

Dario Fos Revuetheater

Sich als Literaturwissenschaftler mit Dario Fo zu beschäftigen, heißt nicht zuletzt, nach Gründen für einen außerordentlichen Erfolg zu suchen. Dieser Erfolg hat vor allem eine bemerkenswerte Breitenwirkung erzielt: er entstand innerhalb wie außerhalb Italiens und sowohl bei einem Publikum der Massen als auch bei einem Publikum der professionalisierten Intellektuellen. In dem letztgenannten Aspekt der soziologischen Breite ist wohl überhaupt die wesentliche Dimension von Fos' Erfolg auszumachen. Besonders während der siebziger Jahre mußte seine theatralische Aktivität wie ein Ideal, ja wie ein Mythos wirken. Sie verwirklichte das Wunschbild des politisch engagierten Künstlers, der wahrhaftig die Massen zu interessieren und zu bewegen verstand. Eine Wiedergeburt Brechts nunmehr aus dem Volke selbst, war Dario Fo nicht mehr der Lehrmeister, der einer zurückgebliebenen Basis den Katechismus liest, sondern der Mime, der mit der Basis eins wird und im spontanen Dialog nicht nur Theatervorstellungen, sondern zugleich Happenings, ja revolutionäre Aktionen gestaltet.

In den folgenden Notizen möchte ich daher versuchen, zum näheren Verständnis von Dario Fos' Erfolg einige Erklärungsargumente beizusteuern, Argumente theatergeschichtlich-literarischer wie – freilich in geringerem Maß – ideologischer Art. Für einen solchen Versuch erscheint der historische Zeitpunkt, an dem wir uns befinden, bestens geeignet. Einerseits gehören die Bewegungen von 1968, die Fo inspirierten und zum Heroen einer Epoche machten, zu unserer unmittelbaren Vergangenheit und haben eine bestimmte Generation wahrscheinlich tiefer geprägt, als sie sich selbst eingestehen mag; andererseits sind diese Bewegungen aber auch auf eine eklatante Weise abgerissen und Geschichte geworden: wird man gegenwärtig mit dem revolutionären Aktionismus und Optimismus mancher Texte des *Collettivo Teatrale* aus den Jahren etwa zwischen 1969 und 1972 konfrontiert, meint man, Botschaften wie aus einer anderen Welt zu vernehmen. So ergänzen sich Nähe und Distanz zur Epoche von Fos' intensivster Wirkung und erlauben, ein erstes Fazit zu ziehen, das nicht mehr durch enthusiastische Identifikation mit den politischen Inhalten der Stücke oder durch eine ebenso entschiedene Opposition gegen dieselben gelenkt werden soll.

Schaut man anhand der Ausgabe von Fos' *Commedie* in der Serie „Gli Struzzi“ des Verlags Einaudi (ihr sind, wo nicht anders vermerkt, mit Angabe von Band- und Seitenzahl die Zitate dieses Aufsatzes entnommen) auf die Entwicklung Fos' zurück, dann ist der erste Eindruck der einer verwirrenden und

manchmal irritierenden formalen Vielfalt. In ihr fallen vor allem die Extrempositionen des Bemühens um eine radikale Theatralisierung und des Bemühens um eine nicht minder prononcierte dokumentarische Authentizität des Schauspiels ins Auge. Was sich dem Leser zunächst einprägt, ist die Vergeblichkeit der Anstrengung, unter den verschiedenen Texten und Spielanweisungen Elemente eines gemeinsamen Stils zu identifizieren. Hier gibt es nicht die Beckettsche Konsequenz des negativen Fortschritts zum Verstummen, sondern eine kaum zu klassifizierende Mixtur disparater Formen, eine Stilllosigkeit, welche sich derart offenkundig manifestiert, daß sie beabsichtigt sein muß. In der Tat ist die Stil- und Formenmischung jenes Merkmal, welches Fo wohl am schärfsten gegenüber anderen Varianten des modernen Theaters abhebt. Versteht sich Fo – zumal in den frühen siebziger Jahren – als Sprachrohr der politischen Avantgarde, so betreibt er als Theaterautor ganz entschieden eine Praxis der Post-Avantgarde, das heißt: eine Theaterpraxis, für die keine Form und kein Schema überholt sind, sondern die verschiedensten Genera der Tradition grundsätzlich reaktualisierbar erscheinen. Geschichte ist für Fo also nicht – um Adornos Formulierung zu verwenden – ein „Kanon des Verbotenen“, eine negative Instanz von erschöpften, ausgespielten und deshalb zu meidenden Möglichkeiten, sondern gerade umgekehrt ein Repertoire, aus dem der Theaterautor sich unbekümmert bedienen kann.

Dem entspricht es, wenn die – wie ich finde – einzige Gemeinsamkeit, welche der Diversität von Fos Theaterformen zugrunde liegt, jene der Revue ist. Die Revue stellt ja, genetisch gesehen, den Ursprung von Fos Stücken dar; denn Fo hat sich während der fünfziger Jahre zusammen mit Giustino Durano oder Franca Valeri in einem Kontext von Revuetheater gebildet, und außerdem gehört zu seinen frühen Erfahrungen das „programma di varietà radiofonico“, das Unterhaltungsprogramm des Radios, in dem er mit Monologen und Sketchen als eine Art lombardischer Jürgen von Manger aufzutreten pflegte. Diese Herkunft bleibt nun aber in allen Entwicklungen und Experimenten des Foschen Theaters erhalten und erweist sich als die Prämisse für eine ungewöhnliche Vielfalt und Freiheit neuer Kombinationen. Sie typologisch zu ordnen, widerspricht sicherlich dem gerade auch ästhetisch anarchischen Geist dieses Theaters; doch ist es ja die spezielle Aufgabe des Literaturhistorikers, begriffliche Orientierungen anzubieten und damit Ordnung in das schönste Chaos zu bringen. So möchte ich vorschlagen, Dario Fos Revuen nach drei Kategorien zu gliedern, wobei selbstverständlich ist, daß ihre Manifestationen sich in der Realität mannigfach überschneiden. Immerhin hat die von mir vorgeschlagene Typologie den Vorteil, daß sie nicht bloß deutlich unterscheidbare formale Varianten nebeneinanderstellt, sondern in groben Umrissen auch der historischen Entwicklung von Fos Theater gerecht wird. In ihr lassen sich nämlich – grosso modo – drei Phasen ausmachen, die jeweils durch die idealtypische Dominanz einer gewissen Form von Revue geprägt werden. In diesem Sinne wären nacheinander zu charakterisieren: die Revue als „absurdes Vaudeville“, die Revue als „historische Travestie“ und schließlich – aller guten Dinge sind drei – die Revue als „Sacra Rappresentazione“.

Revue als absurdes Vaudeville

Charakteristische Beispiele für Fos Theater während der späten fünfziger und der frühen sechziger Jahre sind etwa die Stücke *Gli arcangeli non giocano a flipper*, *Chi ruba un piede è fortunato in amore* oder *Settimo: ruba un po' meno*. Sie markieren gewiß am deutlichsten Fos Herkunft aus volkstümlichen Unterhaltungsprogrammen in Theater und Radio und zeigen gleichzeitig eine bestimmte theatergeschichtliche Konstellation an. Sie wird gekennzeichnet durch die italienische Rezeption der – wenn man so will – klassischen „Vaudevillistes“ Labiche und Feydeau. So gehört zu den ersten Produktionen der Schauspielgruppe Dario Fo – Franca Rame in der Saison 1957–1958 ein Programm, das einen eigenen Text (*Ladri, manichini e donne nude*) mit einer Adaptation von Feydeaus *Ne t'promène donc pas toute nue* verbindet. Als schöpferische Rezeption des klassischen Vaudeville ist diese Aneignung indes geprägt durch den geschichtlichen Moment, in dem sie sich ereignet, das heißt: durch den literarischen Kontext der damals aktuellen Theatertexte. Diesen Kontext ergibt selbstverständlich das *Théâtre de l'absurde*. Wer am Ende der fünfziger Jahre Labiche und Feydeau liest, kommt nicht umhin, diese Texte mit den Augen eines Theatergängers zu lesen, den im *Théâtre de la Huchette* Ionescos *La Cantatrice chauve* und *La Leçon* beeindruckt haben. Daraus entsteht eine neue und zeittypische Freizügigkeit im Umgang mit den komischen Effekten des Vaudeville. Was in ihnen bereits bei Labiche und Feydeau an Absurdität angelegt war, kann aus der (zumindest partiellen) Kohärenz folgerichtiger Handlungen befreit und gewissermaßen verselbständigt werden, so daß die absurd farcenhaften Situationen nicht mehr in eine komplizierte Intrige integriert sein müssen, sondern wie Stationen nebeneinanderstehen dürfen.

Derart gibt es in *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959) Episoden, die wie die Hundepantomime des zweiten Akts ins rein Grotteske gehen, neben anderen Episoden, die unverkennbar aus dem typischen Repertoire des Vaudeville und der Farce stammen. Man denke diesbezüglich etwa an die *Beffa*, der am Anfang des Stücks ein ahnungsloser Konditor zum Opfer fällt, oder vor allem an die Verwechslung des Protagonisten aus dem Sub-Proletariat mit einem Minister: eine Verwechslung, die einen beflissenen Provinzbürgermeister zwingt, sich auf ähnlich unfreiwillige Weise der Hosen zu entledigen, wie das am berühmten Ende von Feydeaus *Un Fil à la.patte* der beflissen wichtiguerische Dichter Bouzin zu bewerkstelligen hatte. Ihre größte Turbulenz erreicht die Mischung aus Vaudeville und *Théâtre de l'absurde* übrigens in *Settimo: ruba un po' meno* (1964), wo allein schon die Schauplätze – ein Irrenhaus und die städtische Sargdeponie – den furios gehäuften Vaudeville-Situationen einen ausgesprochen makabren Unterton verleihen.

Indessen verraten bereits die frühen Stücke, daß Fo über die Mischung von Farcenkomik und Absurdität hinaus noch etwas Anderes anstrebt, das durch die Vorgaben von Feydeau und Ionesco nicht unbedingt nahegelegt wird. Dies Andere besteht in einer sarkastischen Sozialkritik, die auch in Fos erster Phase schon einige Vehemenz besitzt. Zwar erscheint sie politisch noch recht unbestimmt; doch ist ihre essentiell anarchische und anarchisierende Funktion nicht zu verkennen. So hat es seine Bedeutung, daß die wesentliche Verwechslung sich in *Gli arcangeli* nicht etwa zwischen einem Studenten und einem berühmten Tenor wie in Feydeaus *Chat en poche* abspielt, sondern zwischen einem Angehörigen des Lumpenproletariats und einem hohen staatlichen Würdenträger. Worum es primär geht, ist nämlich eben die Ridikülisierung des Würdenträgers und aller mit ihm verbundenen Dignitäten, wie sie z. B. in der akustisch deformierten Rede des Bürgermeisters ausgesprochen werden: „... giustizia ... della libertà ... patria .. gloria ... amore ... Italia“ (I 173).

Ähnlich satirisch funktionalisiert ist die Szene der Schalter, die sich vor dem armen Protagonisten, der die odysseeartige Suche nach seiner Pension aufgenommen hat, immer dann schließen, wenn es ihm gelungen ist, in der wartenden Schlange nach vorne zu kommen. Es ist dies eine in der modernen Farce durchaus traditionelle Szene, deren möglicherweise erste Manifestation vielleicht Labiche erfunden hat, als er seinen Monsieur Perrichon in das Schalterlabyrinth der Gare de Lyon schickte. Bei Fo verliert die Szene jedoch ihre Harmlosigkeit, indem ihr von vornherein eine quasi allegorische Bedeutung zugewiesen wird. Sie dient zur Satire der Bürokratie, welche zunächst ein Chor von fünf Beamten mit einem Gesang anstimmt, der sich wie eine heroisch-komische Ode auf die Einführung der Formulare ausnimmt. Dafür wird unter anderem das antike Motiv der Frage nach dem ‚protos heures‘ bemüht („Chi fu quel gran burocrate che ha inventato i moduli?“), bevor die Ode gleichsam zur epischen Propositio übergeht: „Fratelli d’ufficio, alziamo la testa,/del genio dei bolli cantiamo le gesta“ (I 36f.) – natürlich mit opportuner Anspielung auf den Hymnus der *Fratelli d’Italia*. Dem Verlust der Harmlosigkeit entspricht dann auch die Auflösung der Szene, bei der die Beamten in ihren Schaltern wie unter einer Guillotine gefangen und mit einer Bombe bedroht werden: eine phantastische Vorwegnahme anarchischer Destruktion, die in den späteren Stücken genauere Umriss erhalten soll.

Nachdrücklicher ist die sozialkritische Thematik noch in *Settimo: ruba un po’ meno* betont. Dort wird in absurd komischen Szenen zwischen Särgen, Totengräbern, Nonnen und Irren eine Affäre rekonstruiert, die sich vor allem um eine gigantische Grundstücksspekulation, einen betrügerischen Konkurs und die Verfilzung politischer und ökonomischer Macht dreht. Außerdem kommt es unter den Irren zu Szenen eines aktualitätsbezogenen politischen Kabarets, in denen die Irren grotesk verfremdend eben das nachspielen, was die politische Normalität des Jahres 1964 bildet. Zum Beispiel beklagt sich der England personifizierende Irre, die Pazzi Francia und Germania wollten ihn nicht in ihren Kreis aufnehmen: „Se loro non mi fanno entrare nell’Eurocerchio, io non entro neanche nel blocco“ (II 173).

Darauf schlägt eine der Nonnen begütigend vor, man solle über den Streitfall die USA entscheiden lassen, was der Pazzo America mit der Wendung erledigt: ‚Für mich hat England nicht völlig Unrecht‘ („Io dico che, per me, l’Inghilterra non ha tutti i torti“). Mit diesem profunden Schiedsspruch ist nun der Moment des Pazzo Italia gekommen, der mit der lächerlichen Beflissenheit des Satelliten eine Pflichtübung absolviert, welche den Satz ‚Amerika hat völlig Recht‘ gleichsam durch alle Tonarten moduliert:

Pazzo Italia (*piaggione*) L’America ha perfettamente ragione! (*Solleva le braccia e grida*) Come ha ragione l’America!! (*Sale con un balzo sul piccolo palco in mezzo alla scena*) Anche poco fa stavo dicendo che l’America aveva ragione: prima ancora che l’America decidesse di avere ragione, appena l’ho letto sull’ „Osservatore romano“, mi sono detto: oh, ma come ha ragione l’America!! L’Inghilterra non ha tutti i torti (ebda.).

Wie in diese Revue der irren Nationen auch pantomimische Elemente eingreifen, zeigt gleich danach der Auftritt („a passo di samba“) des Pazzo Cuba. Da der Pazzo Italia ihn denunziert, erhält er vom Pazzo America einen Fußtritt und beschwert sich deshalb bei einer Nonne: „Suora, l’America m’ha dato un calcio!“. Darauf präsentiert sich der Pazzo Italia als Akrobat, der vorführt, wie Cuba sich selbst einen Tritt versetzt habe:

Pazzo Italia Iiiiih, che bugiardo! Ho visto io con questi miei occhi: Cuba il calcio se l’è dato da sola: così. (*Con un salto si porta a mezz’aria e ripiegando la gamba destra riesce a colpirsi su una natica*) Un male si è fatto! (ebda.).

Als am Ende die Häkeleien überhandnehmen, muß erneut eine Nonne aktiv werden, um die Ordnung, das heißt: die weltpolitischen Blöcke wiederherzustellen. „Adesso basta! Su, da bravi, tornate di là e incominciate a giocare senza piú litigare ... Da bravi, riformate i blocchi“ (II 174). Und die Irren treten wieder in die Blöcke ein, die für sie das Normale sind.

Revue als historische Travestie

Mit der zuletzt zitierten Szene haben wir nun den Übergang zu einer zweiten Variante von Fos Theater, der Revue als historischer Travestie, gefunden. Wie im „gioco delle nazioni“ des Irrenhauses die Zeitgeschichte deformiert wird, werden in anderen Stücken gleichfalls länger zurückliegende Epochen der großen oder der kleinen Geschichte verzerrt beziehungsweise zur Erkennbarkeit verfremdet. So findet sich die Alltagsgeschichte des lombardischen Mittelalters in *La colpa è sempre del diavolo* (1965) wieder, die Weltgeschichte der Entdeckung Amerikas in *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963).

Vor allem durch das Columbus-Stück wird deutlich, daß Fos Gattungsrepertoire neben dem Vaudeville und dem *Théâtre de l'absurde* jetzt auch das Theater Brechts umfaßt. Jedenfalls dürfte es kein Zufall sein, daß *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* im gleichen Jahr produziert wird, in dem Giorgio Strehler am Piccolo Teatro das *Leben des Galilei* inszeniert. Auch hier geht es um eine Neuinterpretation geschichtlicher Ereignisse nach einem materialistischen Deutungsparadigma, das Isabella von Kastilien als weitsichtige Vertreterin kapitalistischer Handelsinteressen sieht, deren partielle Aufgeklärtheit kraß von dem traditionalistischen Fanatismus ihres Mannes, „Re Ferdinando“, absticht. Mit einer solchen Neuinterpretation hat ebenfalls die auffällige Mischung von *couleur historique* und Anachronismus zu tun, welche das Stück durchzieht, oder besser gesagt: aufsprengt. Zur Seite der *couleur historique* gehören vielfältige literarische Anspielungen sowie vor allem natürlich der Rahmen der Aufführung: der Umstand, daß Columbus hier von einem Häretiker dargestellt wird, den die Inquisition zum Tode verurteilt hat und am ziemlich abrupten Ende des Stücks auch tatsächlich hinrichten läßt.

Dagegen erscheinen die Anachronismen notwendig, um dem historischen Geschehen eine Transparenz zu geben, die in ihm figural auch das Gegenwärtige sichtbar macht. Dazu lassen sich eine Fülle von Details nennen, unter denen ich hier lediglich die Wendung erwähnen möchte, mit der Isabella von Kastilien auf ein Empfehlungsschreiben reagiert, so als wäre sie ein (natürlich völlig irrealer) italienischer Idealpolitiker der sechziger Jahre: „Di' al frate che non li ricevo, proprio perché vengono con le raccomandazioni. Perché è ora di finirla con sti appoggi, lettere di presentazione e buste in genere“ (II 15). Demnach erfährt der Zuschauer, wie das System der „buste in genere“ bereits in der Renaissance abgeschafft werden sollte, und weiß darauf, was er von ähnlichen Ankündigungen der eigenen Zeit zu halten hat.

Indes besteht der spezifische Effekt des Anachronismus in der beständigen Verkleinerung von Geschehen und Gestalten der Geschichte. Das beginnt damit, daß einer der Zimmerleute, die am Anfang des Stücks den Galgen aufrichten, über den Verfall der Sitten auf gut Mailändisch herzieht: „Che Inquisizione del pett!“ (II 5), paradoxerweise, weil er in der Hinrichtung eines Schauspielers in Karnevalszeiten eine schamlose Entweihung des Galgens erblickt: „Mandano a impiccare un attore? Per la miseria [...] l'única cosa che c'era di serio in Spagna era la forza ... [...] Nossignore, te la vanno a sputtanare anche lei“ (ebda.). So vulgär wie der Zimmermann reden jedoch – nach einem alten Schema der Travestie – auch König und Königin, also die Würdenträger par excellence, deren Dignität jetzt ähnlich burlesk annulliert wird wie jene des Ministers und des Bürgermeisters im Vaudeville-Spektakel der *Arcangeli*. Wesentlicher Bestandteil der Travestie ist dabei – wie man sich leicht vorstellen kann – die Verwandlung von König und Königin in ein zänkisches Ehepaar, das sich um Interessen streitet, welche unverkennbar jene des bürgerlichen Alltags sind. Beispielsweise fährt die intellektuell avancierte Königin ihren zurückgebliebenen Ehemann an: „Senti, non cominciare a fare il generale“ („Nun fang

mal nicht an, den General zu spielen'), um zu drohen: „[...] quando parli per il solo gusto di starti ad ascoltare, senza prima pensare a quello che devi dire, mi vien una voglia di prenderti a calci nel sedere“ (II 14: ‚Wenn du nur redest, um dich reden zu hören, ohne vorher nachzudenken, bekomme ich Lust, dich in den Hintern zu treten‘). An einer anderen Stelle geht es um die Belagerung Málagas, die vom Chor begeistert aufgenommen wird („Evviva! Evviva! A Málaga c'è il moro [...] A morte l'infedel“), während Isabella den besseren ökonomischen Überblick besitzt und gegen die neuerlichen unproduktiven Ausgaben protestiert, die der Krieg nach sich ziehen muß. Darauf Ferdinando: „Ma no, stai tranquilla, cara; e poi, ti prego, lasciami fare questa guerra in pace“ („Laß mich doch diesen Krieg in Frieden machen‘). Isabella repliziert: „Sí, stai tranquilla, tanto ho già capito che, anche questo mese, vestiti, niente“ („Ich hab ja schon kapiert: auch diesen Monat gibts keine neuen Kleider‘). Und wiederum Ferdinando: „Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen. Diesmal finanziert mich eine Gruppe von Pisanern und Genuesen. Wenn ich Málaga einnehme, zahlen sie mir eine Menge Geld ...‘ „E allora, altro che un vestito ... E' la volta che ti metto su casa“ (II 28: ‚Und dann gibts nicht nur ein Kleid. Dann richte ich dir endlich ein Haus ein‘).

Derart bedeutet Fos Neuinterpretation der Geschichte zusammen mit einer Materialisierung historischer Motive zugleich deren burleske Degradierung. Die anarchistische Perspektive dieses und anderer Stücke verlangt nämlich die unablässige Demonstration, daß es in der Welt – und zumal dort, wo gehandelt und nicht bloß erlitten wird – allzumal nicht nur böse, sondern auch töricht und lächerlich zugeht. In einer solchen Welt kann, wie Columbus erfährt, nur bestehen, wer mit den Wölfen heult und mit den Betrügern betrügt: „Caro mio, in un mondo di falsoni come questo, chi non caccia balle, crepa“ (II 52). Hält man sich an Fos anarchisch travestierte Welt, wird deshalb jeder der zynischen Moral zustimmen, die in einem Lied am Ende des ersten Akts verkündet wird und für den Erfolg in der Gesellschaft, die nur die Lüge kennt, skrupellosen Betrug empfiehlt:

se tu vuoi dall'uomo fiducia acquistare
 tu non farti scrupoli, lo devi truffare,
 perché, nella truffa vivendo da un pezzo,
 ei piú non distingue profumo da puzza,
 il vero dal falso, lo strame dai fiori,
 vivendo nel grigio non vede colori.
 Ma prova a proporgli di fare quattrini:
 ti lecca anche i piedi, ti fa mille inchini. (II 53).

Dieses moralische Fazit mag banal wirken, doch ist es unmittelbar einsichtig gemacht durch alle Tendenzen der sarkastischen Travestierung, welche das Stück bestimmen. Problematischer wird es dagegen, wenn Fo sich mit der zynischen Moral nach dem „Primo tempo“ nicht begnügt, sondern zum Schluß des „Secondo tempo“ eine Lehre nachschiebt, welche aufgrund ihrer finalen Position wohl als die wahre (und nicht zynische) Moral verstanden werden will. Columbus hat eingesehen, daß seine ‚realistischen‘ Lebensmaximen ihm keinen dauerhaften Erfolg gebracht haben:

Avevo cominciato così bene; ma poi, un po' per la carogneria degli altri, un po' per voler fare anch'io il furbo, sicuro, anch'io il furbo, in un mondo di tutti furbi, pur d'ottenere anch'io la mia poltrona, una poltroncina in mezzo alle poltrone dei maggiorenti [...] (II 84).

Bezeichnenderweise beginnen ihm an dieser Stelle die Worte und die Gedanken auszugehen; es setzt eine Serie von Aposiopesen ein, bei denen die „conclusionone“ wohl angekündigt, nicht aber gezogen wird. Der Henker unterbricht den Monolog, erinnert, daß das Ganze bloß ein Spiel ist, und im Handumdrehen findet sich der häretische Schauspieler, der Columbus dargestellt hat, auf dem Schafott und nunmehr völlig kopflos wieder. Darauf ist es der Chor aller Schauspieler, der für und über Columbus die wahre Moral ausspricht, die jetzt allein den als wirklichen „Furbo“ (Schlaumeier) feiert, der immer zu den Gerechten und zu den ‚armen Teufeln‘ hält:

Chi sta dalla parte del piú potente
non sempre ha il vantaggio maggiore.
[...]
Infatti il vero furbo è sempre l'uomo onesto,
non l'opportunist.
E' l'uom che a tutti i costi
sta sempre e sol dalla parte
dei poveri cristi,
degli uomini giusti. (II 86).

Auch das ist zweifellos eine sehr schlichte Lehre; aber im Gegensatz zur Lehre nach dem ersten Akt wird sie durch kein Moment des Stücks und der in ihm dargestellten travestierten Welt bestätigt. Wo in einem „mondo di tutti furbi“ die „uomini giusti“ oder auch nur ein einziger „uomo onesto“ verborgen sein mögen und was diese Begriffe überhaupt bedeuten sollen, ist ja gerade durch die grotesk deformierende Perspektive der Darstellung unklar geworden. So bleibt die Positivität der wahren Moral eine inhaltsleere Beteuerung, die hilflos allem widerspricht, was an Demystifikation und burlesker

Verzerrung vorausgegangen ist. Offenbar entsteht zwischen der Verspottungs- und Verkleinerungslust des Travestierens und dem Postulat revolutionärer Frömmigkeit eine Spannung, die innerhalb der von Fo bis dahin entwickelten beziehungsweise benutzten Theaterformen nicht mehr zu lösen ist.

Revue als Sacra Rappresentazione

Die Antwort auf diesen Konflikt besteht offenkundig in der Erprobung neuer Ausdrucksmittel, welche vor allem durch die Erfahrung der Studentenrevolte von 1968 notwendig werden. Herrschte bis dahin die Tendenz, die Bühne zu einem Ort zu machen, der die Bosheit und Absurdität des Ganzen zeigt, so verwandelt sich die Bühne nun in den Schauplatz von Psycho- und Soziomachien, bei denen die Entlarvung der Schlechten ihr positives Gegengewicht in der enthusiastischen Feier der „uomini giusti“ findet. Nach den Revuen, die sich am Vaudeville, dem *Théâtre de l'absurde* und der Travestie inspirierten, wird die Revue gleichsam als Sacra Rappresentazione, als revolutionäres Mysterienspiel, neu definiert.

Voraussetzung dafür ist Fos – heute ein wenig naiv anmutende – Gewißheit, daß es in den Jahren nach 1968 um alles geht, daß – wie in verschiedenen Stücken, etwa *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968) oder *Tutti uniti! tutti insieme* (1971), behauptet wird – einerseits aus der Krise des Kapitalismus eine neue faschistische Herrschaftsordnung entsteht und daß sich andererseits gegen den rekonstituierten Faschismus ein heroischer Widerstand regt, in dem Arbeiter und Studenten gemeinsame Sache machen. Vor allem im Movimento studentesco scheint Fo in jenen Jahren eine Möglichkeit unbedingter Identifikation gesehen zu haben, und diese Identifikation liefert dem Theater nicht allein positive Helden, sondern verleiht ihm auch in seiner gesamten dramatischen Anlage einen quasi religiösen Überzeugungs- und Stärkungswillen. Ihm zuliebe erscheinen die revoltierenden Studenten jetzt manchmal geradezu als Märtyrer, wie beispielsweise in einem Lied der „rappresentazione popolare“ *Ci ragiono e canto* (1969), einem Lied, das dem volkstümlichen Publikum die Solidarität der Studenten bezeichnenderweise auf Mailändisch (nicht auf Italienisch) nahebringen soll:

Cosa suced cusé?
Capissi pô nagott.
Invece d'andà intuma a fa i lifroc
i student se fan picà.
I u vist ier sira in fabrica
insèma ai uperari
spûdà cuntra i crumiri
e pö fa l'occupasiun,

cantà rivolusiun,
e poi è rivà la pula
bastun caden e candelott
e lu ien restà lì a catass i bott,
de sang fas burdegà
per dag tut el temp ai uperari de scapà (La Comune,
Ci ragiono e canto N. 2, Verona 1972, S. 61).

[Was geht eigentlich vor? Man versteht nichts mehr. Statt sich einen frohen Tag zu machen, lassen sich die Studenten von den Bullen verprügeln. Ich hab sie gestern abend in der Fabrik gesehen zusammen mit den Arbeitern, wie sie auf die Ausbeuter geschimpft, die Fabrik besetzt und von der Revolution gesungen haben. Und dann ist die Polizei gekommen, Knüppel, Ketten und Granaten. Und sie sind dageblieben, um die blutigen Schläge einzustecken, damit die Arbeiter Zeit für die Flucht bekommen]

Damit sind in Fos Theaterwelt die Lichtgestalten eingezogen, deren revolutionäre beziehungsweise messianische Funktion mit den burlesk deformierenden Darstellungsweisen früherer Revue-Genera schlechterdings nicht vereinbar ist. Um sie als Leitbilder zu vermitteln, sind andere Arten des Schauspiels vonnöten, die nicht mehr darin aufgehen, die Würdenträger zu verlachen, sondern umgekehrt deren Gegenspieler zu erheben und als nachahmenswerte Beispiele vorzustellen.

Natürlich bringt ein solcherart modifiziertes Programm beträchtliche theatralische Schwierigkeiten mit sich. Sie manifestieren sich insbesondere in einer eigentümlichen gattungsmäßigen Zweiteilung von Fos Produktionen in dieser Zeit. Auf der einen Seite stehen jetzt nämlich Schauspiele, die eine im Grunde theaterferne Authentizität anstreben. Ihre spezifische Form ist das Oratorium, das ohne dramatische Handlung authentische Lebenszeugnisse, Reportagen oder Lieder aneinanderreicht. Dabei wirkt bezeichnend, daß die Form des Oratoriums immer dann benutzt wird, wenn die Feier des Widerstands in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit treten soll. Es kann sich dabei um den Widerstand des Movimento studentesco handeln, um die Revolutionäre des palästinensischen Befreiungskampfes (*Fedayn – La rivoluzione palestinese attraverso la sua cultura e i suoi canti, 1972*) oder um die Protagonisten der Resistenza gegen Faschismus und Nationalsozialismus (*Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, 1970*). Besonders aufschlußreich wirkt hier das letztgenannte Stück, oder besser: die letztgenannte theatralische- Dokumentation. Sie vereint Zeugnisse proletarischer Widerstandskämpfer aus den letzten Jahren des zweiten Weltkriegs, um ihnen in einem zweiten Teil bewußt parallelisierend Zeugnisse palästinensischer Revolutionäre zur Seite zu stellen; denn – so lautet die These Fos:

[...] crediamo che l'unico modo serio di celebrare, di onorare la nostra Resistenza, sia quello di far conoscere, di appoggiare con ogni mezzo, le lotte che gli altri popoli stanno conducendo: la resistenza che continua, è la nostra resistenza (IV 54: ‚wir glauben, die einzig ernste Art, unsere Resistenza zu ehren und zu feiern, ist die, mit allen Mitteln die Befreiungskämpfe bekannt zu machen und zu unterstützen, welche die anderen Völker führen: die Resistenza, die heute weitergeht, ist unsere Resistenza‘).

Doch nicht nur in der Dritten Welt sieht Fos Dokumentation den Befreiungskampf, der immer gegen den gleichen Feind („la borghesia e l'imperialismo“) geführt wird, unvollendet; auch in Italien selbst sind die Helden und Märtyrer des Widerstands um den eigentlichen Sieg betrogen worden, weshalb die Resistenza für das Collettivo teatrale La Comune noch – oder gerade wieder – im Jahr 1970 andauern und fortschreiten muß:

La resistenza per il proletariato non significava soltanto cacciare l'invasore, sopprimere il fascismo, significava soprattutto con esso fascismo cacciare anche i padroni, la borghesia che l'aveva inventato; combattere il ritorno dello stato borghese, continuare a lottare per prendere il potere (IV 6: ‚Die Resistenza bedeutete für das Proletariat nicht nur, die Invasoren zu vertreiben, den Faschismus zu zerschlagen. Sie bedeutete vor allem, mit dem Faschismus auch die Unternehmer zu verjagen, die Bourgeoisie, die den Faschismus erfunden hatte; die Rückkehr des bürgerlichen Staats zu bekämpfen, den Kampf fortzusetzen, um die Macht zu ergreifen‘).

Das Schauspiel geht also in einen revolutionären Aufruf über, und dem entspricht es, wenn die burlesken oder auch nur komischen Elemente nunmehr weithin beseitigt sind. Oft beschränkt sich die alte Vielfalt der Revue hier nur noch auf einen einzigen Aspekt, den der Sprache. Die Widerstandskämpfer liefern ihre Zeugnisse nämlich in einer Diversität von Dialekten, unter denen in erster Linie lombardische und venetische Mundarten hervorstechen. Indessen dient diese Vielfalt kaum noch einem (sei es auch nur partiell) komischen Effekt; eher bilden die Dialekte ein merkwürdiges Pathos aus, das in ihnen die tiefere Realität des Volkes konnotiert und sie oppositionell gegen die – wenn man so will – imperialistische Einheitssprache der Medien ausspielt.

Auf der anderen Seite behält Fo auch in dieser Periode die extreme Theatralisierung seiner Stücke immer dann bei, wenn nicht die Lichtgestalten der Helden und Märtyrer auftreten, sondern die Allegorien der Machthaber und der Institutionen in den Vordergrund gerückt werden. Ein besonders frappantes Beispiel dafür ist die *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*. Auch sie belegt durchaus Fos Bemühung um einen revolutionären Katechismus. Es wird gezeigt, wie aus dem Bauch des Faschismus – wider alle Natur – die Bourgeoisie geboren wird und wie die Niederkunft der Bourgeoisie wiederum einen General und damit die Armee zur Welt bringt. Oder es wird gezeigt, wie das Kapital zum Fernsehen greift, um das unzufriedene Proletariat mit Pop und Fußball zu beruhigen:

Accendi la televisione
e si spegne la rivoluzione.
Basta una canzone qualche partita di pallone
e il popolo ritorna minchione! Ah ah! (III 36).

In dem Maß jedoch, wie dieser Katechismus die Welt der Mächtigen und der Medien vorführt, kehrt er zu den karikierenden Mitteln früherer Stücke zurück. So gehört es in der *Grande pantomima* zur turbulenten Komik des zweiten Akts, daß die Würdenträger selbst – ein christdemokratischer Minister und Nenni, der Vicepresidente del Consiglio – den Gummiknüppeln der entfesselten Polizei zum Opfer fallen. Hohngelächter und Leidenspathos müssen sich in den Reaktionen des Publikums nämlich vermengen, um einerseits revolutionäre Wut zu erregen und um andererseits die Hindernisse, die sich der Revolution in den Weg stellen, als überwindbar erscheinen zu lassen.

Wenn ich recht sehe, ist das gelungenste Stück in dieser Hinsicht *Tutti uniti! tutti insieme!*, erstmals aufgeführt im März 1971 in der Casa del Popolo von Varese. Es hat als sein Thema die „Lotte operaie 1911–1922“, also die proletarischen Klassenkämpfe vom Vorabend des ersten Weltkriegs bis zur Machtergreifung des Faschismus. Bemerkenswert und für Dario Fo typisch ist hier die grandiose dramaturgische Rücksichtslosigkeit, mit der das Schauspiel eben jene Formen von Revue wieder vermengt, welche wir gerade analytisch voneinander geschieden haben. So folgt das Stück in der Tat der *Sacra Rappresentazione*, indem es durch das Martyrium der Revolutionäre Norberto und Antonia zum Mitleiden bewegt und aus dem Mitleiden am Ende die revolutionäre Inzitation ableitet. In diesem Sinne schließt das Stück mit einer Kampfansage. Sie beginnt mit Antonias tödlichem Schuß auf den Faschisten und führt darauf zu dem Appell, es nicht bei den Schüssen auf Faschisten bewenden zu lassen, sondern auch deren kapitalistische Auftraggeber zu vernichten:

Ho ammazzato il cane, invece che i padroni [...] Non serve ammazzare voi tre soli, bisogna distruggervi tutti ... tutti mille, due mila, diecimila che siete ... padroni, banditi, sfruttatori! Tutti diecimila che campate sulle spalle di milioni di disgraziati a tirargli il collo [...] Quando lo capiranno 'sti fregati ... quando si decideranno ... basterà una scrollata, per Dio! E voi, tutti i vostri tirapiedi zach! Non ne salveremo nemmeno uno ... zach! (IV 165).

Das klingt martialisch und ist auch so gemeint; denn das Schauspiel soll in dieser Periode ja nicht Schauspiel bleiben, sondern durch eine Kooperation von Schauspielern und Publikum (vgl. dazu als Beispiel besonders *Pum, Pum! Chi è? La Polizia!* [1972]) zur ersten Etappe kollektiver Aktionen werden. Alle revolutionäre Emphase verhindert jetzt aber nicht mehr, daß Fo seiner Gemeinde aufs neue auch die Attraktionen des absurden Vaudeville gönnt. So wird Norberto, der durch einen Schuß in die Posteriora verwundet ist, in einer Szene verkleidet und als eine Witwe ausgegeben. Und darauf muß dann alles, was

ihn verraten könnte, als eine Eigentümlichkeit des Witwenstands erklärt werden (vgl. IV 122ff.: „E’ un modo di dire delle vedove“ – „è una cosa quasi normale per le vedove“), wodurch jenes Enchaînement zunehmend absurder Ausreden entsteht, das man aus vielen Komödien Feydeaus kennt. Zum Beispiel sitzt Norberto, als Witwe verkleidet, mit seinem verwundeten Hintern auf einem nicht sichtbaren Kübel warmen Wassers, das teilweise auf den Zimmerboden rinnt. Einer der Anwesenden bemerkt mißtrauisch: „A proposito di pipí, cos’è tutto quel bagnato per terra intorno alla vedova ...?“ (,Was bedeutet diese Nässe auf dem Boden, um die Witwe herum ...?’). Die Antwort darauf ist: „Zitto, non farti accorgere ... è una cosa quasi normale per le vedove ...“ (,Das ist bei den Witwen fast normal’). Neue erstaunte Frage: „Quasi normale?“. Und nun entwickelt die Replik der Ausrede eine gehetzte Ingeniosität à la Feydeau: „Sì ... il dolore ... gli fa perdere il controllo, le rovescia il metabolismo, come si dice scientificamente ... e così quando gli viene da piangere, invece di versar lacrime ... fanno la pipí“ (IV 124: ,Ja ... der Schmerz ... läßt sie die Kontrolle verlieren, bringt ihnen den Metabolismus durcheinander, wie man wissenschaftlich sagt ... Und daher, wenn sie weinen müssen, statt der Tränen ... machen sie Pipi’).

Angesichts des Themas naheliegender sind noch die Effekte der historischen Travestie, und tatsächlich hat Fo unter diesem Aspekt auch seine besten Trouvailles gefunden. So erscheint auf der ersten Station unserer Klassenkampfvue während des Libyenkriegs der sozialistische Revolutionär Benito Mussolini, paradoxerweise als Opfer der Machthaber, die von ihm Geständnisse zu erpressen versuchen, indem sie ihn zwingen, Salzwasser zu gurgeln. Von besonderem Gewicht ist, die Episode des Kampfes um Italiens Intervention im Ersten Weltkrieg, bei der die travestierende Deformation sogar eine spezifische Erkenntnisfunktion annimmt. Dario Fo zeigt gleichsam den Reflex dieser Auseinandersetzung beim Personal eines Schneiderateliers. Unter dem Fenster der Werkstatt zieht eine Manifestation von „Interventisti“ vorbei, und es wird gefragt, gegen wen Italien denn nun den Krieg aufnehmen solle. Daraus entwickelt sich zwischen dem patriotischen Schneidermeister und der skeptischen Antonia der folgende Dialog (IV 116):

Sarto: Ma credo contro l’Austria ... per la liberazione delle terre irredente ... (Affacciandosi grida scalmanato) Evviva Trento e Trieste italiane!

Antonia: Ma è impossibile che sia contro l’Austria, abbiamo firmato la triplice alleanza con l’Austria e la Germania ... siamo alleati! non possiamo ...

Sarto: Beh, allora sarà contro la Francia e l’Inghilterra che anche loro hanno delle nostre terre che dobbiamo liberare. (Come sopra) Evviva Malta, Nizza e la Corsica italiane!

Antonia (ironica): Però siamo fortunati ad avere tutte ‘ste terre irredente da liberare. Così possiamo sempre scegliere ...

Sarto: Certo, importante è entrare in guerra.

Antonia: Giusto non interessa contro chi!

Sarto: Non possiamo continuare a rimanere impassibili mentre le altre nazioni piú evolute si massacrano. E' una questione di dignità: „Restar fuori dal conflitto, – come ha detto Pietro Nenni che, nota bene, è un rivoluzionario, – restar fuori sarebbe una vergognosa dimostrazione di impotenza morale e civile che ci bollerebbe per sempre agli occhi della storia!“

(Schneider: Aber ich glaub doch gegen Österreich ... für die Befreiung der unerlösten Gebiete (geht zum Fenster und schreit wild gestikulierend) Es lebe das italienische Trient und das italienische Triest!

Antonia: Aber gegen Österreich ist unmöglich, wir haben doch eine Allianz mit Österreich und Deutschland geschlossen ... Wir sind Verbündete! wir können nicht ...

82Schneider: Na gut, dann geht's gegen Frankreich und England. Die haben auch Gebiete, die wir befreien müssen (geht zum Fenster und schreit wild gestikulierend) Es lebe das italienische Malta, das italienische Nizza und das italienische Corsica!

Antonia: (ironisch) Ein Glück, daß wir so viel unerlöste Gebiete zu befreien haben. Da können wir immer wählen ...

Schneider: Eben, das Entscheidende ist, in den Krieg einzugreifen.

Antonia: Und gegen wen, interessiert nicht!

Schneider: Wir können nicht länger tatenlos bleiben, wenn sich die anderen fortgeschritteneren Nationen umbringen. Das ist auch eine Frage der Würde. „Sich aus dem Konflikt heraushalten“, wie Pietro Nenni gesagt hat, der wohlgerne ein Revolutionär ist, „sich heraushalten, wäre eine schändliche Demonstration moralischer und politischer Impotenz, die uns für immer vor den Augen der Geschichte blamieren würde.“)

Ob der revolutionäre Aktionismus, den Fos Theaterkollektiv betrieben hat, immer mit einer scharfen Analyse sozialer Wirklichkeit einherging, wird man wohl mit Recht bezweifeln müssen. Dagegen kann in den Momenten der Travestie die Tendenz zur komischen Verkleinerung durchaus manche Wahrheit ans Licht bringen: so etwa die Wahrheit über das Funktionieren politischer Diskurse, die erst durch das Echo des Schneiders, wie wir es an dieser Stelle hören, ganz zu sich selbst, das heißt: zu ihrer tödlichen Leere, kommen.

Bibliographie

Benutzte Texte:

Fo, Dario: *Le Commedie I (Gli arcangeli non giocano a flipper – Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri – Chi ruba un piede è fortunato in amore)*, Turin, ⁵1982, 1. Aufl. 1966 (= Gli Struzzi 54).

Fo, Dario: *Le Commedie II (Isabella, tre caravelle e un cacciaballe – Settimo: ruba un po' meno – La colpa è sempre del diavolo)*, Turin, ⁴1977, 1. Aufl. 1966 (= Gli Struzzi 55).

Fo, Dario: *Le commedie III (Grande pantomima con bandiere e puppazzi piccoli e medi – L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone – Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso)*, Turin ³1977, 1. Aufl. 1975 (= Gli Struzzi 78).

Fo, Dario: *Le commedie IV (Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente – Tutti uniti! tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone? – Fedayn)*, Turin, ³1978, 1. Aufl. 1977 (= Gli Struzzi 125).

Fo, Dario: *Le Commedie V (Mistero buffo – Ci ragiono e canto)*, Turin ²1977 (= Gli Struzzi 131).

Fo, Dario: *Morte accidentale di un anarchico*, Turin 1983, 1. Aufl. 1974 (= Nuovi Coralli 70).

Fo, Dario: *La Signora è da buttare*, Turin ³1983, 1. Aufl. 1976 (= Collezione di teatro 206).

Fo, Dario e Collettivo Teatrale: *Pum, Pum! Chi è? La Polizia!*, Verona ²1973, 1. Aufl. 1972 (= La Comune – Testi teatrali 12).

La Comune: *Ci ragiono e canto 2*, Verona 1972 (= La Comune – Testi teatrali 11).

Ausgewählte Studien

Angelini, Franca: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, 1976.

Artese, Erminia (Hrsg.): *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, 1977.

Binni, Lanfranco: *Attento te ...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, 1975.

Cappa, Marina / Nepoti, Roberto: *Dario Fo*, Rom, 1982.

Dort, Bernard: *Théâtre en jeu*, Paris, 1979.

Heer, Hannes (Hrsg.): *Dario Fo über Dario Fo*, Köln, ³1984, 1. Aufl. 1978.

Holm, Bent: *Il mondo rovesciato – Dario Fo e la fantasia popolare*, Stockholm, 1980.

Jacobbì, Ruggero: *Teatro da ieri a domani*, Florenz, 1972.

Joly, Jacques: „Le théâtre militant de Dario Fo“, in: *travail théâtral 14*, 1974, S. 3–22. Jungblut, Helga: *Das politische Theater Dario Fos*, Frankfurt a.M., Las Vegas, 1978.

Kapp, Volker: „Zeitgenössisches italienisches Theater als Gegenstand von Literaturunterricht und Theaterwissenschaft“, in: Mair, Walter N. / Meter, Helmut (Hrsg.): *Italienisch in Schule und Hochschule*, Tübingen, 1984, S. 63–79.

Meldolesi, Claudio: *Su un comico in rivolta – Dario Fo il bufalo il bambino*, Rom, 1978.

Paul, Arno: „Zur epischen Spielweise des Dario Fo in Mistero Buffo“, in: Schoell, Konrad (Hrsg.): *Avantgarde-theater und Volkstheater*, Frankfurt a.M., Bern, 1982, S. 200–209.

Petronio, Giuseppe / Storti Abate, Anna / Benussi, Cristina: *La letteratura degli italiani*, Bd. 4, Palermo, 1983.

Pullini, Giorgio: *Teatro contemporaneo in Italia*, Florenz, 1974.

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

Quadri, Franco: *L'Avanguardia teatrale in Italia*, Turin, 1977.

Valentini, Chiara: *La storia di Dario Fo*, Mailand, 1977.

Verdone, Mario: *Teatro del Novecento*, Brescia, 1981.