

des 20. Jahrhunderts, andererseits vor dem Hintergrund ästhetischer Positionen des 18. Jahrhunderts, etwa der Theaterreformbestrebungen Johann Christoph Gottscheds und Friederike Caroline Neubers. Wenig beachtet wurde bislang, dass es sich auch bei den Lustigen Personen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch um ebensolche Typen handelte, die innerhalb der Stückdramaturgien eine Sonderstellung einnahmen und an die spezifische Körperlichkeit eines Darstellers gebunden waren, also nur unter erheblichem Bedeutungsverlust von einem anderen Schauspieler übernommen werden konnten.

Diese zentralen Aspekte komischer Typisierung lassen sich besonders anschaulich bei Hans Moser, aber auch bei den bayerischen Typen Karl Valentin und Liesl Karlstadt verfolgen, deren Spiel im Film dokumentiert ist. Die Kurzfilme und verfilmten Sketche von Valentin und Karlstadt und die Spielfilm-Auftritte Mosers fördern darüber hinaus ein weiteres besonderes Merkmal der Lustigen Person zutage: Die dramaturgische Sonderrolle, welche die Lustige Person von jeher innerhalb der Handlungen des Unterhaltungstheaters einnahm, manifestiert sich immer wieder in komischen Auftritten mit Nummern- oder Einlagecharakter, in denen Geschehenszusammenhänge zugunsten von Präsentationen des komischen Körpers gänzlich suspendiert wurden. Valentin und Karlstadt agierten in diesem Sinn nahezu ausschließlich als ›Nummern‹, bei Hans Moser finden sich wiederkehrende Einlagen wie das umständliche Schultern eines Koffers, bei Gallmeyer wurden mehraktige Bühnenstücke nach und nach zu Einaktern gekürzt, deren knappe Handlung lediglich als Vorwand für ihre grotesken Tanzauftritte diente. Für die Lustigen Personen der Hanswurstiade im 18. Jahrhundert, der Posse und Operette im 19. Jahrhundert wie für diejenigen des Films im 20. Jahrhundert gilt gleichermaßen, dass sie jenseits des literarischen Faches darstellerische Individualität inszenieren; sie verlassen das Rollenfachsystem insofern, als es sich hier nicht um die Besetzung von komischen Partien durch geeignete, gleichwohl austauschbare Schauspieler und Sänger handelt, sondern um das In-Szene-Setzen des komischen Körpers durch singuläre »lustige« Personen.

Marion Linhardt

Dario Fo: Mit Wörtern, Lauten und Gesten die Welt umkehren

[...] dei gesti con i quali accompagnamo un discorso non ci curiamo [...]; pensiamo sempre che il gesto e la gestualità siano l'insalata, mentre il pezzo forte, la carne, è la

parola. – um die Gesten, mit denen wir die Rede begleiten, kümmern wir uns nicht [...]; wir denken immer, die Geste und die Gestik seien der Salat, während die Hauptsache, das Fleisch, das Wort ist.¹

DARIO FO

Dario Fo (San Giano/Lago Maggiore, 1926), Schriftsteller, Schauspieler, Regisseur, zusammen mit seiner Frau Franca Rame mit dem Literatur-nobelpreis im Jahr 1997 ausgezeichnet als derjenige, der »[...] emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden« – »[...] in Nachfolge der mittelalterlichen Gaukler die Macht geißelt und die Würde der Schwachen und Gede-mütigten wieder aufrichtet«,² ist durch seine Komödien wie *Mistero buf-fa* (1969) oder *Morte accidentale di un anarchico* (1970), und durch sein politisches Engagement eine der wichtigsten Figuren des italienischen Theaters und der italienischen Gesellschaft der letzten 50 Jahre.

In seinen Mitteln der komischen Tradition der mittelalterlichen Gaukler, der *commedia dell'arte* sowie des modernen Kabarett und des Variétés, aber auch den Experimenten der Weltavantgarde von Beckett bis zum *Living Theatre* folgend, hat Fo stets seine Art Theater zu machen mit dem Ziel weiterentwickelt, die Realität umzukehren, die sozialen Konventionen und die Automatismen der modernen Gesellschaft zu enthüllen und das Theater selbst immer wieder in Frage zu stellen.³

VERFREMDETE GESCHICHTEN

Bemerkenswert ist die Quellenvielfalt, der in Fos Komödien und Spek-takeln dargestellten Geschichten: literarische Texte aus dem Altitalie-nischen, aber auch weltbekannte Tragödien wie Hamlet oder Othello, Stücke aus der Bibel, Geschichtsereignisse, wie man sie aus den Schul-

1. Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, Turin: Einaudi 1997, S. 49.

2. Nobel e-Museum unter <[www.nobel.se/literature/laureates/1997/ index.html](http://www.nobel.se/literature/laureates/1997/index.html)>, eingesehen am 19. Mai 2003.

3. Für einen Überblick über das italienische Theater des 20. Jahrhunderts vgl. Franca Angelini: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Dario Fo*, Rom, Bari: Laterza 1990. Allgemeine Arbeiten über Dario Fo: Chiara Valentini: *La storia di Dario Fo*, Mailand: Feltrinelli 1997; Lanfranco Binni: *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona: Bertani 1975; Tom Behan: *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, London: Pluto Press 2000; Dario Fo: *Manuale minimo dell'attore*, Turin: Einaudi 1997. Alle Komödien von Fo sind bei Einaudi erschienen: Dario Fo: *Le commedie di Dario Fo*, 13 Bde., Turin: Einaudi 1974-1998. Informationen über die gesamten Aktivitäten von Dario Fo und Franca Rame sind in dem *Archivio Franca Rame e Dario Fo* unter <www.archivio.francarame.it> zu finden, eingesehen am 19. Mai 2003.

büchern kennt (z.B. die Kreuzzüge und die Entdeckung Amerikas⁴) sowie (dramatische) Tagesereignisse. Welche auch immer die Quelle seiner Stücke ist, keine ist vor einer radikalen Umwälzung sicher. Besonders die elementaren Lehrgeschichten, wie man sie in der Schule lernt und wie sie allgemein akzeptiert sind, werden Ziel der verdrehenden Komik Dario Fos. Denn – wie Fo selbst in *Manuale minimo* schreibt – »il nostro dovere [...] di autori, registi, gente di teatro, è riuscire a parlare della realtà violando lo schema standard, col reagente della fantasia, con l'ironia, con il cinismo della ragione«⁵ – »Unsere Pflicht als Autoren, Regisseure und Theaterschaffende ist es, die Realität in einer Weise darzustellen, die den übliche Rahmen sprengt, mit der Macht der Phantasie, der Ironie, des überlegten Zynismus.«

Die ersten »Opfer« der Umwälzung sind die Geschichten aus der Bibel: Isaak versucht den Vater von seinen mörderischen Absichten abzuhalten, indem er sagt: »Guarda che il padreterno ti ha fatto uno scherzo, papà ...« – »Versteh doch, dass der Herrgott Dir nur einen Streich gespielt hat, Vater ...«, worauf der Vater antwortet: »[...] tira giù la testa che mica voglio avere delle grane con quello [...]«⁶ – »Kopf runter, denn ich will keinen Ärger mit dem [...]«. Kain ist natürlich unschuldig und Abel wird als Henker dargestellt⁷. Die Hochzeit zu Kanaa endet in einem allgemeinen Rausch,⁸ der Krüppel und der Blinde fürchten, geheilt zu werden, da sie dann nicht mehr betteln könnten und arbeiten gehen müssten.⁹ Die Erweckung des Lazarus kommt wie eine riesige *reality show* daher, Eintrittskarten, Süßigkeiten zum Knabbern und Klappstühle inbegriffen.¹⁰ Kein besseres Schicksal erfährt Othello, der kein Schwarzer mehr ist, sondern ein Albino und in einem norditalienischen Dialekt spricht; und er ist weder eifersüchtig noch an Desdemona interessiert.¹¹ Eine prototypische Überinterpretation der Tradition ist im Übrigen die Lektüre der allen italienischen Gymnasialschülern bekannten anonymen Verse *Rosa fresca e aulentissima*, die Fo

4. Vgl. *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963) und *Storia vera di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era* (1981), in: D. Fo: *Le commedie di Dario Fo*, Bd. 2, 11.

5. D. Fo: *Manuale minimo*, S. 172.

6. *Il poer nano* (Rundfunksendung 1951), vgl. *Archivio Rame Fo* und C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, S. 35.

7. Ebd., S. 31.

8. Vgl. *Mistero buffo*, in: D. Fo: *Le commedie di Dario Fo*, Bd. 5, S. 59.

9. Vgl. ebd. S. 43.

10. D. Fo: *Manuale minimo*, S. 141ff.

11. *Il poer nano* (1951), vgl. *Archivio Rame Fo* und C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, S. 35.

in *Mistero buffo* neu aufsagen lässt¹²: Von dem auserlesenen Gedicht aus der Zeit Friedrichs II bleibt nicht viel übrig. Dafür multiplizieren sich die doppeldeutigen, obszönen Anspielungen.

DIE ANDEUTUNGEN DER METASPRACHE

Wenn die Schlichtheit der Szenen und Kostüme, der kontinuierliche Rollenwechsel eines einzigen Schauspielers auf der Bühne und der sketchartige Aufbau der Inszenierungen wichtige Aspekte für das Fallen der von Konstantin Stanislawskij theoretisierten »vierten Wand« im Theater sind und damit die Konventionen des Naturalismus gebrochen werden, so stehen im Zentrum die Metaerklärungen, die Anmerkungen, die Fo spätestens seit *Mistero buffo* in seine Spektakel einfügt, indem er kontinuierlich in seine Geschichten ein- und austritt. Das Ziel der Verfremdung hat Fos Theater etwa mit dem Theater von Brecht gemeinsam; das komische Verfahren des Verdrehens schafft aber etwas Neues.

Durch die Anmerkungen, die auch dazu dienen, die Geschichten zu erklären und »Fremden« eventuelle sprachlich anspruchsvolle Passagen zugänglich zu machen, werden aber vor allem Andeutungen und Anspielungen gemacht, die die erzählten Geschichten aus einem anderen Blickwinkel erscheinen lassen. Zwischen »Schauspieler/Erklärer« und dem Publikum wird ein Pakt geschlossen und beide können damit gemeinsam amüsiert die Missgeschicke des »Schauspielers/Schauspielers« verfolgen.

DER KOMISCHE *PASTICHE* DER SPRACHVARIETÄTEN

Verwerfungen und daher komische Effekte erzeugt Fo aber auch mit der Sprache, in der sich die Geschichten selbst abspielen. Eher als von Sprache sollte man von Sprachen reden, da Fo auf der Klaviatur der sprachlichen Varietät spielt. Nach dem von Gaetano Berruto erläuterten Sprachmodell¹³ kann man zwischen diatopischen (nach dem Ort, also nach den verschiedenen Dialekten und Mundarten), diastratischen (nach den verschiedenen sozialen Schichten), diaphasischen (nach den Situationen und Anwendungen) und diachronischen (auf der chronologischen Ebene) Varietäten unterscheiden. In seiner gesamten künstlerischen Produktion experimentiert Fo mit allen möglichen Sprachvarietäten, die aber nicht unbedingt in einem authentischen Sinn verstanden, sondern – wie immer – vermischt und umgekehrt werden. Da-

12. *Mistero buffo* in: D. Fo: *Le commedie di Dario Fo*, S. 5.

13. Gaetano Berruto: *Fondamenti di sociolinguistica*, Rom, Bari: Laterza 2001, S. 147ff.

durch nehmen die ausgedrückten Inhalte neue, paradoxe Konnotationen an.

Auf der Achse der Diatopie findet man z.B. den schon erwähnten Othello, der in einer norditalienischen Mundart spricht. Er bleibt zwar der Fremde, aber nur weil er den Dialekt des anderen Ufers des Lago Maggiore spricht. Eine ähnliche Sprache verwendet auch der chinesische Soldat der siebten Armee Mao Tze-tungs in der *Storia della tigre* in seinem verzweifelten Dialog mit der Bestie und deren Nachwuchs¹⁴. Für die Geschichte des Raben und des Adlers wird ein zänkischer sizilianisch-kalabresischer Dialekt erfunden¹⁵. Die Madonna – ihrerseits – spricht ein auf der Achse der Diastratie stark markiertes Substandarditalienisch und auf einer nicht viel höheren Sprachebene spricht ihr Sohn¹⁶. Eine Art Altitalienisch verwendet Fo in *Lu Santo Jullàre Francesco* (1997). Dabei dienen die altitalienischen Geschichten oft als ein Vorwand, um die zeitgenössische Welt mit anderen Worten zu fassen. Schließlich tritt die diaphasische Variation besonders auffällig in den starken Satiren Fos gegen die Welt der Bürokratie in Erscheinung, wie z.B. in *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), wo ein Mann beim Einwohnermeldeamt versehentlich als Hund registriert wird und in eine kafkaeske Welt gerät; aber besonders in *Morte accidentale di un anarchico*, ein vom Tod des Anarchisten Giuseppe Pinelli in der Quästur Mailands (1969) inspiriertes Stück. Hier ist der Meister der bürokratischen Sprache ein Narr, der durch seine Rhetorik die Skandale der *strategia della tensione* enthüllt, und da er verrückt ist, es sich leisten kann, die unangenehmsten Wahrheiten auszusprechen.

Die sprachliche Verwendung ist keineswegs philologisch korrekt und oft handelt es sich um die beliebige Mischung von verschiedenen Dialekten, Sprachausdrücken, Registern. Das Ergebnis ist ein höchst heiterer *pastiche* verschiedener Varietäten, den man trotz allem verstehen kann, zumal Dario Fo, zumindest seit *Mistero buffo*, mit den metasprachlichen Eingriffen die Möglichkeit geschaffen hat, schwierige Passagen zu erklären und zu paraphrasieren.

DER GRAMMELOT: JETZT WIRD ALLES KLAR!

Wenn der sprachliche *pastiche* noch weitergeführt wird, wenn Geräusche, Laute, Wörtern ohne innere Bedeutung hinzukommen, ist der *grammelot*¹⁷ nicht mehr fern. Damit ist eine, von Fo stark verwendete,

14. D. Fo, *Manuale minimo*, S. 192ff.

15. Vgl. ebd., S. 83ff.

16. Vgl. z.B. in *Mistero buffo*, »Testi della passione«, Bd. 5, S. 123ff.

17. Über den *grammelot* vgl. Alessandra Pozzo: *Grammelot. Parlare senza parole dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna: Clueb 1998.

onomatopoetische Sprache gemeint, die nur aus Geräuschen, Gesten und sehr wenigen Wörtern besteht. Sie wird benutzt, um exotische, fremde und tierische Sprachen nachzuahmen. Nicht zufällig wurde der *grammelot* – erzählt Fo in *Manuale minimo*¹⁸ – von den Künstlern der *commedia dell'arte* erfunden, als sie wegen der Gegenreformation aus Italien auswandern mussten und alternative Ausdrucksmittel suchten, um die neuen Sprachbarrieren überbrücken zu können.

Wenn man ihn gut beherrscht und mithilfe metadiskursiver Erläuterungen können mit dem *grammelot* alle denkbaren Dialoge nachgeahmt werden. In der Kunst des *Grammelot* geht es nicht nur darum, alle möglichen Laute und Gesten artikulieren zu können, sondern um eine starke Präzision und Synthese in der Verwendung der ausgesuchten Mittel. Nur dadurch wird der Diskurs klar und der *grammelot* nicht als (amüsantes) autoreferentielles Spiel gesehen, sondern als ein nützlicher Ersatz der gewöhnlichen Sprachkodizes. Eliminiert man nicht nur die Bedeutung der Geräusche, sondern auch die Geräusche selbst, hat man ein letztes Kommunikationsmittel zur Verfügung: den Körper.

DER KOMISCHE KÖRPER

Dario Fo wird nicht nur als Regisseur und Schriftsteller, sondern, und vor allem wegen seiner hervorragenden schauspielerischen Fähigkeiten geschätzt. Als großer Verehrer Totòs und der gesamten komischen populären Tradition sowie als Schüler des berühmten französischen Mimen Jacques Lecoq ist Fo in der Lage, alle möglichen Kodizes der Mimik und der Gestik auf die Bühne zu bringen und sie stundenlang allein mit erheiterndem Effekt abzuwickeln. Die beachtliche Kunst Fos besteht dabei darin, seine Körpersprache nicht als Ziel, als raschen bzw. raffinierten Gag zu betrachten, sondern ihn als effektives Stilmittel einzusetzen, als weitere Möglichkeit sich auszudrücken und die verbale Sprache durch Mittel der Gestik, Mimik und des Visuellen zu ersetzen oder zumindest zu ergänzen. Wie Fo selbst theoretisiert, sollen, damit sie wirksam sind, die Gesten »sovragesti«¹⁹ – »Übergesten« sein, das heißt, besonders ausdrucksvoll, explizit, klar und unkonventionell, schließlich: immer wieder neu. Die Körpersprache kann außerdem noch synthetischer als der *grammelot* und die verbale Sprache sein: Eine einfache Geste oder ein Augenwink genügen und können lange Reden ersetzen.

Wenn das Instrument (der Körper) gut funktioniert, wie es der Fall im Theater Fos ist, dann kann man ihn also als eine potente Extra-

18. D. Fo, *Manuale minimo*, 89ff.

19. Ebd., S. 237.

sprache verwenden, die neue Bedeutungen, Sinne, Umwälzungen und besonders Komik in den Diskurs bringt.

Die Gesten können dann die Wörter ersetzen und synthetisch die Information vermitteln. Der Rabe synthetisiert mit ein paar Handbewegungen und Gesichtsausdrücken sein ganzes Drama.

Die Gesten können außerdem die Wörter begleiten und sie damit verstärken. Der Soldat der siebten Armee begleitet seine »*boia*«-, »*bestia*«- und »*orco*«-Ausrufe mit ähnlichen erstaunten Gesichtsausdrücken.

Die Gesten können auch Wörter begleiten, ihnen jedoch auch widersprechen und damit die Welt erneut ins Gegenteil verkehren. Die verbale Sprache mag Geschichten, der Tradition nach, erzählen. Indem sie allerdings von gegenteiligen Gesten oder Gesichtsausdrücken begleitet wird, nimmt der Sinn des Diskurses eine ganz andere Konnotation an.²⁰ *Rosa fresca e aulentissima* mag also mit den raffiniertesten Wörtern des Altitalienischen aufwarten, begleitet durch bestimmte Gesten erweckten und erwecken die Verse damals, dargestellt von den Gauklern, wie heute, durch Dario Fo, einen völlig anderen Sinn – einen komischen Sinn.

Anna Dal Negro

Das Quebecer Theater der Gegenwart

Das Theater von Quebec hat verschiedene Epochen durchlebt, in denen die Komik des Körpers zunächst hinter der verbalen Komik zurückstehen musste. In einer ersten Phase war die Dominanz der Komik der Sprache deutlich ausgeprägt, bevor in den *créations collectives* auch die physische Komik in Aufführungen zunehmend ins Spiel kam. In der Zeit von 1948 bis 1970 beherrschte die Sprache die Bühnen Quebecs, bevor sie durch den körperlichen Ausdruck, durch Bewegung und Bilder abgelöst wurde, um in den letzten Jahren zu einer ausgewogenen Mischung aus beidem zu gelangen. Die Bezeichnung »Quebecer Theater« geht zum einen auf die während der *révolution tranquille* eingeführten Begriffe wie *littérature québécoise* oder *théâtre québécois* zurück, welche ein neues nationales Bewusstsein unterstreichen sollten. Zum anderen grenzt der Begriff das Theater der Provinz Quebec von dem anderer frankophoner Bevölkerungsgruppen, z.B. Akadies, ab.

Am Beginn eines »nationalen« Theaters in Quebec steht das

20. Ebd., S. 113.