Rolle:

## (2) Die gestische Pause

Eine Technik ist das Einfrieren einer Geste, also das Erstarren in einer Pose. So soll der Diener Scapino einem ungebildeten Jüngling die Art des Auftretens in der Öffentlichkeit darlegen. Scapino malt in der ersten Episode das Verhängnis von Perücken, Spitzen und zu großen Mänteln aus. Dabei werden seine Bewegungen zum Anzeigen der drei Dinge jeweils schneller und grotesker, bis er jeweils zu einem abschließenden Fazit kommt: „pas de perruches“, „pas de dentelles“, „pas de manteau“. Zwischen den drei Beschreibungen macht er aber keine richtige Pause, sondern nimmt sich nur wieder ein wenig zurück, um das Tempo dann zu steigern. Am Ende zeigt er, wie derjenige, der einen großen Mantel trägt, fast darin erstickt und sich erst im letzten Moment befreien und aufatmen kann. Diese Panik des Mannes friert Fo ein [7]. Eine ähnliche Situation findet sich auch in dem Kommentar zu *Le nozze di Cana*, wo Fo eine Episode zu Jesus und den Reichen einfügt: Da Jesus mit den Reichen nicht zimperlich ist, trauen sie sich nicht mehr vor die Tür, sondern schauen statt dessen aus dem Fenster [8a]. Sobald sie Jesus sehen, treten sie erschreckt mit einem „Cristo“ vom Fenster zurück und erstarren [8b], wodurch nicht nur eine abschließende Pointe, sondern auch ein komischer Effekt kreiert wird, wie Meldolesi, der darin ein Hauptmerkmal von Fos Schauspieltechnik sieht, richtig bemerkt: „Le pose: l'improvviso arresto del gioco che Fo realizza su di sé come statua, o meglio come foto; il comico su quelle foto di sé chiama la risata di sintesi del gioco precedente“..<sup>94</sup>

Manchmal unterlegt Fo dieses Innehalten auch mit einer Wortpointe. So zum Beispiel, als der Anwalt im *Grammelot dell'Avvocato Inglese* die Figur des Mädchens beschreibt. Als er bei den Brüsten angelangt ist, deutet er diese mit den Händen an [9], verharrt und kommentiert dann mit einem verzückten Blick: „Oh, yes“.

Anstatt aber die Geste in eine Pose zu überführen und den Höhepunkt damit zu markieren, hält Fo auch manchmal gestisch und sprachlich inne, um danach mit einer Geste den Wort-

---

<sup>93</sup> Pizza (1996), 181.

<sup>94</sup> Meldolesi (1978), 174.

witz zu unterstreichen: In seiner Lektion verdeutlicht Scapino, wie die Figur mit dem großen Mantel wegfliegt. Er schaut ihm hinterher, zeichnet mit dem rechten Arm den Absturz durch eine vertikale Bewegung nach unten nach, pausiert und markiert dann mit einer kurzen Auseinanderbewegung beider Hände das abschließende „foutu“.

### (3) Wiederholung

Der Witz, der sich durch die Wortwiederholung hier vor allem auf der Ebene der Sprache abspielt und nur durch die Geste unterstützt wird, findet sich aber auch auf der rein gestischen Ebene: Eine Geste wird eingeführt und dann mehrere Male zitiert, wobei sich die Geste aber immer mehr verkürzt und am Ende nur noch angedeutet wird. Diese Technik wird von Fo als tormentone a tre bezeichnet:

Questo particolare ritmo perché funzioni ha bisogno d'essere eseguito in progressione ripetuta di almeno tre volte; altrimenti perde d'efficacia. La prima volta il gesto o l'effetto deve essere eseguito in forma piana e semplice, la seconda volta in crescendo, la terza volta con un effetto completamente contrario, opposto.<sup>95</sup>

Von diesem Mittel macht Fo sehr oft Gebrauch: In *Bonifacio VIII* zieht sich der Papst den Mantel an, wobei man an seiner Gestik sieht, daß er wegen der Schwere des Mantels an diesem ohne Erfolg zerrt. Das zweite Mal schafft er es wieder nicht, da ein Ministrant auf den Mantelenden steht. Zum Abschluß will er sich mit dem Mantel in Bewegung setzen, er reißt am Mantel, zunächst passiert nichts, da sich aber auf einmal die Ministranten bewegen, fällt er wegen des plötzlich veränderten Gleichgewichts vornüber.

Manchmal setzt Fo den *tormentone a tre* auch ein, ohne die Geste drei Mal zu wiederholen: In einer eingeschobenen Episode im Kommentar zu *Bonifacio VIII* zeigt Fo, wie der Kultusminister Malfatti mit seiner Aktentasche unter dem Arm ankommt. Das erste Mal bewegt er sich mit einem tänzelnden Gang und hält die Hände seitlich, als würde er die Aktentasche halten [10]. Das zweite Mal macht er kaum einen Schritt mehr, das dritte Mal deutet er nur noch die Aktentasche an. Auch in dem Vortrag selber nutzt Fo diese Technik: Der Papst droht einem Ministranten, der falsch singt und ihm dann noch auf den Mantel tritt, ihn aufzuhängen. Das erste Mal zeigt er mit großen Gesten an, wie er den Nagel in die Tür schlägt und mit beiden Armen macht er eine Bewegung nach rechts und links, um den pendelnden Körper nachzuzeichnen [11a-g]. Das zweite Mal hingegen schlägt er zwar noch den Nagel in die Tür, für den hängenden Körper bewegt er aber nur noch die beiden Zeigefinder [12a-d]. Auch in der Episode des Kommentars zu *Le nozze di Cana*, als Jesus dem Reichen auflauert und ihm sagt,

<sup>95</sup> Fo bei der zweiten Sitzung der ISTA 1982. Abgedruckt in: Fo (1992b), 104.

daß es wahrscheinlicher sei, daß ein Kamel durchs Nadelöhr passe, als daß der Reiche ins Paradies komme, zeigt Fo an, wie die Reichen schon als Kinder trainiert werden, durchs Nadelöhr zu passen. Zunächst stellt er sich so mit einem Arm nach vorne und einem nach hinten hin, daß er möglichst flach erscheint und macht einen kleinen Sprungschritt vorwärts [13a]. Nach mehrmaligem Zitat zeigt er nur noch skizzenhaft die Ausgangspose an [13b]. Die Geste kann aber auch vergrößert werden, um denselben Effekt zu erzielen. In dem *Grammlot detto di Molière o di Scapino* wälzt ein Richter der Gesetzestexte. Zunächst macht Fo eine Geste, mit der er das Umblättern eines Buches andeutet. Diese Geste wiederholt er mit verschiedenem Tempo und in verschiedener Größe. Am Ende bewegt sich Fo mehrere Schritte, um die Seite umzublättern, was natürlich grotesk anmutet.

### c) Synthese

#### *(1) Verkürzung durch Bilder*

Die Idee, eine Geste wieder aufzugreifen, ist bei Fo ein durchgängiges Prinzip. Durch die Wiederaufnahme von bestimmten Gesten kann er Sachverhalte verkürzt wiedergeben, ohne noch einmal alles erklären zu müssen. Das erweist sich zum Beispiel dann als effektives Mittel, wenn Fo durch eine Bemerkung, ein Lachen im Publikum vom Thema abschweift und nach dem Exkurs wieder an den letzten Punkt seines eigentlichen Themas anknüpfen will. Deshalb findet man die wiederholende Geste als Erinnerung nur im Kommentar. Als Fo zum Beispiel bei *Bonifacio VIII* einen Diskurs über den Minister Malfatti anfängt, diesen dann aber wegen eines Einschubs über das Parlamentarier-Ambiente verläßt, kommt er wieder zum Minister zurück, indem er erneut die Geste für die Aktentasche ausführt.

Es werden aber auch öfters Gesten eingeführt und dann noch einmal in eben derselben oder in verkürzter Weise eingesetzt: In *Bonifacio VIII* berichtet Fo, wie den Papst eines Tages der Schlag traf [14a], grüne Spucke aus seinem Mund lief [14b] und er dann im Sitzen weggetragen werden mußte. Danach schweift Fo ab und stellt sich den Mao-Satz „Il popolo è che fa la storia, ma poi sono i padroni che ce la raccontano“ auf der Universitätsfassade als Sinnspruch vor. Dann zeigt er die Reaktion des Kulturministers Malfatti, der ob dieses Anblicks auch vom Schlag getroffen würde. Fo läßt dabei den Minister nach oben blicken und sofort nimmt er, ohne Erklärung, die Haltung von Bonifaz ein. Eine wörtliche Erläuterung ist überflüssig, weil Fo durch das vorherige Einführen der Geste ein Bild geschaffen hat, daß in der zweiten Version für sich alleine stehen kann. Diese Komprimierung von Inhalten macht für Fo das

Wesen einer guten Gestik aus: „Der Mime ist funktionell, wenn er mit seiner Gestik Wirkungen und Mitteilungen erreicht, die klare, wirksamer und zudem einfacher und einprägsamer sind, als er sie mit dem bloßem Wort erreichen würde.“<sup>96</sup>

Eine ähnliche Idee liegt einer Wegfliege-Geste in Fos Kommentar zu *Le nozze di Cana* zugrunde, die aber immer variiert wird: Fo stellt den Übergang ins Paradies mit der Geste des Wegfliegens dar. Beim ersten Mal breitet er beide Arme aus und macht große Auf- und Ab-Bewegungen mit den Armen. Das zweite Mal zeigt er, wie einer sich geradezu zum Fliegen präpariert, in dem er weit mit den Armen ausholt, diese vor dem Körper zusammenführt und dann mit kleineren Armbewegungen, die durch die Handbewegungen unterstützt werden, davonfliegt [15a-c]. Beim letzten Mal führt Fo die Flugbewegung nur noch mit den Händen und mit schnelleren Bewegungen aus. Dabei hat das letzte Zitat wieder die Wirkung wie in *Bonifacio VIII*: Jesus hat gerade dem Reichen erklärt, daß er nie ins Paradies komme und hat ihn dann auf dem Boden mit dem Fuß zerquetscht. Als Pointe fliegt Jesus dann lächelnd fort.

Das Prinzip der gestischen Synthese ist für Fos Theater eines der wichtigsten, denn darauf basiert seiner Meinung nach das ganze Theater:

Schauspielkunst ist die Kunst, durch Synthese zu kommunizieren. Es geht nicht darum, sklavisch die natürliche Gestik zu imitieren, wie das bereits an anderer Stelle ausgeführt habe, sondern darum, in Andeutungen zu sprechen. Hinweise zu geben, das Unausgesprochene zu zeigen und die Phantasie anzuregen – das ist die Arbeit des Schauspielers. Das Theater ist eine Fiktion der Realität, nicht deren Imitation.<sup>97</sup>

Es ist deswegen auch nicht weiter erstaunlich, daß Fo das Zusammenfassen von Inhalten in einer Geste oft benutzt, nicht zuletzt auch deswegen, weil dadurch der Rhythmus des Vortrags unterstützt wird. Wenn zum Beispiel Fo in *Le nozze di Cana*<sup>98</sup>, um den Erzengel von dem Betrunkenen zu unterscheiden, immer wieder erst von der einen Bühnenhälfte zur anderen laufen müßte, wäre das Spiel durch die Wiederholung ziemlich schnell für den Zuschauer ermüdend. Indem er aber, wenn er sich auf der Position des Betrunkenen befindet, durch eine leichte Drehung mit dem Körper (besonders mit dem Kopf/Blick) in die andere Person schlüpft, kann er, während er zur Position des Erzengels geht, bereits den Erzengel verkörpern.

## (2) Multi-Perspektive

<sup>96</sup> Fo (1997), 260-61.

<sup>97</sup> ebenda, 261.

<sup>98</sup> In *Le nozze di Cana* wollen ein Betrunkener und ein Erzengel jeweils die Geschichte erzählen, wie Jesus Essig in Wein verwandelt. Fo muß, bis der Betrunkene den Erzengel verjagt, abwechselnd die beiden Figuren darstellen. Dafür legt Fo am Anfang die Position des Betrunkenen auf die linke Bühnenhälfte, die des Erzengels auf die rechte fest.

Besonders deutlich wird die Wichtigkeit der Synthese in *La Resurrezione di Lazzaro*, wo Fo spielt, wie Jesus Lazarus auferstehen läßt, wobei aber das eigentliche Geschehen das Verhalten der Zuschauer auf dem Friedhof widerspiegeln soll: Fo muß, um das Erleben der Masse plastisch zu machen, viele verschiedene Personen darstellen, die aber nur als Teil der Menge und nicht als Individuen in Erscheinung treten. Wie diese gestische Synthese dort umgesetzt wird, erklärt Fo:

Der Auftritt einer weiteren Person kündigt sich an, eines Jungen, der wahrscheinlich über die Friedhofsmauer zu klettern versucht, um den Obolus nicht entrichten zu müssen. [...] Ich habe die Kreisbewegung, durch die der Auftritt des Jungen beschrieben wird, schon während der letzten Worte angesetzt: „... hast du mich auch noch vollgepißt. Verdammst noch mal!“ Der nächste Satz wird durch eine Aktion eingeleitet. *Er hebt einen Stein auf*. „Runter von der Mauer!“ *Er wirft den Stein*. [...] Ich habe bereits mit einer Geste angedeutet, daß ein Junge über die Mauer klettern will: Satz/Geste. Die Geste ist hier nicht beschreibend, sondern stützt eine Aktion ab, die bereits beendet ist. Es ist wie im Comic-Strip. Hier ist der Satz, aber das Bild ist noch außerhalb des Friedhofs. [...] In dem Augenblick, in dem der Friedhofswärter seine Bewegung ausführt und kommentiert [...], da verschwindet die Figur bereits wieder, und die Person des ersten Besuchers, die wir vorübergehend verlassen haben, tritt erneut in Erscheinung.<sup>99</sup>

Um die Figuren auftreten zu lassen, macht Fo von einer anderen Synthese-Technik Gebrauch, die er *invito* nennt. Es geht dabei darum, die Figur einzuführen, ohne die Position im Raum zu wechseln und so den Rhythmus beibehalten zu können:

As you see, the person coming on-stage is already described in this position adopted by the actor. For the audience, therefore, the transition whereby the character come onto the stage does not exist; it has been cut out, shortened out. This is done by the *invito*, the invitation. This exists in all mime conventions of all forms of theatre.[...] As you can see, in that moment, the description was made by the movement of the actor's body even before he said the words describing what was happening.<sup>100</sup>

So läßt Fo den Stuhlverkäufer nicht dadurch in Erscheinung treten, daß er sich in den Bühnenhintergrund begibt und wieder als neue Figur zurückkehrt, sondern geht genau den umgekehrten Weg: Aus seiner Position als wartender Zuschauer heraus [16a] ändert er diese Ruhegeste dahingehend, daß die Person etwas zu tragen scheint [16b] und bewegt sich erst anschließend im Raum. Der gestische Wechsel wird dann mit dem Ausruf „*cadreghe*“ (Schemel) unterstützt, so daß die Figur als Verkäufer erkennbar wird. Durch diesen Kunstgriff schafft es Fo, viele Figuren in kurzer Zeit zu präsentieren, um sie wieder verschwinden oder auch ein zweites Mal auftreten zu lassen. Durch den Wechsel des Registers und der Gestik/der Haltung für jede Figur wird aber nicht nur der Rhythmus des Vortrags geschaffen, sondern es werden dem Zuschauer gleichzeitig eine chorale Atmosphäre vermittelt und viele verschiedene Perspektiven gezeigt, damit der Zuschauer sich nicht mit einer Sichtweise identifizieren kann: „By using this *invito* technique, Fo manages to engage spectatorial collaboration

<sup>99</sup> Fo (1997), 161-162.

<sup>100</sup> Fo / Rame (1983), 19.

in the creation of a three-dimensional, virtually cinematic „crowd scene“ perspective.“<sup>101</sup>

#### **d) Montage**

Damit dieser Perspektivwechsel und die Wahrnehmung einer Masse aber funktionieren kann, reicht es nicht aus, daß Fo mit einer Handbewegung die Figuren wechselt. Es ist vielmehr nötig, die Sichtweise des Zuschauers zu lenken. Dies geschieht bei Fo durch ein geschicktes Zusammensetzen von einzelnen Situationen.

##### *(1) Die Situation*

Für Fo ist das grundlegende im Theater die Situation, die er wie folgt definiert:

Sie bedeutet die Grund-Installation, die Grund-Anlage überhaupt, die es uns ermöglicht, den Verlauf der Erzählung zu strukturieren und das Publikum in Spannung zu halten, indem man es zum Beteiligten des Ablaufs und der Entwicklung der Vorstellung macht. [...]. Aber sicher mache ich mich besser verständlich, wenn ich sage, daß die Situation der Apparat ist, die Maschine, der Teil der Erzählung, der das Publikum auf dem Stuhl festnagelt.<sup>102</sup>

Wie wichtig die Situation für das Verständnis ist, zeigt Fo an einem einfachen Beispiel<sup>103</sup>: Er läßt drei Personen hintereinander dieselben Aktionen durchführen, ohne daß diese aber wissen, worum es in der Geschichte, die sie darstellen, geht. Das heißt, es spielen sich drei Mal dieselben Handlungen vor einem anderen Hintergrund ab. Während der eine Mann flieht, nachdem er einen anderen erstochen hat, muß der andere Mann nur auf die Toilette. Beide Schauspieler rütteln aber an einer Tür und zeigen sich niedergeschlagen. Fos Fazit:

Hier wird deutlich, daß die Situation die Bedeutung der mimischen Aktion absolut bestimmt und die Bedeutung der Gesten durch sie definiert wird – ob pathetisch, tragisch, subtil, grotesk oder obszön. Drei identische Bewegungsabläufe, jedoch drei völlig unterschiedliche theatralische Ergebnisse.<sup>104</sup>

Besonders im Film haben die Untersuchungen zur Situation eine große Tradition<sup>105</sup>. Fo selber weist auf Pabst hin, der dieselben Szenen in unterschiedlicher Abfolge zeigte und damit beim Zuschauer jeweils einen anderen Effekt erzielte. Das erste Experiment dieser Art aber machte Kuleschow: Der russische Regisseur schnitt die Großaufnahme eines Schauspielers, der einen ausdruckslosen Blick hatte, mit drei verschiedenen Aufnahmen zusammen, die einen Teller Suppe, einen toten Mann und eine laszive Frau zeigten. Die Zuschauer gaben dem Gesichtsausdruck des Schauspielers in allen drei Versionen eine andere Bedeutung. Durch die-

---

<sup>101</sup> Wing (1993), 309.

<sup>102</sup> Fo (1997), 139.

<sup>103</sup> Vgl. ebenda, 145 ff.

<sup>104</sup> ebenda, 149.

<sup>105</sup> Wegen der Zweckdienlichkeit wird auf die Affinität von Fos Techniken mit dem Film bereits hier und nicht erst im Kapitel III eingegangen.

ses Experiment und die darauf folgenden konnten zwei Hypothesen bestätigt werden: „(1) die Bedeutung einer Einstellung hängt vom jeweiligen Kontext ab; (2) eine Veränderung der Reihenfolge von Einstellungen in einer Sequenz verändert auch die Bedeutung der einzelnen Einstellungen sowie die der Gesamtsequenz.“<sup>106</sup> Das hat zur Folge, daß für die Erzählung die Montage von immenser Bedeutung ist. Auch im Theater von Fo zeigt sich, wie wichtig die Abfolge der Szenen ist, um eine harmonische Struktur zu erzeugen. Da Fo davon ausgeht, daß der Zuschauer eine Filmkamera mit verschiedenen Objektiven im Kopf hat<sup>107</sup>, benutzt er zur Strukturierung filmische Techniken: „La sua formazione di scrittore è stata influenzata dall’esperienza della sceneggiatura cinematografica, propedeutica alla drammaturgia per la sintesi, la chiave, la velocità, il ritmo, il taglio delle scene, la chiusura comica e il gioco dei paralleli.“<sup>108</sup> Im Gegensatz zum Film hat Fo aber nicht die Möglichkeit, Teile von sich wirklich auszublenden, weil er natürlich immer als ganze Person auf der Bühne zu sehen ist. Deshalb muß Fo einen Weg finden, den Zuschauer zu konditionieren, nur bestimmte Ausschnitte wahrzunehmen. Der Körper, und somit die Geste, erweist sich dabei wieder als effektives Mittel, da Fo ansonsten nur die Sprache hat, um den Blick des Zuschauers zu lenken. Wie die Geste genau eingesetzt wird, soll an einigen Beispielen verdeutlicht werden.

## (2) Blickwinkel des Zuschauers

Eine Aufgabe der Montage ist, den Zuschauer so an dem Geschehen teilhaben zu lassen, daß er immer einen idealen Wahrnehmungsstandpunkt hat:

Das Umschneiden von einer Einstellung auf die andere geschieht dann in der Absicht, den Zuschauer die Fortsetzung der Handlung von einem besseren Standpunkt und Blickwinkel aus betrachten zu lassen. In vielen Fällen ist damit der Ransprung von der Totalen auf die Nahaufnahme ein und desselben Objekts (oder eines Teils dieses Objekts) gemeint.<sup>109</sup>

Diese Art des Fokussierens auf ein Detail wird z.B. in *Il fame dello Zanni* mehrmals angewendet<sup>110</sup>. Der Zanni verschluckt an einer Stelle den Kochlöffel, was durch eine große Geste angedeutet wird [17]. Dann aber, als der Löffel im Hals stecken bleibt, versteift Fo den unteren Teil des Körpers, faßt sich mit der Hand an den Hals und macht ein verdutztes Gesicht

---

<sup>106</sup> Wulff (1993), 178.

<sup>107</sup> Vgl. Fo (1997), 165.

<sup>108</sup> De Pasquale (1999), 43-44.

<sup>109</sup> Peters (1993), 40.

<sup>110</sup> Es ist natürlich klar, daß die Video-Analyse das Urteilsvermögen in der Hinsicht beschränkt, daß das Video dem Betrachter schon einen bestimmten Blickwinkel aufzwingt. Es wird hier aber davon ausgegangen, daß die Fernsehregie bei den Nahaufnahmen sich an Fos Technik anlehnt und deswegen der Fernsehzuschauer in gewissem Maße die ideale Perspektive des Theaterzuschauers zu sehen bekommt.

[18]. Die Aufmerksamkeit wandert im Sinne eines Ransprungs von dem ganzen Körper auf den Kopf. Als anschließend Fo den Löffel durch Hin- und Herbewegung des Oberkörpers zu verdauen scheint, nimmt der Zuschauer wieder den ganzen Körper war. Dieser Wechsel von Großaufnahme zu Totale und umgekehrt findet sich noch mehrmals in dem Vortrag: Am Anfang beschreibt der Zanni, wie er sich selber vor Hunger aufessen könnte. Seine Hände krümmen sich vor dem Gesicht ob des Hungergefühls [19], er fängt an, sich ein Auge auszureißen [20] und es zu essen [21], dann ein Ohr [22]. Durch die Berührung des Gesichts mit den Händen wird dieses für den Zuschauer interessant, der deshalb seinen Blick auf den Kopf fixiert, der wie in einer Großaufnahme erscheint. Nach und nach bezieht Fo den restlichen Teil des Körpers mit in sein Spiel ein, indem er sich die Gedärme [23 a-k], einen Fuß [24], ein Bein [25] und eine Pobacke [26], schließlich das Gehirn [27] und den Mund [28] rausreißt. Fos Körper wird nun als ganzes wahrgenommen. Dann erweitert Fo die Einstellung immer mehr, indem er durch Gesten in den Raum drei imaginäre Kochtöpfe plziert, zwischen denen er hin und her wandert. Durch seine Gesten und seinen Blick wird dabei entweder der ganze Raum, nur ein Topf oder wie im Falle des Kochlöffels nur ein Teil des Körpers wahrgenommen<sup>111</sup>. Dieser Übergang kann aber auch auf der Ton-Ebene erfolgen, wie bei der Fokussierung auf den Kopf durch das Weinen des Zanni, nachdem er aus dem Traum erwacht ist. Die Herstellung dieser Großaufnahme wird jedoch dadurch erleichtert, daß Fo gerade *keine* Bewegung mit den Händen macht. Denn die Hände ziehen die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf sich, wie man an der folgenden Szene ablesen kann, als der Zanni, das Weinen hat sich in das Summen der Fliege verwandelt, mit einer Handbewegung die imaginäre Fliege schnappt. Unterstützt durch die Mimik und den Blick in Richtung auf die Hand, die die Fliege festhält, konzentriert sich der Blick des Zuschauers auf den oberen Oberkörper und auf das Gesicht [29a-k].

Einen Objektivwechsel zwischen Totale und Großaufnahme macht Ron Jenkins auch in *Bonifacio VIII* aus, als der Papst das Aufhängen nachahmt:

Fo mimes hammering the tongue into the wall, then his hands become the tongue swinging in the wind. Next he transforms himself into a boy as he would appear if his body were hanging suspended from the tongue. By shifting from the subject to the object of the threat and from the close-up of the tongue to a long shot of the hanging victim, Fo tells the story as if he were a camera shooting the scenes.<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Auf die Gestaltung des Raums wird im Abschnitt (4.) näher eingegangen.

<sup>112</sup> Jenkins (1986), 177.

Auch in *La Resurrezione di Lazzaro* findet man diese Technik, wie Fo erklärt:

Wieder ein Situationswechsel. Der Wechsel wird diesmal durch zwei oder drei böse Blicke angedeutet, mit denen ich die Person, die mich angestoßen hat, warnend anschau. Ich habe zu verstehen gegeben, daß jemand hinter mir steht. [...] Achtet bitte darauf, wie eure Aufmerksamkeit, die bis jetzt auf mein Gesicht beschränkt war, mit einem Schlag sich ausweitet und praktisch die ganze Bühne umfaßt. Ich habe so getan, als würde ich das Gleichgewicht verlieren, und euch damit veranlaßt, das Objektiv zu wechseln.<sup>113</sup>

Abgesehen davon hat die Montage in diesem Stück aber eine andere Funktion: Fo schneidet verschiedene Situationen hintereinander (wie den Wartenden, die Händler, das Wettbüro) und indem er zu einzelnen Figuren wieder zurückkommt, sie gewissermaßen wieder einblendet, entsteht die schon erwähnte Massenszene. Anstatt also durch die Montage eine wirkliche Handlung zu erzählen, wird ein eigentlich parallel ablaufendes Geschehen gezeigt.

Die Funktion der Gestik kann man demnach hinsichtlich der Wahrnehmung des Zuschauers in zwei verschiedene Bereiche einteilen: zum einen sorgt sie, neben der Paralinguistik, dafür, daß der Raum vergrößert (Totale) oder verkleinert (Großaufnahme) wird. Zum anderen wird die Erzählperspektive beeinflusst, wobei die Gestik aber nur sekundär wirkt: Indem sie die Figuren und den fiktiven Erzähler zu charakterisieren hilft, trägt sie auch dazu bei, die Schnitte von Erzähler zu den Figuren oder von Figur zu Figur zu kennzeichnen. Damit wird entweder die Darstellung eines Massengeschehens oder die Markierung der verschiedenen Erzählebenen (Fo, fiktiver Erzähler, Figur) möglich<sup>114</sup>.

### (3) *Rhythmus*

Fo nutzt aber auch eine andere Funktion der Montage, nämlich die des Rhythmus:

Einerseits sorgt eine rhythmische Ordnung für die Gliederung (das Maß), das Tempo, die Dauer, den Gefühlston und den Spannungsverlauf der dargestellten Ereignisse; andererseits übernimmt der Rhythmus die Funktion eines Erzählaktes, vertritt er die Aufmerksamkeit, die Abständlichkeit, die Partizipation, die Ruhe oder das Tempo, das Innehalten oder das Hingerissenwerden der erzählenden Instanz. Und schließlich, [...] bindet er die einzelnen Teile eines Kunstwerkes zusammen zu einer organischen Ganzheit, einer Einheit, in welcher alles mit allem in Verbindung steht.<sup>115</sup>

In *La Moralità del cieco e dello storpio* begegnen sich ein Krüppel, der keine Beine mehr hat, und ein Blinder. Sie beschließen, sich gegenseitig zu helfen, wobei sich der Blinde den Krüppel auf den Rücken setzt. Daraufhin folgt ein Dialog zwischen den beiden, bei dem Fo immer zwischen den Figuren hin und her springt. Wenn er in die Knie geht, ist er der Blinde [30], wenn er eher gerade, wie auf einem Pferd sitzend, steht, ist er der Krüppel [31]. Durch diesen ständigen Positionswechsel schneidet Fo den Dialog zwischen den beiden Figuren wie im

<sup>113</sup> Fo (1997), 164.

<sup>114</sup> Siehe zu den Erzählebenen Abschnitt Figur (3./a)

<sup>115</sup> Peters (1993), 43.

Film und gibt diesem dadurch auch einen Rhythmus. So wechselt er manchmal von Satz zu Satz die Figur, was die Handlung beschleunigt, manchmal wird der Schnitt erst nach ein paar Repliken gesetzt und so das Tempo ein wenig zurückgenommen. Dieselbe Technik benutzt Fo auch an einer Stelle in *San Benedetto da Norcia*. Es geht darum, daß der Koch vom Boden abgehoben hat und nun in der Kirche schwebt, während ein Frater versucht, ihn wieder auf die Erde zu holen. In diesem Fall wird immer von dem Frater [32], der die Hände meistens zum Ausruf an den Mund hält, auf den Koch geschnitten, der seine Arme als Flügel ausgebreitet hat [33]. Der Schnitt entsteht hier dadurch, daß die Geste und die damit einhergehende Körperbewegung auf die Figur schließen lassen. Zusätzlich schaut der Koch meistens nach unten, während der Frater nach oben schaut. Auch in dieser Szene wird das Tempo durch den stetigen Schnitt gesteigert und damit in Kontrast gesetzt zu dem langsameren Tempo des Erzählens.

#### (4) *Komik*

Gestik und Montage wirken zusätzlich zusammen, um komische Effekte zu erzielen. Um Witze im Filme zu erzeugen, wird oft der Witz einfach ein zweites Mal gezeigt: „Hat der Witz beim ersten Mal funktioniert, wird er auch beim zweiten Mal klappen. Denn beim zweiten Mal sieht das Opfer noch dümmer aus und erzeugt ein noch größeres Gelächter.“<sup>116</sup> Dieses Prinzip nutzt Fo, indem er Gesten noch einmal zitiert, wie zum Beispiel in *Bonifacio VIII* mit dem Aufhängen des Ministranten. Auch in *Rosa fresca Aulentissima* blendet er regelmäßig eine Geste ein: Es geht darum, daß der Lehrer versucht, den Kindern in der Schule zu erklären, wie das Gedicht wirklich gemeint ist und dabei auf die Ungereimtheiten im Text aufmerksam macht. Bei jedem Abschnitt, den Fo erklärt, kommt regelmäßig der Ruf des Direktors und dann eine Geste, wie eine Person die Koffer nimmt [34a] und weggeht [34b]. Durch das häufige Zitieren, wird die Geste zu einer Art *running gag*.

#### **Fazit:**

Die Gestik hat also multiple Funktionen, um die Struktur zu unterstützen. Dabei wird sie zunächst wie im Alltagsgespräch zur Akzentuierung und Gliederung eingesetzt. Als Taktstock visualisiert sie in abstrakten Figuren die Kadenz des Gesagten und ist dabei der Sprache klar untergeordnet. Doch Fo beschränkt die Funktion der Gestik nicht nur auf diese eher banale

---

<sup>116</sup> Reisz / Millar (1988), 76.

Tätigkeit. Er setzt vielmehr die Geste ein, um durch sie den Vortrag zu strukturieren und damit vor allen Dingen auch zu rhythmisieren. Dies geschieht dadurch, daß die Anzahl der Gesten und das Tempo der Ausführung variiert werden, wobei Fo oft mit der Geste spielt, indem er diese in eine Pose überführt oder das Fehlen der Geste nutzt. Gerade beim Grammelot geht die Sprache bzw. der Ton mit der Geste eine Symbiose ein, indem sich die zwei Ausdrucksmittel gegenseitig rhythmisch verstärken. Der Rhythmus wird außerdem unterstützt, indem Fo die Geste als Ersatz für den im Theater unmöglichen Filmschnitt verwendet. Des weiteren profitiert Fo von der Bildlichkeit der Geste, d.h. ihrer Fähigkeit, Vorgänge in einer Art Tableau zu synthetisieren. Nach dem Motto „Eine Geste ersetzt tausend Worte“ substituiert sie in dieser Funktion die sprachliche Ebene und sorgt dabei für komische Effekte.

## 2. *Figur*<sup>117</sup>

Wenn man bei Fo von „Figur“ spricht, so ist damit nie eine Person oder ein Charakter gemeint, der irgendeine psychologische Tiefe besäße. Die Figuren, die Fo benutzt, müssen eher als ein Mittel zum Zweck verstanden werden: „I personaggi sono al servizio della storia, per cui sono „caricati“ per la storia, mai fine a se stessi.“<sup>118</sup> Sie haben, da sie auf mittelalterlichen Texten aufbauen, fast immer allegorischen Charakter und verkörpern bestimmte Prinzipien. Es handelt sich also um Personifikationen: „Hier ist der Satz von Informationen, die die Figur definiert, extrem klein und in seiner Totalität auf die Illustration eines abstrakten Begriffs in all seinen Implikationen hin ausgerichtet.“<sup>119</sup> Alle anderen Figuren basieren auf Typen: Die Figur „repräsentiert nicht eine einzige Eigenschaft, sondern eine soziologische und /oder psychologische Merkmalkomplexion“.<sup>120</sup> Neben dieser Tatsache, die sich vor allem aus Fos epischem Theaterstil ergibt, muß aber auf der Ebene der Figur auch die Art und Weise des Erzählens berücksichtigt werden., denn *Mistero Buffo* zeichnet sich ja durch eine komplizierte Erzählstruktur aus, was nicht nur damit zu tun hat, daß im Kommentar episodenhafte Vorträge oder im Vortrag kurze Kommentare eingebaut werden. Es geht vielmehr darum, daß jeder einzelne Monolog von anderen Prämissen der Erzählweise ausgeht.

---

<sup>117</sup> Der Terminus Figur soll hier als Überbegriff für alle fiktiven, von Fo evozierten bzw. dargestellten Personen verwendet werden, weil er auf etwas „intentional Gemachtes, Konstruktives, Artifizielles“ verweist und nicht „die Vorstellung von Autonomie, sondern von Funktionalität“ weckt. Pfister (1977), 221.

<sup>118</sup> Pizza (1996), 110.

<sup>119</sup> Pfister (1977), 244.

<sup>120</sup> ebenda, 245.

### a) Erzählperspektive

Während des Kommentars bleibt als Grundinstanz immer Fo, der ab und zu in andere Personen schlüpft. Diese Situation des Erzählers und Kommentators Fo gibt es aber in den Vorträgen nur in *Rosa fresca aulentissima*, wo Fo statt des Vortrags eines Textes das Gedicht von Ciullo d'Alcamo erklärt. Es ist nicht zuletzt das, was den Kommentar vom Vortrag unterscheidet. Ansonsten setzt Fo entweder die Figur eines vermittelnden Erzählers ein, der die Geschichte wiedergibt, oder die Figuren agieren ohne Erzähler. Dabei kann der Erzähler aber auch eine Figur mit einem speziellen Charakterzug sein, genauso wie die Figuren, die alleine auftreten, dennoch eine Art Erzählerfunktion haben können.

Ein neutraler, allwissender Erzähler ohne spezielle Charakterzüge, der nur zur Vermittlung der Geschichte auftritt, ist die Person in *San Benedetto da Norcia*. Er berichtet, wie die Frater einer nach dem anderen beim Gebet von der Erde abhoben und dann im Himmel verschwanden. Als auch den Koch dieses Schicksal ereilt, versuchen die Frater, Lösungen für das Problem zu finden. Am Ende beschließt San Benedetto da Norcia, daß die Frater neben dem Gebet auch arbeiten müssen. In diesem Stück schlüpft der Erzähler in die verschiedenen Figuren wie Fo in seinem Kommentar, er bleibt aber immer gesichts- bzw. charakterlos. Anders verhält es sich bei *Caino e Abele*. Der Erzähler wird hier schon von Fo im Kommentar als jemand eingeführt, der nicht so richtig weiß, wie er die Geschichte mitteilen soll. Seine Darstellung spiegelt deshalb auch seinen Charakter wieder. Die dritte Möglichkeit findet man in *La nascita del giullare*. Hier spricht ein Giullare, also ein Erzähler von Berufs wegen, der seine eigene Geschichte schildert. Es handelt sich deswegen um eine Erzählung aus der Ich-Perspektive. Wie bei *Caino e Abele* werden wieder Figuren durch den Erzähler evoziert, und auch der Giullare verfügt über einen eigenen Charakter.

In die andere Kategorie, Geschichte ohne einen Erzähler, gehören zunächst die Texte, die ganz einfach eine Handlung oder ein Tableau durch das Evozieren verschiedener Figuren darstellen. Dies ist zum Beispiel der Fall bei *La Resurrezione di Lazzaro*, bei dem die Auferstehung des Lazarus durch eine Art Tableau vivant nachgezeichnet wird. Dabei wird das Geschehen von außen betrachtet, ohne eine vermittelnde Instanz. Dasselbe Prinzip wird in den Passionstexten *La Strage degli Innocenti* und *Il gioco del matto sotto la croce* angewendet. Auch *Moralità del cieco e dello storpio* ist ähnlich aufgebaut. Hier bleibt aber das Geschehen auf zwei Figuren beschränkt, nämlich den Krüppel und den Blinden, die die Handlung durch ihren Dialog gestalten. Ohne Erzähler kommt auch *Bonifacio VIII* aus. Wie von außen und

dennoch aus der Perspektive des Papstes wird seine Einkleidung für eine Prozession gezeigt und sein anschließendes Zusammentreffen mit Jesus. Das Grammelot *Il fame dello Zanni* zeigt den von Hunger geplagten Zanni. Es handelt sich hier um einen Monolog im engeren Sinne. Der Zanni spricht nur mit sich selbst, außer seiner Replik, er würde auch die Zuschauer aufessen, die er direkt ans Publikum adressiert.

Die Figuren, die hingegen der Rolle eines Erzählers ähneln, treten in den anderen Grammelots auf. Zwei Mal wird doziert (*Grammelot detto di Molière o di Scapino*, *Grammelot del Tecnocrate Americano*), einmal eine Begebenheit nacherzählt (*Grammelot dell'Avvocato Inglese*). Im Gegensatz zu *Bonifacio VIII* und *Il fame dello Zanni* wenden sich Scapino, der Technokrat und der Anwalt an ein fiktives Publikum und gleichen deswegen dem Erzähler.

Eine Zwittersituation bestimmt *Le nozze di Cana*: Den Anfang bildet ein Dialog zwischen zwei Figuren, die aber zugleich auch Erzähler sind. Nachdem der Betrunkene es geschafft hat, den Erzengel zu verscheuchen, wird der Betrunkene zu einem Erzähler, der aus seiner Perspektive die Geschehnisse bei der Hochzeit zu Kanaan beschreibt.

Durch diese Erzählweisen werden unterschiedliche Ebenen der Fiktion geschaffen, so daß sich zunächst die Frage stellt, was die Gestik zu ihrer Unterscheidung beiträgt. Außerdem muß natürlich geklärt werden, wie die Figuren im einzelnen charakterisiert werden. Sich an den Ebenen orientierend, wird deshalb zunächst die Gestik von Fo als er selbst erörtert (b), um dann die Gestik der Erzähler- bzw. Redner-Figuren (c) und abschließend die gestische Darstellung der Figuren im engeren Sinne (d) zu klären.

#### **b) Fo als Kommentator und Erzähler**

Fo tritt als er selbst fast ausschließlich in den Kommentaren auf, wenn er die vorzutragenden Geschichten, die Lesart, die Figuren etc. erläutert. Dabei zeichnet sich Fo als Schauspieler zunächst durch seine alltägliche Stimme (durchgängiger Rhythmus, gleichbleibende Lautstärke etc.) und seine natürliche Mimik (neutrales Gesicht) aus, die mit einer natürlichen Körperhaltung einhergeht. Charakteristisch für die Kommentare ist dabei seine Ausgangshaltung mit den in die Hüfte gestemmen Armen. Diese Haltung findet sich nie im Vortrag. Zusätzlich kommen die unter (2/a) erläuterten strukturierenden Gesten hinzu, die dieselben wie im Alltagsgespräch sind. Besonders auffällig sind auch seine proxemischen Bewegungen im Raum, die eher unmotiviert (ungeplant) erscheinen, weil er sie nicht benutzt, um zum Beispiel räumliche Verhältnisse oder ähnliches anzudeuten. Dabei, wie auch bei den gliedernden und ak-

zentuierenden Gesten, ist die Synthese, die wir bei den Gesten im Vortrag finden, nicht gegeben. Daß dem Publikum die Gesten alltäglich erscheinen, hat also damit zu tun, daß sie in keiner Weise auf eine theatrale Ebene gehoben worden zu sein scheinen und genauso häufig auftreten wie in der Wirklichkeit. Sie haben keine ästhetische Aussage in sich, sondern dienen nur, wie im Gespräch, dazu, die Rede zu unterstützen. So finden sich auch Ekman/Friesens Selbstadaptatoren: Fo fährt sich über den Hals oder die Haare und hat dabei ersichtlich keinerlei Kommunikationsintention. Die anderen Gesten hingegen haben genau diesen Wert.

Interessant wird es, wenn Fo seine Erläuterungen mit Beispielen illustriert und die Position des Kommentators kurzzeitig verläßt. Dieser Umschwung wird fast immer schon durch einen Stimmwechsel deutlich, so daß Fo sich auch oft genug auf diese allein als Markierung verläßt. Gerade wenn er aber, wie in einem Comic, in einem Bild einen Typ oder eine Figur nachahmen muß, nimmt er auch die Gestik zu Hilfe. In diesen Fällen ergänzen sich Sprache, Paralinguistik, Mimik und Gestik so, daß es schwer zu sagen ist, welchen Anteil genau die Gestik bei dem Umschwung einnimmt. Eindeutiger läßt sich das bei den Kommentaren sagen, die in den Vortrag eingeschoben werden. An diesen Stellen wendet sich Fo immer an das Publikum, entweder um es auf etwas aufmerksam zu machen oder um etwas zu erklären. Auf der sprachlichen Ebene werden diese Einschübe klar durch das Italienische und die Alltagsstimme Fos markiert. Für die Gestik hingegen gibt es keine einheitliche Regelung. Bei *San Benedetto da Norcia* unterbricht zum Beispiel Fo, kurz nachdem er seinen Vortrag begonnen hat, seine Rede als Erzähler, anspielend auf die Grammatik-Sprache, mit dem Satz „Non si capisce niente?!“. Dabei zieht Fo seine weit vor dem Körper geöffneten Arme mit offenen Handflächen, mit denen er den Erzähler eingeführt hat, mit einer schnellen Bewegung zu sich an den Körper und formt beide Hände zu einem OK-Zeichen [3b] und macht dadurch den Übergang auch gestisch deutlich. Um diesen Einschub zu beenden, greift Fo zu dem Blick nach unten, den er oft zur Markierung Prolog - Vortrag anwendet, und zu einer gestischen Pause, bevor er wieder an die Gestik des Erzählers anknüpft. In *Le nozze di Cana* hingegen macht Fo erst eine sprachliche und gestische Pause, bevor er die Haltung des Erzengels verläßt, ein paar Schritte zurückgeht und dabei erklärt, daß der Betrunkene sich dem Erzengel nähert, um ihm die Federn auszureißen. Auch wenn also der Wechsel nicht immer direkt über die Gestik signalisiert wird, so verändert Fo doch irgendwann auf jeden Fall die Haltung und die Gesten.

### c) Erzähler und Redner

Die Figuren, die hier zusammengefaßt werden, zeichnen sich dadurch aus, daß sie alle einem Publikum etwas vortragen und sich deshalb direkt an es wenden<sup>121</sup>. In dieser Hinsicht scheinen sie Fo zu gleichen. So hält der Technokrat seinen Vortrag über die Technik mit einem gleichbleibenden, monotonen Wortschwall, der durch ruhige Gesten ergänzt wird, und spricht, illustrierende mit deiktischen Gesten mischend, direkt ins Publikum. Auch der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* benutzt einige der strukturierenden Gesten, die Fo während seiner Kommentare einsetzt, wie die nach vorne offen ausgestreckte Hand oder den gestreckten Zeigefinger. Im Gegensatz zu Fo treten diese Gesten aber vereinzelter auf, da sie eingebunden sind in viele illustrierende Gesten (wie z.B. das Händefalten als Zeichen des Betens der Frater, die Hände, die eine vor der anderen nach vorne vor dem Körper rotieren [35] zum Anzeigen einer Vorwärtsbewegung, Verbildlichung des Mit-dem-Kopf-gegen-die-Decke-Stoßens [36] etc.), denn es wird fast jede Handlung in der Geschichte vom Erzähler gestisch umgesetzt. Außerdem bewegt sich der Erzähler viel mehr mit seinem ganzen Körper, um dem Zuschauer die Geschichte zu verdeutlichen. So macht er den fliegenden Koch mit dem Körper nach [37], wie er hin und her getragen wird, wie er gegen die Säulen der Kirche knallt etc. Diese Erzähler-Figuren setzen sich dabei von Fo auch durch eine choreographierte Gestik ab, die sich durch eine höhere Synthese und dadurch auch durch eine große Rhythmik auszeichnet. Selbst wenn der Erzähler fast alle Details durch Gesten plastisch werden läßt, um die Vorstellung des Zuschauers zu unterstützen, so macht er doch keine unnötigen Bewegungen. Die Gesten gehen hierbei im Sinne Pavis' trotz Pause ineinander über. Als zum Beispiel der Erzähler in *San Benedetto da Norcia berichtet*, wie die Frater davonzuschweben drohten und sie sich gegenseitig wieder auf die Erde zogen, macht er die Bewegung des Herunterziehens [38a-c] in einem bestimmten Takt. Auch die Bewegung des Kochs, der hin und her wippt, bevor er abhebt, wird von dem Erzähler mit Rhythmus ausgeführt. Dieses musikalische Element wird besonders in den gestischen Pausen deutlich, die der Erzähler gezielt einsetzt, wenn er eine sprachliche Phrase beendet hat. Dieses Phänomen trifft man auch bei Scapino an, wo bereits die rhythmische Wirkung erklärt wurde oder auch beim Vortrag des Technokraten, wenn er seine Maschine erläutert.

---

<sup>121</sup> Es werden deswegen außer dem Erzähler aus *San Benedetto da Norcia* und *Caino e Abele*, sowie dem Giullare aus *La Nascita del giullare* auch der englische Anwalt, Scapino, der Technokrat und der Betrunkene aus *Le nozze di Cana* beleuchtet werden.

Der Erzähler bzw. der Redner hebt sich aber auch dadurch ab, daß er eine Figur ist und deshalb auch etwas personifizieren bzw. einen Charakter besitzen kann. In *La nascita del giullare* ist der Erzähler zum Beispiel viel mehr ins Geschehen involviert, denn er stellt seine eigene Geschichte dar (Ich-Perspektive statt rein vermittelnder Instanz). So zeigt Fo schon am Anfang einen Spielmann, der sein Publikum durch Luftsprünge und marktschreierische Sprüche anlocken will [6a-k]. Außerdem tritt er emotionsgeladener als ein normaler Erzähler auf, was sich zunächst in der Stimme und in der Mimik niederschlägt, aber durch die Gestik unterstützt wird: Wenn er seine Verzweiflung zum Ausdruck bringt, bedeckt er sein Gesicht mit den Händen oder hält diese vor sich, als wolle er das Unglück damit fassen [39], seine Freude wird hingegen mit schnelleren Bewegungen charakterisiert. Erzähler und Charakter durchdringen einander dabei so sehr, daß man keinen Unterschied zwischen den beiden, sondern nur zwischen dem Spielmann und den von ihm evozierten Figuren ausmachen kann.

Durch den Figurenstatus wird der Redner oder Erzähler auch meistens im Vorfeld von Fo mit Worten, aber nicht durch Gesten charakterisiert. So weist Fo auf die Angst des Erzählers von *Caino e Abele* vor dem Publikum hin, dessen Unsicherheit Fo dann in Sprachlosigkeit und unkoordinierte Gestik umsetzt: Normalerweise ergibt sich der Sinn der Gestik aus der Sprache oder umgekehrt. Hier aber wird eine Gestik eingesetzt, die versucht, das sprachliche Vakuum zu ersetzen, dazu aber nicht in der Lage ist. Nach Worten suchend, streckt der Erzähler zum Beispiel immer wieder seine Hand nach vorne aus und zuckt gleichzeitig mit den Schultern [40a-c], fährt sich über das Gesicht [41], zeigt mit seiner rechten Hand mit dem Zeigefinger über die Schulter [42]. Gerade diese deiktische Geste könnte einen inhaltlichen Hinweis geben. Doch bei Fo folgt auf das Gestammel und diese Geste die Feststellung „la Bibbia“, was überhaupt keinen Sinnzusammenhang herstellt. Zusätzlich zu dieser verwirrenden Gestik bewegt sich Fo immer mit dem Oberkörper vor und zurück, was die Panik noch mehr hervorhebt. Bald wird auch eine Geste eingeführt, die der Zuschauer zunächst gar nicht versteht, die aber zu einer Art Fixpunkt wird: Der Erzähler hebt die Arme mit offenen Händen in Richtung Himmel [43]. Erst als er endlich seine Sprache gefunden hat, wird klar, daß die Geste zu Abel gehört, der jeden Morgen zu Gott betet. Der Erzähler verliert nach und nach seine Angst und beginnt, die Geschichte nun in vollständigen Sätzen zu erzählen, wobei dieser Übergang durch eine zur Sprache passenden Gestik deutlich wird: Sie erhält ihre illustrierende Funktion zurück, indem sie Handlungen, Objekte etc. anzeigt. Der ängstliche, Mitleid erregende Erzähler tritt mehr und mehr in den Hintergrund, nur wenn er immer wieder Kains

Unglück mit einem „lui lo sentiva e ci è rimasto male, poer nano“ kommentiert, wird er erneut zu der zu bemitleidenden Figur, mit der weinerlichen Stimme, dem Achselzucken und der nach Worten ringenden Hand. Geste, Mimik und Wort gehen hier also zur Charakterisierung eine Symbiose ein.

Der englische Anwalt wird als eine Figur eingeführt, die durch ihre rhetorischen Fähigkeiten und durch englische Eleganz besticht, was durch eine runde, erhabene Gestik umgesetzt wird [44]. Seine rhetorischen Fähigkeiten werden durch die Art seines Vortrags charakterisiert, indem er immer wieder Emotionen andeutet und mit Hilfe seiner Gesten die Frau als Verführerin darstellt, während der Vergewaltiger als armer Verführter dasteht.

Auch der Betrunkene wird von vorneherein skizziert und zwar als eine positive Volksfigur, die durch den glückseligen Zustand auch einen humanen Jesus präsentiert. Dabei wird er in Opposition zu dem aristokratischen Erzengel gesetzt, wobei beide eine charakteristische Stimme, eine Mimik und eine dazu passende Gestik erhalten: „L’attore articola il duetto tra l’angelo e l’ubriaco contrapponendo due registri recitativi: uno contenuto nei gesti e aulico nella parola, contro un altro dirompente e volgare.“<sup>122</sup> Der Betrunkene spiegelt eine aufgelegte Stimmung wider, auch in der Gestik: Er macht schnelle, runde, ausladende Bewegungen mit den Händen, lacht sich tot und faßt sich dabei mit den Händen an den Kopf [45a-c], tänzelt hin und her. Dieser körperliche Einsatz, das Sich-Kringeln vor Lachen wird so zum Charakteristikum des Betrunkenen:

*L’ubriaco, censurato ed eufemizzato, dovrà dunque tacere; tutto, nel suo corpo, viceversa, tende a espandersi in una sorta di erezione euforica, finché, com’era inevitabile, l’ufficialità della cultura alta viene detronizzata dal principio di piacere; alla noia dell’elaborazione colta si contrappone, con sempre maggiore irruenza, la libertà digestiva-sessuale.*<sup>123</sup>

Die Gesten und die Mimik unterstützen sich dabei gegenseitig und lassen den Betrunkenen zu einer komischen Figur werden. Der Erzengel hingegen bleibt weitgehend statisch, indem er zwar im Dialog mit dem Betrunkenen stimmlich aggressiv wird und immer wieder eine Handbewegung des Verscheuchens macht, beim Erzählen aber mit einem stetigen Lächeln auf den Lippen seine stilisierten, eckigen Armbewegungen mit den flach ausgestreckten Händen ausführt [46a-d]. Nachdem der Erzengel verscheucht worden ist, wird der Betrunkene zum Erzähler, was wieder durch die redegleitenden Gesten deutlich gemacht wird.

Generell heben sich diese Figuren von den anderen also dadurch ab, daß sie auf der sprachli-

---

<sup>122</sup> Pizza (1996), 201.

<sup>123</sup> Puppa (1978), 107.

chen Ebene die Geschichte erzählen bzw. eine Rede halten (direkte Kommunikation mit dem Publikum) und dadurch auch eine redegleitende Gestik verwenden. So werden die Übergänge zwischen den Erzähler-Figuren und den Figuren im engeren Sinne immer durch die Gestik deutlich. Wenn zum Beispiel Scapino verschwindet und den Platz seiner Beispiel-Figur überläßt, sieht man die Figur als Richter, Priester und beim Abendmahl nur noch von außen (als reiner Betrachter). Öfters aber wird zwischen den zwei Ebenen hin- und hergeschaltet, wie in *San Benedetto da Norcia*: Wenn der Erzähler die einzelnen Figuren zitiert, so macht er dies durch die Modulation der Stimme deutlich. Als er aber an einem bestimmten Punkt zugunsten eines Dialogs zwischen dem Frater und dem Koch abtritt, wird dieser Wechsel gestisch zum einen dadurch klar, daß für den Koch die Auf- und Ab-Bewegungen mit den ausgebreiteten Armen charakteristisch werden, der Frater hingegen nach oben schaut und die Hände an den Mund hält, um lauter rufen zu können., zum anderen aber werden auch keine Illustrationsgesten zur Verdeutlichung eines Objekts oder einer Handlung mehr verwendet. Als der Erzähler zurückkehrt, wird die Stimme des Fraters wieder umgewandelt und zusätzlich die Gestik variiert. Auch beim englischen Anwalt ist das Phänomen zu beobachten (die Frau und der Mann treten an seine Stelle), genauso wie beim Technokraten, der zwischen- durch seine Rolle als Redner verläßt und zu einem Wissenschaftler wird, der wegen seiner nicht funktionierenden Maschine weint und sich dabei an die Stirn faßt, oder zu dem Astronauten, der die Rakete bedient, wobei er sich an imaginäre Personen wendet und den Kontakt zum Publikum verliert. So regt er sich zum Beispiel über die Maschine auf, die nicht das richtige Geräusch macht, oder man sieht, wie er sich ankleidet, wie er die Leiter zur Rakete hochsteigt etc.

#### **d) Die Figuren**

Wenn man die Figuren in *Mistero Buffo* allgemein betrachtet, so gibt es natürlich solche, die wichtiger sind als andere, weil sie die Handlung bestimmen. Manch eine Figur oder lebende Person wird nur kurz karikiert, in einer Pose oder mit einer kurzen Geste, andere bestreiten ein ganzes Stück wie der Zanni oder Bonifacio VIII. Will man aber die Figuren in eindeutige Kategorien einteilen, so erscheint es am sinnvollsten, die Trennlinie zwischen den Figuren zu ziehen, die Fo auf der Bühne darstellt, und solchen die nur im Geiste der Zuschauer geschaffen werden, also physisch und sprachlich abwesend sind.

### (1) Die physisch Abwesenden

Besonders viele Figuren werden in *La Resurrezione di Lazzaro* evoziert, was unter anderem mit Fos Theaterkonzept zusammenhängt:

He often shows one of his own drawings, which he claims to have copied from the original sketches for a fresco in a Pisa cemetery. [...] The figures are grouped in semi-circular arrangements around a central axis, that of the „miracle“. [...] Although the paintings invariably feature the figures of Jesus and Lazarus as protagonists of the figural narrative, Fo notably does not embody either of these characters. [...] In Fos incredibly complex configuration, then, the very core of the piece, the miracle, is represented by absence-absent protagonists [...] As he both evokes and exorcises the crowd of characters with such speed and precision that the mind of the spectator is set on a collision course within itself to reconstruct a known event from proffered puzzle pieces that are contradictory, irreverent and finally profanely seductive.<sup>124</sup>

Auf der anderen Seite hat es aber auch mit der erwähnten Massendarstellung zu tun, denn je mehr Personen auf der Bühne präsentiert oder im Geiste des Zuschauers geformt werden, um so glaubwürdiger und lebhafter wird die beschriebene Szene.

Eine häufig genutzte Methode zur Erschaffung einer Figur ist das Zeigen auf sie im Raum, wobei Fo auch in die Richtung blickt. Erst durch die Worte wird aber geklärt, um wen es sich genau handelt. So zeigt der Friedhofswärter mit der rechten Hand in Richtung Zuschauer mit einem Blick, der aber auf einen Punkt weiter hinten verweist. Durch seinen Text wird deutlich, daß es eine Frau mit einem Kind ist, die dem Spektakel beiwohnen will. Des weiteren kreiert Fo eine anonyme Masse, indem sich eine Figur nach links und rechts wendet, sich umdreht, den Blick schweifen läßt [47] und dann das kommentiert, was zu sehen ist: „Oh, quanta gente che arriva“. Wieder ergänzen sich also Geste und Worte.

Gerade wenn aber auf die Personen gezeigt wird, folgt auch oft eine nähere Beschreibung durch Gesten. Bei Paulus wird zum Beispiel der Bart durch die Hände gestaltet [48], bei Judas die lockigen Haare. Eine der Figuren erklärt, wie sie sich Jesus vorgestellt hat und zeichnet dabei mit den Händen an seinem eigenen Gesicht den Kopf [49], die Nase, die Ohren, die Augen nach. Auch Lazarus wird in dieser Art und Weise dargestellt: Die Figur faßt sich zuerst an die Nase, wegen des Gestanks nach Öffnung seines Grabes [50]. Mit Fingerbewegungen werden dann auf dem Gesicht und dem Hals die Würmer nachgeahmt. Später wird sogar gezeigt, wie Lazarus aufersteht, indem Fo mit Schlangenbewegungen in die Knie geht und dann in seine Ausgangsposition zurückkehrt. Es werden also die Bewegungen des Abwesenden nachempfunden.

Aber auch durch Handlungen der Figuren werden virtuelle Figuren evoziert: Im *Grammelot detto di Molière o di Scapino* gibt es eine Episode, wie man sich gegenüber den Kindern zu

---

<sup>124</sup> Wing (1993), 308- 309.

verhalten hat. Die Figur tätschelt mit den Händen die Köpfe der imaginären Kinder und greift diese dann, um ihnen einen Kuß zu geben. In ähnlicher Weise wird der Verurteilte präsent, wenn der Priester ihm die Hostie gibt, dabei seinen eigenen Mund aufmacht, dem Abwesenden mit der Hand die Hostie reicht und dann mit eben dieser Hand den Mund des Abwesenden zumacht, indem er seine eigene Hand schließt [51]. Wenn die abwesende Figur nicht in die Handlung miteinbezogen wird, werden die Abwesenden zu Anwesenden durch die Reaktionen der anwesenden Figuren auf etwas, was die Abwesenden getan haben. So wischt sich zum Beispiel die Figur, die Lazarus zuschaut, die Würmer vom Körper ab, die der Auferstandene durch seine Bewegungen von sich abgeschüttelt hat [52]. Am Anfang hebt der Friedhofswärter einen Stein auf, um ihn einem Jungen hinterherzuwerfen, der über die Mauer steigen will. In einer anderen Situation winkelt Fo seinen linken Arm in Brusthöhe von seinem Körper ab und dreht sich dann mit einer heftigen Bewegung nach links. Mit einem Blick nach unten sagt er der durch die Geste eingeführten kleinen Person, sie solle nicht drängeln. Nachdem der Stuhlhändler aufgetreten ist, wird der kleine Mann erneut ins Spiel gebracht. Mit einer Bewegung nach oben mit der linken flachen Hand zeigt die Figur an, wie der Mann durch den Stuhl größer geworden ist und mit einer zweiten, wie sich dieser an die Figur anlehnt [53]. Die Reaktionen der Figur lassen außerdem auf das Verhältnis zwischen der ab- und der anwesenden Figur schließen: Der Wartende erkennt zum Beispiel den Jünger Markus wieder und fängt an zu lachen und macht verschwörerische Gesten. Genau dieselbe Technik wendet Fo in *Bonifacio VIII*: Bonifaz ereilt am Ende ein Fußtritt von Jesus, der sich dadurch manifestiert, daß der Papst sich an die linke Pobacke faßt und nach rechts springt [54].

Die meiste Zeit aber nutzt Fo in der Konfrontation zwischen Bonifaz und Jesus eine andere Methode, nämlich die des Dialogs mit einem Nichtvorhandenen: Aus den verbalen Antworten, die zum Teil mit physischen Reaktionen einhergehen, kann der Zuschauer rückwirkend darauf schließen, was der abwesende Gesprächspartner gesagt oder getan hat. So erklärt Bonifaz zum Beispiel Jesus, was ein Papst ist, und meint dann, Jesus habe doch diese Institution bei Petrus in Auftrag gegeben. Nach einer Pause bricht Bonifaz in großes Gelächter aus, wobei er sich an den Kopf faßt, abwinkt etc. [55a-b]. Erst durch die Worte versteht der Zuschauer aber die heftige Reaktion des Papstes: Anscheinend hat Petrus das Papsttum ohne Jesus' Wissen eingeführt.

## (2) Die physisch Anwesenden

Die Figuren, die wirklich auftreten, unterscheiden sich von den Abwesenden dadurch, daß sie selbst sprechen, selbst handeln. Insgesamt werden die Figuren überzeichnet, das heißt, die Beschreibungen sind nie naturalistisch, sondern immer überspitzt, so daß man, besonders auch durch die Mimik, insgesamt von Comic-Figuren sprechen kann. Dabei sind von den Figuren, die Fo nur zur Illustration eines Gedankens einführt, diejenigen zu unterscheiden, die im Stück eine Rolle spielen. Bei den ersteren handelt es sich um Kurz-Karikaturen, d.h. in einer Haltung (Geste, Gesichtsausdruck, Pose), einer Handlung (mit oder ohne Replik) oder einer kurzen gestischen Beschreibung wird die Essenz der Figur festgehalten. Sie finden ihren Platz vor allen Dingen in den Kommentaren, wie die Figur, die mit stoischer Ruhe erträgt, daß sie geschlagen wird und nur lächelnd mit einer abwehrenden Handbewegung meint, es sei gar nichts passiert [56]. Ebenso sieht man Jesus in *Le nozze di Cana* mit den Armen nach oben überkreuz, einem Lendenschurz und dünnen Hüften, die Fo auf seinem Körper nachzeichnet [57]. Ein anderes Bild zitierend, wird Jesus mit aristokratischer Handhaltung dargestellt [58]. Oft verbindet sich die Beschreibung einer Haltung mit der Charakterisierung durch Gegenstände oder durch das Aussehen. Im Kommentar zu *Bonifacio VIII* porträtiert Fo so einen Kommunisten durch das Tragen einer Kappe, einer Armbinde und eines Fähnchens, sowie durch seinen schweren Gang [59a-d]. Gerade von diesen skizzenhaften Figuren lebt, wegen des großen Figurenaufgebots, *La Resurrezione di Lazzaro*. Zusammen mit Stimm- oder Mimikwechsel trägt die Gestik hier wesentlich zur Charakterisierung bei. So gibt es die beiden Händler, bei denen durch die Armhaltung klar wird, daß sie etwas tragen [60a-c]. Derjenige, der die Wetten entgegennimmt, hält die Hände wie die Börsenhändler oder die Buchmacher auf der Rennbahn [61a,b]. Der Gläubige geht in die Knie und faltet die Hände zum Gebet. Außerdem gibt es zwei Figuren, die die Hände im Schoß halten. Während der eine wartet, lacht der andere die ganze Zeit [62a,b]. Hier werden mit Hilfe der Mimik aus einer Handhaltung zwei verschiedene Figuren. Wiederum ein anderer wird durch seine übertriebenen Reaktionen skizziert: Zuerst winkt er kräftig einer abwesenden Person und freut sich dann, indem er mit den Armen hin und her schlenkert [63a-e]. Diese Überreaktion wird dabei durch die Mimik unterstrichen. Als er merkt, daß die anderen ihn böse anschauen, verschränkt er die Arme [64].

Die Hauptfiguren werden immer von Fo im Kommentar oder von den Erzählern bzw. Rednern in irgendeiner Art und Weise vor ihrem Auftritt umrissen (nur *La Resurrezione di Laz-*

zaro bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme), wobei die Charakterisierungen sowohl gestisch als auch rein sprachlich ausfallen können. Sie werden dabei zum Teil durch ihre Haltung definiert. In *San Benedetto da Norcia*, in *Bonifacio VIII* und *La nascita del giullare* erkennt man zum Beispiel den kirchlichen Zusammenhang (Frater, Papst, Priester) an den zum Gebet gefalteten Händen (ikonische Geste im Sinne Fischer-Lichtes). Ähnlich einfache „Bilder“ charakterisieren auch den Krüppel und den Blinden in *Moralità del cieco e dello storpio*, da sie schon durch ihre Behinderung vorgegeben werden: Für den Krüppel setzt sich Fo auf die Knie und zeigt dabei mit seinen herabhängenden Armen, die Hände nach außen gedreht, die kaputten Beine an [65a,b]. Der Blinde streicht sich mit den Händen zunächst über die toten Augen [66] und tastet dann mit den Armen die Gegend um sich herum ab [67a,b]. Auch die verrückte Mutter in *La Strage degli Innocenti* wird mit diesem Verfahren gekennzeichnet: Sie scheint ein Baby im Arm zu halten [68a,b]. Ebenso läßt sich der Erzengel aus *Le nozze di Cana* an seiner ikonographischen Armhaltung erkennen [46a-d]<sup>125</sup>. Oft führt Fo jedoch eine charakteristische Haltung ein, um zwei Figuren voneinander zu unterscheiden, wie bei dem bereits zitierten Paar Koch-Frater oder bei dem Krüppel und dem Blinden, als der Blinde sich diesen auf den Rücken gesetzt hat [30; 31]: „Per la rappresentazione dello storpio il tronco è fermo, si muove sempre in ginocchio, giocando soprattutto con il viso e le braccia. Per il cieco invece la dinamica corporea è ribaltata.“<sup>126</sup>

Genauso wie bei den Kurz-Karikaturen werden auch die Hauptfiguren manchmal im voraus physisch oder mit Hilfe von Gegenständen beschrieben: So führt der Giullare Jesus ein, indem er sein mageres Gesicht mit den großen Augen und der langen Nase nachmacht [69a-e]. Besonders wichtig wird das Aussehen in *Grammelot dell'Avvocato Inglese*, weil der Anwalt demonstrieren möchte, daß die Frau den Mann verführt hat. Deshalb legt er ausführlichst die physischen Reize der Frau dar, die langen, hochgesteckten Haare [70a-g], die Augen [71a,b], die Brüste, ihre figurbetonte Kleidung. Auch bei Scapino spielt die Kleidung eine große Rolle, hier werden die meisten Details aber schon von Fo im Prolog mit kleinen Gesten angedeutet, wie die Spitzen [72a-c], den geschlossenen Mund beim Lachen [73] und die krumme Haltung [74]. Scapino greift zwar eben diese Merkmale wieder auf, übertreibt aber bei seinen Gesten mehr. Er zeigt die Ausmaße der Perücke [75a,b], ihre Nebenwirkungen [76] und die

<sup>125</sup> Vgl. dazu die Reproduktion eines Frescos aus Assisi (Triforium der Kirche San Francesco) von Ciambue in: Fo (1992a), 101.

<sup>126</sup> De Pasquale (1999), 73.

statt dessen zusammenzuknotenden Haare [77], die Zugeknöpfftheit [78a,b], die obligatorische Lesebrille [79] und den geschlossenen Mund [80], um nur einige Beispiele zu nennen. In den meisten Stücken wird die gestische Darstellung auf die Andeutung von einigen Elementen reduziert: So wird der Koch aus *San Benedetto da Norcia* einmal durch seine dicke Figur (Andeutung des Bauches und des riesigen Pos mit den Armen) und seine Dummheit (stolpernder Gang mit verwirrtem Gesichtsausdruck und nach vorne ausgestreckten Armen [81]) und danach von dem Erzähler durch seine großen Hände und sein Messer, das er am Gürtel trägt, beschrieben. Ähnlich deutet Fo auch schon den Gang an, den nach Meinung des englischen Advokaten die Frau hätte an den Tag legen sollen [82a,b]. Bei der Beschreibung des Krüppels aus *Moralità del cieco e dello storpio* wird bereits die Geste für die verkümmerten Beine ausgeführt [83].

Es gibt aber auch zahlreiche Figuren, die während eines ganzen Stücks auftreten und deswegen ausführlicher präsentiert werden können. Zwei Figuren, die nur durch ihre Handlungen charakterisiert werden, sind der Zanni und Bonifacio VIII. Der Zanni leidet unter Hunger, was sich schon am Anfang abzeichnet. Er krümmt sich, er verkrampft seine Finger, führt sie dabei vors Gesicht, aber auch zu dem leeren Magen [84a-c]. Auch in den Folgehandlungen wird der Hunger illustriert, vor allen Dingen durch ihre Gewalttätigkeit. Während in seinem Traum dann die Mimik die entscheidende Rolle spielt - die Gestik wird hier zur Erschaffung der Gegenstände und des Raums benötigt - verstärken sich im ersten und im dritten Teil bei den emotionellen Reaktionen Mimik und Gestik: Als der Zanni seine Zufriedenheit über die köstliche Fliege zum Ausdruck bringt, spielt er mit dem Gesichtsausdruck und winkt gleichzeitig mit der Hand ab [85a-c], als fehlten ihm die Worte.

Um hingegen Bonifaz' Hochmut und seine Verlogenheit zu begreifen, wird der Papst in verschiedenen Situationen gezeigt: Zunächst sieht man die Einkleidung für die bevorstehende Prozession, wo durch den Umgang mit den Gegenständen bereits die Eitelkeit deutlich wird: Bonifaz ordnet mehrmals seinen Hut und beschaut sich dann im Spiegel [86a,b]. Als er Jesus den demütigen Herrscher vorspielen will, tritt er ihm mit dem symbolischen Dreifaltigkeitszeichen entgegen, was aber erst durch die Mimik die richtige Konnotation erhält [87]. Außerdem versucht er verzweifelt, seinen Ring, den er vorher noch poliert hat, vom Finger zu entfernen [88]. Was er wirklich für ein Mensch ist, zeigt er bei dem Aufhängen eines Ministranten an der Tür, wo er die Schläge mit Wucht ausführt. Auch als er Jesus gegenübertritt, steigt die Wut in ihm erneut auf, und er zeigt mit kräftigen Handbewegungen, wie er jemanden er-

würden würde [89]. Als er sich bewußt wird, daß er gegenüber Jesus den wahren Charakter gezeigt hat, verlangsamt er schlagartig seine Bewegungen. Mit einer typisch italienischen akzentuierenden Redegeste [90] macht er seinem Ärger gegenüber dem Ministranten Luft, der nicht verstehen will, daß er den Frater vom Portal abhängen soll.

Ebenfalls über ihre Handlungen werden der Vergewaltiger und die vergewaltigte Frau in dem *Grammelot dell'Avvocato Inglese* definiert. Wie bei dem Zanni und Bonifacio VIII illustrieren sie aber nur, was schon von vorneherein festgelegt ist: Der Mann muß das unschuldige Opfer sein, die Frau ein verführerisches Verhalten zeigen. Es wird deshalb verdeutlicht, wie die Frau mit einem tänzelnden Gang in das Zimmer des Studiosus kommt [90a,b], den Rücken des Mannes mit der Hand herunterfährt, als wäre diese eine Kralle und dann noch ihren Rock hebt [91]. Am Ende gibt sie sich dem Mann hin, anstatt sich zu wehren [92]. Der Mann hingegen schaut nur in seine Bücher [93], betet zu Gott und beschwert sich bei seiner Mutter, als ihn die Frau bedrängt. Als er seine Kleider auszieht, faltet er sogar die Hose und schämt sich dann wegen seiner Nacktheit [94].

### (3) Stereotypen

Bei aller Unterschiedlichkeit der Figuren lassen sich aber auch gewisse gestische Charakterisierungsmuster erkennen. Wenn bei Fo zum Beispiel die schönen Frauen auftreten, werden sie durch ihre Brüste, ihren Po und ihren Gang, bei dem die Brüste hin und her wippen, gekennzeichnet [95a-c], so etwa bei der Frau des Giullare und bei der Verführerin in *Grammelot dell'Avvocato Inglese*. Auch Gott wird immer in derselben Weise ins Spiel gebracht: Mit einer wühlenden Armbewegung vor seinem Oberkörper schiebt Fo sozusagen die Wolken weg und läßt dann Gott, nach unten auf das Geschehen blicken [96a-c]. Besonders deutlich werden diese gestischen Stereotypen bei der Beschreibung von Figuren, die sich auf das Gesicht beschränkt. Dabei zeigt Fo die Augen, die Nase, den Mund und bei den Männern oft den Bart an. Selbst wenn er nicht die absolut identische Geste benutzt, sind die Bewegungen doch sehr ähnlich. Auch gewisse Emotionen werden durch eine gleichgeartete Gestik hervorgerufen. So sind Trauer und Gram davon geprägt, daß die Figur sich mit einer Hand oder beiden Händen ans Gesicht greifen [97a-e]. Wut hingegen äußert sich in heftigen Bewegungen. Diese Gesten, die durch die Emotion hervorgerufen werden, sind sehr stark an Alltagsreaktionen angelehnt. Manchmal verwendet Fo aber auch dieselbe Geste in einem anderen Kontext, die deshalb ihren Gehalt erst durch die jeweilige Situation erhält, was noch einmal die These von Fo bestä-

tigt, daß die Situation ungemein wichtig ist. So gibt es eine Pose von Fo, wo er seine Hand vor seinen Reißverschluß an der Hose hält [94]. Während die Figur im *Grammelot dell'Avvocato Inglese* diese Geste macht, weil sie sich für die Nacktheit schämt, hat sich der Astronaut beim Anziehen seiner Raumfahrtkleidung sein bestes Teil eingeklemmt [98].

Insgesamt ist die Gestik aber eher abwechslungsreich. Die meisten Stereotypen treten nämlich bei der Mimik und der Paralinguistik auf (wie z.B. der kindlich weinerliche Typ), und bezeichnen eher einen gewissen Gemütszustand der Figur, der handlungsbedingt und nicht etwa an den Charakter der Figur gebunden ist (der Erzähler aus *Caino e Abele*, der Technokrat und der Vergewaltiger zeigen sich z.B. in einer bestimmten Situation als weinerliche Typen).

#### (4) *Figurenwechsel*

Dadurch daß Fo durch eine anwesende Figur eine abwesende auftreten lassen kann, verfügt er über ein wichtiges Mittel, mehr Figuren zu evozieren, als er selber darstellen kann. Besonders erleichtert er sich damit einen möglichen Dialog. Denn durch die Reaktion der anwesenden Figur ist die abwesende immer präsent, obwohl sie rein virtuell bleibt.

Die gleichzeitige physische Kennzeichnung zweier Figuren erweist sich hingegen als schwierig. Dennoch macht Fo dies manchmal für einen Augenblick, indem er seinen Körper zerteilt: Mit der einen Hand läßt er die neue Figur auftreten, mit dem Rest des Körpers ist er die bereits anwesende Figur. In seinem Prolog zu *Il Tecnocrate Americano* beschreibt Fo zum Beispiel die Roboter der Amerikaner im Vietnamkrieg, die ein Soldat bedient. Die Maschine geht immer geradeaus und sagt voraus, wo die Feinde sich befinden [99a]. Dann kommt aber von links ein Vietcong ins Spiel, der dem amerikanischen Soldaten eine Pistole an den Kopf hält [99b-d]. Der Soldat dreht sich dann nach links, um sich zu ergeben [99e] und verstärkt so den Eindruck, daß eine zweite Figur vorhanden ist. Ähnlich ist die Episode mit Jesus und dem Reichen gestaltet: Fo berichtet, daß der Reiche kaum um die Ecke gegangen ist, als ihm schon ein Finger entgegengestreckt wird, nämlich der von Jesus [100]. Wieder benutzt er eine Hand als Teil der zweiten Figur. Dem Giullare wird hingegen einfach auf die Schulter gefaßt. Besonders in diesem Fall wird der Zuschauer gefordert, eine Abstraktion vorzunehmen, denn Fo faßt sich natürlich mit der eigenen Hand an [101]. Da er vielleicht der alleinigen Aussagekraft der Gesten nicht traut, erklärt Fo gleichzeitig in Worten, was passiert.

Manchmal kommt Fo aber in diesen Fällen auch ohne Worte aus, vor allem wenn beide Figuren bereits eingeführt worden sind. So wirft sich der Vergewaltiger auf die Frau und zeigt

dann durch eine Geste an, daß er diese im Arm hält [102]. In *La Strage degli Innocenti* sieht man einen Kampf zwischen einem Soldaten und der verrückten Mutter, die dem Soldaten in die Hand beißt [103]. Fo hält dafür die Hände eine über der anderen, während die Arme nach links/rechts abgewinkelt sind und beißt sich selber in die Hand. Durch das vorangegangene Geschehen wird die Zweideutigkeit Fos erkennbar. In einem Fall schafft es Fo sogar, drei Figuren auftreten zu lassen, und zwar als er erklärt, wie Fo aus dem Flugzeug steigt, hinfällt, der Übersetzer ihm aufhilft und Fo ihm dann kräftig die Hand schüttelt, weil er meint es sei der Staatspräsident. Der Übersetzer zeigt ihm dann aber an, daß es die andere Person ist, die neben ihm steht [104]. Die kurzzeitigen doppelten Figuren werden immer dahingehend aufgelöst, daß eine Figur aus- und dann notfalls wieder eingeblendet wird.

Da diese Doppelfigur auf Dauer nicht haltbar ist, muß Fo bei einem Dialog zwischen zwei Anwesenden zu einer anderen Lösung kommen, um beide Figuren nebeneinander bestehen zu lassen. Fo macht sich dafür eine Technik zunutze, die auf den Prinzipien hoch/tief und rechts/links basiert. Für das Prinzip hoch/ tief sind die besten Beispiele der Koch und der Frater aus *San Benedetto da Norcia* und der Blinde und der Krüppel aus *Moralità del cieco e dello storpio*. Alle vier Figuren werden zunächst durch eine Haltung bzw. eine Geste gekennzeichnet, die jeweils im Kontrast steht zu der ihres Dialogpartners (Koch und Krüppel oben, Frater und Blinder unten). Um nun zwischen den Gesprächsteilnehmern hin und her zu schalten genügt es, die Position des anderen einzunehmen.

Welche Effekte mit dieser einfachen Methode zu erzielen sind, zeigt sich, wenn der Frater dem Koch einen Stein hinterher wirft. Man sieht, wie der Frater den Stein hochhebt, den Blick nach oben gerichtet, und ihn dann in Richtung oben schmeißt [105a,b]. Von der Bewegung geht Fo sofort in die Position des Kochs über, der den Kopf und den Blick nach unten gesenkt hat und eine Hand aufs Auge hält [105c]. Es handelt sich also wieder um einen geschickten Schnitt bzw. eine gelungene Montage. Häufiger tritt jedoch die andere Variante auf. Dabei spricht die eine Figur zum Beispiel nach rechts. Um auf die andere Figur zu wechseln, dreht Fo einfach seinen Oberkörper oder auch bloß den Kopf und stellt dann die andere Figur dar. Bevor er also wieder die spezifische Gestik für die Figur einsetzt, ist der Übergang schon vollzogen. Diese Technik erweist sich als effizient, wenn Fo gleichzeitig eine räumliche Distanz zu überwinden hat, wie etwa bei dem Betrunkenen und dem Erzengel, wobei er aber in diesem Fall zusätzlich zu dem Wechsel mit dem Körper die Stimme zur Hilfe nimmt, um die Einwände des Betrunkenen dennoch einschieben zu können.

Abgesehen von dieser Schnitttechnik-Methode kombiniert aber Fo auch Wort und Geste, um von einer Figur in die andere zu schlüpfen, so am Anfang von *La Resurrezione di Lazzaro*, als der Friedhofswärter die ankommenden Zuschauer in Empfang nimmt:

Ich habe mich fast nicht bewegt, lediglich den Oberkörper etwas zur Seite geneigt, er macht es noch einmal, um die Illusion einer zweiten Person zu vermitteln. [...] Ich beginne mit einer halben Drehung: "Verzeihung, ist das ..." Dann mache ich langsam eine Gegenbewegung, als ob die zweite Person von dort nach hier ginge. [...] Die Bewegung des Gesprächspartners findet dadurch statt, daß ich ihm gestisch folge. [...] Die Bewegung, durch die ich von einer Figur in die andere schlüpfe [...], beginnt, wenn der Gesprächspartner sich noch hinter meinem Rücken befindet., d.h. ich habe mich noch gar nicht in ihn hineinsetzt, um die Antwort des Friedhofswärters zu geben. Ich habe die Antwort früher gegeben und auf diese Weise den toten Punkt überspielt. Ich habe etwas gemacht, was man im Kino eine „Kreuzblende“ nennen würde.<sup>127</sup>

Um die Gesprächssituationen besser zu kennzeichnen, läßt Fo die Figuren auch akzentuierende Redegesten oder symbolische Gesten verwenden, die normalerweise im Alltagsdialog auftauchen. So benutzen die Figuren zum Beispiel den gehobenen Zeigefinger als Ermahnung [106], die abwehrenden Hände [107], die ausgestreckte Hand als Warnung [108a,b] oder sie bedeuten einer Figur, leise zu sein [109a,b]. Außerdem nutzen sie typisch italienische Gesten wie die geschlossenen Hände, bei denen sich die Fingerkuppen berühren, die als Akzentuierung benutzt werden, oder den Zeigefinger, der auf das Auge deutet [110], um dem Gegenüber zu bedeuten, daß man ihn im Auge behält.

Auch wenn die Figuren keinen Dialog führen, sondern statt dessen eine Handlung das Geschehen zwischen den zwei Figuren bestimmt, wird das erwähnte Schnitt-Prinzip angewendet, um von einer zu anderen Figur zu wechseln. Beim *Grammelot dell'Avvocato Inglese* dreht Fo zum Beispiel seinen Körper immer nach links oder nach rechts, je nachdem ob er die Frau oder den Mann darstellt. Dabei schafft er eine gewisse Illusion, indem er die Handlung aus zwei Perspektiven zeigt: Zuerst sieht man, wie die Hand der Frau krallenartig von oben nach unten den Rücken des Mannes entlang fährt, dann sieht man nach einem Positionswechsel, wie der Mann sich mit dem Rücken windet.

Geht hingegen der Figuren- mit einem Situationswechsel einher, wie etwa zum Teil in *La Resurrezione di Lazzaro*, wird die Veränderung (falls nicht durch die Stimme oder durch die Mimik) durch die Gestik deutlich. Meistens gibt es dabei einen drastischen Schnitt: Als zum Beispiel der Händler auftritt, hat die Figur vorher die Hände in den Schoß gelegt. Mit einem Ruck bewegt Fo die Hände in halbe Höhe und formt sie so, als würden sie einen Gegenstand hochhalten.

---

<sup>127</sup> Fo (1997), 160.

### **Fazit:**

Die Geste hat für die Erschaffung der Figuren eine vielfache Bedeutung. Sie trägt neben der Mimik und Paralinguistik dazu bei, daß die einzelnen Erzählebenen deutlich werden: Fo und die Erzähler zeichnen sich dadurch aus, daß sie direkt mit dem Publikum kommunizieren und deshalb zur Unterstützung ihrer Rede sprachbegleitende Gesten benutzen, die entweder der Interpunktion des Gesprochenen oder zur Illustration dienen. Die Figuren hingegen nutzen diese Art von Gesten sehr selten, da sie niemandem etwas erklären müssen. Nur wenn sie im Dialog mit einer anderen Figur stehen, machen sie davon Gebrauch, es wird aber durch die Haltung und den Blick deutlich, daß sie nicht mit dem Zuschauer kommunizieren.

Um sich selbst von den fiktiven Erzählern zu unterscheiden, rhythmisiert und synthetisiert Fo noch stärker als in seinen Kommentaren den Vortrag der Figur. Wenn Fo in den Erzähler bzw. die Figur, oder die Erzähler in eine Figur schlüpfen, verändert sich schlagartig die Gestik, so daß die Übergang auf eine andere Erzählebene signalisiert wird. Auch der Wechsel zwischen den einzelnen Figuren wird nicht nur durch eine Veränderung der Stimme, sondern auch durch die Gestik gekennzeichnet. Die Haltung ändert sich, und die Gestik wird dem Charakter der Figur in ihrer Ausführung (Schnelligkeit, Kraft, Eleganz etc.) angepaßt.

Die Charakterisierung der Figuren, ob an- oder abwesend, wird zum großen Teil mit Hilfe der Gestik realisiert. Durch Beschreibung von charakteristischen Gegenständen, durch Posen, durch Hervorhebung physischer Merkmale werden die Figuren porträtiert. Besonders die anwesenden Hauptfiguren werden zusätzlich durch ihre Handlungen gezeichnet. Ihre Beschreibung in den Prologen geschieht meistens durch Worte, ab und zu setzt Fo eine eher skizzenhafte Geste ein. Diese wird nur in Ausnahmefällen genauso wieder im Vortrag aufgegriffen:

*Nel Mistero buffo il prologo-commento lascia spazio alla parola, che sinteticamente riassume ogni brano, accompagnata da piccoli accenni a gesti e suoni che, nel momento della rappresentazione, sostituiranno la parola vera e propria.<sup>128</sup>*

Für seine Figuren greift Fo dabei oftmals auf Gesten oder Haltungen zurück, die zwar synthetisiert und dadurch karikiert werden, aber auf Bildern beruhen, die durch die reale Welt bekannt sind. Hinzukommt, daß er (vor allem unter Zuhilfenahme seiner Mimik) bestimmte Typen schafft, auf die er immer wieder zurückgreift, diese aber an die jeweilige Situation durch kleine Variationen anpaßt, so daß dem Zuschauer diese Technik nicht bewußt wird.

---

<sup>128</sup> Pizza (1996), 173.

### **3. Handlungen und Objekt<sup>129</sup>**

Betrachtet man die Aktionen und die Gegenstände, so stellen sich grundsätzlich zwei Fragen: zum einen muß geklärt werden, wie die Gesten bei der Darstellung der Handlung und der Objekte behilflich sind (a) und zum anderen, welche Bedeutung diese Gesten im Konzept von Fo haben (b).

#### **a) Die gestische Darstellung**

Die Gesten, die Handlungen oder Objekte kennzeichnen, lassen sich in verschiedene Gruppen einteilen. Zunächst gibt es solche Gesten, die Handlungen anzeigen, die gänzlich ohne Objekt vollzogen werden (1). Im Kontrast dazu stehen die Objekte, die ohne Handlung beschrieben werden (2). Die dritte Art von Gesten stellt eine Kombination aus den beiden anderen dar: es wird eine Handlung mit oder an einem Objekt (Manipulation) ausgeführt (3).

##### *(1) Handlungen ohne Objekt*

Wie sich die Figuren bewegen und wie dies zu ihrer Charakterisierung beiträgt, wurde bereits beleuchtet. Hier handelt es sich deshalb vielmehr darum herauszufinden, wie Fo bzw. der Erzähler während der Rede Handlungen gestisch illustrieren. Um seine Erklärungen zu unterstützen, greift Fo (neben den akzentuierenden und gliedernden Gesten) immer wieder zu Gesten, die Handlungen anzeigen, also zu Kinetographen im Sinne von Ekman/Friesen. Er benutzt aber diese Gesten nie, um die sprachliche Ebene zu ersetzen, auch wenn manche Gesten besonders bildhaft wirken, wie im folgenden erläutert werden soll.

Die von Fo eingesetzten Gesten stellen Bewegungsabläufe in einer verkürzten Form dar: Für das Ergreifen von etwas schließt er die Hände zur Faust [111], zum Herunterziehen schließt er die Hand und macht eine gerade Bewegung nach unten [112a,b], die Flugrollen der Frater werden durch eine Windmühlengeste dargestellt [35]. Es handelt sich bei dieser Art um alltägliche Gesprächsgesten, die schon so etwas wie Symbolcharakter haben. Noch deutlicher fällt das bei dem Anzeigen des Betens auf: Fo faltet die Hände [113a], wobei dieses Geste immer wieder anders ausfällt [113b-d]. Auch das Fassen an den Kopf für die Tätigkeit des Denkens ist sehr gebräuchlich [114], ebenso wie die Geste des Stehlens [115a,b]. Diese Ges-

---

<sup>129</sup> Wenn hier von Handlung die Rede ist, geht es nicht etwa um die Handlung des dramatischen bzw. epischen Textes, sondern um körperliche Bewegungen wie Gehen, Knien etc. und um die Manipulation von Objekten. Der Begriff Objekt soll hier nicht nur leblose Gegenstände, sondern auch sich bewegende Maschinen und Lebewesen umfassen.

ten kämen, um die Grundidee zu vermitteln, auch ohne sprachliche Erklärung aus. Es ist auffällig, daß Fo hier nicht typisch italienische Varianten wählt, in dieser Hinsicht setzt er sich also deutlich von seiner Alltagskultur ab.

Wenn es sich um eine Bewegung handelt, zeigt Fo auch öfters mit den Armen nur die Richtung an. Um zu verbildlichen, wie der Reiche um die Ecke biegt, bewegt er zum Beispiel seine offen ausgestreckte Hand ein wenig nach vorne und knickt diese gleichzeitig um 90° Grad ab, die Flugbahn der Engel stellt der panische Erzähler in *Caino e Abele* mit schnellen Geradeausbewegungen der flachen Hand dar [116]. Bei der Ausführung der Geste läßt sich zusätzlich zur Richtung auch die Geschwindigkeit der Bewegung ablesen. Den Tod seiner Söhne macht der Giullare nach, indem er seine geschlossene Hand gerade nach unten bewegt [117]. Diese Bewegung steht wohl für das Umfallen. Ein ähnlich abstrakter Vorgang ist das Verbrennen der Häretiker: Vor seiner Brust führt Fo beide Hände leicht nach oben und bewegt dabei die Finger unregelmäßig (wie das Brennen des Feuers). Diese Gesten verstehen sich nicht von selber und brauchen daher die sprachliche Ebene, um verständlich zu werden.

Manchmal gebraucht Fo auch seinen ganzen Körper, um die Bewegung zu illustrieren. Wenn der Giullare erzählt, wie er abends aufs Bett fiel, breitet er die Arme nach hinten aus und biegt seinen Rücken nach hinten [118]. Der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* deutet, wenn er berichtet, wie die Frater beten, ein In-die-Knie-Gehen an, indem er das eine Bein leicht einknickt. Beim Illustrieren des In-die-Luft-Gehens hebt er nicht nur die Arme hoch, sondern richtet sich auch gleichzeitig auf [119].

Aber auch bei den Kinetographen verwendet Fo wieder das Prinzip der Verkürzung, indem er Bewegungen, die er mit dem ganzen Körper nachmacht, dann in eine Handbewegung überführt oder sie so wieder aufgreift: Als der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* die Flugbewegungen des Kochs beschreibt, bewegt er seinen Po zunächst mit einem Ruck nach rechts und malt dann den Richtungswechsel beim Fliegen mit einer schlangenlinienförmigen Bewegung der Hand nach. Das In-die-Knie-Gehen wird zum Beispiel auch statt mit dem ganzen Körper nur durch die Bewegung der horizontalen Arme nach unten beschrieben. Besonders interessant ist der Perspektivwechsel, der zum Teil mit diesen Bewegungsketten einhergeht, denn Fo nutzt in diesen Fällen auch das Mittel der Montage: Der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* lehnt sich zurück, um zu demonstrieren, wie der Koch sich über eine Kerze in der Kirche legt [120]. Als er auf die Hitze reagiert, richtet sich der Erzähler zunächst wieder auf, dreht sich zum Publikum und illustriert dann die Reaktion des Kochs, indem er mit einer

ruckartigen Bewegung die Brust herausstreckt. Dann zeigt er die weitere Aufwärtsbewegung nur noch mit den Händen an. Wir sehen also den Koch zunächst aus der seitlichen Perspektive, dann von oben, und zuletzt wird eine Abstraktion vorgenommen, die der Zuschauer mit seiner Phantasie zu einem konkreten Bild umformen muß.

## (2) Objekte

Zur Darstellung der Gegenstände verwendet Fo verschiedene Methoden. Einige wenige Objekte werden alleine durch eine bestimmte Hand- bzw. Armhaltung umrissen. So werden die Zügel durch die vor dem Oberkörper angewinkelten Armen mit nebeneinander angeordneten, geschlossenen Händen angedeutet [121]. Der Krug, den Jesus hält, wird durch eine flache und eine im 90° Grad Winkel geschlossene Hand seitlich oberhalb der anderen versinnbildlicht [122]. Eindeutig erkennbar ist auch die Pistole, die der Vietcong dem Amerikaner an den Kopf hält [99c].

Die zweite Technik ist das direkte Nachzeichnen der Objekte mit Hilfe der Hände, wobei gestisch vor allen Dingen die Dimensionen angezeigt werden. Um zum Beispiel ein Gefäß zu charakterisieren, breitet Fo seine Arme zur Seite aus und führt sie dann in einem Halbkreis nach unten vor seinem Oberkörper zusammen [123a,b]. Ähnlich geht auch der Technokrat vor, als er das Flugzeug beschreibt: Er bewegt sich im Raum und zeichnet dabei die Figur des Flugzeuges mit einem Arm in der Luft nach. Fo greift aber grundsätzlich das für ihn wichtigste Element heraus, so daß sich seine Darstellung auch auf ein Detail des Gegenstandes beschränken kann, wie man an seiner Geste zur Beschreibung der Jalousie sieht: Er hält die Hände parallel übereinander und zeichnet so den Spalt an, durch den man schauen kann [124]. Ebenso vermittelt der Technokrat dem Zuschauer einen Doppeldecker durch die zur Seite ausgestreckten Arme, die er in zwei verschiedenen Höhen hält [125].

Bei den Prologen, die immer durch die Worte unterstützt werden, beschränkt sich Fo meistens darauf, einen skizzenhaften Umriß des Gegenstandes zu zeigen, da es eher um eine Beschreibungshilfe geht. Die Gesten sollen dabei schon einmal eine Idee des Objekts vermitteln, ohne aber Einzelheiten des Vortrags vorwegzunehmen. Besonders gut läßt sich der Unterschied zwischen Vortrag und Erläuterung bei *Bonifacio VIII* sehen: Fo beschreibt, wie der Papst sich anzieht und deutet dabei kurz die Mitra, die Handschuh und den Mantel an, indem er mit den Armen schemenhaft von einer Position über dem Kopf hinabgleitet zu den Händen und dann die Arme zur Andeutung des Mantelumfanges ausbreitet. Während des Vortrags hingegen

werden die Form der Mitra [126a-c] und der Handschuhe präzise nachgezogen und der Mantel in seiner Größe und seiner Beschaffenheit vorgeführt. Ähnlich verhält es sich bei den Spitzen und der Perücke im Kommentar zu *Grammelot detto di Molière o di Scapino*. Mit wenigen Zeigefingergesten weist er auf die Stellen, wo überall Spitzen angebracht waren [127a-c]. Wenn Scapino sich über die Spitzen ausläßt, bewegt er die Hände und die Finger in einem Kontinuum über den ganzen Körper.

Ein Vortrag, der zu großen Teilen auf der Beschreibung von Gegenständen aufbaut, ist das *Grammelot del Tecnocrate Americano*. Da es sich hier um einen Vortrag in onomatopoetischer Sprache handelt, werden die Maschinen zunächst ganz einfach gestisch nachgezeichnet. Anfangs sieht man zum Beispiel verschiedene Röhren, die so ineinander gesteckt sind, daß sie eine rechteckiges Gebilde formen. Fo macht diese Schläuche deutlich, indem er gerade Bewegungen zur Seite, nach oben und unten mit den Händen ausführt und dabei immer eine Hand als Anhaltspunkt für die Dimensionen unbewegt bleibt [128a-g, 129a-e, 130a-d]. Die Gesten zeichnen sich also durch eine absolute Präzision aus, da ansonsten die Illusion, eine Gebilde aus Röhren zu sehen, nicht entstehen kann.

In diesem Grammelot wendet Fo auch häufig die zweite Methode an, nämlich das Nachahmen von Handlungen, die das Objekt vollzieht. Meistens hat er dabei vorher das Objekt schon gekennzeichnet, so daß der Zuschauer besser versteht, was dargestellt wird: Er malt zum Beispiel zunächst das Flugzeug und stellt sich dann an dessen Heck auf, wo er mit seiner Hand hinter dem Rücken in Höhe des Hinterns hin und her wedelt, um das Steuerruder darzustellen [131]. Ähnlich verfährt er mit der Maschine, die er zuerst ausführlich charakterisiert hat: Der Technokrat deutet mit den Händen an, wie Dampf aus der Maschine strömt [132] und wie sie explodiert [133a,b]. Diese Gesten untermalt er mit entsprechenden Geräuschen. Genau so eine Symbiose geht der Ton mit der Gestik auch beim Start der Rakete ein. Hier nutzt Fo den ganzen Körper, um das Abheben der Rakete zu illustrieren [134a-d]. Fo kommt bei der Andeutung einer Handlung aber auch ohne Ton aus, wie beim Flug des Flugzeugs. Dabei wird deutlich, daß Fo für ein und dieselbe Tätigkeit verschiedene Abstraktionsmöglichkeiten hat. Die Flugbewegung wird einmal mit beiden Händen angezeigt [135a-c], einmal reicht eine Hand [136a,b]. Der Absturz hingegen wird nur noch durch eine vertikale Bewegung mit dem nach vorne angewinkelten Arm und einer leichten Öffnung der Hand als Aufprall wiedergegeben [137a-c]. An diesem Beispiel läßt sich auch noch einmal die geschickte Verknüpfung von verschiedenen Gesten zeigen: Das Flugzeug fliegt los, der Technokrat schaut ihm dabei

zu und als es sich dann entfernt, winkt er ihm hinterher. Daraus wird dann die Absturzbewegung des Flugzeuges (Fo läßt die ausgestreckte Hand sinken). Der Technokrat läßt dadurch das Publikum an dem Fortgang des Fluges teilhaben, der nicht auf der Bühne demonstriert wird. Die Geste ist dabei eine effiziente Methode, um eine Handlung zusammenzufassen.

Manchmal werden die Objekte aber, ähnlich wie bei den abwesenden Figuren, nur durch die Reaktion der Figur qualifiziert. Wie gut der Wein ist, demonstriert der Betrunkene, indem er mit den Händen zeigt, wie der Wein zuerst in den Magen und dann wieder die Speiseröhre hochwandert, bis er aus der Nase herauskommt und einen wunderbaren Duft verströmt [138]. Aber auch auf eine Handlung läßt sich zurückschließen: So sticht zum Beispiel die Biene, Kain in den Finger, als er sie berührt, was Fo durch einen Aufschrei und durch das Ergreifen der einen mit der andern Hand anzeigt [139a,b]. Der Technokrat duckt sich, als das Flugzeug tief über ihn hinwegfliegt [140]. Die Auswirkungen des Absturzes auf die Maschine lassen sich, nachdem der Technokrat die Aufprallbewegung angezeigt hat, an einem Verziehen des Gesichts mit einem unterstreichenden Abwinken deuten [141]. Als die Maschine um sich spritzt, wischt der Technokrat über sein Gesicht und schüttelt dann seine Hand [142]. Das letzte Phänomen zur Charakterisierung von Objekten ist natürlich eher begrenzt, da die meisten verwendeten Gegenstände kein „Eigenleben“ haben. Sie werden deswegen vor allem durch ihre Manipulation gekennzeichnet.

### *(3) Handlung an Objekten (Manipulation)*

Auch bei den Handlung an Objekten gibt es einige Kinetographen. Ab und zu sind sie sehr abstrakt. Wenn zum Beispiel der Zuschauer in *La Resurrezione di Lazzaro* den Mechanismus erklärt, mit dem die Heiligen bei den vermeintlichen Wundern betrügen, indem sie einen Sarg mit einem Toten herablassen und dann einen anderen Sarg mit einem Lebenden herausholen, benutzt die Figur ihre zwei Hände, die sie eine parallel über der anderen hält und dann die obere nach unten und die untere nach oben führt [143]. Die Säрге werden hier nur durch die flachen Händen evoziert. Ähnlich abstrakt ist das Anzünden der Lichter auf dem Friedhof: Die Kerzen werden durch eine geschlossene Hand dargestellt und mit einer Bewegung von unten nach oben, wird das Anzünden gekennzeichnet [144]. Fast mit der identischen Geste wird eine Blume bezeichnet, die dann eingepflanzt wird, indem Fo in die Knie geht und die Hand nach unten streckt [145a,b]. Auch das Ankommen des Flugzeugs in dem Prolog zu *Il Tecnocrate Americano* ist nicht ohne weiteres verständlich. Fo bewegt nur die flache Hand

(Flugzeug) horizontal vor seinem Körper von rechts nach links [146]. In diesen Fällen ist eine verbale Erläuterung zu der Geste unerlässlich. So muß nicht nur erklärt werden, was die Hand für ein Objekt darstellt, sondern auch welche Handlung an dem Objekt vollzogen wird.

Die konkreteren Kinetographen zeichnen sich hingegen dadurch aus, daß die Handlung zwar ohne Worte verständlich wäre, die Objekte vom Typ her auch durch die Handlung eingegrenzt werden, die wirkliche Identifizierung aber mit Hilfe der sprachlichen Ebene realisiert wird. Das hat damit zu tun, daß das Objekt vor der Handlung gestisch nicht näher beschrieben wird, sondern gleich die Handlung ausgeführt wird. So verteilt San Benedetto da Norcia am Ende an seine Frater einzelne Werkzeuge. Dabei führt Fo wieder die Bewegung des Ergreifens aus und bewegt dann seinen Arm nach links, um die Gegenstände weiterzugeben. Was im einzelnen gereicht wird, wird durch die Wortbezeichnungen deutlich. Auch die dann von San Benedetto da Norcia angezeigten Gesten des Arbeitens (Arme über dem Kopf erhoben, Oberkörper nach hinten gebeugt, dann Vorschnellen mit dem Körper und den Armen, als würde auf etwas eingeschlagen) sind nicht eindeutig einem bestimmten Utensil zuzurechnen. Die Bewegung, die kennzeichnet, daß auf etwas eingeschlagen wird, wird auch in anderen Stücken eingesetzt, wie in *La nascita del giullare* [147a-c]. Es handelt sich also um eine stereotype Geste. Genauso verhält es sich mit dem Kinetographen für Schreiben [148a,b]. Worauf und was geschrieben wird, ist ohne verbale Hilfe nicht verständlich (einmal wird ein Bußgeld ausgestellt, das andere Mal handelt es sich um einen Richter, der sich Notizen macht). Bei Wichtigkeit des Vorgangs wird nur dieser ohne verbale Beschreibung dargestellt: So zeigt der Giullare mit der flachen Hand einen Gegenstand an, in dem sich das Essen befindet, die andere führt er von der flachen Hand immer wieder zum Mund [149], beim Trinken wird einfach mit der Hand ein Gefäß geformt und dann an den Mund gesetzt [150]. Bei diesen Beispielen zeigt sich, daß die meisten Gesten durch ihre unmittelbare Verständlichkeit sowohl im Prolog als Kinetograph als auch im Vortrag als Handlung einer Figur gebraucht werden können. Um den Gehalt der Geste näher zu spezifizieren, wird dabei die Situation wichtig, die durch die sprachliche Ebene oder durch die vorangegangene Handlung geschaffen wird.

Neben den Kinetographen gibt es auch Handlungen, die die Figuren vollziehen, ohne daß durch die Geste direkt das Objekt identifiziert würde, wie bei den zwei Händlern: An der Handhaltung sieht man, daß sie etwas tragen, man erkennt aber weder die Tüten mit Essen noch die Schemel, die wieder durch die Anpreisungen des Händlers kenntlich gemacht werden. Auch daß Bonifaz ein Kreuz trägt [151], wird nur dadurch klar, daß er Jesus verbal auf-

fordert, ihm das Kreuz zum Tragen zu überlassen.

Andererseits wird aber auch oft erst durch eine Handlung der Figur das Objekt "sichtbar". Das ist zum Beispiel der Fall, als der Blinde gegen die Säulen stößt. Er geht einen Schritt zurück, trifft auf ein Hindernis (die Bewegung wird unterbrochen), und faßt sich an den Kopf. Es wird also die Illusion eines harten Gegenstandes geschaffen. Ebenso werden die Wand und die Tafel alleine dadurch sichtbar, daß Fo den Arm hebt und die Schreibebewegungen in der Luft mit einer geschlossenen Hand so macht, als schriebe er auf einer fiktiven Fläche [152]. Andere Objekte werden klar durch ihre Manipulation definiert, ohne daß es einer anderen Ebene, wie Mimik oder Sprache, bedürfte. Der Notar öffnet eine Schriftrolle, indem er die geschlossenen Hände auseinanderzieht, und vermittelt so, daß das Schriftstück geöffnet wird. Auch das Buch wird durch eine Geste, die das Öffnen anzeigt (die geschlossenen Hände werden in einem Bogen auseinandergeführt) [153a-c], und nachher noch eindeutiger durch das Blättern der Seiten gekennzeichnet. Im *Grammelot di Scapino* zückt die Figur ihr Schwert, indem sie es aus dem Schaft zieht und dann durch die Gesten einen Kampf andeutet [154a-c]. Die Verführerin hält die Arme, als hätte sie ein Zupfinstrument in der Hand, und bewegt dann die Finger entsprechend [155]. Die Brille der Figur, die Scapino beschreibt, wird durch das imaginäre Aufsetzen gestaltet. Ein ebenso einfach Bild wird für eine Tür verwendet [156]: Die geschlossene Hand zeigt den Türgriff an, durch eine Streckung des seitlich abgewinkelten Arms entsteht die Bewegung des Öffnens [157].

Manchmal wird aber auch erst durch mehrere Handlungen das Objekt erkennbar: Nachdem zum Beispiel durch die Gesetze der Feind der Figur im *Grammelot di Scapino* zum Tode verurteilt worden ist, sieht man eine Figur (es stellt sich danach heraus, daß es der Priester ist), wie sie ein kleines Gefäß öffnet [158]. Um was es sich dabei genau handelt, begreift der Zuschauer aber erst, wenn der Priester dem Verurteilten bedeutet, er soll den Mund aufmachen, aus dem Gefäß etwas herausnimmt und es ihm in den Mund steckt. Ebenso winkt der Technokrat etwas herbei [159a], nimmt es dann in die Hände [159b], die durch ihren Abstand bereits die Breite des Gegenstandes anzeigen. Daß es eine Leiter ist, wird erst im folgenden klar, als der Technokrat diese hinaufsteigt [159c-g].

## **b) Bedeutung**

Sieht man einmal von den Kinetographen ab, die die Prologe von Fo oder auch die Vorträge der Erzähler anschaulicher machen, sind die Objekte aber vor allem in den Vorträgen von

immenser Bedeutung, denn durch sie wird die Handlung bestimmt und vorangetrieben. Deshalb spielen diese intentionellen Gesten eine hervorragende Rolle. Besonders fällt das in den Stücken auf, in denen weder ein Erzähler noch eine vermittelnde Figur auftritt.

Dies ist zum Beispiel der Fall im *Grammelot dello Zanni*. Die Handlung lebt davon, daß der Zanni im Nichts eine Küche entstehen läßt, sich dort ein Mahl zubereitet und anschließend die Fliege fängt und ißt. Die Grundhandlung ergibt sich dabei allein durch die Gesten: Man sieht, wie er ein Feuer anzündet [160], einen Topf mit Wasser darauf stellt, und dann anfängt, einen Sack mit Maismehl für Polenta darin zu entleeren [161], er nimmt sich einen Löffel und rührt das Mehl an [162]. Er greift einen Deckel [163a] und hält damit den Topf zu [163b]. Als er ihn wieder hoch nimmt, strömt ein duftender Dampf aus dem Topf [163c]. Er setzt links von sich eine Pfanne auf den Herd und gibt Öl [164] und einige andere Zutaten hinein [165a,b] und würzt dann mit Pfeffer [166]. Er stochert mit einer Gabel in der Pfanne herum [167a,b]. Zwischendurch wendet er sich wieder dem Topf zu, um die Polenta umzurühren und hält gleichzeitig das Essen in der Pfanne in Schach [168]. Rechts des Topfes zündet er ein weiteres Feuer an und stellt eine Pfanne darauf, worin er wieder die verschiedensten Zutaten gibt, unter anderem ein Zwiebel, die ihm die Tränen in die Augen treibt [169]. Dann greift er sich ein Huhn, führt einen kurzen Kampf mit ihm und reißt ihm dann den Kopf ab [170a,b]. Er schneidet das Huhn auf [171a] und füllt es [171b]. Am Ende näht er es wieder zu, wobei ihm die Nadel fast im Mund stecken bleiben, er schaut sie sich an und beschließt, sie aufzuessen. Wieder widmet er sich dem Topf und der Pfanne und gießt dann den Inhalt der Pfanne in den Topf und streift mit der Gabel den Rest aus der Pfanne ab [172]. Er stellt die Pfanne wieder zurück, holt nun das Huhn aus der nächsten Pfanne und beginnt, es zu schneiden, wobei er sich den Finger abhackt [173], den er auch aufißt. Später faßt er den Topf mit einer Hand unter und gießt sich das Essen direkt aus dem Topf in den Mund [174]. Das einzige, was der Zuschauer dabei nicht auf Anhieb versteht, sind einige Zutaten wie Rosmarin, Eier, Knoblauch, weil Fo für das Hinzufügen der Zutaten nur eine Grundbewegung macht und sie statt dessen sprachlich identifiziert. Fo verwendet also wieder die Synthese, indem er sich gegen die ausführliche Geste und für die Sprache entscheidet.

Die Synthese manifestiert sich aber auch in der Evozierung der Gegenstände, wo sie mit einer geschickten Montage einhergeht: Ein Charakteristikum ist das gleichzeitige Handeln mit zwei Objekten. So schafft es Fo, den Topf und die Pfanne in den Augen der Zuschauer präsent zu halten, indem er sich so hinstellt, daß er gerade noch mit dem ausgestreckten Arm in der

Pfanne rühren kann, und im selben Augenblick sich mit der anderen Hand um den Topf kümmert [168]. Ähnlich funktioniert die Szene mit der Fliege und dem Salzstreuer: Daß sich in der linken Hand zwischen Daumen und Zeigefinger die Fliege befindet, ist durch das Vorgegangene bereits deutlich geworden. Mit der rechten Hand nimmt Fo dann einen Gegenstand, und durch eine wiederholte Kippbewegung entleert er den Inhalt auf die Fliege [175]. In einer häufigeren Variante zeigt er mit der einen Hand an, daß er das bereits evozierte Objekt noch festhält, während er mit der anderen eine Aktion ausführt. So manipuliert er am Anfang das Huhn mit beiden Händen, dann schneidet er es mit der einen Hand, während es auf der anderen liegt [171a], er öffnet wieder mit beiden Händen das Huhn [171b], um es danach, die Zutaten mit einer Hand hineinstopfend, nur noch mit der anderen Hand aufzuhalten [171c]. Ähnlich verfährt Fo mit dem Mantel in *Bonifacio VIII*: Zunächst sieht man, wie Bonifaz sich den Mantel mit beiden Händen an- und dann auszieht, um ihn schließlich mit einer Hand festzuhalten, während er mit der anderen die Ministranten dirigiert [176]. In *La Strage degli Innocenti* hält die Mutter in einer Hand das Lamm, mit der anderen wendet sie sich an Gott [177].

Was für eine vorherrschende Funktion die Manipulationsgesten in den Stücken innehaben, kann man auch daran ablesen, mit welcher Ausführlichkeit, trotz der immer vorhandenen Präzision, Fo einzelne Handlungen darstellt, wobei die Genauigkeit der Darstellung jedoch von der Situation abhängt: Im *Grammelot di Scapino* wird an einem Punkt der Verurteilte aufgehängt. Man sieht, wie die Figur das Seil über etwas hintüberwirft, die Schlinge knotet und dann einfach am Strick reißt. In wenigen Bewegungen wird also der ganze Sachverhalt zusammengefaßt [178a]. Im Gegensatz dazu beschreibt der Giullare gestisch, wie er das Seil nimmt, es über den Baum wirft, wie er sich die Schlinge um den Hals legt, wie er das Seil festzieht etc. [178bI-XX]. Die Ausführlichkeit der Darstellung einer Handlung hängt auch wesentlich davon ab, wie sich die Handlung in den Rhythmus der Geschichte einfügt und wie wichtig sie insgesamt für das Stück ist. Da zum Beispiel beim Vortrag des Technokraten die ganze Geschichte nur auf die Demonstration von Technik ausgelegt ist, muß diese in allen Einzelheiten erläutert werden, das Stück besteht aus nichts anderem als der Beschreibung und Manipulation der verschiedenen Objekte.

Eine ähnlich detaillierte Gestik wendet Fo ansonsten oft bei dem Ankleiden der Figuren an, weil dies die Figuren charakterisiert. Außer im *Grammelot di Scapino*, in dem der ganze erste Teil der Kleidung gewidmet ist, trifft man auf diese exakte Manipulation bei *Bonifacio VIII*

und bei *Il Tecnocrate Americano*. Der erste Teil von *Bonifacio VIII* ist klar dem Ankleiden des Papstes gewidmet. Mit einem Wort wird jeweils bezeichnet, was sich dieser gerade anzieht, die Gestik hingegen geht weit über eine einfache Handlung hinaus, auch wenn Paolo Puppa meint:

L'invettiva contro la chiesa, contro i ricchi aristocratici e corrotti, sviluppa comunque al massimo le facoltà ipnotiche allucinatorie, legate al gesto corporeo che ha sempre più la funzione di mostrare per allusioni, valorizzando i momenti deittici-indicativi e quelli allusivi-ellittici.<sup>130</sup>

So wird zum Beispiel an verschiedenen Stellen des Stücks noch einmal die Mitra nachgezeichnet. Besonderes viele Gesten setzt Fo für das Überstreifen der Handschuhe [179a-f] und des Mantels ein [180a-j]. Mit Hilfe der Gesten wird auch die Beschaffenheit der Gegenstände deutlich: Unter dem Gewicht des einen Hutes bricht der Papst zusammen [181], der eine Ring erweist sich als zu groß, so daß er statt auf den kleinen Finger auf den Daumen gesetzt wird., beim Mantel braucht er mehrere Anläufe, um ihn umzuhängen, und legt dann mit Sorgfalt jede einzelne Falte um: "l'abilità di Fo crea nell'immaginazione dello spettatore la ricchezza degli abiti il luccichio degli anelli, la pesantezza della mitria, riesce a far vedere tutto ciò che viene elencato nel momento della vestizione"<sup>131</sup>. Der Vortrag wird hier also durch das gestische Spiel des Papstes mit seinem Kostüm und seinen Requisiten bestimmt, was natürlich auch dazu beiträgt, den Charakter des Papstes zu verdeutlichen. Wenn sich Bonifaz hingegen am Ende erneut sein Kostüm anzieht, wird synthetisiert wie im Prolog: mit einer fließenden Bewegung kleidet er sich vollständig ein.

Das Anziehen des Astronauten in *Il Tecnocrate Americano* wird auch in allen Einzelheiten dargestellt (Jacke [182a-i], Hose [183a-d], Schuhe, Helm), wobei mit den einzelnen Kleidungsstücken gespielt wird. Das hat wie in *Bonifacio VIII* nicht nur einen illustrativen Zweck, sondern auch einen eigenen Wert: Denn dadurch, daß gerade bei den Grammelots die sprachliche Ebene fast insignifikant ist, wird die Geschichte durch die Gesten getragen. Der Zuschauer konzentriert sich deswegen auch vor allem auf die visuellen Effekte:

Non si tratta d'una semplice gestualità di accompagnamento, dal ruolo enfatico ma di una gestualità introduttiva all'enunciazione, in cui le possibilità espressive sono limitate. Il testo gestuale rafforza la percezione della narrazione: essendo costituito dalla stilizzazione della gestualità pratica è un punto di riferimento espressivo più accessibile allo spettatore che non il testo inarticolato.<sup>132</sup>

Deshalb geht mit der detaillierten Gestik auch eine sehr artikulierte Mimik einher. Während zum Beispiel die Gestik im *Grammelot dello Zanni* dazu gebraucht wird, die Handlungen des

<sup>130</sup> Puppa (1978), 113.

<sup>131</sup> Pacini (1997), 36.

<sup>132</sup> Pozzo (1998), 113.

Zanni darzustellen, werden die Reaktionen auf das Geschehen und die Manipulation der Objekte vor allen Dingen aus der Mimik ersichtlich. Gerade bei den Grammelots wird die Manipulation des Objekts aber noch durch einen Geräuschteppich untermalt. Wenn zum Beispiel der Technokrat den Tank der Maschine auffüllt [184a,b], macht er dazu ein „Gluck, gluck“. Die Töne bleiben dabei aber immer zweitrangig, denn was für eine Handlung an dem Objekt ausgeführt wird, ist auch ohne Klang verständlich.

### **Fazit:**

Die Darstellung der Objekte und das Vollziehen von Handlungen wird vor allem mit Hilfe der Gestik realisiert. Sowohl der Kommentar als auch der Vortrag leben zu großen Teilen davon, daß Objekte manipuliert werden. Während im Prolog die gestischen Zeichen und das Beschreiben von Objekten vor allen Dingen der Illustration und der Vorbereitung des Zuschauers auf die im Vortrag folgende Gestik dient, werden die Gesten im Vortrag vorwiegend dazu eingesetzt, die Handlung voranzutreiben. Immer wenn eine Figur oder Fo etwas erklärt, werden Kinetographen eingesetzt. Diese zeichnen sich dadurch aus, daß ihnen oft stereotype Gesten zugrunde liegen, die auch im Alltagsgespräch verwendet werden und deshalb leicht verständlich sind. Die Bewegungen sind auch im allgemeinen weniger körperintensiv, das heißt, es wird weniger Körpereinsatz gezeigt. Die Gesten hingegen, die nicht zur Illustration eingesetzt werden, sondern Teil der Geschichte sind, haben für diese eine wichtige Funktion: Durch die Manipulation der Objekte wird ein großer Teil der Handlung bestritten, da dadurch auch die Figuren charakterisiert werden können. Besonders in den Grammelots bildet die Manipulation von Gegenständen den Hauptbestandteil des Vortrags. Die Gesten, die dabei eingesetzt werden, sind meistens ohne eine sprachliche Erklärung verständlich, sie sprechen für sich selbst. Die Sprache, hat in diesem Fall nur die Funktion, die einzelnen Gegenstände zu präzisieren. Die Reaktionen auf die Handlungen werden dabei vor allem durch die Mimik deutlich, die Beschaffenheit der Gegenstände wird zusätzlich durch die Paralinguistik unterstützt. Indem Fo die Aktionen verschieden ausführlich darstellt, kann er den Rhythmus des Stücks beeinflussen. So werden Gesten manchmal stärker, manchmal schwächer synthetisiert. Außerdem schafft er es durch einen geschickten Einsatz der Gestik, mehrere Gegenstände gleichzeitig zu evozieren.

#### **4. Raum**<sup>133</sup>

Das Spezifische an Fos Monologen ist, daß er keinerlei Bühnenbild benutzt<sup>134</sup>. Die Aufführung findet also in einem leeren, undefinierten Raum statt, dessen Vorzüge man mit einer Aussage Peter Brooks verdeutlichen kann:

Zu den Gegebenheiten, die einen leeren Raum notwendig bestimmen, gehört die Abwesenheit eines Bühnenbilds. [...] Mit einem Bühnenbild ist der Raum nicht mehr leer, und der Kopf des Zuschauers ist bereits möbliert. Ein nackter Ort erzählt keine Geschichte: Phantasie, Aufmerksamkeit und Denkprozeß sind bei jedem Zuschauer frei und ungehindert.<sup>135</sup>

Deshalb kann Fo seinen Bühnenraum frei gestalten, er kann mehrere Räume nebeneinander schaffen, er kann Räume außerhalb des Zusehenden kreieren etc., was wieder zu einer komplexen Situation führt.

Zunächst kann generell erst einmal zwischen dem Bühnenraum und dem Zuschauerraum unterschieden werden. Da Fo ausdrücklich das Publikum miteinbeziehen will, stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie Fo die vierte Wand durchbricht (1.). Das grundlegendere Problem ist aber die Erschaffung und Definierung des fiktiven Raums (2.), womit die Frage nach der Art des Raumwechsels verbunden ist (3.).

##### **a) Durchbrechung der vierten Wand**

Während seines Kommentars spricht Fo die ganze Zeit mit seinem Publikum, wenn er nicht gerade eine längere fiktive Episode einfügt. Hier ist deshalb das Problem der Wand zwischen Zuschauer- und Bühnenraum nicht gegeben, ebensowenig wie bei den Erzählern und Rednern. Sie stehen immer im Dialog mit dem Publikum, selbst wenn es sich dabei um ein fiktives handeln sollte, wie etwa bei Scapino (in diesem Fall überlagern sich die fiktiven mit den wirklichen Zuschauern). Die Aufhebung der fiktionalen Ebene kann deswegen nur bei den Figuren eine Rolle spielen, die normalerweise untereinander kommunizieren.

Die direkte Ansprache findet man zum einen, wenn Fo in das Stück einen Kommentar einfügt, zum anderen aber auch bei den Figuren, die sich als Figur ans Publikum wenden. Welches Prinzip hinter den Einschüben Fos steht, wurde bereits erläutert: Fo ändert vor allen Din-

---

<sup>133</sup> Fos Monologe sind grundsätzlich unabhängig von irgendeinem Theatergebäude, d.h. sie können genauso gut in einer Scheune wie in einem Logentheater aufgeführt werden. Das Problem der Interpretation des Theaterraums stellt sich hier deswegen nicht.

<sup>134</sup> Im RAI-Studio sind einige quadratische Säulen im Hintergrund zu sehen. Sie haben aber keinen erkennbaren Zweck, außer die Bühne nach hinten zu begrenzen, weil an den Seiten die Zuschauer sitzen und wahrscheinlich wegen der Aufnahme ein Hintergrund geschaffen werden mußte. Die Säulen können deswegen wegen Insignifikanz vernachlässigt werden.

<sup>135</sup> Brook (2000), 41.

gen seine Stimme und seine Sprache, die Geste wirkt hierbei nur unterstützend. Auch bei den Figuren läßt sich feststellen, daß die Gestik nicht maßgeblich daran beteiligt ist, wenn sie sich ans Publikum wenden. Vorwiegend geschieht die Einbeziehung der Zuschauer bei den Figuren durch die verbale Ebene und durch den Blick, der gezielt auf den Zuschauerraum gerichtet wird. Körperlich und gestisch wird hingegen zum Teil gar keine Änderung sichtbar, zum Teil äußert sich die Hinwendung zum Publikum durch eine einfache Drehung des Kopfes oder des Oberkörpers. Dieses Verfahren läßt sich am besten in *La Resurrezione di Lazzaro* beobachten, da einige Figuren die Anbiederung an das Publikum suchen: Eine der Figuren stellt sich vor dem Grab auf und schaut sich dann um. Sie kommentiert mit „Guarda quanta gente che arriva“, dreht dann wieder ihren Oberkörper mit dem Kopf zurück und sagt zu den Zuschauern mit einem komplizenhaften Lächeln „Foresti“ (Fremde). Gar nicht hingegen bewegt sich ein anderer, der das Grab sucht, sich an das Publikum durch einen Blickwechsel wendet, und diesem erklärt, daß er das letzte Mal am falschen Grab gestanden hat.

Nur ganz selten wird die Gestik zur Unterstreichung eingesetzt. So in der einzigen Replik des Zanni ans Publikum, als er mit einer plötzlichen Blickwendung und einer deiktischen Geste den Zuschauern androht, sie aufzuessen. Fo verzichtet also auf die Gestik als Mittel zur Durchbrechung des Figurenraums, da sie anscheinend weniger wirksam ist als die Sprache.

## **b) Definition des Raums**

Grundsätzlich lassen sich, ähnlich wie bei den Figuren, zwei verschiedenen Arten von Raum unterscheiden: Es gibt die Räume, in denen sich Fo, die Erzähler oder die Figuren bewegen, es handelt sich also um den durch die erzählte Geschichte definierten Bühnenraum (1). Auf der anderen Seite schafft Fo Räume, die nicht sichtbar sind, die sich so weit weg von den Figuren befinden, daß sie nicht mehr auf der Bühne dargestellt werden können (2).

### *(1) Der Bühnenraum*

Die häufigste Methode zur Beschreibung des Raums ist, abgesehen von der sprachlichen Ebene, das Erschaffen von Objekten und deren Manipulation. Dies ist vor allen Dingen der Fall, wenn die Figuren agieren und so ihr Ambiente kreieren. Am deutlichsten wird das in der Traumsequenz bei *Il fame dello Zanni*: Der Zanni schafft sich eine imaginäre Küche, die durch die Objekte (Topf, Pfanne, Zutaten, Feuer) als solche zu erkennen ist. Dabei ist interessant, wie Fo den Zanni den Raum nach und nach gestisch definieren läßt. Zunächst zündet der Zanni ein Feuer an und stellt darauf den Topf. Dann greift er rechts hinter sich den Sack

Maismehl und den Deckel. Schließlich macht er ein weiteres Feuer links von sich. Dadurch erweitert sich der definierte Raum. Am Ende, nachdem er noch eine zweite Pfanne rechts des Topfes aufgesetzt hat, ist der Raum komplett definiert. Wenn sich der Zanni im folgenden zwischen den drei Feuern hin und her bewegt, ist klar, wo sich der Zanni befindet. Zusätzlich werden diese drei Punkte im Raum noch besser fixiert, indem der Zanni das Essen im Topf mit dem Löffel umrührt, für die linke Pfanne aber eine Gabel benutzt. Außerdem stellt sich Fo zum Teil zwischen Pfanne und Topf auf und erreicht so, daß der Raum plastisch bleibt. Dennoch werden Gegenstände immer wieder aus- und eingeblendet (wie die Topflappen) und der Blick auf die einzelnen Feuer fokussiert, indem Fo nur kleine Bewegungen auf der Stelle macht. Nur in den Momenten, in denen er zwischen den drei Feuern hin- und herspringt, ist der Raum in der Totale zu sehen. Die Raumkonzeption geht hier also mit der Montage einher. Auch die Erzähler plazieren manchmal Objekte, aber auch Figuren in den Raum. Der Betrunkene zum Beispiel geht in einer längeren Episode voll im Raum der Hochzeit auf. Er zeichnet mit den Händen die Hochzeitstafel nach, geht zu der Stelle, wo die Braut und die Hochzeitsgäste ausharren, zeigt mit dem Finger auf den Bräutigam und ahmt außerdem den Vater der Braut nach, der mit dem Kopf gegen die Wand stößt. Wieder ist also der Raum klar aufgeteilt. Die Tafel und der Brautvater werden noch mehrere Male gestisch zitiert, so daß immer wieder Anhaltspunkte für den Raum gegeben werden, wobei aber auch hier immer wieder der Blick des Zuschauers auf Teile der Szenerie gelenkt wird. Die Präsenz des Vaters und damit der Wand wird so nur gegenwärtig, wenn der Betrunkene die Geste des Gegen-die-Wand-Stoßens wiederholt. Ähnlich definiert wird der Raum in *Il matto sotto la croce*, wo ein Tisch zum Kartenspielen und das Kreuz durch den Verrückten im Raum plaziert werden. Eine interessante Raumdefinition gibt es auch an einer Stelle in dem Vortrag des Technokraten. Man sieht den Techniker, wie er am Boden steht und die Leiter heranwinkt, diese dann hochsteigt, plötzlich sich nach hinten unten umschaute und einen Schreck wegen der erklommenen Höhe bekommt. Der Raum und seine Höhe entstehen hier also durch die Bewegung des Kletterns und durch die Reaktion nach dem Herunterschauen [185].

Andere Stücke basieren auf der klaren Zweiteilung des Raums, die sich aus der Dialogsituation der Figuren ergibt. Dies ist der Fall am Anfang von *Le nozze di Cana*, bei *Moralità del cieco e dello storpio* und beim *Gammilot dell'Avvocato Inglese*. Meistens weist Fo schon in seinem Kommentar auf die Positionen der Figuren hin, indem er sich entweder auf die Stelle begibt, wo die Figur stehen wird, oder indem er sie zumindest mit dem Zeigefinger lokali-

siert. Auch wenn die Positionen der Figuren im Raum fixiert werden, so heißt das aber nicht, daß Fo immer den ganzen Weg zurücklegt, bevor er in die andere Figur schlüpft. Selbst bei dieser klar erscheinenden Aufteilung des Raums muß also der Zuschauer eine Abstraktion vornehmen, die Positionen dienen eher als Denkhilfe. Außerdem geben sie dem Geschehen durch die Bewegung im Raum, die Fo von einer Position zur anderen machen muß, einen zusätzlichen Rhythmus. Der Zwischenraum, der die Figuren trennt, ist dabei jeweils unterschiedlich. Während bei *Le nozze di Cana* zwischen den Positionen des Engels und des Betrunkenen nur Leere herrscht, wird der Raum in den anderen Stücken definiert: Der Blinde tastet die Umgebung ab, stößt auf Säulen, auf einen Baum und greift mit der Hand in Schlamm. Ähnlich wie in *Il fame dello Zanni* wird also durch das Handeln bzw. durch Reaktionen der Figur der Raum plastisch. Der englische Advokat zeichnet das Bild des Mannes in der rechten Bühnenhälfte, die Frau hingegen agiert in der linken. Dabei schafft er eine klare Trennung, indem er die Hände nebeneinander seitlich vom Körper in halber Höhe hält, als wäre dort eine Wand. Später, als nur noch die Figuren vorhanden sind, wird dann die Trennlinie durch eine Geste als Tür erkennbar. Der Bühnenraum besteht hier also aus zwei kleineren Räumen.

Eine andere Art der Zweiteilung des Raumes ergibt sich, wenn mit verschiedenen Höhen operiert wird, so zum Beispiel in *San Benedetto da Norcia* in der Szene mit dem Koch und dem Frater. Beide sind in der Kirche, jedoch nicht auf einer Ebene. Fo kann deswegen die Figuren nicht nebeneinander plazieren, weil das zu abstrakt wäre. Er läßt sie statt dessen auf derselben Bühnenfläche agieren und kennzeichnet die Positionen hoch/tief durch die Kopfhaltung und den Blick. Das Einbeziehen eines Ortes oberhalb des Bühnenraums wird auch immer dann nötig, wenn Gott auftritt. Dabei wird die erhöhte Position Gottes wieder durch die Kopfhaltung, den Blick und zum Teil einer deiktischen Geste markiert [186].

Auf einer anderen Ebene befinden sich die Räume, die Fo oder die Erzähler vor allem verbal evozieren und nur mit ein paar Kinetographen visualisieren. Sie bleiben eher virtuell, weil sie vor allen Dingen durch Worte beschrieben werden: Wenn Fo die Geschichte mit den Reichen erzählt und dabei erklärt, wie sie um die Ecke gehen, so macht er diese Bewegung nur mit der Hand. Die Vorstellung der Straße und des Ambientes bleibt dem Zuschauer überlassen. Auch wenn Fo berichtet, wie der Verrückte in einer Osteria mit den vier Männern Karten spielt und plötzlich der Tod auftritt, um Jesus zu holen, wird mehr mit gestischen Andeutungen operiert: Nur mit einer Zeigegeste plaziert Fo den Raum, in dem Jesus mit den Jüngern speist, in die

rechte Bühnenecke. Die Atmosphäre der Osteria wird gestisch nur durch das Beschreiben eines Eimers und durch das Einsammeln der Karten auf dem Tisch evoziert. Die zwei Räume werden dann in Opposition zueinander gesetzt, wenn der Tod zeigt, daß er dort einen genauso Verrückten (Jesus) wie den Verrückten abholen muß [187].

Die Beschreibungen können auch von einer konkreten Darstellung zu einem Kinetographen wechseln. Dann muß der Zuschauer in seinem Kopf das abstraktere Zeichen so umwandeln, daß es sich in das vorher konstruierte Bild des Raumes einfügt. Wenn zum Beispiel der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* zunächst durch den Raum wankt und dabei mit dem Kopf an Hindernisse stößt, so ist der Kirchenraum relativ plastisch dargestellt. Als er berichtet, wie der Kopf gegen die Decke stößt, demonstriert er das hingegen mit seinen zwei Händen [36].

## *(2) Der unsichtbare Raum*

Noch abstrakter sind die Räume, die gar nicht sichtbar sind, weil die anwesenden Figuren nie in ihnen agieren. Der nicht vorhandene Raum zeichnet sich also dadurch aus, daß er sich irgendwo außerhalb des Bühnenraums befindet. Meistens handelt es sich um einen Ort, den die Figuren sehen können und der sich deswegen oft mit einem Teil des realen Zuschauerraums überschneidet. Der Raum wird für den Zuschauer interessant, weil sich dort in irgendeiner Form ein Geschehen abspielt, das die anwesenden Figuren sehen, weil sie in die Richtung schauen. Das erste Indiz für einen unsichtbaren Raum ist also immer der Blick mit der entsprechenden Kopfhaltung, wobei dieser meistens mit einer deiktischen Geste einhergeht. Bei der Auferstehung des Lazarus zeigt zum Beispiel die eine Figur der anderen, daß Jesus mit seinen Jüngern angekommen ist. Sie blickt nach rechts vorne in die Ferne und streckt den Arm in die Blickrichtung aus. Aus dem vorangegangenen Geschehen ist klar, daß er über den Friedhof kommt und am Grab des Lazarus stehenbleibt. Die Geste hat also in dieser Hinsicht keine Bedeutung. Sie kann nur noch anzeigen, was in dem virtuellen Raum geschieht, denn, wie bereits erläutert, ahmen die anwesenden Figuren zum Teil die Handlungen der abwesenden Figuren nach. Der Rest ist nur über die Wortebene zu erfassen. Genauso wenig gestisch bestimmt ist auch der Raum, in dem das Flugzeug des Technokraten verschwindet. Das einzige, was deutlich wird, ist die Entfernung von dem Standort der Figur, denn sie hält die Hände über die Augen und streckt sich, um besser sehen zu können [188]. Die zweite Möglichkeit ist, daß sich die Figur an einen unsichtbaren Raum wendet. Dies ist vor allem der Fall, wenn die Figuren mit Gott sprechen. Immer dann blicken sie nach oben und heben zum Beispiel die

Arme zum Gebet [189] oder zeigen nach oben [190]. Auch dieser Raum bleibt unpräzise. Das bedeutet also, daß die unsichtbaren Räume sich dadurch auszeichnen, daß sie nur lokalisiert, aber nicht gestisch beschrieben werden. Durch Blick, Kopfhaltung und Zeigegesten wird die Richtung individualisiert, in der sich die Räume befinden, wie der Raum aussieht, muß der Zuschauer mit seiner Phantasie entscheiden. Gegebenenfalls helfen ihm dabei das vorherige Geschehen, die gestischen Handlungen /Reaktionen der anwesenden Figuren oder auch vor allem die verbale Ebene. Die Rolle der Gestik bleibt aber sehr beschränkt.

### **c) Raumwechsel**

Die Umdefinierung des Raums ergibt sich daraus, daß verschiedene Figuren oder Handlungen aufeinander folgen, die Situationen also wechseln. Der Zuschauer wird dabei mehr oder weniger gezwungen zu abstrahieren.

Im *Grammelot di Scapino* wird es dem Zuschauer relativ einfach gemacht, da Scapino immer im Wechsel mit der handelnden Figur gezeigt wird, so daß der Raumwechsel mit dem Figurenwechsel einhergeht. Durch die Bewegungen/Handlungen der Figur wird dabei der Raum näher definiert: Wenn die Figur die Kinder küßt und ihnen Geld gibt, so wird sie dies sicherlich auf der Straße machen, genauso wie der Kampf mit dem Feind nicht im geschlossenen Raum stattfinden wird. Die Atmosphäre des Gerichtssaals wird durch evozierte Gesetzesbücher, die auch gestische Aufforderung zum Schweigen und den Aufruf des Zeugen kreiert. Hinzukommt, daß der Raum nicht unbedingt von Bedeutung ist, die Lektion ist auch verständlich, ohne daß der Zuschauer sich dafür jeweils einen konkreten Raum vorstellen müßte.

Einfach ist der Raumwechsel in den Fällen des Dialogs zwischen zwei Figuren, da es hier ja eigentlich nur ein Raum ist, der in zwei verschiedenen Ausschnitten gezeigt wird. Mit Hilfe der charakterisierenden Geste für die Figuren und der Schnitttechnik wird dem Zuschauer sofort klar, wo er sich gerade befindet.

Komplizierter wird es in *La Resurrezione di Lazzaro*. Durch die Einführung Fos ist dem Zuschauer klar, daß die Szenen sich auf dem Friedhof abspielen. Das Problem sind aber die zahlreichen Figuren, die auftreten. Obwohl sie zum Teil auf genau der gleichen Stelle stehen, kann es sich nie um denselben Ort handeln: Zunächst sucht eine Figur das Grab, stellt sich dann davor auf und markiert die Breite mit den Händen [191]. Daß es voll auf dem Friedhof ist, wird deutlich als sie vor Gedränge das Gleichgewicht verliert. Dennoch bewegt sich der Händler danach frei im Raum. Am Ende wird Lazarus dann in einem unsichtbaren Raum auf-

erstehen. Der einzige Anhaltspunkt für den Zuschauer, wo sich die einzelne Szene gerade abspielt, sind die wiederkehrenden Figuren, die mit ihrer Haltung dem Zuschauer klar machen, daß er zu dem vorherigen Standort zurückgekehrt ist. Hier kommt also die Montage ins Spiel, nur daß, anders als im Film, keine Szenerie vorhanden ist: Allein die Figur zeigt den Schnitt und die Perspektive an, aus der das Geschehen betrachtet wird und gestaltet so den Raum.

Bei *Bonifacio VIII* ist die Ausgangssituation eine andere: Das ganze Stück wird nur von einer Figur bestimmt, so daß sich der Raumwechsel nicht mit dem Auftritt einer anderen vollziehen kann. Es gibt vielleicht auch deshalb nur einen Raumwechsel, und zwar einen fließenden, wenn der Papst aus dem Ankleideraum hinaus auf die Straße tritt. Die neue Situation wird vor allem auf sprachlicher Ebene eingeleitet, weil Bonifacio sich wundert, daß seine Ministranten ihn im Stich lassen. Gestisch wird das unterstrichen, indem er suchend um sich schaut.

Auf der Ebene des Raumwechsels wird es besonders interessant in den Stücken, in denen ein Erzähler die Geschichte vermittelt, weil dann zwischen verschiedenen Perspektiven hin- und hergeschaltet wird: zum Teil agieren die Figuren direkt, so daß der Bühnenraum durch sie definiert werden kann, zum Teil erläutert der Erzähler, mit Kinetographen oder größeren Bewegungen. So wird an einer Stelle im *Grammelot dell'Avvocato Inglese* der ganze Bühnenraum genutzt, um zu demonstrieren, wie beim Gang der Frau die Brüste hin und her wippen, obwohl sich dort vorher noch das Zimmer des Mannes befunden hat. Durch das Dazwischenschalten des Erzählers ist diese Raumnutzung aber möglich. Sobald hingegen die Figuren in den Vordergrund treten, wird eine solch Raumüberschreitung nicht mehr vollzogen. Überhaupt ist es meistens der Erzähler, der von einer in die nächste Situation durch seinen Bericht überleitet, der Raumwechsel findet also fast immer rein sprachlich statt: Wenn zum Beispiel der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* darstellt, wie der Koch wegen eines Luftzuges umschwenkt und nach draußen fliegt, die Kirchenfenster zerschmetternd, so sieht man zwar die Bewegung (der Erzähler streckt die Arme gerade vor sich aus, dann wird das Zerschmettern mit den einem abstrakten Kinetographen gezeigt), die Tatsache, daß er durch das Fenster ins Freie geflogen ist, ist aber gänzlich unverständlich.

### **Fazit:**

Solange Fo kommentiert oder ein Erzähler eine Geschichte darstellt, ist der Zuschauerraum mit dem Bühnenraum weitgehend vereint, die vierte Wand existiert nicht. Sobald aber die Figuren auftreten, verwandelt sich die Bühne in einen fiktiven, vom Zuschauerraum abgetrenn-

ten Raum. Wenn diese Trennlinie durchbrochen wird, geschieht das fast immer ohne einen nennenswerten Einsatz der Gestik.

Der Bühnenraum wird durch die Figuren in verschiedene Orte verwandelt. Mit ihren Handlungen, die sie ohne oder mit Objekt ausführen, wird der Ort näher beschrieben. Bei den unsichtbaren Räumen nutzt Fo ein allgemeines Theatermittel, nämlich das Zeigen auf etwas in der Ferne, wobei Fo aber zum Teil die Handlungen, die in dem unsichtbaren Raum stattfinden, gestisch/körperlich auf der Bühne nachempfindet.

Wenn von einem Ort zum anderen gewechselt werden muß, so geschieht das meistens deshalb, weil eine andere Figur auftritt. Dadurch daß die Figur u.a. durch eine spezifische Gestik gekennzeichnet wird, ist der Übergang deutlich, denn eine neue Figur bedeutet zwangsläufig eine neue Situation und damit oft auch ein neuer Raum. Der Erzähler hingegen leitet meistens verbal über, weil das anscheinend zweckmäßiger und synthetischer ist.

Ingesamt wird die Raumvorstellung dadurch erleichtert, daß der Zuschauer wegen des Kommentars von vorneherein weiß, was geschehen wird und daß statt des konkreten Raums das Geschehen mit den Figuren im Vordergrund steht. Außerdem wird der Raum vor allem im Kopf des Zuschauers geschaffen, d.h. die Vorstellung der Szenerie hängt von der Phantasie des einzelnen ab.

## **5. Ergebnis**

Betrachtet man den Gesteneinsatz in *Mistero Buffo* nun noch einmal insgesamt, so stellt man fest, daß die Gesten nicht nur auf verschiedenen Ebenen, sondern auf diesen auch in vielfältiger Weise genutzt werden. Dabei paßt Fo die Gestik jeweils den Gegebenheiten des Textes an, die Gesten werden also niemals vollkommen gleich eingesetzt. Welche Technik er wann anwendet, hängt zusätzlich von der Wichtigkeit der Sprache in dem Vortrag ab. Deshalb könnte man die Grammelots den dialektalen Vorträgen gegenüberstellen. Doch auch wenn in den ersteren die Gesten einen größeren Grad an Eigenständigkeit und mehr Gewicht erhalten, so unterscheidet sich auch dort jeweils der Gesteneinsatz.

Selbst wenn aber eine Diskussion über die Gestik in *Mistero Buffo* an die einzelnen Monologe wegen ihrer jeweiligen Spezifität gebunden bleibt, so haben sich dennoch verschiedene Techniken des Gesteneinsatzes herauskristallisiert, die als Grundlage für die gesammelten Monologe in *Mistero Buffo* dienen. Da sie als Ausgangspunkt für die weiteren Untersuchungen dienen können, sollen sie noch einmal in einer Übersicht dargestellt werden.

<u>Ebene</u>	<u>Geste / Mittel</u>	<u>Funktion</u>
Struktur	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ruhegesten</li> <li>• Hervorhebung einzelner Wörter</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gliederung des Kommentars</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestische Pausen</li> <li>• Verharren in einer Pose</li> <li>• musikalische (rhythmische) Gesten</li> <li>• Wiederholung (<i>tormentone a tre</i>)</li> <li>• Synthese (Verkürzung von Bildern, <i>invito</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Schaffen eines Erzählrhythmus (Gliederung des Vortrags)</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestischer Schnitt</li> <li>• Fokussierung des Blicks (Großaufnahme bzw. Totale)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Montage</li> </ul>
Figur	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Strukturierende Gesprächsgesten (Interpunktion, Illustration)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Einteilung in Fo, Erzähler, Figur</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeigegesten</li> <li>• gestische Handlung</li> <li>• gestische Reaktion</li> <li>• gestische Andeutung einer Dialogsituation</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erschaffen von abwesenden Figuren</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestische Beschreibung des Aussehens, charakteristischer Gegenstände, der Haltung</li> <li>• gestische Handlungen der Figur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Schaffen des Ambiente</li> <li>• Charakterisierung der Figuren</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestische Teilung des Körpers</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Evozierung von mehreren Figuren gleichzeitig</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestischer Schnitt</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dialog</li> <li>• Situationswechsel</li> </ul>
Handlung/ Objekt	<ul style="list-style-type: none"> <li>• stereotype, konventionelle Kinetographen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anzeigen von Handlungen</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arm/Handhaltung</li> <li>• Nachzeichnen</li> <li>• Nachahmung von Handlungen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erschaffung von Objekten</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• abstrakte/konkrete Kinetographen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Darstellung der Manipulation von Objekten</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestische Manipulationen von Objekten</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vorantreiben der Handlung</li> </ul>
Raum	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestische Manipulation von Objekten</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erschaffung des Ambiente</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeigegesten</li> <li>• Bewegung im Raum</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teilung der Räume</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Kinetographen</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anzeigen von räumlichen Verhältnissen</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeigegesten</li> <li>• Kopfhaltung</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Erschaffung des abwesenden Raums</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• gestische Andeutung des Figurenwechsels</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unterstützung des Raumwechsels</li> </ul>

## **C) Diachrone Betrachtung der gestischen Techniken (Monologvergleich)**

Wie bereits erläutert, handelt es sich bei Fos Theater um einen *work in progress*, was einen Vergleich etwas schwierig gestaltet. So würde es wenig Sinn machen, einzelne Gesten überprüfen zu wollen. Als Ausgangspunkt soll deshalb eine Aussage von Fo dienen, die er über seine neuere Fassung von *Mistero Buffo* gemacht hat:

Vent'anni fa in scena faticavo: adesso ho raggiunto un'economia che significa misurare i tempi, conoscere il proprio corpo. A sessant'anni Eduardo [de Filippo] mi redarguiva: "Fatichi troppo". Oggi ho capito che aveva ragione: un attore è come un nuotatore, meno spruzza acqua, più scivola leggero.<sup>136</sup>

Es wird also versucht werden herauszufinden, worin sich diese „Ökonomie“ niederschlägt, wobei sich grundsätzlich zwei Untersuchungsrichtungen ergeben. Zum einen kann ein Direktvergleich zwischen zwei Versionen von *Mistero Buffo* angestellt werden (1.), zum anderen ist es möglich, die verschiedenen Monologe untereinander zu vergleichen (2.).

### **1. *Mistero Buffo* (1991)<sup>137</sup>**

Betrachtet man die zwei Versionen, so fällt vor allen Dingen der neue Rhythmus der Stücke auf. In manchen Vorträgen scheint dieser besonders schnell, in anderen meint man, der ordnende, musikalische Takt sei verloren gegangen. Bei genauerem Hinsehen erweist sich dieser Rhythmuswechsel als Folge einer zwar nicht offensichtlichen, aber doch spürbaren Neubewertung der Gestik, die sich auch in ihrer Beziehung zur Sprache niederschlägt. Man kann dieses Phänomen unter drei Stichworten zusammenfassen, die sich gegenseitig bedingen: Aufwertung der Sprache (1.), Konventionalität der Geste (2.) und Synthese (3.).

#### **a) Aufwertung der Sprache**

Zunächst einmal läßt sich ganz generell feststellen, daß Fo seine Kommentare drastisch gekürzt hat. Diese zeitliche Komprimierung macht sich zum einem im Sprechtempo und zum anderen auch in den Gesten bemerkbar. Seine einzelnen Denkabschnitte werden nicht mehr durch Ruhegesten getrennt, gestische Pausen gibt es kaum noch, und seine Gliederungs- und Akzentuierungsgesten fallen auch weniger differenziert aus. Auch wenn die Gesten nach wie

<sup>136</sup> zitiert nach: Platania (1991).

<sup>137</sup> Als Grundlage zum Vergleich dient eine Aufzeichnung aus dem Teatro Lirico in Mailand von 1991. Sie beinhaltet folgende Monologe: *Grammelot dello Zanni*, *La Resurrezione di Lazzaro*, *Bonifacio VIII*, *Le Nozze di Cana*, *Grammelot di Scapino*, *L'Avvocato Inglese*, *La Madonna sotto la croce*. Die Untersuchung kann sich wegen Mangels an anderen Aufzeichnungen nur auf diese Textauswahl stützen.

vor die verbale Ebene unterstützen, so erscheint doch vor allem durch die gestische Ebene der Prolog ziemlich gehetzt, weil die beiden Ebenen vielleicht zu sehr parallel verlaufen. Für Kinetographen und kleinere, gestisch untermalte Episoden bleibt kaum noch Zeit, der Kommentar erweist sich dadurch stärker als Alltagsrede als in der ersten Version. Möglicherweise wird so aber gerade der Unterschied zum Vortrag unterstrichen.

Die Gesten, die Fo im Vortrag nutzte, waren, wie erörtert, in unterschiedlichem Grade an Sprache, Mimik und Paralinguistik gebunden. Während sie im Kommentar vor allen dazu dienten, die Sprache zu unterstützen und schon einmal die wichtigsten Handlungen zu skizzieren, war die Gestik im Vortrag gleichberechtigt mit der sprachlichen Ebene. Besonders im *Grammelot* nahm die Gestik zusammen mit der Mimik und Paralinguistik eine hervorragende Stellung ein, wobei sich die Mittel gegenseitig ergänzten und verstärkten. Auch wenn die neuere Fassung gerade in den *Grammelots* hinsichtlich der eingesetzten Gestik stark von der ersten Fernsehfassung abweicht, ist doch erkennbar, daß Fo der Sprache insgesamt mehr Platz einräumt. So ist die Figur des Zanni dahingehend geändert worden, daß sie mit dem Publikum kommuniziert und deswegen Kommentare direkt an dieses richtet. Wenn sich zum Beispiel der Zanni den Finger abhackt, insistiert Fo auf sprachlicher Ebene, daß ein Teil des Fingers fehlt, wobei er auch gleichzeitig den Finger zeigt. In der ersten Version kommentierte Fo nur kurz „O il mio dito!“. Auch im *Grammelot di Scapino* begegnet man diesem Phänomen. Hatte er zwar vorher einige Schlüsselwörter verwendet, so werden in der neueren Fassung doch wesentlich mehr französische Begriffe eingesetzt: Die ganze Szene im Gericht wird zum Beispiel mit Worten skizziert: „le juge“, „la cour“, „le témoin,“ etc.

Fo geht davon aus, daß die gestische Ebene eine Eigenständigkeit hat und nicht als Wiederholung für das, was bereits gesagt worden ist, fungieren sollte:

Un'altra cosa [...] è l'inutilità soprattutto quando si recita insieme al mimare, di ripetere quello che hai già fatto con la tua gestualità oppure, se tu lo stai dicendo, il ripetere un atteggiamento unico quando tu lo hai già risolto con la parola.

Naturalmente non sempre queste regole hanno valore; può capitare infatti che il raddoppiare funzioni: cioè tu hai creato un'azione con il corpo e ti va bene anche raddoppiare con la voce il racconto.<sup>138</sup>

Die Doppelbezeichnung sollte demnach eine Ausnahme darstellen. In seiner neueren Fassung von *Mistero Buffo* ist aber auffällig, daß Fo gerade diese Wiederholung auf der sprachlichen Ebene häufiger einsetzt als vorher. Hat er zum Beispiel im *Grammelot dello Zanni* vorher den Salzstreuer durch eine Geste angedeutet, so präzisiert er hier noch einmal mit „un po' di sale“.

---

<sup>138</sup> Parroco (1990), 118.

Ähnlich wird im *Grammelot dell'Avvocato Inglese* das Zupfinstrument verbal als Laute bezeichnet.

### **b) Konventionalität bzw. Erkennbarkeit der Gesten**

Im allgemeinen und besonders in den Grammelots hat sich in der ersten Version von *Mistero Buffo* gezeigt, daß die Gestik auf leicht erkennbaren Gesten aufbaut, die das Verständnis der gestischen Ebene für den Zuschauer ermöglichen:

Il gesto s'ispira agli stereotipi gestuali ingenui alla portata di tutti. Quando il grammelot di Fo prende come lingua di riferimento l'Inglese, ad esempio. Vi collegherà la mimica che tradizionalmente si attribuisce agli inglesi [...] Tale conoscenza ingenua degli stereotipi gestuali caratteristici di situazioni o di gruppi etnici, fornisce spunti alla satira comica presente nella gestualità del grammelot di Dario Fo.<sup>139</sup>

Dennoch brauchte der Zuschauer in gewissen Momenten ein größeres Abstraktionsvermögen. In der neueren Version wird ihm die Vorstellung des Zusehenden einfacher gemacht. Wenn vorher der kleine Mann in *La Resurrezione di Lazzaro* mit dem horizontal angewinkelten Arm kenntlich gemacht wurde, so benutzt Fo in der neueren Fassung die rechte Hand, die auf den Kopf des kleinen Mannes gelegt zu sein scheint [192a]. Dabei spielt die Figur ausgiebig mit der kleinen, indem sie die Hand (und damit den kleinen Mann) hinunterdrückt [192b,c]. Als der kleine Mann sich den Stuhl geholt hat, hilft sie ihm hinauf, wobei sie ihn an der Schulter und am Arm faßt und dann wieder die Hand auf den Kopf hält, um die Größe anzuzeigen. Im *Grammelot detto di Molière o di Scapino* wird eine Episode mit einem Fechtkampf eingeführt. Dazu nimmt Fo die Grundhaltung der Fechter ein [193] und imitiert dann die Bewegungen eines Fechters, wobei er diese zwar karikiert, sie aber dennoch erkennbar bleiben. Auch im *Grammelot dell'Avvocato Inglese* wird dem Zuschauer einiges deutlicher gezeigt. Das Zupfinstrument der Verführerin, das vor allen Dingen durch die Arm- und Handhaltung identifiziert wurde, wird in der neuen Version richtig mit den Händen nachgezeichnet.

### **c) Synthese**

Neben der größeren Verständlichkeit der Gesten begegnet man aber noch einem anderen Prinzip, das dem ersteren auf den ersten Blick diametral entgegensetzen scheint: Manche Gesten werden weniger präzise und in einer größeren Verkürzung ausgeführt, wodurch sich auch der Rhythmus der Stücke wesentlich ändert: Die einzelnen Abschnitte werden undeutlicher durch gestische Pausen getrennt. Besonders fällt dies in *La Resurrezione di Lazzaro* auf.

---

<sup>139</sup> Pozzo (1998), 112.

Der Figurenwechsel wird zwar immer noch wesentlich durch die Gestik bestimmt, der Haltungenwechsel ist aber nicht durch einen scharfen Schnitt gekennzeichnet. Die Figuren scheinen eher ineinander überzufließen. Für die Markierung der Figuren wird außerdem weniger Zeit verwendet. Wenn zum Beispiel die Figur, die Markus grüßt, vorher mit den Armen hin und her geschlenkert und diese dann verschränkt hat [63c-e], wobei die Arme immer wieder heruntergefallen sind, so fällt die übertrieben wirkende Armbewegung weg, und die Arme werden gleich fest vor dem Oberkörper verschränkt. Dadurch wird der Figur ein wesentlich komisches Element (die übertriebene Gestik) als Charakterisierungsmerkmal genommen.

Aber auch auf der Ebene der Handlungen wird gespart: Die Würmer, deren Bewegung in der älteren Fassung zunächst mit den Fingern ausgiebig gezeigt worden war, werden nur noch mit einer kurzen Handbewegung am Ohr angedeutet. Auch in *Bonifacio VIII* setzt Fo zwar die gleichen Gesten ein, doch verkürzt er sie wieder: Der Papst braucht viel weniger Bewegungen, um sich die Handschuhe und den Mantel anzuziehen [194a-d], die Reaktion auf Christus, der nichts von der Einführung des Papsttums weiß, fällt gestisch viel einfacher aus. Als Bonifaz meint, er würde denjenigen, der zu Christus gesagt hat, er hätte die Frater ermordet, erwürgen, wird zwar wieder die Geste gemacht, bei der der eine Finger in der geschlossenen Hand hin und hergedreht wird [89], die Geste wird aber nur kurz angedeutet und schnell in eine Nähbewegung aufgelöst.

Ähnlich werden manche Bewegungen stark gekürzt, wenn Scapino sich über Perücken, Spitzen und Mantel ausläßt. War in der ersten Version dieser Teil des Stücks durch sehr schnelle und zahlreiche Gesten gekennzeichnet, die jeweils einem Crescendo folgten, so ist in der Fassung von 1991 die Gestik nicht mehr überbordend. Fo setzt sie auch nicht mehr so rhythmisch ein wie vorher, wo die drei Stichworte in eine abschließende Pose und Pause mündeten. Der klare Rhythmus, der nicht zuletzt zur Komik beitrug, ist verschwunden.

Andere Bewegungen werden vollkommen weggelassen. Dies fällt besonders in *Le nozze di Cana* auf, wo der Ablauf der Geschichte und auch der Gesten im großen und ganzen unverändert geblieben ist. Dabei sind zum einen die Raumbewegungen sehr zurückgegangen: Um den Betrunkenen von dem Erzengel abzugrenzen, bewegt sich Fo kaum noch im Raum, die Markierung des Übergangs wird meistens der Stimme oder einer Kopfbewegung überlassen. So wird auch beim *Grammelot dell'Avvocato Inglese* Gott nicht mehr quer zu den zwei anderen Figuren plaziert, sondern auf derselben Position wie der Mann durch eine Zeiggeste nach oben und durch den darauffolgenden Blick Gottes nach unten, gekennzeichnet. Der Raum, in

dem die Hochzeit gefeiert wird, ist auch viel beschränkter. Befand sich der Vater der Braut zunächst sehr weit vorne auf der Bühne, so geht Fo nur noch einen Schritt nach vorne und zeigt dann die Wand und den Vater, der gegen diese mit dem Kopf stößt an. Die räumliche Verhältnisse werden also dem Abstrahierungsvermögen des Zuschauers überlassen. Zum anderen wird aber auch die sprachliche Ebene nicht mehr illustriert: Wenn der Erzengel dem Betrunkenen androht, ihm einen Fußtritt zu verpassen, so führt Fo diese Bewegung nicht mehr mit dem Fuß aus. Die Illustration des Essens auf dem Tisch wird weggelassen. Auch in anderen Stücken wurde an Gesten gespart: Wenn Scapino zum Beispiel erklärt, wie man sich gegenüber den Kindern zu verhalten hat, so küßt er sie nicht mehr stürmisch, indem er sie am Hals greift und dann zu sich holt, sondern er wirft ihnen nur noch Küsse zu.

Es läßt sich demnach sagen, daß Fo, obwohl er seine gestischen Techniken beibehält, den Einfluß der Geste in *Mistero Buffo* reduziert hat, was sich aber nur in kleineren Veränderungen bemerkbar macht. Wenn Fo an manchen Stellen einfachere Bilder einsetzt und er somit den Zuschauer weniger fordert, so muß dieser jedoch hinsichtlich des gesamten Vortrages mehr leisten, denn die Gesten werden entweder verkürzt oder weggelassen. Der Zuschauer braucht deshalb ein größeres Vorstellungsvermögen.

## ***2. Andere Monologe***

Im Gegensatz zu dem beschränkten Versionsvergleich bei *Mistero Buffo*, kann anhand der anderen Monologe geklärt werden, ob Fo dieselben Techniken einsetzt und ob sich diese Veränderung der Relation zwischen Gestik und Sprache auch in seinen anderen Monologen widerspiegelt. Außerdem kann erörtert werden, inwieweit Gesten aus *Mistero Buffo* wiederkehren, Fo also gleiche Bilder verwendet und somit über ein eigenes Gestenrepertoire verfügt<sup>140</sup>.

### **a) Struktur**

#### *(1) Die Erzählstruktur*

Um die Verwendung der Gestik bei der Struktur besser bewerten zu können, soll zunächst die

---

<sup>140</sup> Auch bei den anderen Monologen muß natürlich berücksichtigt werden, daß Fo improvisiert und daß die Aufzeichnungen nur einen Punkt aus seinem *work in progress* bilden. Als Grundlage für die Untersuchung dienen die folgenden drei Monologe: *La storia della tigre* (Aufz. von 1991), *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (Aufz. von 1992), *Lu Santo Jullare Francesco* (Aufz. von 1999). Der Monolog *La Storia della Tigre* stammt ursprünglich aus dem Jahre 1978, *Johan Padan* wurde zuerst 1991 präsentiert, *Lu Santo Jullare Francesco* führte Fo das erste Mal 1999 auf.

Erzählstruktur der drei Vergleichsbeispiele beleuchtet werden: *La Storia della Tigre* ist ein Monolog, den Fo wegen des schwer zugänglichen Inhalts vorher ausführlich kommentiert<sup>141</sup>. In dem eigentlichen Vortrag berichtet dann ein chinesischer Soldat seine eigene Geschichte, es wird also ein Erzähler verwendet, der gleichzeitig eine Figur i.e.S. ist, wie das auch schon in *La nascita del giullare* der Fall war. In seinem Vortrag fällt Fo nie aus seiner Rolle, er tritt nie als Fo auf. *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (im folgenden: *Johan Padan*) ist ähnlich strukturiert: Nachdem Fo am Anfang erläutert, wie es zu dem Monolog kam, und nach der Pause auf die neue Situation hinweist, schlüpft er jeweils in die Rolle des Johan Padan, der wieder als Erzähler seine eigene Geschichte darstellt. Fo verzichtet zwar auf Kommentare während des Vortrags, doch gibt es immer wieder einen Bruch, wenn Fo zu seinem Lesepult geht, auf dem er ein Buch mit seinen Illustrationen zu Johan Padans Geschichte liegen hat:

*Johan Padan* [...] did not spring from his pen as a written piece of literature. Instead, Fo initiated the work by making drawings of bodies in action – swirling, bending, caressing, fighting, leaping, bleeding, embracing. Fo followed this with onstage improvisations, using his notebook of sketches as points of reference.<sup>142</sup>

Auch wenn Fo am Anfang es noch nötig hatte, auf die Bilder zu schauen, so kann doch davon ausgegangen werden, daß Fo diesen Gang zum Pult anders konzipiert:

During the performance, Fo keeps the original book nearby on a lectern and he occasionally walks back to refer to it as if to find his place. [...] In early performances, Fo may have needed to refer to the iconography, but eventually his walking back to the book became integrated into the show, since he does not seem to require a reminder. It is a clever way [...] of taking a breather without interrupting the performance frame, and his leafing through the book is reminiscent of a musician turning the pages of a musical score.<sup>143</sup>

Während er die Seiten umblättert, spricht er manchmal weiter, so daß sich dann eine Zwitter-situation ergibt: fiktiver Erzähler und Fo koexistieren. Anders als in seinen anderen Monologen verwendet hier Fo auch zum ersten Mal einen Hintergrund<sup>144</sup>. Fo läßt bei *Johan Padan* immer wieder durchblicken, daß er ein fiktives Publikum aus dem 16. Jahrhundert anspricht,

---

<sup>141</sup> Es handelt sich um eine Geschichte, die Fo in China gehört hat, so daß Fo zuerst Hintergründe und Bilder bzw. Allegorien erklären muß. In der Geschichte geht es um einen Soldaten, der auf dem langen Marsch verwundet wurde, sich mit seinem verfaulten Bein bei einem Unwetter in eine Höhle rettete, dort auf eine Tigerin mit ihrem Jungen stieß, sich eine Art Familiensituation entwickelte, er davon genug hatte und in ein Dorf floh, wo ihn die Tiger einholten und diese dann als „Waffe“ gegen die feindlichen Truppen und die Bürokraten eingesetzt werden.

<sup>142</sup> Jenkins (1998), 23-24.

<sup>143</sup> Scuderi (1996a), 79.

<sup>144</sup> Es handelt sich um ein Bild, daß er anlässlich einer seiner Komödien (*Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, 1963) gemalt hat, in der es um diese spanische Königin ging.

dem er die Lebensweise der Eingeborenen in Amerika näherbringt<sup>145</sup>. Diese einzelnen Episoden sind aber als zusammenhängender Monolog chronologisch aneinandergereiht<sup>146</sup>. Anders verhält es sich bei *Lu Santo Jullare Francesco* (im folgenden: *Jullare Francesco*): Fos Diskurs ist hier in verschiedene Episoden aus dem Leben des Heiligen Franziskus eingeteilt, die jeweils für sich alleine stehen können, aber anders als in *Mistero Buffo* trotzdem einen inneren Zusammenhang aufweisen. Die Prologe von Fo sind dabei wieder länger und weisen einen eigenständigen Charakter auf, weil sie nicht inhaltlich auf den Vortrag vorgeifen. Die Stücke an sich werden erneut von einem Erzähler präsentiert, nur das erste ist eine direkte Rede des Franziskus an ein Bologneser Publikum. Wie in *Johan Padan* benutzt Fo ein Hintergrundbild, das in diesem Fall verschiedene Szenen aus dem Leben des Franziskus aufgreift.

## (2) Strukturierung des Kommentars und des Vortrags

Betrachtet man die verschiedenen Einleitungen, so fällt auf, daß Fo zwar immer noch die Gesten zur Akzentuierung und Gliederung benutzt, sie aber weitaus weniger vielfältig ausfallen. Die Ruhegesten fehlen fast vollkommen. Es läßt sich also dieselbe Entwicklung beobachten wie bei der neueren Version von *Mistero Buffo*. Die Gesten dienen in dem Fall nur zur Unterstützung des Sprachflusses.

Die in *Mistero Buffo* eruierten Mittel auf der Ebene des Vortrags findet man hingegen größtenteils unverändert in den anderen Monologen wieder. Dabei sticht besonders der musikalische Einsatz der Gesten hervor, was nicht zuletzt daran liegen mag, daß Fo immer wieder auf eine Lautsprache zurückgreift, die nur aus Geräuschen besteht und in dieser Hinsicht stark an das Grammelot erinnert, auch wenn in den neueren Monologen nie ausschließlich Grammelot gesprochen wird. In *Johan Padan* gibt es zum Beispiel ein Feuerwerk, das Fo durch Gestik und Ton imitiert, wobei sich beides gegenseitig verstärkt: „si chiude con un gran fuoco finale alto, che scende a pioggia, muto, guidato solo dal gesto delle mani che calano lente in dolce cascata, accompagnate da una grande espressione infantile e sorridente del viso rivolto agli spettatori.“<sup>147</sup> Auch als Francesco gegen die Glocken schlägt und danach die Wendeltreppe hinunterrollt, werden die Gesten rhythmisch mit den eingesetzten Tönen koordiniert. Abgesehen von diesen onomatopoetischen Rhythmen gibt es aber auch auffallend viele Gesänge in

<sup>145</sup> In *Johan Padan* geht es um einen Italiener, der vor der Inquisition flieht und sich dann auf einem Schiff von Christoph Columbus nach Amerika wiederfindet, wo er allerlei Abenteuer besteht

<sup>146</sup> Der Aufbau bleibt also immer gleich. Es wurde nur inzwischen die Episode der Gelbfärbung Johan Padans bei den Eingeborenen gestrichen.

<sup>147</sup> Pizza (1996), 306.

Johan Padan (Gesang während einer Prozession, Gesang der Eingeborenen, Einschlaflied von Johan Padan etc.), genauso wie in *Jullare Francesco*. Die Gesten haben hierbei nicht unbedingt eine inhaltliche Funktion, sondern dienen der bildlichen Unterstreichung des Rhythmus: „Alla musicalità dei canti si aggiunge la „musicalità“ de corpo dell’attore“.<sup>148</sup> Andererseits werden aber auch Handlungen rhythmisiert dargestellt: So in *Johan Padan*, wenn die Seeleute das Schiff zum Ablegen klar machen, oder wenn in *Jullare Francesco* die Kirchtürme mit der Hilfe von Seilen gestürzt werden sollen. In *La storia della Tigre*, wo der rhythmische Gesteneinsatz eine geringere Rolle spielt, geht er an einer Stelle einher mit dem *tormentone a tre*:

La tigre entra nella caverna, prima viene indicata la paura del soldato con la descrizione del rizzarsi dei capelli, quindi di ogni pelo del suo corpo, compresi quelli del pube, accompagnando gli ultimi gesti con la battuta: “Spazzola!“. La situazione si ripete una seconda volta a velocità raddoppiata, con sintesi, quando racconta a un gruppo di contadini i vari momenti della sua avventura con velocità inaudita, a mozzafiato. [...] snocciolo una narrazione sintetica [...], che finisce con l’essere uno sproloquio di suoni e gesti, però perfettamente comprensibile al pubblico reale che ha già assistito a quella narrazione a ritmi che possiamo definire „analitici-descrittivi“.<sup>149</sup>

In dem Stück kommt aber auch noch an anderer Stelle der *tormentone a tre* vor, dann nämlich, wenn Fo das Tigerjunge imitiert, das, nachdem der Erzähler ihm einen Tritt in die Hoden verpaßt hat, einen verklemmten Gang an den Tag legt [195a-c]. Der Gang wird immer wieder zitiert, aber am Ende nur noch mit den Händen, so daß gleichzeitig eine gestische Synthese angewendet wird. In *Johan Padan* begegnet man auch dieser Technik, aber nur an einer Stelle, wenn Johan Padan erklärt, wie man auf eine Hängematte steigt. Mehrmals berichtet er, wie er versucht, in die Hängematte zu klettern, ohne herunterzufallen, wobei er jedes Mal scheitert, bis er am Ende solange geübt hat, daß die Hängematte nicht mehr umkippt. In *Lu Santo Jullare Francesco* fehlt dieses Mittel hingegen vollkommen.

Die Montagetechnik hat sich im wesentlichen erhalten, wie Fo an *La storia della Tigre* zeigt:

Zunächst erzähle ich die Ereignisse in der ersten Person, von mir aus betrachtet, wie ich die Tigerin sehe und das Tigerjunge. Das heißt, der Sichtwinkel der Imagination des Publikums geht von mir aus und öffnet sich für das Ereignis, auf das ich hinweise. [...] Ich beschreibe die Tigerin, ihre Dimensionen, [...] Doch da springt die Aktion plötzlich, ich verwandle mich in den Tiger, bewege mich wie ein Tiger, imitiere seine Gesten, hebe seinen Kopf langsam und beginne zu schnüffeln. Das ist das Objektiv. Gegenschnitt: A-bermals bin ich der Kameramann, und die Tigerin steht mir gegenüber [...] und noch ein Gegenschnitt: ich werde wieder die Tigerin, die sich in den Hüften wiegt und näher kommt, wie in einem großen Zoom, das Bild vergrößert sich, wird gigantisch und geht an mir vorbei. Ich hole einen Augenblick Luft und explodiere brüllend. Gruah! Ich gehe brüllend ab und gebe euch Gelegenheit, auf mich umzuschneiden, indem ich noch einen Satz sage, der sie beschreibt.<sup>150</sup>

Es ergibt sich aber doch eine wichtige Neuerung, wenn man die Schnitte beim Figurenwech-

<sup>148</sup> ebenda

<sup>149</sup> Fo (1992), 104.

<sup>150</sup> Fo (1997), 222-223.

sel betrachtet. Vorher wurde bei Dialogen der Schnitt auf die andere Figur durch die spezifischen Haltungen der Figuren gekennzeichnet, oder es wurde sogar die Position im Raum gewechselt. Diese zwei Methoden werden nicht mehr genutzt, statt dessen bleibt Fo immer auf derselben Position stehen und ändert zum Teil noch nicht einmal mehr die Haltung. Diese Technik gibt es im Ansatz schon in *La Resurrezione di Lazzaro*, sie wird aber weiter ausgebaut. Steht der Gesprächspartner vor der Figur, so schaut Fo auch bei der zweiten Figur einfach nach vorne:

In diesem Augenblick befindet sich die Tigerin etwas dort – er deutet auf eine Stelle vor sich - d.h. ich spreche durch die Tigerin hindurch und entferne mich nicht aus dem Bild, das ich gezeichnet habe. Es wäre unnötig. Es ist ein Doppelbild entstanden, so daß ihr euch hier an meiner Stelle befindet.<sup>151</sup>

Wenn die Position hingegen links oder rechts, unten oder oben ist, so wendet Fo seinen Kopf zwischendurch immer mit einer kurzen Bewegung in diese Richtung, wie zum Beispiel in *Johan Padan*, als dieser auf einem Baum sitzt und die Eingeborenen ihn anrufen, ebenso wenn Francesco mit dem Wolf spricht, während die Bauern auf den umliegenden Hügeln diesem Dialog beiwohnen. Fo hat also hier wesentlich ökonomisiert. Die Geste trägt in diesen Fällen überhaupt nicht mehr zum Schnitt bei, nur die Sprache macht dem Zuschauer verständlich, wer spricht. Das läßt sich besonders gut bei dem Dialog zwischen dem Wolf und Francesco beobachten: Beide haben dieselbe redegleitende Gestik.

#### **b) Figur**

Wie sich aus der Erzählstruktur ergibt, gibt es in *Johan Padan* und *La Storia della Tigre* zwei Erzählebenen, nämlich die des Erzählers und die der Figuren. Die Kommentare zwischendurch gibt es nicht, das Spiel mit dem Publikum findet nur unmittelbar im Übergang zum Vortrag statt. Hier nutzt Fo wieder den sprachlichen Unterschied, denn was alle Monologe gleichermaßen verbindet, ist die erfundene Dialekt-Sprache. Die Gestik unterstützt hierbei wieder nur sekundär den Übergang. Bei *Jullare Francesco* gestaltet sich die Struktur etwas komplizierter und deshalb *Mistero Buffo* ähnlicher: Zwischendurch wird immer wieder in längeren Kommentaren das Leben von Francesco illustriert, ohne daß Fo dabei einen Erzähler dazwischenschalten würde. Dann gibt es aber auch reine Vorträge des Erzählers, und manchmal fällt Fo gar richtig aus der Rolle, wenn er seinen Vortrag unterbricht und zum Beispiel auf das Hintergrundbild eingeht. Wieder wird der Übergang vor allem sprachlich gestaltet. Die Wechsel zwischen sich und Erzähler markiert Fo erneut in den Monologen durch sei-

---

<sup>151</sup> ebenda, 225

nen stärker rhythmisierten Vortrag, wie sich schon an den zitierten Beispielen zum musikalischen Gesteneinsatz ablesen läßt.

Die Figuren teilen sich wieder in ab- und anwesende. Allerdings läßt sich bereits aus der Erzählstruktur ableiten, daß die Figuren einen anderen Status haben: Bei *Johan Padan* stützt sich zum Beispiel alles auf den Erzähler, der gleichermaßen Hauptfigur ist:

Per i passaggi di scena è il fabulatore stesso che rompe un'immagine-situazione per entrare in un'altra. Qui infatti Johan appare contemporaneamente come soggetto presente nella storia e come soggetto narrante esterno alla storia, ma onnisciente. Quindi il punto di vista è talvolta direttamente interno alla storia, talvolta esterno.<sup>152</sup>

Er wird, wie auch der Soldat in *La Storia della Tigre*, durch seine Erzählweise charakterisiert. Die anderen Figuren, die er zwischen durch erwähnt oder die selber auftreten, haben kaum einen eigenen Charakter, im Gegensatz zu *La Storia della Tigre*, wo es neben dem Erzähler noch die Tigerin und das Tigerjunge als Hauptfiguren gibt. Beide Tiger werden durch ihren Gang und ihre Haltung mit den zu Krallen geformten Händen charakterisiert [196], wobei Fo aber darauf verzichtet, sie besonders naturalistisch auszugestalten:

Als ich [...] mit Lecoq mein Stück *Der Finger im Auge* einstudierte, habe ich den Gang der Katze erlernt. [...] Der Punkt ist, daß ich diesen Gang [...] kenne, jedoch während meines ganzen Spiels niemals verwendet habe. Warum nicht? Um nicht deskriptiv vorzugehen, wodurch meine ganze Erzählung banalisiert und nicht verstärkt worden wäre. Man muß den Mut und die Intelligenz haben, eine Haltung nur anzudeuten und nicht gänzlich zu beschreiben, einige Einzelheiten hervorzuheben und andere wegzulassen.<sup>153</sup>

Deutlicher als vorher werden die Haupt- aber auch die Nebenfiguren vor allem durch die Stimme markiert: Die Tigerin wird am Anfang durch ihr Gebrüll und dann durch eine tiefe, rauhe Stimme kenntlich gemacht, ebenso wie der Wolf in *Jullare Francesco*.

Die abwesenden Figuren werden oft durch Zeigegesten evoziert, wobei aber seltener als vorher eine gestisch unterstützte, physische Beschreibung oder das Nachahmen einer bestimmten Haltung folgt. Manchmal werden diese Eigenschaften jedoch angezeigt, so zum Beispiel wenn Johan Padan die Figur der Frauen der Eingeborenen oder die Bemalung der Inkas nachzeichnet. Dabei sind die Gesten aber undeutlicher als vorher, es handelt sich eher um Andeutungen dessen, was sprachlich erläutert wird. Auch gestische Handlungen werden manchmal vollzogen, so als Johan Padan die Eingeborenen nach einem Kampf versorgt, indem er ihre Wunden zunäht. Der Körper der Verwundeten wird nur durch die Geste des Nähens evoziert. Besonders häufig hingegen tritt die Variante des Dialogs auf. Die anwesende Figur spricht mit einer Abwesenden. Das beste Beispiel dafür ist die Rede des Heiligen Franziskus, der sich

---

<sup>152</sup> Pizza (1999), 303.

<sup>153</sup> Fo (1997), 233.

an das fiktive Bologneser Publikum wendet und sich aus den Antworten auf die Abwesenden schließen läßt. Allerdings ist hierbei die sprachliche Ebene wichtiger. Die einzelnen Figuren bleiben im wesentlichen eher undefiniert. Gerade in *Johan Padan* aber, wo ja dem fiktiven Publikum die Kultur der Eingeborenen näher gebracht werden soll, wird wiederholt das Ambiente näher beschrieben (die Hütten, die Pflanzen, das Essen etc.), so daß der Zuschauer sich auch besser in die Figuren hineinversetzen kann. Es werden außerdem immer wieder Kurzkarikaturen eingeführt, wie der Gang der Indien-Reisenden [197a,b] oder der von Christoph Columbus mitgebrachten Indianer, die ihre Federn hängen lassen [198].

Die physisch Anwesenden werden ab und zu gestisch näher beschrieben, wie die Tigerin, die eine richtige Figur darstellt. Gegenstände werden zur Charakterisierung der Figuren hingegen fast überhaupt nicht verwendet. Bei den Menschen ist eine ausführliche Beschreibung aber sowieso eher selten, auch spezifische Haltungen werden nicht mehr eingeführt.

Der Figurenwechsel zeigt sich als wesentlich vereinfacht. Zwei Figuren gleichzeitig treten so gut wie nie mehr in Erscheinung, d.h. auf eine gestische Teilung des Körpers wird weitgehend verzichtet. Wenn ein Dialog zwischen zwei Anwesenden dargestellt werden soll, schaut Fo, wie erwähnt, in die Richtung des Gesprächspartners. Manchmal wird dabei ein ähnlicher Schnitt wie in *Mistero Buffo* angewendet: Wenn zum Beispiel der Soldat dem Tigerjungen etwas zum Essen zuwirft, sieht man erst die Wurfgeste und dann, wie das Tigerjunge das Fleischstück mit dem Mund auffängt. Die Geste deutet also eindeutig den Figurenwechsel an, ohne daß sich Fo vom Fleck bewegt hätte. Diese Schnitttechnik ist aber die Ausnahme. Meistens geschieht der Figurenwechsel durch eine Kopfbewegung oder besonders häufig durch einen Stimmwechsel. Die Gestik hat deswegen hier eindeutig an Wichtigkeit eingebüßt.

### **c) Handlung/Objekt**

Auch in den neueren Monologen spielen die Objekte und die Handlungen eine wichtige Rolle, wobei die Gesten in diesem Bereich aber besonders in *Jullare Francesco* weniger eingesetzt und stärker synthetisiert werden.

Für die Handlungen ohne Objekt werden weiterhin verständliche, verkürzte Gesten benutzt: So fährt Fo kurz den Arm nach vorne aus, um das Abstechen einer Person zu illustrieren, wenn ihm schwindlig ist, macht er eine Drehbewegung mit der geöffneten Hand in Höhe der Stirn, zum Wegwerfen führt er beide Arme in einer Bewegung nach vorne oder zur Seite.

Die Objekte sind, wie bereits erwähnt, besonders in *Johan Padan* bedeutungsvoll. So zeichnet

er im Raum die Hängematte [199a-c], einen Kochtopf, sogar die Rauchwolken, mit denen die Eingeborenen kommunizieren. Hier spielen vor allem auch Tiere eine wesentliche Rolle: Es gibt den Truthahn, Fische, den Esel, den Drachen, den Leguan etc. Ihr Aussehen wird nachgezeichnet, so beim Truthahn seine ausgebreiteten Federn [200]. Sie sind auch die einzigen Objekte, die ein Eigenleben entwickeln, so daß sie, wie ein bockiges Pferd, durch ihre Handlungen charakterisiert werden. *La Storia della Tigre* kommt hingegen weitgehend ohne Objekte aus, *Jullare Francesco* bildet einen Mittelweg: Es wird zum Beispiel der Tisch, an dem der Papst speist, im Raum nachgemalt.

Den größten Teil der Handlungen stellt aber nach wie vor die Manipulation von Objekten dar. Dabei stehen gerade bei *Jullare Francesco* die stereotypen, konventionellen Kinetographen im Vordergrund, da Fo sichtlich weniger Körpereinsatz zeigt und deswegen viele Handlungen mit (oder ohne) Objekte nur noch mit den Händen kurz skizziert: so werden die Trommeln im Krieg durch die abwechselnde Bewegung der Hände nach unten, als schlugen sie mit Stäben auf etwas ein, evoziert. Auch in *Johan Padan* gibt es einige dieser kleineren, leicht erkennbaren Gesten: Das Kanu [201] wird durch die Bewegung des Paddels nachgemacht, das Bogenschießen durch das Spannen des Bogens [202a,b]. Meistens erlebt Johan Padan hingegen seine Geschichte richtig nach: Um den Truthahn zu kochen, reißt er ihm die Feder aus, zündet das Feuer an, gibt Zutaten in den Topf etc., wenn er das wilde Pferd bändigen will, zäunt er zunächst eine Lichtung ein, indem er das Seil um die Bäume legt, dann sieht man, wie er mit dem Tier kämpft; als der die Verwundeten nach dem Überfall eines anderen Indianerstammes versorgt und er dabei dem Schamanen, den Bauch wieder zunäht, zeigt er, wie er den Darm ausbreitet, ihn wieder in den Bauch stopft und wie er dann mit einer Nadel die Wunde näht. Dabei bückt er sich, bewegt sich im Raum, nutzt also seinen ganzen Körper. Hier trifft der Kommentar von Puppa zu, den dieser zu *Mistero Buffo* abgegeben hat: „Nel vuoto assoluto della scena, l’immaginario dello spettatore viene sollecitato su oggetti reali, offerti con minimi cenni; tutto ciò che viene nominato, viene fatto vedere“<sup>154</sup>. Oder anders ausgedrückt: „Tutto ciò che è narrato appare incorporato, ogni evento, cioè, si iscrive ed è de-scritto attraverso il corpo dell’attore in scena“.<sup>155</sup> Daß gerade in *Johan Padan* so viele Handlungen vollzogen werden, hängt wieder mit dem Text zusammen, der Monolog *Jullare Francesco* zielt hingegen darauf ab, den Heiligen Franziskus auch durch seine Reden zu charakterisieren, so daß

---

<sup>154</sup> Puppa (1978), 113.

<sup>155</sup> Pizza (1996), 296.

mehr Wert auf Dialoge gelegt wird.

In manchen Sequenzen findet man auch die Technik, daß zunächst eine körperliche Bewegung nachgemacht und dann mit einem Wechsel der Perspektive in eine Handbewegung überführt wird. Dies geschieht in *Johan Padan*, wenn der Erzähler erklärt, wie er auf die Hän-gematte gestiegen ist. So sieht man Fo zuerst mit Händen und Füßen diese Handlung nach-ahmen [203a-c], wenn Johan Padan aber hinunterfällt, zeigt Fo das nur noch mit den Händen an [203d]. Auch in *Jullare Francesco* wird an einer Stelle diese Technik eingesetzt und zwar, wenn Francesco beim Ziehen an einem Seil (ganzer Körpereinsatz) den Halt verliert, gegen den Turm knallt, diesen mehrfach umrundet (Andeutung mit Kreisbewegung des Zeigefin-gers in der Luft [204a,b]), dann den Glockenklöppel ergreift [205] und gegen die Glocken stößt.

#### **d) Raum**

Auch die drei neueren Monologen leben von der Vielzahl der Räume, die sich wieder in an-wesende und abwesende teilen. Gerade bei den anwesenden Räumen lassen sich dabei we-sentliche Unterschiede zwischen *Mistero Buffo*, *La Storia della Tigre* und *Johan Padan* auf der einen und *Jullare Francesco* auf der anderen feststellen. Während in den ersteren die Räume durch die Gesten plastisch beschrieben werden, bleiben jetzt die Räume, wie der Pa-last des Papstes, gestisch undefiniert, es wird allein auf die Macht der Sprache zur Evozierung eines Bildes vertraut. Im Gegensatz zu den anderen Monologen hat Fo auch (zumindest in der Videofassung) nur eine breite, aber keine tiefe Bühne zur Verfügung, so daß er schon allein deswegen limitiert ist. Anders ist das bei *Johan Padan*, wo Fos Bewegungen im Raum und seine damit verbundenen Raumdarstellungen choreographiert erscheinen: „Osservando lo spettacolo per più serate ci accorgiamo che l’attore si muove nello spazio della scena come in un percorso disegnato, ogni momento ha un suo spazio fissato“.<sup>156</sup> Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß Johan Padan von einer langen Reise erzählt, weswegen er an vielen verschiedenen Orten vorbeikommt bzw. lebt<sup>157</sup>. Zur Beschreibung der Orte greift Fo auf das Schaffen des Ambientes zurück. Dabei sind die Gesten aber nur zusammen mit den Worten verständlich, da sie relativ abstrakt gehalten sind. Sevilla wird zum Beispiel beschrieben als Stadt mit Türmen [206], Kuppeln [207], Bäumen und Wasser [208a,b], Santo Domingo lebt

---

<sup>156</sup> Pizza (1996), 303.

<sup>157</sup> Seine Reise beginnt in Venedig, dann Tunesien, Sevilla, Santo Domingo, Florida. Dabei muß Johan Padan zum einen die Orte und zum anderen die Ortswechsel (Reise) beschreiben.

vom klaren Wasser, in dem man die Fische sieht, dem Grün und den Eingeborenen in ihren Kanus. Alles dies wird mit Worten erläutert und mit kurzen Gesten illustriert.

Die Reise mit dem Schiff zu Beginn wird nicht nur durch die Gesten, sondern durch gleichzeitige Bewegung im Raum evoziert. Fo greift hierbei zum einen auf die Kinetographen zurück: Er zeigt zum Beispiel mit der Bewegung der flachen Hand den Weg an. Diese Art der Wegbeschreibung ist aber vor allen Dingen die charakteristischste für *Jullare Francesco*. Zum anderen nutzt Fo aber auch seinen ganzen Körper. Mit den parallel vor sich gehaltenen, zueinander gewandten Händen und einer direkten Bewegung von einem Punkt zum anderen im Raum zeichnet er den Kanal [209]nach, der nach Sevilla führt. Wie der restliche Körper mit den kleineren Handgesten eine Symbiose eingeht, sieht man, wenn Johan Padan erklärt, wie die Menschen vor Columbus nach Indien reisten. Fo bewegt sich dabei in einem Kreis und hält an jeder Etappe der Reise kurz inne und hat gleichzeitig für die Reise mit dem Kamel, dem Schiff etc. einen eigenen Rhythmus, der hier sehr stark an das mit *La Storia della Tigre* aufgeführte Stück *Il miracolo di Gesù Bambino* erinnert, wo die drei Heiligen Könige zur Geburt Jesu anreisen [210a-e]. Die Übergänge von einem Ort zum nächsten sind aber auch zum Teil fließend, weil Johan Padan nicht von außen die Reise beschreibt, sondern sie gleichzeitig nachlebt. Die meiste Zeit wird dabei der Raumwechsel über die Sprache deutlich. Als er aber nach dem Sturm auf der Fahrt Richtung Spanien Schiffbruch erleidet, beschreibt er erst die Küste in der Ferne und springt dann auf derselben Stelle auf die Ankunft am Strand um. Diese Sprünge werden auch dann verwendet, wenn Johan Padan zur Beschreibung einige Gegenstände einführt oder auch die Umgebung skizziert, so daß der Zuschauer (im Gegensatz zu *Il fame dello Zanni* oder *Bonifacio VIII*) ständig eine räumliche Abstraktion vornehmen muß. Es werden dauernd Blickwinkel und Räume ineinander montiert, so daß man bei Johan Padan von einem richtigen Film, der sich im Kopf des Zuschauers abspielt, sprechen kann.

#### **e) Stereotype Gesten**

Vergleicht man spezifischer die einzelnen Gesten, so ist ersichtlich, daß Fo Bilder aus *Mistero Buffo* auch in seinen anderen Monologen verwendet. Bei den konventionellen Kinetographen wie ergreifen, aufschreiben, zustechen, ziehen, weinen etc. fällt auf, daß Fo zwar die gleichen Gesten benutzt, sie aber mehr andeutet als vorher. Das ist eine Entwicklung, die sich ja schon zum Teil in der zweiten Version von *Mistero Buffo* abzeichnete. Daß er diese konventionellen Gesten weiterhin verwendet, ist dabei nicht verwunderlich, denn durch ihren alltäglichen und

damit sofort verständlichen Charakter stellen sie die absolute Synthese einer Handlung dar. Auch bei den physischen Beschreibungen wird noch auf die Körperteile gedeutet, die Bewegung sind aber wesentlich verkürzt.

Zum Teil werden auch Gesten eins zu eins übernommen. So charakterisiert Johan Padan die Frauen der Eingeborenen genauso, wie der Giullare seine Frau beschrieben hat: Brüste, Po und den Gang, der so aufrecht ist, daß sie hinter dem Rücken ein Gefäß tragen können, ohne daß die Flüssigkeit darin überschwappt. Als Johan Padan den Schamanen zusammenflickt, wickelt er den Darm um seine Arme, wie das der Zanni macht, als er sich selber aufessen will. Auch die Geste des Zunähens ist aus *Il fame dello Zanni* übernommen. In allen drei Monologen wird die Geste des Steinwerfens verwendet, die bereits zwei Mal in *Mistero Buffo* genutzt wurde. Die stereotypen Gesten findet man aber auch bei der Evozierung von Gegenständen: So wird die Tafel, an der der Papst bei *Jullare Francesco* sitzt, genauso gezeichnet wie diejenige bei *Le nozze di Cana*. Zum Kochen des Truthahns schließt Johan Padan auch mit einem Deckel den Topf, wie bei *Il fame dello Zanni*. Die Zügel des Pferdes werden wieder durch die Geste mit beiden geschlossenen Händen angezeigt, die schon der Betrunkene und auch der Krüppel verwendet haben. In *La Storia della Tigre* meint der Soldat zu dem Tiger, er solle nicht seine Zähne zeigen und verzieht dabei das Gesicht wie im *Grammelot di Scapino*, wobei er mit den Fingern auf seine Oberlippe deutet.

Manchmal fügt Fo auch kurze Episoden aus *Mistero Buffo* ein, so daß er einfach die Gesten reproduziert, die er auch an der Stelle in seinem anderen Monolog genutzt hat: So erzählt er noch einmal, wie Jesus Wasser in Wein verwandelt hat. Dabei läßt er auch seine Finger einzelnen knacken [211].

Interessant ist aber, daß manche stereotype Gesten durch die andere Situation einen neuen Gehalt bekommen: Wenn Johan Padan mit dem Pferd kämpft, so hat er kein Schwert, sondern einen Stab in der Hand. Dies weiß der Zuschauer aber nur durch den Zusammenhang, der sich aus der Sprache ergibt. Wenn Johan Padan von der Hängmatte fällt, zeigt er das mit einer ruckartigen Vorwärtsbewegung des Beckens an, genau wie der Erzähler in *San Benedetto da Norcia* das Verhalten des Kochs illustriert hat, der sich an der Kerze verbrannt hat.

### **3. Ergebnis**

Die Gestentechnik, die Fo in *Mistero Buffo* entwickelt hat, ist grundlegend für seine weiteren Monologe, auch wenn sich mit der Zeit die Gewichtung der einzelnen Gesteneinsätze ver-

schoben hat. Einerseits abstrahiert er stärker seine kinetographischen Gesten, zum anderen bewegt er sich deutlich weniger im Raum und auch auf der Stelle. Die Wichtigkeit der Geste nimmt hier ab. Durch die stärkere Rhythmisierung, die mit musikalischen und onomatopoetischen Einlagen einhergeht, wird die Geste in diesem Bereich aufgewertet, da durch sie der Rhythmus gestützt wird und sie dort eine Synthese mit den sprachlichen Lauten eingeht. Betrachtet man näher die eingesetzten Gesten so stellt man fest, daß Fo oft auf dieselben Gesten zurückgreift, er also aus einem bestimmten Repertoire schöpft. Dennoch wird dadurch sein Vortrag nicht eintönig, weil er die Gesten, wie auch schon in *Mistero Buffo* beobachtet, immer wieder minimal variiert.

Grundsätzlich läßt sich aber sagen, daß Fo mit der Geste sparsamer umgeht:

È cambiato il ritmo, il tempo. Ho raschiato via tutto il superfluo, tutto quello che era in più, gli effettini, gli effetti grandi, una gestualità troppo spalancata, oppure dei compiacimenti, delle vellicazioni sul pubblico inutili, sono diventato molto più duro, più rigoroso. Però ho perduto qualcosa, ecco, questo rigore ha mangiato via certe cialtronaggini sublimi, veramente straordinarie.<sup>158</sup>

Diese Aussage trifft dabei besonders auf *Jullare Francesco* zu. Man kann sogar sagen, daß sich ein grundlegender Unterschied zwischen diesem und den anderen Monologen (in ihren Versionen von 1991) manifestiert. Während in den anderen Monologen nur stärker synthetisiert wird, die Gestik dabei aber ihre wichtige Funktion beibehält, ist die Gestik grundsätzlich bei *Jullare Francesco* kein gleichberechtigter Partner mehr mit der Sprache. Wenn Pizza, als es *Jullare Francesco* noch nicht gab, sagt: „Dal *Mistero buffo* al *Johan Padan* il filo rosso è il corpo dell'attore, l'intreccio gesto-parola che produce l'azione teatrale e ne garantisce l'efficacia“<sup>159</sup>, so erscheint das auch aus heutiger Sicht noch zutreffend, denn bei Fos letztem Monolog ist der Körpereinsatz wesentlich geschrumpft. Die Expressivität wird größtenteils auf die Stimme (Paralinguistik) verlagert.

Dies hängt bestimmt mit der Tatsache zusammenhängt, daß bei aller Synthese die körperliche Bewegung wie in *Mistero Buffo* ein großes Maß an Kraft verlangt. So behält Scuderi, zumindest wenn man als Maßstab die Gestik anlegt, Recht mit seiner folgenden Einschätzung:

Considering Fo's age at the time of the present study [...] and the energy it takes to perform a one-man show for over two hours, this may very well be one of his last major solo pieces. *Johan Padan* is an appropriate crowning for the giullaresque phase of his long career – a mature, well-balanced, multidimensional work, a masterpiece that rates with *Mistero buffo*.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Dario Fo in seinem Vorwort für: Pizza (1996), 17.

<sup>159</sup> Pizza (1996), 371.

<sup>160</sup> Scuderi (1996a), 85.

*«Ho visto registi importanti piangere davanti all'impaccio in cui si venivano a trovare certi attori incapaci di controllare la propria gestualità.»*

(Dario Fo)

### III. Versuch einer theaterhistorischen bzw. -ästhetischen Einordnung der Gestik Fos

Vergleicht man die verschiedenen Kritiken zu Dario Fos Monologtheater und vor allen Dingen zu *Mistero Buffo*, so stößt man öfters auf Kommentare wie den folgenden:

**As an actor, he is quite simply one of the best there is.** By his vitality, his verve, his infectious laughter, his grotesque gesturing he imposes himself on his audience yet at the same time challenges their imagination. For his monologues, **he uses neither props nor costumes**, but he seems to people the stage with a vast array of characters, switching from one to another by an inflection, a change of posture, a tone of voice. **His whole body acts** while his voice can convey anything from the roar of tigers to the rustling of rain with perfect authenticity.<sup>161</sup>

Es wird also zum einen hervorgehoben, daß Fo keine Hilfsmittel benutzt, und zum anderen, daß er über außergewöhnliche schauspielerische Fähigkeiten verfügt, die sich vor allem darin niederschlagen, daß er nicht nur mit seinem ganzen Körper agiert, sondern dadurch auch den neutralen Raum, in dem er steht, immer wieder neu zu erschaffen vermag:

L'aspetto più straordinario di questi spettacoli, che ne spiega il successo e il valore a vent'anni e passa dalla prima esecuzione, è **la capacità di Fo di ripensare, col corpo e con la voce, il suo spazio teatrale e di animarlo in maniera sorprendente e vivacissima**. L'attore è sempre solo su una scena vuota, il suo costume è un indumento neutro e comodo, insomma non ci sono appoggi di sorta, né strumenti scenici, a parte un microfonino a spilla.<sup>162</sup>

Da verschiedene Kritiker auf die Arbeit mit dem Körper hinweisen, könnte man daraus schließen, daß Fos Theater in dieser Hinsicht etwas Einzigartiges besitzt. Andererseits wurde auch versucht, Fos Theater in Beziehung zu anderen Theatermachern zu setzen, wobei die hergestellten Bezüge ein großes Feld umfassen, wie sich zum Beispiel aus dem Fazit von Pietro Trifone zu Fos allgemeiner Theaterarbeit ablesen läßt:

La nozione di attore si amplia fino a comprendere il giullare, lo zanni, il pagliaccio, il comico di varietà, il cabarettista, il mimo, ecc. L'attività di recupero e di assemblaggio di molteplici filoni (antichi e moderni) del teatro popolare, con una dichiarata predilezione per il modello della Commedia dell'arte, si accorda agli orientamenti antinaturalistici e plurilinguistici delle avanguardie novecentesche, e mira a contestare con le armi dello sberleffo parodico e del travestimento caricaturale il sistema di norme e convenzioni della cultura dominante.<sup>163</sup>

Auch wenn Fo über die Commedia dell'arte sagt: "Was mich betrifft, so fühle ich sie in mir, und zwar in reichlichem Maße"<sup>164</sup>, so bezieht sich Fo bei seinem Monologtheater doch bei den antiken Modellen, auf die Trifone anspielt, eher auf eine der Commedia dell'arte vorgelagerte Tradition:

<sup>161</sup> Farrell (1984). (Hervorhebung der Verfasserin)

<sup>162</sup> Volli (1991). (Hervorhebung der Verfasserin)

<sup>163</sup> Trifone (2000), 103.

<sup>164</sup> Fo (1997), 137.

Il riferimento più insistente, nella poetica di Dario Fo, è rappresentato dalla connessione ideologica con il mestiere del giullare e con la produzione espressiva giullaresca. L'esperienza esistenziale e autobiografica ch'egli dichiara esplicitamente è quella vissuta a contatto dei "fabulari" che "giravano intorno al lago Maggiore".<sup>165</sup>

Es soll deshalb zunächst untersucht werden, inwieweit Fo bei der Gestik aus dem Modell des mittelalterlichen Spielmanns schöpft (A)<sup>166</sup>, bevor kurz auf die Commedia dell'arte eingegangen wird (B). Bei allem Berufen auf historische Vorbilder kann aber davon ausgegangen werden, daß Fo vor allem durch seine Zeit geprägt wurde, wie abschließend zu zeigen sein wird (C).

### **A) Der *giullare* (der mittelalterliche Spielmann)**

Wie erwähnt, ist es zunächst Fo selber, der von sich behauptet, die Tradition des Spielmanns wiederaufgegriffen zu haben. Dieser Mythos des *giullare* geht so weit, daß nicht nur die Kritiker immer wieder „Fo giullare“ titeln, sondern daß auch die Laudatio des Nobelpreises explizit darauf hinweist. Doch wird diese Selbststilisierung auch kritisch kommentiert, wie von Michele Straniero, der schon auf dem Buchumschlag provozierend fragt „Mistero Bluff?“ oder auch von Chiara Valentini:

L'affermazione successiva che quel tipi di recitazione è stata scelta perché era quella che usavano i giullari medievali per trasmettere le loro irridenti clowneries, è una delle tipiche giustificazioni a posteriori che Fo ha usato in una fase della sua vita, quella dei primi anni Settanta, in cui tendeva ammantare di dotte giustificazioni culturali ogni sua azione.<sup>167</sup>

Deshalb stellt sich zu Recht die Frage, was Fo tatsächlich mit dem Spielmann verbindet. Dabei beginnt das Problem des Vergleichs schon bei der Definition des Spielmanns, denn unter diesen Begriff wurden im Mittelalter viele verschiedene Tätigkeiten subsumiert:

Joculares e jocularores (giullare, jongleurs) sono termini comprensivi di molte specificazioni, e comprendono oltre ai mimi e agli histriones anche i *saltatores*, *balatrones* (ballerini), *thymelici* (variante di mimi), *scurrae* (dicatori di facezie), *bufones* (comici), *gladiatores*, *choraules* (maestri di danza), *citharistae*, ai quali si accompagnavano, specie negli spettacoli popolari, *circulatores* (roteanti), *divini* (indovini), *grallatores* (trampolisti), *funamboli*, *petauristae* (acrobati), *staticeli* (danzatori), e altri specialisti.<sup>168</sup>

Bereits im Mittelalter wurde auch schon eine deutlichere Abgrenzung gefordert, wie ersichtlich an der oft zitierten, von Thomas von Cobham vorgenommenen Differenzierung,

---

<sup>165</sup> Straniero (1978), 12.

<sup>166</sup> Auf die Erzähler des Lago Maggiore kann wegen Mangels an Material nicht eingegangen werden.

<sup>167</sup> Valentini (1997), 119-120.

<sup>168</sup> Carlo L. Ragghianti zitiert nach: Saffioti (1990), 12-13.

die den Namen Spielmann nur für die Sänger der *Chanson de Geste* vorsieht<sup>169</sup>. Durch diese Einteilung seitens der Kirche sollten die Spielleute vom Volk ferngehalten und aus der Gesellschaft ausgegrenzt werden, vor allen Dingen diejenigen, die Cobham auf die unterste Stufe stellt und die er wie folgt umschreibt: „[loro] trasformano e trasfigurano il proprio corpo sia con turpi salti o gesticolazioni sia turpemente denudandosi, sia ancora indossando orribili maschere“<sup>170</sup>. Hierbei klingt schon an, was den Spielmann ausmacht und was geradezu zu Fo führt<sup>171</sup>: „quello del dar spettacolo tramite il proprio corpo [...] è [...] il nodo davvero centrale“<sup>172</sup>.

Will man die angewendete Gestik näher betrachten, wird man vor ein weiteres Problem gestellt: „Né in questo né in altri testi troviamo una descrittiva precisa della gestualità istrionica“<sup>173</sup>. Dennoch lassen sich einige Aussagen über die Gestik machen.

Zunächst kann man feststellen, daß bereits die Texte zum Teil auf Gesten hinweisen, die der Spielmann ausführte:

Il testo stesso indica dei gesti, mimetici o estensivi, che il giullare compie mentre sta descrivendo l'azione dei personaggi o pronunciandone i discorsi. [...] Questi gesti, a mo' di formule, si ripetono in circostanze analoghe, non solo nella stessa canzone, ma anche da una canzone all'altra. [...] In tutti questi casi, dobbiamo immaginarci i gesti del giullare che si tiene la barba o che finge di averne una, oppure che mostra all'uditorio una spada immaginaria ecc.<sup>174</sup>.

Auch wenn explizite Angaben im Text fehlen (die Texte wurden oft erst später und nicht einmal von den Darstellern selber schriftlich fixiert), so ergibt sich doch auf der Ebene der Aufführung eine gestische Notwendigkeit zur Unterstützung des Textes, wie Fo bemerkt:

Recitando, scoprivo un certo gesto, una certa posa, e il pubblico aveva già capito tutta la situazione. Ero riuscito a ritrovare nella gestualità la dimensione del testo originale, che non aveva niente a che vedere con quello che era scritto. Il testo del poeta si realizza molto meglio con la lettura, ma molto meno bene sulla scena. È attraverso la gestualità che si ritrova il testo.<sup>175</sup>

Mit den Gesten können dabei auch dem Text andere Schattierung abgewonnen werden, wie zum Beispiel eine gewisse Ironie:

Io, quando recitavo la nascita del villano, nel gesto determinavo una crescita proprio alla terza potenza del valore della parola.... e soprattutto capovolgevo il significato nell'ironia. Cioè facevo emergere la

<sup>169</sup> Vgl. Apollonio (1981), 78.

<sup>170</sup> zitiert nach: Allegri (1988), 64.

<sup>171</sup> Es sei hier auf zwei weitere Berührungspunkte hingewiesen: Die überregional verständliche, aus mehreren Dialekten zusammengesetzte Sprache (vgl. Saffioti (1990), 123) und der direkte Umgang mit dem Publikum (vgl. Salmen (1983), 31.).

<sup>172</sup> Allegri (1988), 63.

<sup>173</sup> Casagrande/ Vecchio (1989), 337.

<sup>174</sup> Schmitt (1990), 236-237.

<sup>175</sup> Fo in einer Radiosendung von *France-Culture* 1978. In: Fo (1992b), 346.

vera intenzione del giullare.<sup>176</sup>

Neben diesen Angaben im poetischen Text und neben den ikonographischen Quellen geben aber vor allem die Hetzschriften der Kleriker Einblicke in die Wichtigkeit der Gestik bei den Aufführungen. Die Prediger, die sich zu sehr bewegen, werden dabei in eine Ecke mit den Spielleuten gestellt, wie in dieser Aussage:

Talvolta tutto il corpo è agitato con gesti da istrione, si storcono le labbra e gli omeri roteano come per gioco; e ad ogni nota risponde una flessione delle dita. [...] ma guarda le lascive gesticolazioni dei cantanti e l'alternarsi e lo spezzarsi delle voci, [...] di modo che diresti che sia venuto non in chiesa ma a teatro.<sup>177</sup>

Es wird dabei zwischen Gestik/Gestus (gestualità) und Gesticulation (gesticolazione) unterschieden: „la prima è l'uso ordinato e funzionale e quindi lecito delle membra del corpo, la seconda è invece degradazione e/o sovvertimento dello strumento gestuale, i gesti cioè scomposti, eccessivi, inutili, osceni.“<sup>178</sup> Während sich die Redner und auch die guten Christen dadurch auszeichnen, daß sie Gesten nur sehr moderat einsetzen, um ihre Rede zu unterstreichen, sind die Spielleute daran erkennbar, daß sie es mit der Gestik übertreiben:

Giullare e poeti non appartengono al mondo del *gestus*, della disciplina morale del gesto, delle antiche regole della retorica, della musica come speculazione matematica; essi fanno piuttosto parte di quello dell'universalità della danza.<sup>179</sup>

Die Kirche sieht in den Aufführungen der Spielleute Teufelswerk, weil sie die Natur und vor allem die Gesten anderer imitieren. Ihre Definition des Spielmanns stützt sich deswegen auch größtenteils auf dieses Merkmal, wie bei Stephen Langton (1228): „[gli istrioni] rappresentano col movimento del corpo e le trasformazioni del viso i gesti degli altri“<sup>180</sup>. Die Kirche fürchtete neben der Macht der Sprache nämlich die subversive Kraft der Gestik:

I disciplinatori della cristianità eran tratti a riflettere quale importanza avesse il gesto e come sottile ed in penombra e difficile contrassegnare fosse il limite fra realtà certa e realtà fittizia. Riluttavano, in fondo, ad ammettere come legittima una realtà simulata; ché ammetterla significava riconoscere all'uomo la libertà di crearsi i suoi miti.<sup>181</sup>

Dennoch darf nie übersehen werden, daß es sich bei dem Vortrag des Spielmanns keineswegs um einen Pantomime handelte, sondern um einen Vortrag mit Mimik, Wort, Tanz und Musik. Diese Gleichberechtigung der verschiedenen Mittel ergibt sich daraus, daß der Spielmann, obwohl er manchmal mit einem zweiten Darsteller oder einem Musikanten zu-

<sup>176</sup> Fo (1990), 129.

<sup>177</sup> zitiert nach: Saffioti (1990), 118.

<sup>178</sup> ebenda, 337.

<sup>179</sup> Schmitt (1990), 237.

<sup>180</sup> zitiert nach: Schmitt (1990), 243-244.

<sup>181</sup> Apollonio (1981), 73.

sammen auftritt, doch meistens, wie Fo, Alleinunterhalter ist. Deshalb muß er die vorge-  
tragene Geschichte alleine bebildern und die verschiedenen Figuren selber darstellen:

[Il giullare] deve essere in grado di recitare più parti modificando il timbro della voce in corrispondenza dei singoli personaggi messi in scena, adattando altresì la mimica del viso o del corpo [...]. Utilizzando con tecnica consumata tutti gli strumenti espressivi della sua arte il giullare disegna con gesto sapiente fughe e inseguimenti, tenere scene d'amore e drammi d'abbandono, tornei, naufragi, incantesimi, cruento uccisioni ed epiche battaglie, suscitando di volta in volta paura e stupore, orrore e compassione.<sup>182</sup>

Gleichzeitig handelt es sich aber um eine epische Erzählweise, d.h. der Spielmann bleibt immer als solcher erkennbar:

Dovevano essi curare che prevalesse la loro figura di attori, assai più che la fantasia del poeta [...]: se scomparivano nel personaggio, il pubblico non aveva più modo di ricordarsi dell'attore. [...] Il giullare dovesse essere più spesso espositore che personaggio, espositore mimico<sup>183</sup>.

Die Gestik konnte also dazu beitragen, den Spielmann von den fiktiven, meist allegorischen Figuren zu unterscheiden. Wenn der Spielmann aber phantastische, fabelhafte Gegebenheiten vortrug, war die Gestik außerdem ein geeignetes Mittel, die Zuschauer in der irrealen Welt heimisch werden zu lassen.

Auch wenn es keine genau Überlieferung der Gesten gibt, so läßt sich doch aus den Quellen schließen, daß die Art des Vortrags sich bei Fo und dem mittelalterlichen Spielmann gleichen und somit auch die Gesten mehr oder weniger die gleichen Funktionen erfüllen. Denn die Definition des Spielmanns von Casagrande/Vecchio trifft so auch auf Fo zu: "l'uomo che usa il suo corpo come espressione e veicolo di significati, che fa del corpo un linguaggio al pari della parola. [...] Il giullare usa il suo corpo come veicolo di comunicazione"<sup>184</sup>. Nicht umsonst kommt auch Allegri zu dem Schluß, daß Fo ein lebendes Beispiel für die schauspielerische Ästhetik des mittelalterlichen Spielmanns darstellt:

Per tutto il tempo che il giullare mantiene la sua identità specifica e piena, esso è un attore particolare e anomalo, che non delega la significazione a quell'altro da sé che è il personaggio. Il giullare racconta, affabula, drammatizza anche, in quelle storie a più personaggi ai quali può prestare volta a volta la voce e l'accento di azione ma non la propria immedesimazione – ed è ancora l'esperienza moderna di Dario Fo che può indicarci questo modo di essere attore. Il giullare, dunque, è l'azione che compie, è teatralità pura che non rimanda ad altro, a un senso cioè che lo trascende perché risiede nel personaggio di cui l'attore non è il presentatore, o l'indossatore. Il giullare non rappresenta ma racconta, o espone: brechtianamente si potrebbe dire che non impersona il personaggio o i personaggi che utilizza, ma li cita, e non permetterà se stesso di scomparire dietro ad essi.<sup>185</sup>

Es steht dabei natürlich außer Frage, daß Fo seine eingesetzten Techniken nicht direkt von

---

<sup>182</sup> Saffioti (1990), 117.

<sup>183</sup> Apollonio (1981), 81.

<sup>184</sup> Casagrande/Vecchio (1989), 328.

<sup>185</sup> Allegri (1988), 110.

den Spielleuten übernommen haben kann.

## **B) Die Commedia dell'arte**

Daß Fo sich dieser Theatertradition nahe fühlt, läßt sich schon alleine daran ablesen, daß er ihr in seinem *Kleinen Handbuch des Schauspielers* eines von sechs Kapiteln widmet. Einen Bezug zu seiner Spielweise in den Monologen herzustellen ist dabei aber etwas schwierig. Was die Commedia dell'arte sicherlich ausmacht und mit Fo verbindet, ist der betonte Körpereinsatz bei der Rezitation: „Non solo i servi eseguivano azioni acrobatiche e di grande impegno ginnico-atletico, ma anche il Capitano e il Magnifico, e inoltre c'era la danza che costituiva una componente di rilievo per quasi tutti i ruoli, compreso quello degli Innamorati“<sup>186</sup>. Besonders hervorstechen dabei die *lazzi*, in denen neben Wortspielereien die Gestik zur Schaffung einer komischen Situation beiträgt:

I *lazzi* illustrano ancora in forma evidente i tratti di una gestualità che, mentre anima comunque la scena attraverso moti rilevati e frenetici, ama giungere sino al beffardo virtuosismo acrobatico fine a se stesso [...] Oppure si compiace nella sottolineatura esasperata dell'azione oscena.<sup>187</sup>

Trotz dieses Körpereinsatzes, der ein großes technisches Wissen und eine besondere Körperkontrolle voraussetzt, unterscheidet sich aber die Spielweise der Commedia dell'arte in einem wesentlichen Punkt von Fos: die Typen, die vorwiegend gestikulieren, tragen Masken. Dies hat sofort Auswirkungen auf die Gestik: „En dissimulant la physionomie de l'acteur, il autorise des boutades saugrenues dont il n'a pas à rougir et l'oblige surtout à représenter par la gestuation corporelle ce que son visage masqué ne peut rendre.“<sup>188</sup>

Fo geht bei der Analyse des Zusammenhangs zwischen Maske und Geste noch einen wesentlichen Schritt weiter, denn er geht davon aus, daß die Maske erst durch die Geste definiert wird, sich ihr Wert und ihr Ausdruck je Körperbewegungen grundsätzlich verändere:

Die Gestik und die Bewegung des Körpers geht immer über den Bereich der Schultern hinaus. Warum? Weil der ganze Körper wie ein Rahmen für die Maske wirkt und ihre Fixierung aufhebt. Die Bedeutung und das Gewicht der Maske verändern sich, wenn sich der Rhythmus und die Dimension der Gesten ändern. Es ist anstrengend, mit Maske aufzutreten. Du bist gezwungen, ständig den Hals zu drehen und dich hin und her zu bewegen [...] um die Effekte einer fast animalischen Aggressivität zu erzielen.<sup>189</sup>

Den Unterschied zwischen dem Spiel mit und ohne Maske macht Fo dabei an dem Stück *II*

---

<sup>186</sup> De Marinis (1989), 240.

<sup>187</sup> Tessari (1999), 95.

<sup>188</sup> Jean-Thierry Maertens zitiert nach: Tessari (1999), 26.

<sup>189</sup> Fo (1997), 44.

*fame dello Zanni* aus *Mistero Buffo* klar<sup>190</sup>: In der Maskenversion berührt er nie sein Gesicht, denn das würde die Wirkung der Maske zerstören. Die andere Version lebt gerade davon:

In der Version ohne Maske ist die Berührung mit den Händen dagegen unerlässlich. Man muß sich berühren, das Gesicht regelrecht abtasten und sich gewissermaßen mit den Fingern rekonstruieren, auch die Schultern und den ganzen Körper, um die Figur lebendig zu machen.<sup>191</sup>

So kann wohl davon ausgegangen werden, daß sich bezüglich der Gestik eher weniger Berührungspunkte mit der *Commedia dell'arte* ergeben, wenn man einmal von der generellen Wichtigkeit des Körpers in dieser Theaterform absieht.

## **C) Das 20. Jahrhundert**

Dario Fos Umgang mit der Gestik läßt sich zunächst ganz allgemein in eine Tendenz einordnen, die sich im 20. Jh. widerspiegelt, ihre Wurzeln aber schon im ausgehenden 19. Jh. hat: Es geht um die Rehabilitierung des Körpers des Schauspielers als theatrales Ausdrucksmittel.

### ***1. Die Wiederentdeckung des Körpers***<sup>192</sup>

Manch ein Kritiker hat Fos Gestik mit den Experimenten nach dem 2. Weltkrieg in Verbindung gebracht, wie z. B. Puppa:

Ma per la totalità del segno, ricondotta alla pura presenza dell'attore nello spazio nudo, si affianca al misticismo corporale, dal Living a Grotowski, in una dimensione ovviamente sliricizzata e mondanizzata, così come conserva una fortissima carica magico-empatetica.<sup>193</sup>

Tatsächlich verbindet Fos Theaterkonzeption eine fundamentale Einsicht mit dem Theater von Grotowski: die Dominanz des Schauspielers als wichtigstes, grundlegendes Element für ein theatrales Ereignis. Liest man die Anmerkung Grotowskis zu seinem „armen Theater“, so könnte diese auch von Fo stammen:

Kann das Theater ohne Kostüme und Dekoration existieren? Ja, das kann es. Kann es ohne Musik existieren, die die Handlung begleitet? Ja. Kann es ohne Beleuchtungseffekte existieren? Natürlich. Und ohne Text? Ja. [...] Aber kann das Theater ohne Schauspieler existieren? Ich kenne kein Beispiel dafür. [...] Kann das Theater ohne Publikum existieren? Mindestens ein Zuschauer ist vonnöten, um eine Aufführung zu ergeben. [...] Deshalb können wir Theater definieren als das, „was sich zwischen Zuschauer und

<sup>190</sup> Die zwei Versionen sind zu sehen in der RAI-Sendereihe „I trucchi del mestiere“ (Mitschnitt eines Theaterseminars im Teatro Argentina in Rom, 1986), in der Fo über die *Commedia dell'arte* doziert

<sup>191</sup> Fo (1997), 67.

<sup>192</sup> Zum Phänomen der Wiederentdeckung des Körpers als Ausdrucksmittel und der Bestrebung eines physischen Trainings des Schauspielers siehe: De Marinis (2000).

<sup>193</sup> Puppa (1978), 98.

Schauspieler stattfindet“: alle anderen Dinge sind Zusätze. [...] Alle anderen visuellen Elemente – zum Beispiel plastische Gegenstände usw. – werden mit dem Körper des Schauspielers aufgebaut, die akustischen und musikalischen Effekte mit seiner Stimme.<sup>194</sup>

Grotowski zieht aus seinen Überlegungen das Fazit, daß der Schauspieler körperlich ausgebildet werden muß, denn:

Der Schauspieler ist ein Mensch, der mit seinem Körper in der Öffentlichkeit arbeitet, ihn öffentlich darbietet. Wenn dieser Körper sich darauf beschränkt, vorzuzeigen, was er ist – das kann jeder durchschnittliche Mensch tun-, dann ist er kein gehorsames Instrument, das dazu fähig wäre, eine geistige Handlung zu vollziehen.<sup>195</sup>

Auch wenn Fo keineswegs die „religiöse“ Richtung Grotowskis teilt, so ist er doch gerade hinsichtlich der Ausbildung und Nutzung des Körpers mit ihm einer Meinung:

Die Glieder und den Rumpf ungekünstelt, mit Weisheit und Eleganz zu bewegen, sollte der Ausgangspunkt, die erste Übung jedes Schauspielers sein. Das Erlernen der Bewegungs- und Atemtechniken bis hin zur Akrobatik ist der Hauptschlüssel zu unserem Beruf, noch bevor man lernt, die Stimme zu gebrauchen.<sup>196</sup>

In dieser Bemerkung Fos kommt bereit zum Ausdruck, daß dieser an erste Stelle nicht unbedingt das Wort stellt. Noch drastischer wird die Verurteilung der Vormachtstellung des gesprochenen Wortes in folgender Aussage deutlich:

Wir kontrollieren unsere Wörter, geben acht auf das, was wir sagen, ob wir ein Gerundium oder ein Adverb an der richtigen Stelle gebrauchen, wie wir das Konditional anwenden, Passiv und Aktiv und wir erschrecken entsetzt über jeden Patzer: „Oh, Gott, ich bin ein Neandertaler! Ich habe Subjekt und Objekt verwechselt!“ Die Gesten, mit denen wir unsere Reden begleiten, lassen wir dagegen außer acht, obwohl sie mindestens so ekelhaft, unmanierlich und pöbelhaft sein können. Woher diese Geistesabwesenheit? Weil wir glauben, die Gestik, die Körpersprache, wie der Salat, die Beilage wären das Hauptgericht, das Fleisch, das Wort wäre. Diese Ansicht hat man uns seit der Schulzeit eingeimpft. Jedes Wort hat man in der Volksschule korrigiert, aber niemals die Geste, die es ersetzt oder verstärkt. Und auch im Beruf des Schauspielers kommt die Geste erst an zweiter Stelle.<sup>197</sup>

Natürlich bedeutet das für Fo keineswegs, die verbale Sprache vom Theater zu verbannen, sondern sie mit der Körpersprache gleichzustellen, womit Fo die vorherrschende Geisteshaltung des 20. Jahrhunderts vertritt:

Credo che in tutta la storia del teatro occidentale non esista un altro periodo storico che abbia conosciuto un attacco simile a quello mosso dal Novecento contro la *parola* quale principale mezzo d'espressione drammatica [...].Ad essa si addebita di aver causato - soprattutto sotto forma di *testo drammatico* - l'asservimento del teatro alla letteratura e alla psicologia e quindi di averlo snaturato rispetto alla sua originaria fisicità.<sup>198</sup>

Wie weit diese Versuche der Rehabilitierung des Körpers aber zurückreichen, läßt sich an

---

<sup>194</sup> Grotowski (1986), 25.

<sup>195</sup> ebenda

<sup>196</sup> Fo (1997), 52.

<sup>197</sup> ebenda

<sup>198</sup> De Marinis (2000), 129.

einem Kommentar Appias von 1918 ableiten, der genauso gut aus den 60er oder 70er Jahren stammen könnte:

Aujourd'hui, le retour au corps humain comme moyen d'expression essentiel à notre culture esthétique est une idée qui possède les esprits, anime la fantaisie, et donne lieu à des tentatives très diverses et de valeur très inégale, sans doute, mais néanmoins qui toutes sont orientées vers la même réhabilitation.<sup>199</sup>

So zeichnet sich am Anfang des 20. Jahrhunderts zum Beispiel im Tanz eine Erneuerung des Körperdiskurses ab<sup>200</sup>. Aber auch im Theater spiegelt sich der neue Zeitgeist wider, wobei sich dort die Auseinandersetzung mit dem Körper in vielen Facetten zeigt. So würde man vielleicht zunächst die Namen Appia/Jacques-Dalcroze oder Copeau nennen. Aber sogar Stanislawski, der wenig mit Fo gemein hat, fordert neben der psychischen Arbeit an der Rolle vor allem auch die körperliche ein:

Das körperliche Leben der darzustellenden Person zu schaffen, ist die Hälfte der Arbeit an der Rolle. [...] Man kann einwenden, daß das Hauptziel unserer Kunst nicht im Äußerlichen besteht, sondern darin, das geistige Leben der Menschen aus dem Stück widerzuspiegeln, das auf der Bühne dargestellt werden soll. Einverstanden – und gerade deswegen beginne ich die Arbeit damit, das körperliche Leben zu schaffen. [...] Der Körper ist materiell fühlbar, er läßt sich durch Befehle, Gewohnheiten, Disziplin und Übungen beeinflussen.<sup>201</sup>

Bei aller Unterschiedlichkeit verbindet die zitierten Bemühungen in der Auseinandersetzung über die Bedeutung des Körpers zwei fundamentale Ideen:

- a) la presenza fisica dell'attore posta esplicitamente a base del fatto scenico e quindi anche della formazione ad esso;
- b) il corpo umano promosso a mezzo di espressione artistica fondamentale, a teatro, e – almeno in linea di principio – autonomo rispetto alla parola; quindi da usare secondo procedimenti ben diversi da quelli in vigore nell'Ottocento.<sup>202</sup>

Will man Fo aber konkreter mit der historischen Avantgarde in Verbindung bringen, so muß man sich dem Russen Meyerhold zuwenden, denn bei diesem finden sich eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten mit Fo<sup>203</sup>: Was sich hier als von besonderem Interesse erweist ist die Affinität in Bezug auf die Arbeit mit dem Körper und der Gestik. Die Wichtigkeit der Körperbewegungen schlägt sich in Meyerholds theaterpädagogischer Arbeit in seinem Meyerhold-Studio von 1913 bis 1918 nieder, wo er die Technik der Bühnenbewegung lehrt:

Classe di Meyerhold: Tecnica dei movimenti scenici. Il movimento come fenomeno soggetto alle leggi

<sup>199</sup> Appia (1988), 333.

<sup>200</sup> Es sei an die Reformbewegungen von Rudolf Laban, Loie Fuller, Mary Wigman und Isadora Duncan erinnert.

<sup>201</sup> Zitiert nach: Brauneck (1998), 363.

<sup>202</sup> De Marinis (2000), 136.

<sup>203</sup> So fordert Meyerhold z.B. in seiner Schrift *Das bedingte Theater* von 1906 die Befreiung von der szenischen Technik, die Aufhebung der Rampe (und somit der vierten Wand), und eine größere Beteiligung des Zuschauers, der „mit seiner Vorstellungskraft «schöpferisch beendet», was in einer Szene angedeutet wurde.“ Zitiert nach Brauneck (1998), 246.

della forma dell'arte. Movimenti come il mezzo più potente di espressione nella creazione di uno spettacolo teatrale. Il ruolo del movimento scenico è più importante di altri elementi teatrali. Tolti la parola, il costume dell'attore, il palcoscenico, l'edificio teatrale e le quinte, lasciati solo l'attore e i movimenti ai quali è stato allenato, rimarrà ugualmente il teatro.<sup>204</sup>

Meyerhold fordert, daß der Schauspieler sein Spiel effizient gestalten solle, weil er einen klar umrissenen Auftrag unter ökonomischer Ausnutzung seiner Ausdrucksmittel zu erfüllen habe, wozu eine Präzision im Bewegungsablauf vonnöten sei. Diese Aussage erinnert stark an die (bereits zitierte) Überzeugung Fos, daß Schauspielkunst die Kunst sei, durch Synthese zu kommunizieren.

Um dem Schauspieler die Effizienz zu ermöglichen, stellt Meyerhold den Vergleich mit dem Arbeiter an, der in seinem Arbeitsprozeß ökonomisch vorgeht:

If we observe a skilled worker in action, we notice the following in his movements: (1) an absence of superfluous, unproductive movements; (2) rhythm; (3) the correct positioning of the body's centre of gravity; (4) stability. Movements based on these principles are distinguished by their dance-like quality; a skilled worker at work invariably reminds one of a dancer; thus work borders on art. [...] The art of the actor consists in organizing his material; that is, in his capacity to utilize correctly his body's means of expression.<sup>205</sup>

Die Idee, die Bewegung einer bestimmten Tätigkeit zuzuordnen, bildet die Basis für einen von Fos Diskursen, die er dazu nutzt, auf die Wichtigkeit des Rhythmus in der Bewegung, auf die gestische Ökonomie und die Auswahl der passenden Geste hinzuweisen:

Aber was ist unser Problem heute? Es liegt in der Schwierigkeit, in unserem Umfeld lebendige Äußerungen und natürliche Gesten zu entdecken, die typisch sind für einen ursprünglichen Zustand, der seit langem von einem festgelegten und stereotypisierten System des Lebens überdeckt worden ist, das nur noch drückende Stille im Wechsel mit dröhnendem Lärm hervorruft und in dem jegliche Kreativität betäubt wird.<sup>206</sup>

Er bezieht sich dabei auf den mit Majakovskij und Meyerhold befreundeten Anthropologen Plechanov, der die Gestik verschiedener Völker untersucht hat und dabei zu dem Schluß gekommen ist, daß das Arbeitstempo und der Arbeitsrhythmus in den zum Überleben wesentlichen Berufen generelle Verhaltensweisen in der Volksgruppe hervorriefen. Diese würden sich dann in Tanz, Gesang, Spiel etc. wiederfinden. In seinem *Kleinen Handbuch für den Schauspieler* führt Fo zur Unterstützung dieser These verschiedene Beispiele aus Italien an, wie den Vorgang des Steuerns der *barche de stciopo* (spezielle Art eines Langboots), die die Venezianer im seichten Wasser benutzen<sup>207</sup>. Mit Hilfe eines speziellen Ge-

<sup>204</sup> Zitiert nach: Azzaroni (1990), 111.

<sup>205</sup> Meyerhold (1991), 198.

<sup>206</sup> Fo (1997), 63.

<sup>207</sup> Vgl. ebenda, 45ff. und 59ff.

sangs, der sich den Bewegungen und der damit verbundenen Anstrengung anpaßt, wird dabei der Arbeitsrhythmus unterstützt.

Neben dieser allgemeinen Aufwertung des Körpers, der sich Fo anschließt oder die er, besser gesagt, statt zu theoretisieren, konkret umsetzt, lassen sich überhaupt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die konkreten Wurzeln von Fos Theater finden:

Le fonti del mestiere non risalgono al medioevo. Nel medioevo, come per dare più peso alla filiazione mitologica dal giullare, Dario Fo occulta un'altra filiazione, operante per via di mediazione, sperimentata, intimamente conosciuta, quella dei generi popolari considerati "minori": *l'avanspettacolo* e il *variété*.<sup>208</sup>

## **2. Variété (variété), Revue (rivista), Clown**

Beim Variété handelt es sich um eine „Form des Unterhaltungstheaters, das aus der losen Aneinanderreihung einzelner Sprech-, Musik- und Tanznummern besteht, verbunden mit Akrobatik und Dressur, zusammengehalten in der Regel durch einen Conférencier. [...] Eine exakte Definition und Abgrenzung von benachbarten theatralischen Formen ist schwierig.“<sup>209</sup> Mit ihm eng verwandt ist die Revue:

Genere di Spettacolo Leggero, misto di prosa, musica e danza, [...] in esso per mezzo di una serie di quadri, si passa in rassegna una serie di fatti prevalentemente ispirati all'attualità, in chiave di piana e scherzosa caricatura, sempre nell'intento di fornire al pubblico un lieto diversivo o un facile divertimento.<sup>210</sup>

Das Variété und auch die Revue zeichnen sich durch seine Nähe zum Publikum aus, die sich auch auf die auftretenden Künstler auswirkt:

Luoghi particolari di comunicazione, dov'è lo spettatore a dettar legge; laboratori d'invenzione, dove il migliore e il peggiore si trovano insieme; incomparabili scuole di teatro, dove l'attore-autore decanta i suoi talenti di scrittura e d'improvvisazione mentre si dedica al tirocinio della recitazione.<sup>211</sup>

Im Gegensatz zu anderen Ländern hat in Italien das Variété einen viel höheren Stellenwert. So sind viele berühmte Schauspieler, wie die Geschwister De Filippo, daraus hervorgegangen.

### **a) Totò**

Eine der wichtigsten Persönlichkeiten des italienischen Variétés ist sicherlich Antonio de

---

<sup>208</sup> Guinot / Ribes (1978), 196.

<sup>209</sup> Brauneck (1992), unter *Variété*.

<sup>210</sup> Pretini (1997), 375.

<sup>211</sup> Guinot/Ribes (1978), 197.

Curtis<sup>212</sup> (bekannt unter dem Namen seiner Maske Totò), wie auch Fo bemerkt: "He [Totò] always put *varietà* in the first rank – that is to say, when you come down to it, farce, rudeness, violence giggles and provocation."<sup>213</sup> Der Sinn für das Obszöne ist sicherlich ein Punkt, der Fo mit Totò verbindet, ebenso wie die Tatsache, daß Totò ein Komiker in der Tradition der *Commedia dell'arte* ist. Fo hat ihm außerdem das Buch *Totò. Manuale dell'attore comico* gewidmet, in dem er das, was er von Totò gelernt hat, wie folgt zusammenfaßt:

Ho imparato qualcosa da Totò? [...] La necessità di avere misura, di usare distacco nei confronti della materia, di rifuggire da ogni forma di patetismo, di moralismo. [...] Totò mi ha indicato ciò da cui bisogna fuggire, quel che occorre pulire, dove "metter benzina", quali sono i luoghi comuni della comicità che è necessario raschiare come utilizzare le chiavi del "demenziale".<sup>214</sup>

Die Berührungspunkte sind vielfältig: So war Totò ein Meister der Improvisation, der im Variété und im Film eigentlich nur ein *canovaccio* brauchte, wobei er, wie Fo, das Theater, besonders wegen des direkten Kontakts mit dem Publikum schätzte. Außerdem hat Fo in seiner Theaterkarriere zunächst Anfang der 50er Jahre mit Giustino Durano und Franco Parenti zwei politisch-satirische Revuen (*Il dito nell'occhio*, *Sani da legare*) inszeniert, die Meldolesi gewissermaßen als Fortführung von Totòs Arbeit ansieht:

Infatti, contrapponendo il suo gioco povero a coreografie faraoniche, come quelle di *Bada che ti mangio*, egli [Totò] creò un fatto spettacolare nuovissimo [...]. Il teatro di Dario Fo, per la sua polemica con la rivista ricca, prese spunto di lì, e di lì apprese come mettere il dito nell'occhio.<sup>215</sup>

Ein wesentlicher Unterschied bleibt aber die Tatsache, daß Totò abhängig von einem guten Partner (*spalla*) war, der ihm die Vorlage für witzige Wort- oder Gestikeinlagen gab.

Was hier hervorgehoben werden muß, ist sicherlich das, was Totò unverkennbar zu Totò macht. Zunächst ist Totò ganz einfach eine Maske<sup>216</sup>, die bei ihm immer im Vordergrund steht: Die konkrete Figur ist eher unwichtig und, anstatt sich mit ihr zu identifizieren, wird sie von oben herab verspottet, weswegen Fo Totò als epischen Schauspieler bezeichnet<sup>217</sup>. Die Maske manifestiert sich natürlich im Gesicht, was aber nicht heißt, daß er keine Mimik

---

<sup>212</sup> Heute ist Totò in Italien vornehmlich wegen seiner mehr als hundert Filme bekannt, was aber wohl daran liegt, daß seine Variété-Jahre nicht filmisch dokumentiert sind. So sagt Mario Castellani: „Totò non è Chaplin o Buster Keaton, fenomeni tipicamente cinematografici. Totò è il teatro“. Zitiert nach: Faldini/ Fofi (1993), 250.

<sup>213</sup> Fo (1987), 11.

<sup>214</sup> Fo (1991), 61.

<sup>215</sup> Meldolesi (1987), 48.

<sup>216</sup> Ihre Ursprünge liegen in der von Pulcinella, denn Antonio de Curtis wächst im proletarischen Neapel mit der *Commedia dell'arte*-Maske auf und übernimmt auch deren Haupteigenschaft: den Hunger bzw. die Gier.

<sup>217</sup> Vgl. Fo (1987), 8.

verwendet, er ist im Gegenteil für das Grimassenschneiden bekannt.

Neben dieser unglaublichen Mimik setzt Totò vor allen Dingen seinen Körper ein, was ihn im Besonderen mit Fo verbindet: „In lui [Fo] è l'attore che predomina: il suo corpo dalle braccia lunghe, mobili come pale di mulini a vento, i suoi sberleffi che fanno tutt'uno col corpo, appunto come avveniva per Totò.”<sup>218</sup> Totòs Körperarbeit zeichnet sich dabei dadurch aus, daß er seinen Körper so beherrscht, daß er ihn wie eine Marionette in alle Einzelteile zerlegen und diese jeweils unabhängig voneinander einsetzen kann. Wie er den Körper konkret verdrehen konnte, schildert Sandro De Feo:

Bisognava vederlo portare le braccia in su, piegando le mani verso gli omeri come una danzatrice sacra indiana, e poi cominciare a buttare il torso nella direzione opposta dell'addome e la testa in tutt'altra direzione rispetto al torso, e gli occhi storcersi nella direzione contraria a quella del capo, e la bazza per conto suo rispetto alla bocca, e il pomo d'Adamo correre in giro vorticosamente facendo correre la farfallina nera della cravatta.<sup>219</sup>

In der Aussage von De Feo kommt auch schon im Ansatz zum Ausdruck, was Totòs Körperarbeit und speziell seine Gestik ausmacht: seine gewollte, präzise Unkoordiniertheit der Körperteile untereinander, der Gestik mit der Mimik und der Sprache:

Gesture and word are never logically co-ordinated, that is to say that Totò never makes a gesture which is the consequence of a word. The gesture precedes, alludes to, reinforces or destroys – there is always a contradiction just as there is in the tradition of the Sicilian *pupi* and of all the popular marionettes.<sup>220</sup>

Totò verfügt dabei über ein außergewöhnliches Maß an Rhythmus, ein weiteres gemeinsames Element mit Fo: “In questi sketches [...] lo spettacolo era portato avanti dalla danza ritmata dei suoi andirivieni e lo svolgimento era costituito dall'iper-comunicazione dei suoi gesti. Dunque, danza contro musica, gesti contro attrazioni.”<sup>221</sup> Dieser Sinn für Rhythmus spiegelt sich zum einen in der Synthese wieder, wie Cesare Zavattini hervorhebt<sup>222</sup>, zum anderen auch in der Perfektionierung des *tormentone*, wie Fo bemerkt, was den Schluß nahe legt, daß Fo diese Technik vielleicht von Totò übernommen hat<sup>223</sup>.

---

<sup>218</sup> Verdone (1999), 203.

<sup>219</sup> zitiert nach: Faldini / Fofi (1993), 243.

<sup>220</sup> Fo (1987), 8.

<sup>221</sup> Meldolesi (1987), 46.

<sup>222</sup> Vgl. „Era meraviglioso, Totò. E aveva quelle spalle che venivano tutte dal varietà, tutti uomini di varietà. Toccano quasi la maniera, ma è la maniera che tocca Charlot coi personaggi che ha intorno. Di una nettezza, una secchezza una capacità di sintesi sempre. L'essenziale”. Zitiert nach: Faldini/Fofi (1993), 248.

<sup>223</sup> Vgl. “One of Totò's great inventions was the tormentone. If he did not invent it then he brought it to its highest point of development. The word tormentone comes from the word “to torment”. It is a case of starting off from a theme which is often extremely banal and of developing it to the point of obsession so as to provoke a burst of laughter out of all proportion to any dramatic interest”. In: Fo (1987), 8.

Betrachtet man die Gemeinsamkeiten mit Totò, so scheinen die folgenden Schlußfolgerungen von De Pasquale angemessen:

L'originalità, la veemenza delle immagini, la caricatura, il grottesco, il rapporto con il pubblico sono elementi caratteristici degli artisti del varietà e senza dubbio, presenti in Dario Fo.<sup>224</sup>  
La capacità di passare da un personaggio all'altro con ritmi veloci, la mimica, fattore primario della teatralità, la gestualità sono elementi che Fo media dal varietà.<sup>225</sup>

Totò ist auch noch in anderer Hinsicht ein Orientierungspunkt, denn er wird oftmals als Clown interpretiert, und Fo bezieht sich bei der Befragung nach den Wurzeln seiner Schauspieltechnik gerne auf den Clown oder wird auch von Kritikern mit ihm in Verbindung gebracht<sup>226</sup>. Schaut man sich die folgende historische Ableitung des Clowns an, so wird deutlich, warum Totò als ein Vertreter angesehen wird:

Clown, termine Inglese, significa uomo del villaggio. [...] Per estensione, equivale a villano, impacciato, goffo. [...] Esso non è infatti, che il grottesco nello spettacolo, e pertanto nasce con lo spettacolo. È una reincarnazione del mimo e del sannio, del personaggio comico della commedia e del giullare, è il diavolo e il vizio della sacra rappresentazione e del mistero. È il prosecutore delle tradizioni delle maschere della commedia dell'arte: zanni (da sannio) e arlecchini. Ma soprattutto rappresenta un elemento naturale, spontaneo, eterno dello spettacolo. È il servo sciocco spagnolo (el *grazioso*). È il giullare (*jester o fool*) del teatro elisabettiano e si confonderà più tardi con Pierrot e Pulcinella.<sup>227</sup>

Auch die Anforderungen, die Fo an einen Clown stellt, erfüllt Totò, aber in gleichem Maße auch Fo selber:

Il clown deve possedere un'acuta percezione dei tempi, dei tempi della comicità. Deve saper mettere in evidenza certi gesti necessari all'azione e renderli leggibili al pubblico. Nei fumetti, per mostrare che qualcosa è successo alle spalle del personaggio, gli si fa voltare la testa, ed è questo movimento che dà l'idea del rumore. Il clown deve nei suoi gesti ispirarsi a questo steso principio.<sup>228</sup>

Dabei ist es hinsichtlich Totò gerade wieder die Arbeit mit dem Körper, die als clownesk hervorgehoben wird, und dessen Merkmale, wie das Nutzen von nicht vorhandenen Objekten oder das Charakterisieren von Figuren durch Gestik, was auch auf Fo zutrifft:

Il suo modo di camminare e di correre saltellando con le gambe divaricate e sollevate, lo strisciare i piedi, l'appoggiarsi a una parete che non c'è, l'accarezzarsi i capelli senza toccarli, lo sporgere in avanti ripetutamente le labbra serrate in segno di intesa segreta e i mille movimenti delle braccia, del volto e di tutto il corpo sono le connotazioni e gli antichi espedienti che caratterizzano il clown muto, perché servono a dilatare e rendere immediatamente visibili i dati del carattere, fino a farlo diventare comico e ridicolo.<sup>229</sup>

<sup>224</sup> De Pasquale (1999), 42.

<sup>225</sup> De Pasquale (1999), 44 bzw. 58.

<sup>226</sup> So z.B. von Jenkins (1986) oder von Scuderi (1996b), der den Betrunknen und den Erzengel aus *Le nozze di Cana* als Clown-Typen interpretiert.

<sup>227</sup> Verdone (1988), 285.

<sup>228</sup> Fo (1984), 85.

<sup>229</sup> Bispuri (1997), 17.

## b) Charlie Chaplin

Eine andere Figur, die sowohl das Variété (in diesem Fall Music-Hall) als auch die Figur des Clowns in sich vereint, ist sicherlich Chaplin, auf den hier aus zwei Gründen hingewiesen wird: Zum einen zeigt sich eine Affinität mit Fo, was den Stellenwert und die Konzeption von Gestik betrifft, zum anderen bildet er gewissermaßen die Überleitung vom Variété zu der zweiten grundlegenden Wurzel von Fos Technik, nämlich der Pantomime (s.u.). Im Gegensatz zu Totò, dessen Grundlage neben seinem Körper immer auch die verbale Ebene (der napoletanische Dialekt) ist, beschränkt sich Chaplins Kunst vor Einführung des Tonfilms gezwungenermaßen auf den Ausdruck mit dem Körper.

Was zunächst bei Chaplin auffällt, ist die Beherrschung des Raums allein durch seine Gestik. Die Figur schafft mit der Gestik den Raum um sich herum je nach ihren Bedürfnissen. Die Schnitte zum Perspektivwechsel bleiben dabei der Gestik untergeordnet:

*L'evento è sempre ridotto a gesto, cioè alla stilizzazione pantomimica della recitazione. Il gesto determina il legame fra le immagini-spazio, ne mostra la continuità servendosi di stacchi che modificano le prospettive solo in quanto le adattano alla morfologia del gesto stesso. Lo spazio diventa così rigorosamente funzionale solo al protagonista.<sup>230</sup>*

Diese Gemeinsamkeit mit Fo ist um so interessanter, als Chaplin ja im Gegensatz zu Fo in einem wirklichen Ambiente, d.h. in einem Dekor und mit echten Requisiten, agiert. Neben dieser Bemächtigung des Raums ist besonders der Einsatz des Körpers zur Darstellung von Emotionen, Gemütszuständen oder Charaktereigenschaften von hervorragender Bedeutung.

Das Zentrum der Bewegung ist dabei der Oberkörper, der Torso:

*Chaplin makes full use of the clearly defined shape of his trunk to communicate a wide array of emotions and attitudes: He elevates his upper chest to indicate pride or cockiness, he draws his shoulders downward and backward to indicate helplessness and vulnerability. [...] In short, through his trunk position and presentation, Chaplin gives an intimate sense of how he feels at every moment.<sup>231</sup>*

Dennoch bleibt die Bewegung nie auf den Oberkörper und die besonders kommunikativen Hände beschränkt, sondern weitet sich auf den ganzen Körper aus:

*Tutti gli atteggiamenti di Charlot si sintetizzano nel busto, così che i movimenti irradiano da questo come da un centro verso le varie parti del corpo contemporaneamente. Se Charlot vuol rappresentare Pubriaco, non è solo un uomo con le gambe molli, ma è ubriaco dalla testa ai piedi, è come un astro che gira.<sup>232</sup>*

Die Darstellung der Emotionen zeigt sich dabei aber nie in stereotypisierter Form, wie das in dem Zitat von Kamin bereits anklang:

---

<sup>230</sup> Cremonini (1978), 54.

<sup>231</sup> Kamin (1984), 12.

<sup>232</sup> Barrault (1988), 262.

Chez Charlot, au contraire, le geste ne répond jamais à quelque chose de prémédité. Il ne s'insère pas dans les normes cataloguées d'un système de signes ou de gestes figurant symboliquement une pensée, une attitude. Le geste de Charlot est immédiat. [...] Quoique stylisé, réduit à l'essentiel, mesuré et cadencé, c'est-à-dire introduit dans un rythme qui le module, le geste de Charlot est absolument concret, inséré dans le temps et dans l'espace du drame.<sup>233</sup>

Chaplin zeichnet sich also gerade dadurch aus, daß er den Clichés entkommt bzw. sie in so eigentümlicher Weise benutzt, daß das Cliché dahinter verschwindet. Trotz Zurückgreifens auf die Realität schafft Chaplin es, diese so zu manipulieren, daß das, was er ausdrücken möchte, verstanden wird und er dennoch nicht banal wirkt. Damit bildet er ein gutes Beispiel für das, was Fo von einem Mimen fordert:

Es gibt hundert konventionelle Gesten in der Alltagssprache, die zur Kommunikation benutzt werden. [...] Wer ein Mime werden will, muß alle diese genannten Gesten schleunigst vergessen, denn sie sind banal, stereotyp, längst bekannt und drücken weder Intelligenz noch Phantasie aus. [...] Man muß die Gesten auf der Bühne neu erfinden, so wie man auch die Wörter neu erfinden muß. Der Ausgangspunkt für jedes Theaterspiel ist die Realität, das muß man lernen, nur nicht die Konvention von Realität.<sup>234</sup>

Auch wenn der Stil von Fo sicherlich ein anderer ist - Chaplin benutzt mehr, subtilere, und auch Emotionen ausdrückende Gesten - so verbindet doch beide das Prinzip der Synthese. Denn Chaplins Kunst kann nur durch eine unglaubliche Präzision funktionieren:

Il suo senso di sintesi non ha mai difetto. Là dove chiunque altro avrebbe gesticolato per due minuti, Charlot si esprime in 15 secondi. È per noi attori, un esempio di economia. Ci invita incessantemente a restar fedeli all'assenza stessa dell'arte drammatica che è interpretazione, creazione della vita attraverso il suo elemento centrale: l'essere umano. Ma la sua grandezza appare chiaramente agli occhi di tutti: il minimo gesto rivela un cuore e un pensiero infinitamente fraterni.<sup>235</sup>

### 3. Die Pantomime<sup>236</sup>

Wenn man im 20. Jahrhundert über die Pantomime sprechen will, so stechen vor allem Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault und Marcel Marceau hervor. Von besonderer Bedeutung ist aber zunächst Jacques Lecoq, der in den 50er Jahren mit Fo zusammengearbeitet hat und dabei auch den Zusammenhang zu den anderen Formen der Pantomime herstellt:

Grazie a Lecoq passa a Fo sia la lezione astratta acrobatica di Etienne Decroux, sia quella più narrativa di Marceau e dei Frères Jacques, e da entrambi i filoni Fo può comunque ricavare la tentazione lirica del gesto, la sua ambigua portata connotativa.<sup>237</sup>

---

<sup>233</sup> Mitry (1987), 92.

<sup>234</sup> Fo (1997), 261.

<sup>235</sup> Barrault (1988), 262.

<sup>236</sup> Der Begriff Pantomime wird hier allgemein als Kennzeichnung des Theaters verwendet, in dem der Schauspieler ohne Worte, nur mit seinem Körper durch Gesten und Bewegungen kommuniziert. Der Begriff Mime hingegen wird als Bezeichnung des Akteurs benutzt. Die Unterscheidungen, die zum Beispiel Lecoq trifft, werden durch die Übernahme der Originalbegriffe gekennzeichnet.

<sup>237</sup> Puppa (1978), 35.

### a) Jacques Lecoq

Mit Hilfe von Lecoq läßt sich zunächst ganz allgemein klären, was die Pantomime generell ausmacht:

Le mot mime renferme un phénomène, celui de l'imitation. [...] L'imitation de l'acteur-mimeur engage au départ une observation très précise des gestes, des attitudes et des mouvements de l'homme et de la nature, qui par la suite serviront de langage à la poésie propre du mime en se transposant. Il s'agit pour le mime de saisir la vie apparente du réel pour la faire sienne, la rejouer en soi pour la jouer ensuite pour le public suivant sa vue propre des choses. Chaque mime est inimitable et ne peut ressembler à aucun autre, bien que tous participent d'un même langage: celui du geste lié aux lois universelles du mouvement.<sup>238</sup>

Als Extrem der Pantomime bezeichnet Lecoq den absoluten Mimen, der sich nicht nur in einem undefinierten Raum (also ohne Dekor oder Requisiten) ohne Kostüm bewegt, sondern auch darauf verzichtet, die Wörter direkt in Gesten zu übersetzen. Er zeichnet sich dadurch aus, meist kurze Stücke zu präsentieren und sich der Erinnerung bzw. der Vorstellungskraft des Publikums zu bedienen, um Illusionen zu schaffen. Von dieser Form der Pantomime als einer autonomen Kunst distanziert sich Lecoq:

Mime is always better when it is accompanied than in solitude. [...] When mime is combined with another art, this gives it another dimension and a greater richness. In mime alone there is a kind of narcissism. [...] I find that mime begins to have a meaning when it is related to theatre.<sup>239</sup>

So ist Lecoq grundsätzlich auch für die Verbindung von Wort und Geste. Er fordert aber von der verbalen Sprache, daß sie sich als Teil des Körpers manifestiert: „The gesture and the word are recognized on the level at which they merge into one another. A word must be charged with the impression of the body and only becomes clear insofar as it is so.“<sup>240</sup> In dieser Hinsicht ist Fo ein Vertreter von Lecoqs Auffassung, denn bei ihm wird immer wieder hervorgehoben, daß auch seine Stimme einen Teil des Körpers bildet: “I segni usati, ripetiamo, sono esclusivamente quelli del suo corpo, in tutta la sua estensione; anche la voce si fa in un certo senso corporea. La più lontana dal parlato letterario, la più vicina viceversa a un’idea di teatro fisico.“<sup>241</sup>

Die Basis für Lecoqs Schauspielausbildung bildet dennoch die Pantomime (*pantomime*, *pantomime blanche*, *figuration mimée*, *bande mimée*<sup>242</sup>). Anhand von physischen, pantomimischen Übungen soll der Schüler die szenische Darstellung lernen, ohne aber auf Ste-

---

<sup>238</sup> Lecoq (1987), 96.

<sup>239</sup> zitiert nach: Lust (2000), 105.

<sup>240</sup> Lecoq (1973), 119.

<sup>241</sup> Puppa (1978), 103.

<sup>242</sup> Vgl. für nähere Erläuterungen: Lecoq (2000), 121ff.

reotypen oder Naturalismen zurückzugreifen:

Dabei gilt es, die „große Geste“ wiederzubeleben, bei der der ganze Körper engagiert ist. [...] Die Gesten des modernen Menschen sieht Lecoq weitgehend als armselig und unbedeutend an, als nicht mehr bereit, die Schwerkraft herauszufordern. [...] Groß heißt hier aber in keinem Fall, daß der Körperausdruck übertrieben oder besonders ausgeschmückt sein soll. [...] Es wird Rigorosität und Präzision für das Bild verlangt, das der Schauspieler mit seinem Körper auf der Bühne zeichnet.<sup>243</sup>

Die Übungen basieren darauf, komplexere Handlung in einzelnen Attitüden zu zerlegen, so daß die Bewegung zum einen einzeln, aber danach auch in ihrem Kontext betrachtet wird. Durch diese Bewegungsanalyse soll der Weg, anstatt zur perfekten Technik oder zum Virtuositentum, zur gestischen Synthese frei gemacht und zugleich die Bedeutung des Rhythmus hervorgehoben werden<sup>244</sup>. Denn, ähnlich wie Fo, sieht Lecoq im Rhythmus die wichtigste Basis für eine sinnvolle Gestik, wobei er auch die Ansicht teilt, daß der Rhythmus mit dem Zuschauer zusammen geschaffen wird:

Un mouvement n'a aucune forme ni aucune vie s'il n'a pas de rythme et, là, nous touchons à l'aspect majeur du mouvement. [...] La communion théâtrale entre le public et l'auteur par l'intermédiaire des comédiens est un accord rythmique. [...] C'est à ce niveau que le mouvement prend sa véritable dimension, s'organisant, dans le temps-espace, par le rythme.<sup>245</sup>

Wie gesehen, ergeben sich zwischen Fo und Lecoq einige Gemeinsamkeiten, auch wenn Fo der Ansicht ist, daß eine Technik nur Sinn mache, wenn sie an einen moralischen Kontext gekoppelt ist, weil sonst die Folge das Fehlen eines spezifischen Stils sei:

Er [Lecoq] ist mit mir einer Meinung, daß der Mime sich nicht darauf beschränken darf, eine Kunst für Taubstumme auszuüben. Er sagt jedoch: „Ich biete den Schülern in meiner Schule das ganze erforderliche Rüstzeug für eine gute gestische und körperliche Ausbildung... Danach ist jeder sein eigener Herr und kann diese Fähigkeiten anwenden, wie und wo er mag.“ „Nein“, antworte ich, „diese Abkoppelung der Technik vom ideologischen Kontext, von der Moral der Dramaturgie, ist ein schwerer Irrtum...“ Und es stimmt, daß die Mimen von Lecoq sich allesamt ähneln. [...] Außerdem können sie sich nicht von den gestischen Stereotypen freimachen, die sie angenommen haben.<sup>246</sup>

## b) Etienne Decroux

Für die Modernisierung der Pantomime zeichnet sich vor allen Dingen der Franzose Decroux verantwortlich, der den *mime corporel* erfunden hat. Im Sinne von Lecoq stellt er einen Vertreter des absoluten Mimen dar: „His object was to find, through the body's movement alone, a pure, autonomous expression of a complete dramatic form [...] that could evoke poetic movement images in the spectator's imagination.“<sup>247</sup> Es ist deshalb auch

<sup>243</sup> Matthies (1996), 82-83.

<sup>244</sup> Vgl. Lecoq (2000), 98.

<sup>245</sup> Lecoq (1987), 103.

<sup>246</sup> Fo (1997), 267.

<sup>247</sup> Lust (2000), 69.

nicht weiter verwunderlich, daß er sich in die Reihe derjenigen einordnet, die den Schauspieler an die erste Stelle stellen. „Le théâtre, c’est l’art d’acteur“<sup>248</sup> proklamiert Decroux und fordert deshalb konsequenterweise eine Pantomime, die ohne Hilfsmittel auskommt, d.h. eine Kunst, die nur aus dem Körper des Mimen schöpft. So schafft Decroux als erstes das Gesicht als Ausdrucksmittel ab, indem er es entweder mit Tüchern oder neutralen Masken verdeckt: „Il mimo corporeo è in sostanza, un mimo «decapitato».“<sup>249</sup> In dieser Hinsicht unterscheidet sich Decroux maßgeblich von Fo, denn dieser käme ohne seine Mimik, die sich nicht zuletzt gegenseitig mit der Gestik unterstützt, nicht aus.

Decroux will die Pantomime von jeglicher Imitation befreien. Er stellt sich damit gegen die Tradition des 19. Jahrhunderts, mit Hilfe der Pantomime eine Geschichte erzählen zu wollen und dafür auf Gesten zurückzugreifen, die direkt in Worte übersetzbar sind:

The mime must abandon realistic movement or the conveying of an object or gesture by a realistic imitation of that object or gesture. On the other hand, he must not go to the opposite extreme and recur to symbols or to signs to portray concrete objects or gestures.<sup>250</sup>

Decroux geht nämlich davon aus, daß die Pantomime eine andere Struktur aufweist als die gesprochene Sprache, weswegen den beiden auch eine unterschiedliche Funktion zugeordnet werden muß. Während die Pantomime auf zeitliche Linearität angewiesen ist, können mit Hilfe der Sprache Zeitsprünge ausgedrückt werden. Hinzukommt die Fähigkeit des Wortes, abstrakte Konzepte auszudrücken:

Le mot peut dire [...] Le mime ne le peut pas. Car « dire », ce n’est pas seulement exprimer, suggérer, évoquer, donner à déduire, c’est produire un signe auquel tous les hommes verront le même sens en conséquence d’une convention. Le mime ne produit que présences qui ne sont point signes conventionnels. Et s’il lui arrivait de produire de tels signes, il en mourrait : devenu espèce du genre que l’on nomme verbe, il cesserait d’être frère de dessin, de statuaire, de peinture, de musique.<sup>251</sup>

Es kommt Decroux also nicht darauf an, dem Zuschauer das Verständnis besonders einfach zu machen. An die Stelle von kodifizierten Gesten treten Gesten, die etwas Universales, Unpersönliches ausdrücken, die eher einen metaphorischen Stellenwert haben:

In short, the mime actor could inspire the spectator to imagine specific or concrete movements by the use of general or “ideal” movements an evoke general or “ideal” movements through the use of specific or real movements. For example, the mime could inspire the spectator to imagine the specific movements of one or several leaves of a particular tree by portraying the general swaying movements that characterize all trees, and he could likewise evoke the general swaying movements that characterize all trees by depicting the specific movements of one or several leaves of a particular tree.<sup>252</sup>

<sup>248</sup> Decroux (1994), 41.

<sup>249</sup> De Marinis (1993), 138.

<sup>250</sup> Lust: (1971), 292.

<sup>251</sup> Decroux (1994), 144. (Übersetzung der Verfasserin)

<sup>252</sup> Lust (1971), 292-293.

Auch wenn es auf den ersten Blick scheint, daß Fo sich in dieser Hinsicht an Decroux orientiert, weil auch er sich immer gegen stereotype Bilder ausspricht, so zeigt sich in der Praxis aber, daß Fo eher auf pantomimische Gesten à la Marceau zurückgreift (s.u.).

Als Basis für die Bewegungen mit dem Körper sieht Decroux den Oberkörper an, wobei er aber die Bedeutung der Arme und Hände wesentlich reduziert, denn sie stellen für ihn, genauso wie das Gesicht, „Instrumente der Lüge“<sup>253</sup> dar:

Arms and hands were seldom used independently because the gestures that they expressed would be too conventional and literal, even meaningless. Through massive movements of his total body, the mime could achieve a grandiose, noble, less personal, and non-realistic expression. Emotions originated from the trunk of the body.<sup>254</sup>

Die Arbeit des Mimen wird dabei von Decroux in Verbindung mit der des Bildhauers gebracht: „Je désire que l’acteur, acceptant l’artifice, sculpte l’air.“<sup>255</sup> Wie Lecoq setzt Decroux auf die Synthese, denn jede Bewegung hat in der Pantomime Bedeutung. Diese Einsicht teilt er auch mit Fo: „Sulla scia di Decroux, l’attore [Dario Fo] elimina dall’azione tutto il superfluo perché appaia più chiaro ed essenziale l’elemento necessario.“<sup>256</sup> Interessanterweise inspiriert Decroux sich, genau wie Meyerhold, an dem Bild des Arbeiters<sup>257</sup>. Den Gedanken der Synthese zu Ende denkend, kommt Decroux zu dem Schluß, daß der Mime im Gegensatz zu dem Tänzer oder Schauspieler auch *sur place*, also ohne Bewegung im Raum agieren kann, eine Technik die auch Fo nutzt (z.B. Hochsteigen der Leiter):

Translational movement, which transfers a body from one point to another, does not concern the mime as it does the traditional actor and dancer. The mime is concerned instead with concentrated movement, which condenses space as it condenses idea and time. Such concentrated movement denies translational movement without sacrificing either quality or quantity of expression.<sup>258</sup>

Besondere Bedeutung kommt bei Decroux’ *mime corporel* dem Innehalten zu, denn dadurch wird die Bewegung rhythmisiert und dynamisiert. Sie erhält also eine Musikalität. Wie wichtig der Rhythmus und die Pause bei Fo sind, wurde bereits ausführlich dargestellt. Interessant ist natürlich zu sehen, wie sich Decroux über das Benutzen von Sprache äußert.

---

<sup>253</sup> Decroux (1994), 89.

<sup>254</sup> Lust (2000), 70.

<sup>255</sup> Decroux (1994), 29.

<sup>256</sup> De Pasquale (1999), 57.

<sup>257</sup> Vgl. die Feststellung von Thomas Leabhart: “These economical gestures of the working person were one of the primary influences on Decroux’s art; he was often heard to say that working people perform the simplest, most efficient and least tiring movements, as they have to conserve their energy in order to make it through their long days.” Leabhart (1989), 36.

<sup>258</sup> Angotti / Herr (1974), 10.

Wie auch für seinen Pantomimenstil steht in diesem Punkt eine grundlegende Überzeugung Decroux' im Vordergrund: „Je crois qu'un art est d'autant plus riche, qu'il est pauvre en moyens“<sup>259</sup>. Daraus ergibt sich das Verhältnis zwischen Sprache und Pantomime: „Mais peut-on mélanger le mime et la parole? – Oui, lorsque tous deux sont pauvres, car alors, l'un complète l'autre“<sup>260</sup>. Das bedeutet, daß die Pantomime das Wort nicht erschlagen darf und umgekehrt. Wenn zum Beispiel die Pantomime im Vordergrund steht, muß das Wort dahinter zurückstehen. Decroux schließt also nicht grundsätzlich das Wort aus, sondern moniert nur - wie Fo - die Vormachtstellung des literarischen Textes: „Tant que les pièces seront écrites avant que d'être répétées, le texte dira trop de ce qu'il convient d'exprimer pour que diction et mime puissent aux côtés du texte se produire en art étendu.“<sup>261</sup>

### c) Jean-Louis Barrault

Obwohl Decroux sicherlich die Studien des *mime corporel* bis zur Perfektion getrieben hat, so war an seiner „Erfindung“ maßgeblich sein Mitarbeiter und Schüler, Jean-Louis Barrault, beteiligt<sup>262</sup>. Auch bei Barrault verlieren die Hände ihre Vormachtstellung zugunsten des Oberkörpers, die Gesten fungieren nicht mehr als Ersatz für Worte. Nicht umsonst unterscheidet Barrault strikt zwischen der *pantomime* (19. Jahrhundert), die für ihn eine stumme Sprache (*langage muet*) darstellt, und *mime*, die Kunst, die aus der Stille entspringt:

La pantomima detta antica è un'arte muta; il mimo detto moderno è un gioco silenzioso. La pantomima antica aggiunge all'azione propriamente detta, come un muto, un linguaggio di gesti. Il mimo moderno, per desiderio di purezza, vuole interdirti quel linguaggio muto. Non vuol essere che azione, e se aggiunge qualche cosa all'azione, sarà una specie di canto lirico di gesti.<sup>263</sup>

Dies läßt sich schon in seiner ersten Arbeit *Autour d'une mère* ablesen: Auch wenn in dem Stück gesprochen wurde, so lag doch der Hauptaspekt auf der körperlichen Darstellung, denn die Schauspieler waren fast unbekleidet, damit der Körper für sich sprechen konnte. Wie genau die Gestik eingesetzt wurde, läßt sich heute nicht mehr sagen, aber daß sie fundamental für die Aufführung war, belegt die Kritik von Antonin Artaud:

C'est là, dans cette atmosphère sacrée, que Jean-Louis Barrault improvise les mouvements d'un cheval

<sup>259</sup> Decroux (1994), 45.

<sup>260</sup> ebenda, 49.

<sup>261</sup> ebenda, 192.

<sup>262</sup> Beide haben zusammen z. B. das Gehen auf der Stelle (*marche sur place*) entwickelt, das Barrault in dem Film von Carné *Les enfants du paradis* in der Rolle des Baptiste (Debureau) anwendet. Auch wenn Barrault heute wegen der Interpretation des Baptiste bekannt ist, so hat dieser Auftritt jedoch wenig mit seinem eigentlichen Pantomime-Stil gemein.

<sup>263</sup> Barrault (1953a), 184.

sauvage, et qu'on a tout à coup la surprise de le voir devenu cheval.

Son spectacle prouve l'action irrésistible du geste, il démontre victorieusement l'importance du geste et du mouvement dans l'espace. Il redonne à la perspective théâtrale l'importance qu'elle n'aurait pas dû perdre. Il fait de la scène enfin un lieu pathétique et vivant. [...] Il y a dans cette gesticulation animée, dans ce déroulement discontinu de figures, une sorte d'appel direct et physique ; quelque chose de convaincant comme un dictame, et que la mémoire n'oubliera pas.<sup>264</sup>

Wie den traditionellen Pantomimenstil lehnt Barrault aber auch die unverständliche Pantomime ab: „Il ne s'agit pas de se faire comprendre, il faut être évident. Et surtout, il ne faut pas être compréhensible sous prétexte de poésie.“<sup>265</sup>

Was Barrault als Vergleichsobjekt interessant macht, sind hier jedoch weniger seine noch sehr von Decroux inspirierten Arbeiten, sondern sein späteres *théâtre total*. Am Anfang steht dabei die Einsicht, daß schon zu Urzeiten der Mensch im Theater verschiedene Darstellungsformen, wie Tanz und Musik, verbunden hat:

Fin dalle origini l'uomo si esprime totalmente [...]. Sono la specializzazione e il caso ad avere, con il tempo, separato i generi, non il principio essenziale. Colui che, ai giorni nostri, cerca di ritrovare questa sintesi della parola, del canto e della danza, non obbedisce dunque a una mania intellettuale ma cerca fisicamente di ritrovare la forma originale, essenziale e naturale dell'espressione musicale dell'Essere umano.<sup>266</sup>

Die Kunst des Mimen hingegen besitze etwas Unnatürliches, weil sie aus dem Visuellen einen Zweck mache und es nicht als Mittel begreife und sich, statt mit dem Wort eine Verbindung einzugehen, von diesem absondere:

Mois, je suis allé vers le théâtre total, convaincu que le geste comme la parole, ça fait partie du corps, convaincu que la parole, comme le geste, est d'abord et essentiellement le résultat d'une respiration sculptée par une contraction musculaire. Finalement, [...] je crois en avoir fait l'expérience, tout est le résultat d'une respiration. [...] Pour moi, aujourd'hui, l'art du geste est inséparable de l'art du verbe.<sup>267</sup>

Die Basis für das totale Theater bilden die Geste und die Sprache, wobei diese aber einku-  
tig als Teil des Körpers betrachtet wird<sup>268</sup>. Im Vordergrund steht also der Schauspieler:

Dans le théâtre complet donc, le pied de l'homme est utilisé par l'auteur au maximum, la main de l'homme, la poitrine de l'homme, ses abdominaux, son souffle, ses cris, sa voix, ses yeux, l'expression de son cou, les inflexions de sa colonne vertébrale, sa glotte, etc. Exploitée dans toutes ses ressources, sa richesse mimique est illimitée ainsi que les beautés encore plus précieuses de son verbe. Il soupire, il articule, il parle, il crie, il chante en harmonie constante avec ses palpitations, son regard, le battement ailé de ses doigts, la flexibilité de son dos, ses pas, ses sauts, sa danse. Il

---

<sup>264</sup> Artaud (1998), 218-19.

<sup>265</sup> Barrault (1954), 91.

<sup>266</sup> zitiert nach: De Marinis (1993), 212.

<sup>267</sup> zitiert nach: Jean Perret (1987a), 68-69.

<sup>268</sup> Das totale Theater hat demnach nicht die Bedeutung von Synthese verschiedener theatraler Mittel, wie Barrault betont: "se lo scenario è sempre troppo ricco, è che gli attori non forniscono abbastanza materia di teatro. [...] Il problema dello scenario teatrale dipende dunque dalle possibilità tecniche degli attori." Barrault (1953a), 96-97.

vibre et se meut dans un rythme croissant pour devenir brasier et flamme.<sup>269</sup>

Der Körper wird in jeder denkbaren Weise eingesetzt, er kann auch z.B. die Funktion übernehmen, das Dekor und die Requisiten zu ersetzen. Diese Aufgabe kommt dabei vor allem der Pantomime, also der Kunst der Geste, zu, denn durch sie ist der Schauspieler in der Lage, nicht nur seine Figur, sondern auch das, was ihn umgibt, anzuzeigen, wie Barrault zum Beispiel für seine Inszenierung von *Christophe Colomb* (Paul Claudel) ausführt:

L'acteur à son tour, sans quitter pour cela son personnage, devient de temps en temps élément. Exemple : les vagues de la mer (êtres humains) rejettent sur la grève «un vieux marin presque mort». Christophe Colomb entre dans l'eau pour porter secours au marin. Les deux acteurs qui interprètent respectivement le marin et Colomb, doivent exprimer en même temps, et sans quitter leurs personnage, l'élément de l'eau et la force ballottante des vagues.<sup>270</sup>

Die Gestik erfüllt hier teilweise die Funktion wie in der Marceauschen Pantomime, wenn der Mensch in Beziehung zu seiner Umgebung gesetzt wird und sich durch die Gestik Rückschlüsse auf die Objekte und das Ambiente ziehen lassen. Diese Möglichkeit des menschlichen Körpers nutzt auch Fo. Auf der anderen Seite kommt der Gestik aber noch eine andere fundamentale Rolle zu, nämlich etwas sichtbar zu machen, was mit Worten nicht ausgedrückt werden kann bzw. soll, denn im Gegensatz zur Sprache ist die Stärke der Gestik ihre Visualität. Barrault spricht sich deshalb gegen eine Verdopplung von Zeichen aus. Die Geste besitzt ihre Eigenständigkeit und ist dem Wort gleichgestellt, wobei beide als komplementär angesehen werden: Was durch Worte ausgedrückt wird, darf nicht durch eine Geste wiederholt werden und umgekehrt<sup>271</sup>, da dies keinen Sinn machen würde, wie Barrault explizit in Bezug auf die Interpretation von *Phèdre* sagt:

In somma, dev'esserci un similitudine assoluto tra questo gesto regolato, scelto e ritmato, e la forma vocale scelta, regolata e ritmata dall'autore. Il comportamento plastico dei personaggi non è un doppione dei comportamenti che ci rivela la parola; li completa.<sup>272</sup>

Beide Mittel stammen aus derselben Quelle und gehen deswegen eine Verbindung ein, wobei sie aber in einem Gleichgewicht stehen müssen: „dès que la parole l'emporte par trop sur le geste et réciproquement, il y a risque de distorsion et de discordance.“<sup>273</sup>

Barrault trifft sich also gleich in mehreren Punkten mit Fo: Zum einen stellt er sich gegen ein Übermaß an theatralen Mitteln, die das eigentliche Mittel, nämlich den Schauspieler, er-

<sup>269</sup> Barrault (1953b), 31.

<sup>270</sup> ebenda, 36.

<sup>271</sup> So wies Barrault einen Schauspieler zurecht, der eine Geste mit der Hand machte, während er gleichzeitig die Worte „in meiner hohlen Hand“ sprach. Vgl. Gillespie (1982/83), 331.

<sup>272</sup> Barrault (1953a), 131.

<sup>273</sup> zitiert nach: Perret (1987), 69.

sticken, zum anderen stellt er Gestik und Sprache auf eine Stufe. Was die Funktion der Gestik anbetrifft, stehen sich die beiden ebenfalls sehr nahe<sup>274</sup>. Außerdem ist Fo auch für eine körperliche Ausbildung, die physische Übungen genauso umschließt wie das richtige Atmen<sup>275</sup>, das für Barrault den Ausgangspunkt von Geste und Sprache darstellt. Schließlich wenden sich beide gegen die überbordende Gestik, als Schmuck und Ausdruck von Bra-vour. So könnte die folgende Aussage genauso gut von Fo sein:

Car, être mime, c'est d'abord posséder une connaissance, une maîtrise évidente de son corps. D'où vient que les jeunes gens qui ont fait du mime ne peuvent plus faire le moindre geste sans y ajouter des guirlandes de mouvements inutiles qui faussent l'architecture même de leur geste. Il en découle une espèce de maniérisme visuel qui, s'il était traduit en langage parlé, serait absolument insupportable.<sup>276</sup>

#### d) Marcel Marceau

Auch wenn Marceau eine Zeit lang bei Decroux gelernt hat, so vertritt er doch, ästhetisch gesehen, die entgegengesetzte Richtung der Pantomime. Er gilt als Erneuerer der Pantomime des 19. Jahrhunderts, weil er sich statt auf abstrakte Gesten, auf Gesten stützt, die leicht verständlich und wiedererkennbar sind, denn Marceau sagt:

Solo le convenzioni stabilite dai nostri gesti possono rendere tangibili le forme del nostro pensiero. Il mimo deve dunque esprimersi con chiarezza, senza essere prolisso. Non può sostituire le parole con i gesti, ma rende con la varietà degli atteggiamenti una serie di immagini corporee leggibili alla stregua delle parole scritte in un libro.<sup>277</sup>

Anders als bei der Debureau'schen Pantomime geht es aber nicht darum, Wörter in Gesten zu übersetzen, auch wenn wieder die Mimik wesentliche Bedeutung gewinnt und die Hände erneut ein wichtiges Ausdrucksmittel werden.

Für Marceau ist der Hauptaspekt des Mimen, die Visualisierung einer unsichtbaren Welt:

Il mimo deve rendere visibile l'invisibile e invisibile il visibile. [...] Io guardo, vedo, fotografo ciò che vedo. Voi non sapete ciò che guardo, bisogna stilizzare lo sguardo. Guardo un'automobile che passa e devo rendervela visibile, darvi il suo ritmo; [...] Si tratta dunque di visualizzare la complessità di un mondo con i suoi oggetti e i suoi soggetti, di determinare il loro volume, il loro peso, la loro identità. Di creare la magia dell'invisibile visibile e del visibile invisibile.<sup>278</sup>

Er unterscheidet dabei zwei Arten von Mimen, die sich auch verbinden können: Der *objektive Mime* setzt sich in Beziehung zu Objekten und erschafft diese, der *subjektive Mime*

---

<sup>274</sup> Vgl. als Beispiel die bereits zitierte Aussage von Fo: „Der Mime ist funktionell, wenn er mit seiner Gestik Wirkungen und Mitteilungen erreicht, die klarer, wirksamer und zudem einfacher und einprägsamer sind, als er sie mit dem bloßen Wort erreichen würde.“ Fo (1997), 260-61.

<sup>275</sup> Vgl. Fo (1997), 262.

<sup>276</sup> Barrault (1954), 86-87.

<sup>277</sup> Marceau (1987), 49.

<sup>278</sup> ebenda, 104.

hingegen verkörpert Emotionen. Der Vorstellung des objektiven Mimen liegt dieselbe Idee zugrunde, die schon Barrault vertrat, nämlich daß der Körper gleichzeitig das Objekt wird, zu dem er sich in Beziehung gesetzt hat:

Identificandosi con l'oggetto il mimo *diventa* l'oggetto, ne assume non soltanto la forma ma anche il peso. Il suo mezzo attivo è quello di esprimersi tirando e spingendo. Quando il mimo incarna il vento, egli imprime con il proprio corpo il peso del vento. E noi vediamo il vento. Quando il mimo entra nell'acqua il suo corpo spinge l'acqua. Noi vediamo l'acqua, il mimo diventa l'acqua.<sup>279</sup>

Die Basis des Mimen ist immer die Identifizierung mit der Welt um ihn herum, ein Gedanke, dem Fos Theater diametral entgegen steht. Ausgangspunkt zur Neu-Erschaffung dieser Welt ist zwar die Realität, doch soll der Mime diese nicht imitieren: „la peculiarità del mimo è la stilizzazione“<sup>280</sup> sagt Marceau, und dennoch steht bei ihm immer die Illusion im Vordergrund: „L'illusione è la magia del mimo. Il meraviglioso nasce dall'inatteso e dalla bellezza del sortilegio e dalla metamorfosi che l'occhio percepisce senza poter discernere lo stadio della trasformazione.“<sup>281</sup> Die besondere Herausforderung des Mimen ist es, eine illusionäre Wirklichkeit zu kreieren und gleichzeitig von der Realität zu abstrahieren, denn der Raum und die Zeit des Mimen entsprechen nie der Wirklichkeit, sie bilden vielmehr ein Kondensat: „Bisogna che il gesto parta da una specie di realtà poetica e poi decolli verso il simbolismo, verso la finzione.“<sup>282</sup> Die Geste hat also auch bei Marceau wieder eine synthetische Funktion.

Marceau ist sich dabei mit Fo einig, daß diese Transformation der Realität vom Zuschauer eine Kollaboration erfordert. Anders als Fo ist aber das Ziel bei Marceau, das Publikum durch evozierte bzw. erzeugte Emotionen so in die Aufführung einzubinden, daß es sich mit dem Geschehen auf der Bühne identifiziert und in die Welt des Traums entführt wird:

Le mime est là pour créer l'illusion. Avec lui, le rêve devient réalité. La parole devient libre dans la bouche de l'autre par la magie du mime dont l'art est d'entrer dans le silence, d'en ramener ce qu'aucun mot ne dit et de rendre la parole à tous ceux et à toutes celles qui aiment et souffrent et meurent, quand, au paroxysme des émotions.<sup>283</sup>

Die Pantomime zeichnet sich deswegen durch eine poetische Komponente aus, die sich in den Gesten durch Expressivität und Eleganz widerspiegelt. Deshalb meint Ron Jenkins, daß Dario Fos Gestik ästhetisch keine Ähnlichkeit mit der von Marceau hat:

---

<sup>279</sup> zitiert nach: De Marinis (1993), 238.

<sup>280</sup> Marceau (1987), 119.

<sup>281</sup> ebenda, 118.

<sup>282</sup> ebenda, 110.

<sup>283</sup> Perret (1987b), 72.

Fo's rhythmic pantomime is antithetical to the style of a performer like Marcel Marceau. There is nothing refined, delicate or quiet about a performance by Dario Fo. It is full of crude sound and coarse gestures expressing human desires and needs. Marceau's technique of pure mime calls attention to itself as something apart from everyday gesture. Fo submerges his technique in a flurry of sounds and movements, he seems to have just come off the subway and invents it all on the spot. Fo is full of passions, obscenities, odours, growls, and desires that could not exist in the ratified world of classical mime. These irrepressible urges give Fo's performances their inner pulse.<sup>284</sup>

Das ist zwar sicherlich im Grundsatz zutreffend, dennoch verbindet die beiden die Konventionalität (im Sinne von Wiedererkennbarkeit) der verwendeten Gesten und auch ihre Funktionalität. So findet man in den Bip-Pantomimen<sup>285</sup> Gesten, die auch Fo benutzt, wie das Umarmen einer Frau [212a,b] (vgl. [102]), das Trinken [213] (vgl. 150), das Öffnen einer Schriftrolle [214a,b] oder das Halten einer Pfanne [215]. Gerade beim *Grammelot dello Zanni* wurde gezeigt, daß die Gestik so illusionistisch wirkt, daß die Geschichte ohne Sprache verständlich ist. Zu Recht stellt Pozzo fest:

In realtà, per quanto riguarda la gestualità nel grammelot di Dario Fo, è azzardato parlare di invenzione. Il processo di trasformazione che è alla base della produzione gestuale conserva gran parte della convenzionalità propria della gestualità pratica e di quell'espressiva: ciò rende i movimenti riconoscibili e replicabili.<sup>286</sup>

Fo setzt sich in diesen Fällen, wie Marceau, in Bezug zur Umwelt, und er kann dies nur überzeugend tun, wenn er mit seinen Gesten die manipulierten Objekte dem Zuschauer glaubhaft und verständlich macht. Das gelingt, indem er mit seinem Körper die Größe, das Gewicht und die allgemeine Beschaffenheit des Objekts charakterisiert. Fo wendet hier offensichtlich die gleichen Techniken wie Marceau an<sup>287</sup>, ebenso wie bei der Erschaffung von zwei gleichzeitig anwesenden Figuren:

Marceau utilizes sudden changes to establish contrast between two or more characters. The comical contrast in David and Goliath is based upon his quick transformations from the big, burly Goliath to the small, agile David, giving the illusion that both characters are on stage simultaneously.<sup>288</sup>

Auch in *Le Tribunal* wechselt Marceau zwischen dem Verteidiger [216a,b], dem Staatsanwalt [217] und dem Richter [218] allein dadurch hin und her, daß er für jeden eine bestimmte Haltung als Kennzeichen einführt.

---

<sup>284</sup> Jenkins (1986), 175.

<sup>285</sup> Marceau hat Anfang der 40er Jahre die Figur Bip erschaffen, die durch ein weiß geschminktes Gesicht und ein bestimmtes Kostüm gekennzeichnet wird. Vgl. für Bilder: Marceau (1987). Als Grundlage für den Vergleich dient folgende Aufzeichnung: *Marcel Marceau en scène* (Produktion von 1992).

<sup>286</sup> Pozzo (1998), 131.

<sup>287</sup> Das kann man auch daran ablesen, daß er in seinem *Kleinen Handbuch des Schauspielers* die adäquaten Techniken referiert, die alle Mimen beherrschen müssen und dabei zum Beispiel für das Glaubhaftmachen einer Tür auf Marceau verweist. Vgl. Fo (1997), 260ff.

<sup>288</sup> Lust (2000), 86.

Diese ähnliche Verwendung der Gestik hängt dabei auch damit zusammen, daß bei Fo und Marceau das Erzählen einer Geschichte im Vordergrund steht. So beschreibt De Marinis Marceaus Kunst als „un mimo fondamentalemente descrittivo e narrativo“<sup>289</sup> und auch Leabhart sieht Marceau als Erzähler, wie aus der folgenden Beschreibung hervorgeht: „a charming Pierrot or Baptiste or Bip in white face who creates illusion and images through movements of face, hands and a body, but who does not speak. In essence, a silent storyteller.“<sup>290</sup> Der Unterschied ist dabei nur, daß Fo sich in seinen Stücken manchmal ans Publikum wendet oder einen Erzähler dazwischenschaltet, was bei Marceau nicht vorkommt. Und natürlich hat Fo immer noch die Sprache, die Marceau nie benutzt.

Wie an dem Vergleich mit den verschiedenen Ausformungen der Pantomime gezeigt wurde, hat Fo sicherlich zum Teil Ideen von den verschiedenen Meistern der Pantomime übernommen (oder steht ihnen doch zumindest nahe), ist dabei aber keiner Richtung bis zum Ende gefolgt, wie er auch selber auf die Frage Luigi Allegris hin, ob er je eine Schule besucht habe, sagt: „No, [...] Litigavamo anche, perché non eravamo d'accordo su come usare il nostro corpo e la gestualità. [...] Si preferiva riferirci ad una maggior libertà espressiva piuttosto che codificare gestualità e stereotipi mimici di convenzione.“<sup>291</sup> Gleichzeitig ist aber auch deutlich geworden, warum Fo von sich selbst behauptet: „Ma sono un mimo.“<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> De Marinis (1993), 240.

<sup>290</sup> Leabhart (1989), 79.

<sup>291</sup> Fo (1990), 49.

<sup>292</sup> In einem Gespräch mit der Verfasserin am 24. April 2001.

*«Rien n'égalera jamais la poésie d'un  
corps dans l'espace, qui bouge et qui  
parle.»*

(Jean-Louis Barrault)

## Schlußbetrachtung

Läßt man noch einmal Revue passieren, was die Geste alles bei Fo leistet, so ist es sicherlich nicht übertrieben zu behaupten, daß sein Monologtheater ohne Gestik kaum existieren könnte, immerhin müssen die Gesten nicht nur ihre allgemeinen Funktionen im Gespräch erfüllen (Strukturierung der Rede, Illustrationen etc.), die Figuren erschaffen und charakterisieren, die Objekte herbeizaubern, den Raum definieren, sondern auch den Rhythmus schaffen und für eine verständliche Montage sorgen. Denn wenn Jenkins schreibt: „Fo has developed a modern style of epic performance that speaks to his audience with the immediacy of a newspaper editorial, shifts perspectives with the fluidity of cinematic montage, and pulsates with the rhythmic drive of a jazz improvisation“, so ist das zu großen Teilen der Verdienst der Gestik.

Fo nutzt alle Möglichkeiten, die die Geste mit sich bringt, eine Tatsache, die sich auch in den Aussagen der Kritiker widerspiegelt: So beschreibt ein englischer Rezensent Fo als „cartoon in motion“<sup>293</sup>, ein zweiter charakterisiert ihn als „Komiker par excellence“, „Tänzer, Mime“<sup>294</sup>, ein dritter versucht die Polyfunktionalität der Geste damit zu erfassen, daß er Fos gestische Ausdrucksmittel in „Körpersprache, Gesten, Pantomime,“<sup>295</sup> unterteilt. Dabei zeichnet sich Fo gerade dadurch aus, daß er zwar bestimmte Techniken zugrunde legt, aber dennoch keine Standardlösungen verwendet, so daß jeder Monolog hinsichtlich der Gestikauswahl anders ausfällt:

In Fo, il gioco delle mani si sviluppa senza soluzione di continuità, trapassando con ritmi varati per piani diversi: convenzione, allusione, mimica, fino alla frenesia del gramlot [sic], in cui le dita assumono un movimento corrispondente alla scansione sillabica.<sup>296</sup>

Auch wenn Fo aus vielen verschiedenen Quellen für seine Gestikverwendung geschöpft hat, bleibt er doch einzigartig in seiner Weise, Geschichten zu erzählen, denn er schafft es, die Geste mit dem Ton so zu harmonisieren, daß sie sich gegenseitig unterstützen und ihre respektive Ausdruckskraft verstärken: „Dario racconta col movimento e vive con la parola. I due termini: gesto e parola, s’incontrano oppure viaggiano paralleli, a volte si combattono ma sempre sotto uno c’è l’altro e viceversa.“<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Mel Gussow zitiert nach: D’Aponte (1989), 535.

<sup>294</sup> Clemente/Manenti (1983).

<sup>295</sup> Offtät (1985).

<sup>296</sup> Meldolesi (1978), 173.

<sup>297</sup> Eugenio Allegri zitiert nach: Pizza (1996), 120.

Mit dieser Kombination aus Geste und Wort (unter deutlicher Aufwertung der Gestik) hat Fo eine Darstellungsform geschaffen, die in der Einfachheit der theatralischen Mittel und der Komplexität der Aufführung gleichermaßen faszinierend und unterhaltsam ist. Wie weit der Einfluß von Fos Monologtheater und der Verwendung der Gestik reicht, sieht man, wenn man einen Blick auf die heutige Theatersituation in Italien wirft: Selbst unter den zahlreichen Alleinunterhaltern/Komikern (wie Roberto Begnini, Beppe Grillo, Lella Costa) gibt es einen, der sich von Fo inspiriert hat: Paolo Rossi improvisiert nicht nur, sondern untergräbt auch die Autorität des Wortes, indem er zum einen seinen Text eher als *canovaccio* benutzt und zum anderen mit seinem ganzen Körper agiert:

La voce, il gesto, la situazione sono il vero copione di lavoro. È il solo comico settentrionale che usi il corpo per stregare la platea. [...] Il suo sogno è riuscire a fare a meno della parola: la contamina con ogni mezzo, innesta gesti e smorfie dove occorre.<sup>298</sup>

In den letzten Jahren hat sich aber auch ein Ein-Mann-Theater entwickelt, daß man am besten mit dem Begriff der Narrativität umschreiben könnte. Dieses Erzähltheater erinnert stark an Fos Monologe, wie auch das folgende Zitat bestätigt:

Una delle modalità sceniche che è andata affermandosi nel decennio è la figura dell'artista solitario, autore e interprete di se stesso. Sono soprattutto Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini, primi e originali eredi di Dario Fo. Bravissimi attori dedicatisi alla scrittura orale, al racconto drammaturgico che diviene affabulazione e metafora, sia quando descrive storie autobiografiche, sia quando propone testi di devastante contenuto politico.<sup>299</sup>

Dabei wird gerade Paolini als Fos Nachfolger angesehen, weil er sich in seinen Programmen mit seiner Heimat und seiner Sprache kulturell und politisch auseinandersetzt. Hinsichtlich der Gestik sticht aber ein Erzähl-Monolog von Baliani hervor (*Kohlhaas*), denn dort werden viele von Fos Techniken perfektioniert, auch weil Baliani auf einen Stuhl gefesselt ist. Seine Gestik ist so synthetisiert und rhythmisiert, daß sie durch Musikalität, Unmittelbarkeit und eine unglaublich suggestive Aussage- und Ausdruckskraft besticht.

Auch wenn abzuwarten bleibt, wie sich dieses Monologtheater entwickelt, so scheint doch bereits jetzt klar, daß Fo mit seiner Art des Körperseinsatzes (und damit der Gestik) nicht nur alte Traditionen wiederbelebt und aus verschiedenen Theaterformen eine ihm eigene geschaffen hat, sondern in seiner Originalität auch ein Orientierungspunkt für eine neue Schauspielergeneration bildet.

---

<sup>298</sup> Costa (1990), 41.

<sup>299</sup> Chinzari / Ruffini (2000), 72.

## Anhang

Die folgenden Standbilder wurden übernommen aus:

- Bild 1a - 191; 211                      1997    *Mistero Buffo. Con Dario Fo e Franca Rame.* (2 Kassetten). Hg. von Einaudi. Turin [Fernsehaufzeichnung der RAI von 1977].
- Bild 192a - 194d:                      1991    *Dario Fo 1991. Il meglio di Mistero Buffo.* Hg. von L'Unità.
- Bild 195a - 196:                        1991    Dario Fo 1991. Monologhi da Storia della tigre e Mistero Buffo. Produziert und hg. von CTFR.
- Bild 197a - 203d;  
  Bild 206 - 210e                        1992    *Johan Padan a la scoperta de le Americhe.* Produziert und hg. von CTFR.
- Bild 204a - 205:                        1999    *Lu Santo Jullare Francesco.* Hg. von Einaudi.
- Bild 212a - 218:                        1992    *Marcel Marceau en scène.* Produziert von Poly Gram Video.

Die Bildausschnitte und die Farbe der Standbilder wurden bearbeitet.



1a

1b

1c

1d

1e

1f



2a

2b

2c

2d

2e

2f



2g

2h

2i

2j

2k

2l



3a

3b

3c

4a

4b

4c



4d

4e

4f

4g

4h

4i



4j



4k



4l



4m



4n



4oI



4oII



4oIII



4oIV



4pI



4pII



4pIII



5a



5b



5c



5d



5e



6a



6b



6c



6d



6e



6f



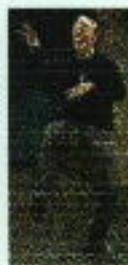
6g



6h



6i



6j

6k



7



8a



8b



9

10

11a

11b

11c



11d

11e

11f

11g

12a



12b

12c

12d

13a

13b



14a

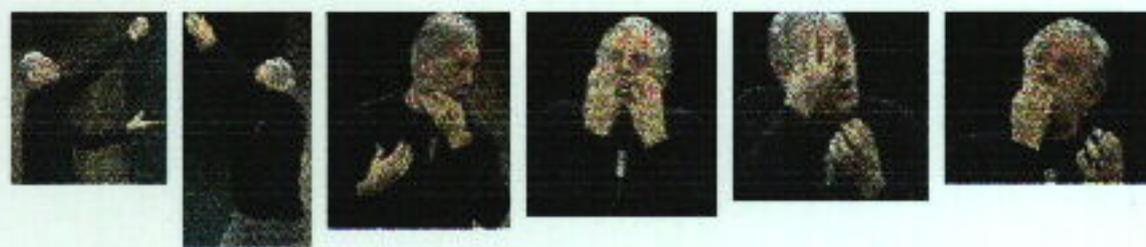
14b

15a

15b

15c

16a



16b

17

18

19

20

21



22



23a



23b



23c



23d



23e



23f



23g



23h



23i



23j



23k



24



25



26



27



28



29a



29b



29c



29d



29e



29f



29g



29h



29i



29j



29k



30



31



32



33



34a



34b



35



36



37



38a



38b



38c



39



40a



40b



40c



41



42



43



44



45a



45b



45c



46a



46b



46c



46d



47



48



49



50



51



52



53



54



55a



55b



56



57



58



59a



59b



59c



59d



60a



60b



60c



61a



61b



62a



62b



63a



63b



63c



63d



63e



64



65a



65b



66



67a



67b



68a



68b



69a



69b



69c



69d



69e



70a



70b



70c



70d



70e



70f



70g



71a



71b



72a



72b



72c



73



74



75a



75b



76



77



78a



78b



79



80



81



82a



82b



83



84a



84b



84c



85a



85b



85c



86a



86b



87



88



89



90



90a



90b



91



92



93



94



95a



95b



95c



96a



96b



96c



97a



97b



97c



97d



97e



98



99a



99b



99c



99d



99e



100



101



102



103



104



105a



105b



105c



106



107



108a



108b



109a



109b



110



111



112a



112b



113a



113b



113c



113d



114



115a



115b



116



117



118



119



120



121



122



123a



123b



124



125



126a

126b

126c

127a

127b

127c



128a

128b

128c

128d

128e



128f

128g

129a

129b

129c

129d



129e

130a

130b

130c

130d



131

132

133a

133b

134a



134b



134c



134d



135a



135b



135c



136a



136b



137a



137b



137c



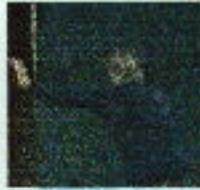
138



139a



139b



140



141



142



143



144



145a



145b



146



147a



147b



147c



148a



148b



149



150



151



152



153a



153b



153c



154a



154b



154c



155



156



157



158



159a



159b



159c



159d



159e



159f



159g



160



161



162



163a



163b



163c



164



165a

165b

166

167a

167b

168



169

170a

170b

171a

171b

171c



172

173

174

175

176



177

178a

178bI

178bII

178bIII



178bIV

178bV

178bVI

178bVII



178bVIII



178bIX



178bX



178bXI



178bXII



178bXIII



178bXIV



178bXV



178bXVI



178bXVII



178bXVIII



178bXIX



178bXX



179a



179b



179c



179d



179e



179f



180a



180b



180c



180d



180e



180f



180g



180h



180i



180j



181



182a



182b



182c



182d



182e



182f



182g



182h



182i



183a



183b



183c



183d



184a



184b



185



186



187



188



189



190



191



192a

192b

192c

193

194a

194b



194c

194d

195a

195b

195c

196



197a

197b

198

199a

199b



199c

200

201

202a



202b

203a

203b

203c

203d



204a



204b



205



206



207



208a



208b



209



210a



210b



210c



210d



210e



211



212a



212b



213



214a



214b



215



216a



216b



217



218

## Literaturverzeichnis

Allegrì, Luigi.

1988 *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Bari: Laterza.

Angotti, Vincent L.; Herr, Judie L.

1974 *Etienne Decroux and the advent of modern mime*. Theatre Survey 15/1, 1-17.

Appia, Adolphe

1988 *Oeuvres Complètes. 1906-1921 (Bd 3)*. Hg. von Marie L. Bablet-Hahn. Bonstetten (Schweiz): L'Age d'Homme.

Apollonio, Mario

1981 *Storia del Teatro italiano. La drammaturgia medievale: Dramma sacro e mimo. Il teatro del cinquecento: Commedia, tragedia, melodramma* (Bd. I). Florenz: Sansoni.

Artaud, Antonin

1998 *Le théâtre et son double. Suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard.

Azzaroni, Giovanni (Hg.)

1990 *Il corpo scenico ovvero la tradizione tecnica dell'attore*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale (Teatro Eurasiano, 1).

Barnett, Dene

1990 *The art of gesture*. In: Volker Kapp (Hg.). *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg: Hitzeroth: 67-76. (Ars rhetorica, 1)

Barrault, Jean-Louis

1953a *Riflessioni sul teatro*. Florenz: Sansoni.

1953b *Du «théâtre total» et de Christophe Colomb*. In: Cahiers Renaud Barrault 1, 30-41.

1954 *Le problème du geste*. In: Cahiers Renaud-Barrault 7, 85-92

1988 *Charlot, clown filosofo*. In: Federico Fellini. *I clown*. Bologna: Cappelli, 262.

Bispuri, Bennio

1997 *Totò. Principe clown. Tutti i film di Totò*. Neapel: Guida.

Brauneck, Manfred (Hg.)

<sup>3</sup>1992 *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

<sup>8</sup>1998 *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Brook, Peter  
<sup>2</sup>2000 *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*. Frankfurt: Fischer.
- Bühler, Karl  
<sup>2</sup>1965 *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Fischer.
- Casagrande, Carla; Vecchio, Silvana  
 1989 *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*. In: Johann Drumbl (Hg.). *Il teatro medievale*. Bologna: Il Mulino, 317-368.
- Chinzari, Stefania ; Ruffini, Paolo  
 2000 *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Rom: Castelvecchi (Contatti manuali, 12).
- Corvin, Michel (Hg.)  
 1991 *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Bordas.
- Costa, Gioia  
 1990 *I giovani si scrivono addosso*. In: *Ridotto* 5, 40-43.
- Cowan, Susan  
 1975 *The throw-away theatre of Dario Fo*. In: *The Drama Review* 19/2, 102-13.
- Cremonini, Giorgio  
 1978 *Charlie Chaplin*. Florenz: La Nuova Italia.
- D'Aponte, Mimi  
 1989 *From Italian Roots to American Relevance. The Remarkable Theatre of Dario Fo*. In: *Modern Drama* 32, 532-544.
- Decroux, Etienne  
 1994 *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale.
- De Marinis, Marco  
 1989 *Appunti per uno studio diacronico della recitazione nella commedia dell'arte*. In: Domenico Pietropaolo (Hg.). *The science of Buffoonery: Theory and History of the commedia dell'arte*. Ottawa: Dovehouse, 239-256.  
 1993 *Mimo e teatro nel Novecento*. Florenz: La Casa Usher.  
 2000 *In cerca dell'attore*. Rom: Bulzoni.
- De Pasquale, Elena  
 1999 *Il segreto del giullare. La dimensione testuale nel teatro di Dario Fo*. Neapel: Liguori (Teorie e oggetti della letteratura, 21).
- De Poli, Marco  
 1976 *Dario Fo*. In: *Belfagor* 31, 83-91.

Dort, Bernard

1974 *Dario Fo. Un acteur épique*. In: *Travail théâtral* 15, 112-117.

Ekman, Paul; Friesen, Wallace V.

1969 *The Repertoire of Nonverbal Behaviour. Categories, Origins, Usage and Coding*. In: *Semiotica* 1, 63-97.

1984 *Handbewegungen*. In: Klaus R. Scherer und Harald G. Wallbott (Hgg.), 108-23.

Faldini, Franca; Fofi, Goffredo

<sup>2</sup>1993 *Totò*. Neapel: Pironti.

Fischer-Lichte, Erika.

<sup>3</sup>1994 *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen* (Bd.1). Tübingen: Narrverlag.

Fo, Dario

1984 *Cos'è un clown?* In: Jacques Fabbri / André Sallée (Hgg.): *Arte del clown*. Rom: Gremese, 83-88.

1987 *Totò. The violence of the marionette and the mask*. In: *Theater*, 18/3, 6-12.

1990 *Dario Fo. Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*. Bari: Laterza.

1991 *Totò. Manuale dell'attore comico*. Turin: Aleph.

1992a *Obszöne Fabeln. Mistero Buffo. Szenische Monologe*. Aus dem Italienischen von Peter O. Chotjewitz. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren.

1992b *Fabulazzo*. Mailand: Kaos.

1997 *Kleines Handbuch des Schauspielers*. Aus dem Italienischen von Peter O. Chotjewitz. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren (Sonderausgabe).

-----; Rame, Franca

1983 *Dario Fo and Franca Rame Theatre Workshops at Riverside Studios, London April 28<sup>th</sup>, May 5<sup>th</sup>, 12<sup>th</sup>, 13<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> 1983*. London: Red Notes.

Freedman, Norbert [u.a.]

1984 *Handbewegungen und die verbale Enkodierung aggressiver Affekte*. In: Klaus R. Scherer und Harald G. Wallbott (Hgg.), 124-145.

Garnier, Yves (Hg.).

1998 *Le Petit Larousse*. Paris: Larousse.

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph (Hg.)

1998 *Spiel-Ritual-Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Gillespie, John K.

1982/83 *The Impact of Noh on Jean-Louis Barrault*. In: *Comparative-Drama* 16, 325-344.

Grotowski, Jerzy

<sup>2</sup>1986 *Für ein Armes Theater*. Zürich: Orell Füssli.

Guinot, José ; Ribes, François

1978 Pourquoi le théâtre de Dario Fo passe par l'acteur. In: Claudio Meldolesi. Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino. Rom: Bulzoni, 195-200.

Hashi, Hisaki

1995 *Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart.* Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften).

Hwang, Wen-Lung

1998 *Körpersprache im traditionellen chinesischen Drama.* Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften, Reihe 21) [1998 Universität Tübingen, Diss.].

Jenkins, Ron

1986 *Dario Fo. The Roar of the Clown.* In: The Drama-Review 30/1, 171-179.

1998 *The noble Jester.* In: American Theatre 15/2, 22-24.

Kamin, Dan

1984 *Charlie Chaplin, one-man-show.* Metuchen: Scarecrow Press.

Kendon, Adam

<sup>2</sup>1987 *On Gesture. Its complementary Relationship with Speech.* In: Aron W. Siegman und Stanley Feldstein (Hgg.). Nonverbal Behavior and communication. Hillsdale (USA): Erlbaum, 65-97.

Leabhart, Thomas

1989 *Modern and post-modern mime.* London: Macmillan.

Lecoq, Jacques

1973 *Mime - Movement - Theatre.* In: Yale-Theatre 4/1, 117-20.

1987 *Le mime, art du mouvement.* In: [ders.]. Le théâtre du geste. Paris : Bordas, 94-105.

2000 *Il corpo poetico. Un insegnamento del corpo teatrale.* Mailand: Ubulibri.

Lust, Annette

1971 *Etienne Decroux and the french school of mime.* In: The Quarterly journal of speech 57/1, 291-297.

2000 *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond. Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns. A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre.* Lanham (USA): Scarecrow Press.

Maceri, Domenico

1998 *Dario Fo. Jester of the working class.* In: World-Literature-Today 72/1, 9-14.

Marceau, Marcel

1987 *Sull'arte del mimo. Riflessioni.* Montepulciano: Editori del Grifo.

Matthies, Roland

- 1996 *Wege zu eine neuen Schauspielausbildung – Wege zu einem neuen Theater? Von der Schule des Vieux Colombier zu den Schulen von Etienne Decroux und Jacques Lecoq.* Frankfurt am Main: Haag und Herchen.

Meldolesi, Claudio

- 1978 *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino.* Rom: Bulzoni.  
1987 *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano.* Rom: Bulzoni.

Meyerhold,

- 1991 *Meyerhold on theatre.* Übersetzt und hg. von Edward Braun. London: Methuen.  
[Neue und überarbeitete Auflage; <sup>1</sup>1969]

Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden

- 1979 Bd. 10. Mannheim: Bibliographisches Institut.

Mitchell, Tony

- 1984 *Dario Fo. People's court jester.* London: Methuen.

Jean Mitry

- 1987 *Histoires sans paroles.* In: Jacques Lecoq (Hg.). *Le théâtre du geste.* Paris: Bordas, 87-93.

Müller, Cornelia

- 1998 *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich.* Berlin: Berlin-Verl. Spitz (Körper, Zeichen, Kultur, 1).

Nepoti, Roberto; Capoti, Maria

- <sup>2</sup>1997 *Dario Fo.* Rom: Gremese.

Nöth, Winfried

- <sup>2</sup>2000 *Handbuch der Semiotik.* Stuttgart: Metzler.

Onions, C.T. (Hg.)

- <sup>3</sup>1983 *The shorter Oxford english dictionary.* Bd. 1. London: Book Club Associates.

Pavis, Patrice

- 1981 *Problems of a semiology of theatrical gesture.* In: *Poetics Today*, 2/3, 65-93.  
1987 *Dictionnaire du théâtre.* Paris: Messidor.

Perret, Jean

- 1987a *Entretien avec Jean-Louis Barrault.* In: Jacques Lecoq (Hg.). *Le théâtre du geste.* Paris: Bordas, 67-71.  
1987b *Un mime, le phénomène Marceau.* In: Jacques Lecoq (Hg.). *Le théâtre du geste.* Paris: Bordas, 72-75.

Peters, Jan Marie

1993 *Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute*. In: Hans Beller (Hg.). *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verl.-Union (Film, Funk, Fernsehen, praktisch, 5), 33-48.

Pfister, Manfred

1977 *Das Drama*. München, Fink.

Pizza, Marisa

1996 *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*. Rom: Bulzoni (Biblioteca Teatrale, 90).

Pozzo, Alessandra

1998 *Grrr...grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*. Bologna: Clueb (Lexis, Biblioteca di scienze umane, 8).

Pretini, Giancarlo

1997 *Spettacolo Leggero dal Music-Hall, al Varietà, alla Rivista, al Musical*. Udine: Trapezio.

Puppa, Paolo

1978 *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*. Venedig: Marsilio.

Reisz, Karel ; Millar, Gavin

1988 *Geschichte und Technik der Filmmontage*. München: FilmLand-Press.

Ricci Bitti, Pio E. ; Cortesi, Santa

1977 *Comportamento non verbale e comunicazione*. Bologna: Il Mulino.

Rozik, Eli

1992 *Metaphorical Hand Gestures in the Theatre*. In: Assaph C 8, 127-153.

Saffioti, Tito

1990 *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Mailand: Xenia.

Salmen, Walter

1983 *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck: Helbling (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, 8).

Savarese, Nicola (Hg.)

1983 *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. Florenz: La casa Usher.

Schmitt, Jean-Claude

1990 *Il gesto nel medioevo*. Bari: Laterza (Storia e Società).

Schönherr, Beatrix

1997 *Syntax- Prosodie- nonverbale Kommunikation: empirische Untersuchungen zur Interaktion sprachlicher und parasprachlicher Ausdrucksmittel im Gespräch*. Tübingen: Niemeyer (Reihe germanistische Linguistik, 182).

Scherer, Klaus R.; Wallbott, Harald G. (Hgg.)

<sup>2</sup>1984 *Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*. Weinheim: Beltz.

Scherer, Klaus R.

1984 Die Funktion des nonverbalen Verhaltens im Gespräch. In: [ders.], Wallbott (Hgg.), 25-32.

Scuderi, Antonio

1996a *Framing and Improvisation in Dario Fo's Johan Padan*. In: Theatre Annual 49, 76-91.

1996b Subverting Religious Authority. Dario Fo and Folk Laughter. In: Text and Performance-Quarterly 16/3, 216-32.

Straniero, Michele L.

1978 *Giullari e Fo*. Rom: Lato Side (Lato Side, 4).

Tessari, Roberto

<sup>7</sup>1999 *Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*. Mailand: Mursia (Problemi di storia dello spettacolo, 10).

Trifone, Pietro

2000 *L'Italiano a teatro. Dalla Commedia rinascimentale a Dario Fo*. Pisa: Ist. Ed. e Poligrafici Internat (Italiana, 2).

Valentini, Chiara

<sup>2</sup>1997 *La storia di Dario Fo*. Mailand: Feltrinelli.

Verdone, Mario

1988 *L'arte del clown*. In: Federico Fellini. I clown. Bologna: Cappelli, 285-86.

1999 *Avventure teatrali del novecento*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

Wallbott, Harald G.

1984 Einführung zur Gestik. In: Klaus R. Scherer und [ders.] (Hgg.), 103-108.

Wing, J.L.

1993 *The Iconicity of Absence. Dario Fo and the Radical Invisible*. In: Theatre-Journal 45, 303-15.

Wulff, Hans J.

1993 *Der Plan macht's. Wahrnehmungspsychologische Experimente zur Filmmontage*. In: Hans Beller (Hg.). Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verl.-Union (Film, Funk, Fernsehen, praktisch, 5), 178-189.

**Zeitungsartikel / Magisterarbeiten aus dem Archiv C.T.F.R.  
(Compagnia Teatrale Fo-Rame) in Mailand**

[Autor unbekannt]

1985 Spielzeiteröffnung im Theater am Turm mit Franca Rame und Dario Fo. In: OFFTAT Frankfurt, September Nr.1.

Allegri, Luigi

1990 *E io Fo l'istrione*. In: Panorama, 21. Januar.

Cascetta, Anna-Maria

1975 *Dario Fo: voce spontanea della contestazione*. In: Il Popolo Lombardo, 27. März.

Damiani, Sandro

1991 *Fo, l'eterno rivoluzionario- una lezione insieme politica ed artistica*. In: La Gazzetta di Firenze, 25. April.

De Monticelli, Roberto

1969 [ohne Titel]. In: Il giornale, 16. Oktober.

Durisch, Andreas

1986 *Dario Fo: Ein Theatermensch und Vollblutzerzähler am Werk*. In: Tageblatt der Stadt Zürich, 8. April.

Farrell, Joseph

1984 *Dario Fo: Sending in the clown to fight oppression*. In: The weekend Scotsman, 25. August.

Krüger, Regine

1998 *Zwischen mittelalterlicher Spielmannstradition und politischer Agitation*. Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, Fachbereich Neuere Fremdsprachliche Philologien.

Lazzari, Arturo

1969 *Lezione in padano del quattrocento*. In: L'Unità (Rom), 4. Oktober:

Manenti, Clemente, Ehrlich Lutz

1983 *Gebrauchsanweisung für ein Theater – Dario Fo und Franca Rame im Tempodrom*. In: TAZ, 20. Oktober.

Mistiaen, Bruno

1986 [Ohne Titel]. In: Pressemappe von PRODUKTIE ANCIENNE BELGIQUE mmv KAAITHEATER, 3./4. April.

Pacini, Emanuela

1997 *Le fonti e la messinscena di Mistero Buffo*. Magisterarbeit, Università degli studi di Genova, Facoltà di lettere e filosofia.

Parroco, Silvia

1990 *Dario Fo attore- le tecniche extraquotidiane in un attore completo.* Magisterarbeit, Università degli studi di Palermo, Facoltà di lettere e filosofia.

Platania, Maria Laura

1991 *“Viviamo fuori dalla storia”. Ammonisce e soffre Fo- Affollata conferenza per il popolare Dario.* In: La Gazzetta di Macerata , 25. April.

P., S.

1983 *Unbequeme Spaßmacher- Tempodrom: Dario Fo und Franca Rame.* In: *Morgenpost*, 26. Oktober.

Ritter, Heinz

1978 *Ein Mann, mal laut, mal leise – Dario Fo und Kaspar Fischer in der Nationalgalerie.* In: Der Abend (Berlin), 11. September.

Rohde, Hedwig

1978 *Ein Mann, mal laut, mal leise- Dario Fo und Kaspar Fischer in der Nationalgalerie.* In: Der Tagesspiegel, 12. September.

Tesson, Philippe

1974 *« Dario Fo» - trop patro.* In: Le Canard enchaîné, 9. Januar.

Volli, Ugo

1991 *Resta un Mistero.* In: Epoca, 30. Januar.

### Video- und Filmmaterial

Chevallay, Annie ; Boutang, Pierre-André (Regie)

1997 *Dario Fo. Le Jongleur.* Produziert von La Sept/ARTE [ausgestrahlt auf ARTE am 17. Dezember 1997].

Fo, Dario

1997 *Mistero Buffo. Con Dario Fo e Franca Rame.* (2 Kassetten). Hg. von Einaudi. Turin [Fernsehzeichnung der RAI von 1977].

1991 *Dario Fo 1991. Il meglio di Mistero Buffo.* Hg. von L'Unità.

1991 *Dario Fo 1991. Monologhi da Storia della tigre e Mistero Buffo.* Produziert und hg. von CTFR.

1992 *Johan Padan a la scoperta de le Americhe.* Produziert und hg. von CTFR.

1999 *Lu Santo Jullare Francesco.* Hg. von Einaudi.

Marceau, Marcel

1992 *Marcel Marceau en scène.* Produziert von Poly Gram Video.

(Die Videokassetten, die von CTFR herausgegeben werden, sind nur direkt im Archiv und nicht im freien Handel erhältlich.)