

der Lächerlichkeit preis. »Die groteske Ausdruckswelt setzt die gesellschaftlich als rational definierte Verkettung von Wissen und Tätigkeit außer Kraft.«²³ Geht man davon aus, dass die öffentlichen Bilder des Körpers schließlich nichts anderes sind als »Modell und Versprechen« dessen, was man ist oder was man sein kann,²⁴ sind im Ottocento die verschiedenen Bilder in den Wettstreit miteinander getreten. Die Überlagerung macht ein eindeutiges Bild des Körpers unmöglich und verzerrt ihn im Text zur Groteske. Das deutet weniger auf den Tod des Körpers hin oder auf die Strategien der Zivilisation, den vergänglichen Körper in ein ewiges Bild zu bannen, wie es immer wieder apokalyptisch von Kamper beschrieben wird,²⁵ sondern auf ein Bild des Körpers, dessen der Beobachter aufgrund der Vervielfachung der Diskurse um ihn selbst nicht mehr habhaft wird. Die Unversöhnlichkeit der Diskurse – symptomatisch für die Groteske – führt wiederum zur Ironisierung des romantischen Liebesideals. Dem lyrischen Ich bleibt ein Hohngelächter: »riant affreusement d'un rire sans gencive«²⁶ – »mit einem schrecklichen Hohngelächter aus vollem Halse lachend«.

Sabine Schrader

Totò

EINE VIELSCHICHTIGE GENEALOGIE (1).

VOM »SCUGNIZZO« – »GASSENJUNGEN« ZUM »PRINCIPE« – »FÜRST«

Keine Gleichsetzung scheint in der italienischen Komikerwelt so selbstverständlich wie die von Antonio de Curtis (1898-1967), in arte »Totò«, mit Neapel, wo er am 15. Februar 1898 im *rione Sanità*, in der

23. Erich Kleinschmidt: »Differenzen und Affekte. Kulturelle Energien grotesker Rede«, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München: Fink 2000, S. 185-199, hier S. 189.

24. Philipp Sarasin: »Der öffentliche sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den »curiosités physiologiques«, in: Ders./Tanner (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft*, S. 419-452, hier S. 421.

25. vgl. D. Kamper: »Körper«, der letztlich ein Resümee seiner bisherigen Thesen ist.

26. Théophile Gautier: »La comédie de la mort«, in: *Poésies complètes de Théophile Gautier*, Bd. 2, Paris: Nizet 1970, S. 12f., zitiert nach M. Scelfo: *Théophile Gautier*, S. 120.

Nähe des Hauptbahnhofs, als Kind der ledigen Anna Clemente, einem Mädchen aus einfachen Verhältnissen, geboren wurde. Antonio wuchs bei der Großmutter mütterlicherseits auf. Der Versuch, ihm auf dem *Collegio Cimino* eine höhere Bildung angedeihen zu lassen, schlug fehl. Antonio erreichte kaum ein Klassenziel und musste die Schule vierzehnjährig verlassen. Die einzige bleibende Erinnerung an die Zeit im *Collegio* war, so ließ Totò, vielleicht in bewusster Legendenbildung, später verlauten, ein durch einen Faustschlag gebrochener Kiefer, der seinem Gesicht zeitlebens jene berühmte asymmetrische Form verliehen habe, die er später als einen komischen Effekt zu benutzen wusste, der zur Grundlage seines Ruhms gehörte: dem Kontrast zwischen einem von Ernst und Strenge geprägten Auftreten und einer im konkreten Wortsinn »schrägen« Visage. Gipfel der Ironie des Schicksals sei gewesen, so Totò, dass der unbeabsichtigte und unglückliche Faustschlag, der ihn zu Boden und zugleich lebenslang auf die Bahn des Komikers schickte, von einem der wenigen ihm geneigten und sympathischen Lehrer des *Collegio* gestammt habe. Eine Ironie des Schicksals, wie sie einem gebührt, der so vollkommen die komische Rolle des von allen Getretenen, aber doch in seiner Würde Unverletzbaren spielte? Wie dem auch immer gewesen sei¹: Seine weitere Jugend verlebte Antonio de Curtis als Kellner- und Malerlehrling in den Gassen des *Centro Storico* von Neapel, als neapolitanischer Straßenjunge, als ein »scugnizzo« unter vielen. 1917 meldete er sich, der wohl eher noch schmächtiger war als seine Altersgenossen, zum Kriegsdienst. Es scheint, als hätten ihm die ersten Erfahrungen in der königlich italienischen Infanterie schnell die Augen über das Leben in der Armee geöffnet. Als sein Regiment noch im gleichen Jahr an die französische Front verlegt werden soll, setzt Antonio seinen Körper in einer besonderen Art von komischem Auftritt lebensrettend (jedenfalls für sich) ein: Er simuliert im Güterwaggon des Militärzuges einen epileptischen Anfall, der ihm den Abtransport ins Lazarett von Alessandria einbringt, wo er »zur Beobachtung« verbleibt und mit ersten erfundenen komischen Sketchen seine Kameraden erheitern darf. Mag sein, dass er dort sein dichotomisches Weltbild entwickelte, in dem, wie in seinem vielleicht berühmtesten Film *Siamo uomini o caporali?* (1955), die »uomini« – »Menschen« immer wieder von den »caporali« – »Feldwebeln«, den Mächtigen aller Systeme, geschunden werden. Mag auch sein, dass

1. Diese und alle weiteren Einzelheiten zur Biographie Totòs entnehme ich mit dem gebührenden Respekt, aber auch mit der allfälligen Vorsicht, was ihre letzliche Glaubwürdigkeit betrifft, dem biographischen Bericht seiner langjährigen Lebensgefährtin Franca Faldini in dem von ihr zusammen mit Goffredo Fofi herausgegebenen Band *Totò. L'uomo e la maschera*, Neapel: L'ancora del mediterraneo 2000.

seine Rolle als »buffone serissimo« – »todernster Spassmacher« in diesen frühen, zweifellos traumatischen Lebenserfahrungen begründet ist.

Nach dieser dunklen Episode scheint ihm freilich das Glück zu lächeln. Er kehrt nach Neapel zurück, zu seiner Familie. Sein Vater hatte sich, nachdem das alte Familienoberhaupt gestorben war, endlich dazu durchgerungen, seine Mutter zu heiraten und Antonio als seinen Sohn anzuerkennen. Familienoberhaupt? Nun, wie oben angekündigt – Totò besaß eine doppelte Genealogie: Er war über seine Mutter ein Kind der populären Viertel Neapels, über seinen Vater aber, Giuseppe de Curtis, war er Spross der uradeligen Familie der Marchesi e Principi de Curtis, die ihre Ursprünge bis auf die Zeit der byzantinischen Herrschaft über Süditalien zurückführen konnte. Der alte Marchese de Curtis musste also erst das Zeitliche segnen, bevor jener Giuseppe de Curtis Anna Clemente ehelichen konnte. Nun aber war Antonio de Curtis, vom Kriegsdienst heimgekehrter Infanterist ohne Beruf, zukünftiger Erbe all jener Titel, mit denen sich die de Curtis schmücken konnten. Mit Fug und Recht hätte er sich folgendermaßen anreden lassen dürfen: »Sua altezza Imperiale Antonio Porfirogenito della stirpe Costantiniana dei Focas Algelo Flavio Ducas Comneno di Bisanzio, principe di Cilicia, di Macedonia, di Dardania, di Tessaglia, del Ponto, di Moldava, di Illiria, del Peloponneso, duca di Cipro e Epiro, conte e duca di Driavasto e Durazzo eccetera«. Er zog es freilich vor, Totò zu bleiben oder besser, er wurde nun erst nach und nach zu jener Gestalt, die in den späten 1920er und 1930er Jahren auf den Varieté-Bühnen Neapels und später ganz Italiens vom »burattino di gomma« – »Gummimännchen«, also vom komischen Artisten zum berühmten Komiker aufstieg, dessen neapolitanische Dialektsketch die traditionelle Komik des neapolitanischen Theaters auf eine neue, zeitgemäße und satirische Ebene hoben.² Zweifellos kam Totò die Tatsache zugute, dass er unmittelbar an die große Tradition des neapolitanischen komischen Dialekttheaters, etwa an Edoardo Scarpetta, anknüpfen konnte. Und mit dem bedeutendsten zeitgenössischen Autor, Regisseur und Interpreten von neapolitanischen Dialektstücken, Edoardo De Filippo, verband ihn neben der künstlerischen Zusammenarbeit – beide spielten zusammen in mehreren Filmen – eine lebenslange Freundschaft. Sein Ruhm als komische Figur bot dem faschistischen Regime wenig Angriffsflächen. Allerdings griff die Zensur, vor allem während der Kriegsjahre, nicht selten in die Texte seiner Sketche ein, die nicht zuletzt alltägliche Unzulänglichkeiten (etwa den Versuch, die Versorgungsprobleme zu kaschieren) zum Ausgangspunkt hatten, zuweilen aber auch gefährlichere Themen (etwa die Privilegien für die »gerarchi« – »Bonzen«) ins grelle Licht der

2. Ausgewählte Texte dieser Sketche sind in dem genannten Band von F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 141-233, veröffentlicht.

Komik rückten.³ Mit dem Aufblühen der italienischen Filmindustrie in den 1950er Jahren stieg Totò, der in mehr als 50 Filmen von äußerst unterschiedlicher, oft jämmerlicher Qualität mitwirkte, zum Höhepunkt seines nationalen Ruhms auf. Er kam in diesen Jahren fast notwendigerweise auch in Kontakt mit bedeutenden Vertretern der filmkünstlerisch ambitionierten Strömung des *neorealismo*.

EINE VIELSCHICHTIGE GENEALOGIE (2). PULCINELLA REDIVIVUS

Asymmetrisch wie Totòs Gesicht ist indessen auch Totòs Genealogie: Die Seite des »principe« äußerte sich allenfalls in dem fast liebenswerten Dandytum des erfolgreichen Künstlers Antonio de Curtis der späteren Jahre, mit seiner Liebe zu maßgeschneiderten Hemden und Anzügen. Die konkrete Gestalt des erwachsen gewordenen »scugnizzo« war neben der des »burattino di gomma« vor allem die des »pazzariello«, des volkstümlichen neapolitanischen Spaßmachers. Und doch steckt immer etwas von dem aristokratischen Erbe im Wesen dieser *Figur*, deren Auftreten trotz mancher grober Spaßmachereien von Eleganz und Würde (wenn auch immer mit einem selbstironischen Augenzwinkern) geprägt ist,⁴ gerade wenn Totò, wie in der Überzahl der mir zugänglichen dramatischen und filmischen Textzeugnisse, den armen Teufel zu geben hat.

Ein anderer Vorfahr, der nicht biologisch-genetisch, sondern nur kulturell belegbar ist, drängt sich hier freilich unvermeidlich in den Vordergrund: Es ist die *commedia dell'arte*-Figur des Pulcinella, jene wohl eindrucksvollste Verkörperung des neapolitanischen Volkscharakters. Stets hungrig, ja gierig nach der großen Schüssel, die überquillt von Maccheroni, dem Gericht, dem er alles opfern würde – selbst die Köstlichkeiten der Tafel der »galantommene« (neapolitanisch für »galantuomini«) –, der »feinen Herrschaften«; unterwürfig gegenüber dem »padrone«, feige und opportunistisch wohl auch, aber dann doch wieder tapfer, wenn es um seine Existenz oder die seiner Familie geht; gewitzt und zuweilen hinterhältig; bucklig und doch gelenkig in seinem weißen Gewand, mit der von einer mächtigen Hakennase gezierten schwarzen, wulstigen Halbmaske und dem hohen weißen Röhrenhut.

3. Vgl. etwa Totòs Pinocchio-Sketch *Il paese dei balocchi* von 1942, in dem er zusammen mit der jungen Anna Magnani auf der Bühne stand, in F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 196–203.

4. Zum kontrastiven Verhältnis zwischen dem Menschen und »signore« Antonio De Curtis und seiner Kunstfigur, dem »villano« Totò, existiert eine schöne Selbstanalyse des hier Vorzustellenden, formuliert durch den Gewährsmann Maurizio Chierici, in F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 134.

Welcher Freund der Komödie erinnert sich nicht an die vielleicht schönsten Darstellungen dieser seit dem 16. Jahrhundert bekannten, aber wohl viel älteren, wichtigsten Komödienfigur Neapels in den Fresken des Giandomenico Tiepolo aus der Villa in Zianigo, die heute im *Museo del Settecento Veneziano* in der Ca'Rezzonico in Venedig aufbewahrt werden? Hoch auf einem zur improvisierten Schaukel umfunktionierten Seil schwingt da artistisch eines dieser grotesken Wesen über einem felsigen Grund; das Seil wird in Schwung gehalten (oder vielleicht bösartigerweise noch mehr in Schwung gebracht) durch einen zweiten weißen Buckligen; zwei weitere betrachten von unten, geduckt, die Szene. So oder ähnlich existiert Pulcinella seit jeher auch im kulturellen Gedächtnis Neapels und der Neapolitaner.

TOTÒS KOMISCHER KÖRPER. TRIUMPH DER ASYMMETRIE

Totò ist Pulcinellas Nachfahre, auch wenn er dessen Gewand und Maske abgelegt hat. Hunger ist auch bei ihm ein Grundmovens. Er ist beherrscht von seinen elementaren Lebensbedürfnissen.⁵ Bewahrt hat er neben der gewaltigen, gebogenen Nase auch die oft maskenhafte Starre des Gesichtsausdrucks, die komisch-groteske Asymmetrie der Erscheinung: Er ist gezeichnet, nicht mehr vom Buckel, aber dafür von seinem deformierten Unterkiefer. Ebenso ist ihm eigen die atemberaubende artistische Fähigkeit zur komisch-grotesken Deformation seines Körpers, aber auch das Unheimliche, Diabolische, das einer solchen deformierten, dezentrierten Erscheinung anhaftet. Eine explosive Komik, die – man denkt unwillkürlich an Totòs rollende, weit aus den Höhlen tretende Augen während seiner Wutausbrüche – jederzeit ins Aggressive umschlagen kann.⁶

Eigen ist dieser Grundfigur Totòs nicht nur das Artistisch-Dynamische der Körpersprache, sondern, im Wechsel damit, auch das im weitesten Sinne Marionettenhafte;⁷ dann spult dieser fragile Körper, scheinbar von einer fremden Kraft in mechanische Bewegung gesetzt, wie eine von außen gesteuerte Maschine eine vorprogrammierte Rolle ab. Psychische Pulsionen werden so in eine ›maschinelle‹ Körpersprache übersetzt, nach außen getragen, zur Expression, ja oft zur Explosion gebracht. Weit über die Variabilität der Register hinausgehend, die

5. Vgl. G. Fofi in: F. Faldini/Ders., (Hg.): *Totò. L'uomo e la maschera*, S. 89-90.

6. G. Fofi spricht in diesem Zusammenhang von »latente, eccentrica follia« – »latentem, exzentrischem Wahnsinn«, ebd., S. 90.

7. Nicht von ungefähr erscheint Totò schon in einem Sketch von 1942 in der Rolle des Pinocchio. Der Text dieses Sketches aus der Revue *Volumineide* von Galdieri ist jetzt wieder zugänglich in F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò. L'uomo e la maschera*, S. 196 ff. Als Pinocchio trat Totò nochmals in dem Film von Steno *Totò a colori* (1952) auf.

jedem großen Komiker zu eigen sein muss, steckt darin auch eine fundamentale Dialektik zwischen Selbstbestimmung und Fremdbedingtheit, eine Dialektik, wie sie auch den sozialen Kontext, in der sich viele Rollenfiguren Totòs, vor allem in den Filmen der 1950er Jahre, zu bewegen haben, kennzeichnet: Seine Figuren stoßen in ihrem Streben nach Erfüllung ihrer natürlichen Bedürfnisse (etwa das des Hungers, der Liebe) immer wieder auf Antagonisten (die Mächtigen, das Gesetz, etwa in Gestalt der »caporali«), die sie daran hindern wollen. Ein Beispiel unter vielen wäre etwa die Szene der während des Kriegs um Brot anstehenden Menschenschlange in dem Film *Siamo uomini o caporali?*, in der Totò zunächst, als professioneller Warteschlangenüberspringer, mit einer spielerischen Raffinesse mehrmals die Wartenden und den Wache stehenden Milizionär übertölpelt und bis ans Ziel aller Ausgehungen, den bewachten Lebensmittelladen, gelangt, schließlich aber doch von seinem faschistischen Gegenspieler wiedererkannt wird und Hals über Kopf flüchten muss. Als falscher Blinder mit Stock und schwarzer Brille versucht er darauf, in die Enge getrieben, sich mit marionettenhaften Bewegungen der Verhaftung durch die herbeieilende deutsche Patrouille zu entziehen, wird aber von den von allen Seiten anmarschierenden Uniformierten entlarvt und überwältigt. Körperkomik ist bei Totò also nie Selbstzweck, nie reiner *lazzo*; sie ist vielmehr Zeichensprache des um sein Überleben kämpfenden, geschundenen Menschen.

VERLETZTE WÜRDE UND AGGRESSION

Die verletzte Menschenwürde gehört in der Tat zu den häufigsten und leidvollsten Erfahrungen der Figur Totò. Der aristokratische Zug, der in dieser Figur im Hintergrund präsent ist, reagiert gegen die zugefügten Verletzungen besonders heftig. In der Eingangsszene von *Siamo uomini o caporali?* wird Totò, der als täppischer Komparse einen *shot* im Filmstudio hat platzen lassen, von dem wutschäumenden Regisseur (Paolo Stoppa) brüllend zur Rede gestellt. Als er seine Schauspielerehre zu verteidigen sucht, wird der Regisseur handgreiflich. »Un po' di rispetto!« – »Ein wenig Respekt!«, entgegnet protestierend der vor Angst und Zorn Bebende, wird aber brutal aus dem Studio geworfen. Wenige Bildsequenzen später wiederholt sich in einem anderen Studio von *Cinecittà* die Kernhandlung der genannten Sequenz, leicht abgewandelt und in der komischen Wirkung noch gesteigert durch eine Folge von Slapstick-Szenen mit abschließendem Sturz der Kamera in den Pool. Der Regisseur dringt prügelnd auf Totò ein, doch nun zieht der Bedrängte sein Theaterschwert und stürzt sich wie in einem Wahnsinnsanfall auf seinen Peiniger, um sich und seine Würde zu verteidigen. Die Szene endet im allgemeinen Tohuwabohu, bis Totò schließlich überwältigt und ins Irrenhaus abtransportiert wird, wo ihm der ver-

ständnisvolle Arzt freilich einen völlig klaren Verstand bescheinigt. Ein schönes Beispiel dafür, wie bei Totò die Verletzung seiner Würde den erniedrigten, beleidigten Menschen aus der komischen Figur heraus treten lässt.

TOTÒ UND DER NEOREALISMO

Den Erniedrigten und Beleidigten, denen, die in den dunklen Zonen der italienischen Gesellschaft leben, widmete sich bekanntlich in den Jahren nach der Befreiung vom Faschismus die in der Filmgeschichte inzwischen fest verankerte Strömung des *neorealismo*. Antonio de Curtis war freundschaftlich mit dem bedeutendsten theoretischen Kopf dieser Strömung, Cesare Zavattini, verbunden, der Totò so sehr bewunderte, dass er seinen Bühnennamen auch dem des Protagonisten seines Romans *Totò il buono* (1940) verlieh, der bekanntlich zur Vorlage von Zavattinis Drehbuch für *Miracolo a Milano*, einem der epochalen Werke des filmischen *neorealismo* (1951), wurde.⁸ Freilich war es zu dessen eigenem Leidwesen nicht Zavattini, der als Regisseur Totò in einem künstlerisch ernst zu nehmenden Film einsetzte, sondern Mario Monicelli (zusammen mit Steno) in *Guardie e ladri* (1951). Die Darstellung des kleinen neapolitanischen Diebes, der voller menschlicher Würde ist – komplementär zu der Figur des ebenso menschlich führenden Polizisten (Aldo Fabrizi) –, gehört zu den eindrucksvollsten schauspielerischen Leistungen von Antonio de Curtis, dessen *vis comica* hier von Monicelli nur sehr fein dosiert eingesetzt wird, um die Sympathie lenkung zugunsten dieses *underdog* beim Publikum nicht zu gefährden.

Der Verdacht auf Schönfärbung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch diesen Film, der natürlich auch als gefühlbetonte Hymne auf die menschlichen Empfindungen, die sich über die Klassenschranken hinwegsetzen, gelesen werden kann, und manche Äußerungen von Antonio de Curtis, die ihn als Vertreter eines unpolitischen Humanismus mit eindeutig konservativen Zügen erscheinen lassen,⁹ brachten der Totò-Figur auch kritische Wertungen von Seiten der marxistisch orientierten Kritik ein. Auch seine definitive Aufnahme in den Olymp

8. So Zavattinis eigene Aussage in seinem Zeugnis über seine Beziehung zu Totò, in: F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 239.

9. Goffredo Fofi stellte für seinen Band zu Totò eine Reihe von Aussagen von Gewährsleuten über Antonio de Curtis' ideologische Einstellung zusammen, die er unter dem Titel »autoritratto del perfetto conservatore« – »Selbstportrait des perfekten Konservativen« (S. 133-139) publiziert. Es muss aber betont werden, dass diese Heranziehung von (von Dritten überlieferten) Selbsteinschätzungen des Menschen de Curtis mit dem ideologischen Kern (falls davon überhaupt gesprochen werden kann) seiner Kunstfigur Totò aus heutiger Sicht sehr problematisch erscheint.

der Filmkunst durch Pier Paolo Pasolini, der Totò in seinem Film *Uccellacci e uccellini* (1966) in der Rolle des *frate francescano* ein einziges Mal aus den Rollenzwängen des Komischen befreite, änderte daran nichts. Im aufgeheizten ideologischen Klima der späten 1970er Jahre kann Goffredo Fofi nicht umhin, in seinem sonst so klugen Essay darauf hinzuweisen, dass Totò einerseits eine unübersehbare Neigung zum »familismo piccolo borghese« – »kleinbürgerlichen Familiarismus« aufweise und dass selbst seine »comicità sottoproletaria« – »subproletarische Komik« drohe, im »qualunquismo« – »für jedermann«, einem ganz besonders übel beleumundeten Ideologem in den Augen der marxistischen italienischen Literatur- und Filmkritik,¹⁰ zu versanden. Totò sei also, so ließe sich Fofi resümieren, doch noch um einiges vom rechten Klassenstandpunkt entfernt. Zum Glück für Totò hat Fofi für die Figur soviel echte Sympathie übrig, dass er sie – etwas bemüht – doch noch rettet: »[...] in questa convivenza ideologica [von ›comicità sottoproletaria‹ und ›comicità piccolo-borghese‹, R.S.] possono ritrovarsi anche strati proletari veri e propri [...]«¹¹ – »in diesem ideologischen Zusammenspiel kann man jedoch auch wahre und wirkliche proletarische Schichten entdecken [...].« Damit klettert Totò wieder ein Stück auf der Leiter zur *political correctness* empor.

Solche subtilen ideologischen Sophismen erscheinen aus heutiger Sicht wenig erhelltend. Die Figur Totò hat sich jedenfalls über sie hinweggesetzt. Ich denke, sie wird weiterleben als ein Teil des italienischen Selbstverständnisses, als Figur, die sich als Pulcinella redivivus ebenso wie als vom Schicksal getretener »povero diavolo« – »armer Teufel« zum Ziel setzt: »cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio«¹² – »suchen und erkennen können, wer und was, inmitten des Infernos, kein Inferno ist, es andauern lassen, ihm Raum geben«, wie Italo Calvino einmal gesagt hat.

Richard Schwaderer

Monty Python's Flying Circus

Als die BBC am 5. Oktober 1969 eine neue Comedy-Serie startete, war weder damit zu rechnen, dass die Sketche von Monty Python's Flying

10. Vgl. F. Faldini/G. Fofi (Hg.): *Totò*, S. 86.

11. Ebd., S. 86f.

12. Italo Calvino: *Le città invisibili*, Turin: Einaudi 1972, S. 170.