

Eduardo De Filippo, 1937

Markus Schlappig

Roberto Ciulli und Helmut Schäfer im Gespräch über Eduardo De Filippo

Helmut Schäfer:

In vielen Theaterstücken Eduardo de Filippos bemerkt man die atmosphärische Realität des Zweiten Weltkrieges; d. h. zum einen den voranlaufenden italienischen Faschismus und dann die unmittelbare Erfahrung des Krieges. Damit ist etwas geboren, so kommt es einem Außenstehenden vor, was später als Neorealismus in der Kunst erschienen ist. Wie ist dieser Zusammenhang? Was ist es, das den Neorealismus hat entstehen lassen?

Roberto Ciulli:

Am 8. September 1944, vor Ende des Zweiten Weltkrieges, haben die Italiener, wie man sagt, die Deutschen verraten. Dadurch kräftigte sich die Stellung der Amerikaner in Italien. Das Land war zwar noch geteilt und der Krieg dauerte im Norden an, aber Neapel war befreit.

Neapel symbolisiert über Jahrhunderte hinweg die Probleme Süditaliens, steht aber auch für die Kunst zu überleben. Die Neapolitaner verstanden es schon immer, sich in den schwierigsten Situationen zu erhalten. Mit einem Amerikaner befreundet zu sein oder ihn wenigstens für einige Stunden zu Gast haben zu können, war für die verarmte Bevölkerung Neapels eine Mög-

lichkeit an Kaffee und Zigaretten zu kommen. Die Kinder dieser Stadt, die mich an die Bahnhofskinder von heute oder an die Straßenkinder in Rio und Bogota erinnern, handelten mit Amerikanern. Wirklich, man kaufte, mietete und vermietete sie. Für eine neapolitanische Familie war es wie ein Lottogewinn, einen amerikanischen Soldaten als Freund zu haben.

Rom hingegen war eine heilige Stadt. Sie wurde nicht bombardiert wie Genua oder Mailand und war daher relativ sicher. Die italienischen Schauspieler mußten nicht unbedingt in den Krieg ziehen, und Eduardo De Filippo gehörte auch nicht zu denjenigen wie Lucchino Visconti, der entschieden hatte, als Mitglied der Kommunistischen Partei im Untergrund zu kämpfen. Stattdessen spielte er während des Krieges in Rom, in der Stadt, in der sich alle Schauspieler, die nicht in den Krieg zogen, versammelten, weiter Theater. Trotzdem war er ein stiller Gegner des Faschismus und ein Linker, obwohl er nie einer Partei angehört hatte. Der Zweite Weltkrieg muß für Eduardo De Filippo eine große Inspiration und eine zentrale Erfahrung gewesen sein, auch weil er ihn in der Mitte seines Lebens erwischte.

In *Napoli Milionaria* (Neapel im Millionenrausch), seinem ersten Stück unmittelbar nach dem Krieg, beschrieb er dann ganz real die Atmosphäre Neapels nach dem Zweiten Weltkrieg. Für Regisseure des italienischen Neorealismus wie Roberto Rossellini, Lucchino Visconti oder Vittorio De Sica war dieses Stück eine richtungsweisende Inspiration.

Helmut Schäfer:

Das heißt, daß der italienische Neorealismus eigentlich durch den Einzug der sozialen Realität in den Stücken von Eduardo De Filippo mit entstanden ist.

Roberto Ciulli:

Ja. Aber es ist auch interessant, daß es eine Parallele zwischen Eduardos künstlerischer Herkunft und dem Neorealismus gibt. Durch seinen Vater Eduardo Scarpetta gibt es eine direkte Verbindung zur Commedia dell'Arte, und das ist die erste Theaterbewegung, die die Realität des Subproletariats auf die Bühne gebracht hatte.

Helmut Schäfer:

Der immer hungernde Truffaldino.

Roberto Ciulli:

Ja. Diese Linie verweist auf den Krieg und genau an dieser Realität, an dem hungernden Volk, biß De Filippo sich fest. Der Neorealismus war dann auch die erste Bewegung in Europa, die im Kino diese Realität auf die Leinwand brachte. Roberto Rossellini und Lucchino Visconti begannen mit Laienschauspielern und mit Straßenkindern zu arbeiten, die dann endlich wirkliche Protagonisten in ihren Filmen wurden. Und Vittorio De Sica machte mit Arbeitern *Ladri di biciclette* (Fahrraddiebe). Vorher gab es nur die oberflächlichen Zugriffe einer musikalischen Komödie oder die der Traumfabrik.

Helmut Schäfer:

Haben Regisseure wie Rossellini, De Sica, Visconti oder Fellini, der zu dieser Zeit noch sehr jung war und mehr als Drehbuchautor arbeitete, Aufführungen von Eduardo De Filippo gesehen?

Roberto Ciulli:

Alle diese Regisseure haben Aufführungen von ihm gesehen. Mit 4 Jahren stand er das erstmal auf der Bühne. Mit 20 spielte er alte Menschen. Mit 22 Jahren hatte er eine ungeheure Bühnenerfahrung. Wenn man die Zeugnisse von Fellini liest, bekommt man eine Vorstellung von Eduardos Bühnencharisma. Er war eine Art Mythos, obwohl das italienische Dialekt-Theater aus Venedig, Piemont, Ligurien, Neapel und Sizilien zur zweiten oder dritten Theaterkategorie zählte und von den beachteten italienischen Kritikern nicht so ernst genommen wurde wie das Theater in lingua. Aber die De Filippos und Eduardo im besonderen waren eine Ausnahme.

Helmut Schäfer:

Wir hatten in Deutschland in den 20'er bis in die 30'er Jahre hinein mit Autoren wie z. B. Marie Luise Fleißer, die Dialekt benutzt haben, eine parallele Situation. Könnte man sagen, daß die Verwendung des Dialekts als Mittel einmal dazu beigetragen hat, die soziale Realität verschärft zu zeigen und gleichermaßen auch dafür verantwortlich ist, was den Beginn des Neorealismus betrifft?

Roberto Ciulli:

Ja, aber das Subproletariat aus Sizilien und Neapel ist eine Realität, die in Dialekt darzustellen ist. Die ungefähr 500 Gedichte von Eduardo De Filippo sind alle in Dialekt geschrieben. Mit dem Anspruch, ein italienischer Autor zu sein, begann er jedoch immer mehr in seinen Stücken Hochitalienisch mit Dialekt zu vermischen. Eines seiner letzten Stücke *Gli esami non finiscono mai* (Die Prüfungen hören niemals auf) schrieb er dann in fast reinem Hochitalienisch.

Helmut Schäfer:

Eduardo De Filippo hat durchgesetzt, daß das, was man den Alltag nennt, mindestens so theaterwürdig ist wie irgendeine andere Situation, die man in der dichterischen Klassik oder in der griechischen Tragödie vorfindet.

Roberto Ciulli:

Wir haben erst sehr spät über Eduardos Leben etwas erfahren. Er hat kein Tagebuch geführt und sich geweigert, eine Autobiographie zu schreiben. 1972 hat sein Bruder Peppino De Filippo gegen Eduardos Willen eine Biographie herausgebracht. Erst dann konnte man damit beginnen, sich mit dem Leben Eduardos auseinanderzusetzen. Vorher war es immer ein Geheimnis. Liest man die Biographie, wird aber klar, wie schwer sein Leben gewesen sein muß. Und diese Lebenserfahrung findet man eindeutig in seinen Stücken wieder.

Das Alltägliche in seinen Stücken besteht nun darin, daß alles, was er geschrieben hat, eng in Beziehung zu seinem Leben steht, auch wenn seine Stücke nicht unbedingt autobiographisch sind. Man darf nicht vergessen, wenn man von ihm spricht, daß er ein Schauspieler-Autor war; d. h. er war zuerst Schauspieler und dann Autor.

Helmut Schäfer:

Wenn man sein Charisma beschreiben wollte, wie war er als Schauspieler?

Roberto Ciulli:

Ich habe ihn, als er vielleicht so um die 60 Jahre alt war, gesehen. Sein Gesicht war so mager, daß die Knochen heraustraten. Er hatte diese riesigen Augen, und man fühlte eine ungeheure Ernsthaftigkeit. Er war schon früher eine Art leicht gequälter Erscheinung, die von einem realen Gefühl gestützt wurde und im Moment richtig empfand. Sein Charisma war in gewissem Sinne böse, unsympathisch und alles andere als allgemein menschlich. Er strahlte eine ungeheure Härte aus. Bringt ein Schauspieler den Tod mit auf die Bühne, dann spürt man eine starke Spannung im Raum. Und diese Spannung empfand man bei ihm schon, als er noch sehr jung war. Egal in welcher Situation, wie komisch sie auch war, mit Eduardo kam der Tod auf die Bühne. Er verbreitete die Atmosphäre des Todes, daß war es wohl, was sein Charisma ausmachte.

All das spürte man, darum konnte er sich lange Pausen und stille Momente leisten, die kein anderer Schauspieler zu füllen wußte. Hinzu kam, daß er die Sätze, die er sprach, durch die Vermischung von Dialekt und Hochitalienisch, mit einer ungeheuren Anstrengung rauspreßte. Man hatte immer das Gefühl, daß er die Worte im Moment erfinden würde.

Helmut Schäfer:

Kann man sagen, daß das im totalen Gegensatz zum traditionellen italienischen Schauspieler steht?

Roberto Ciulli:

Ja.

Helmut Schäfer:

Eduardo De Filippo war vermutlich einer, der unabhängig von den Stücken, in denen er spielte, eine Schauspieler-Figur geschaffen hat, die bei aller Verschiedenheit durch seine Stücke geht.

Roberto Ciulli:

In allen Stücken finden wir diese Figur in sehr verschiedenen Ausprägungen wieder. Aber nicht nur in Rollen, die Eduardo für sich selbst geschrieben hatte, sondern oft auch in Figuren für andere Schauspieler.

Helmut Schäfer:

Sprechen wir über die De Filippo-Geschwister, über Titina, Peppino, Eduardo und über die 20'er Jahre. Da entstanden Eduardos erste selbstgeschriebene Stücke. Viele wirken eigentlich wie kleine boulevardeske Komödien. Sie haben immer einen realen Hintergrund, aber dennoch sind sie vom Genre her boulevardeske Komödien. Die drei De Filippas hatten zusammen ein Theater. Was war das für eine Zeit? Was haben die gemacht?

Roberto Ciulli:

Zuerst schauen wir zum Ursprung der De Filippas zurück. Es ist interessant, daß 1972 zum erstenmal Peppino De Filippo in seiner Biographie öffentlich deklarierte, daß alle drei, Titina, Eduardo und er selber uneheliche Kinder des großen Schauspielers Eduardo Scarpetta seien.

Helmut Schäfer:

Wer hieß dann De Filippo?

Roberto Ciulli:

De Filippo hieß die Mutter, der Vater und der Großvater mütterlicherseits. Das tolle ist, jeder Journalist, jeder Kritiker, ganz Italien wußte, daß die drei De Filippas uneheliche Kinder des großen Schauspielers Eduardo Scarpetta waren. Bis Peppino es zugeben hatte, traute sich aber keiner, das öffentlich auszusprechen.

Scarpetta war ein Junge, der in der Schule nicht sonderlich gut vorankam. Sein Vater war ein Freund des großen Commedia dell'Arte-Schauspielers Antonio Petito. Der nahm den 12jährigen Scarpetta mit in sein Theater. Als Petito starb, wurde Scarpetta sein Nachfolger. Er heiratete eine schwangere Frau. Man munkelt, daß der König von Italien diese Frau geschwängert haben soll. Vermutlich kam durch diese Heirat Scarpetta an das Geld für den Kauf eines Theaters. Den ersten Sohn nannte er dann Vincenzo Scarpetta, aber für ganz Neapel hieß er nur der Königssohn. Eine Geschichte berichtet, daß Eduardo Scarpetta, als er eines Abends auf der Bühne stand und spielte, von einem besoffenen Neapolitaner angeschrien wurde: „Scarpetta, du hast Hörner auf dem Kopf“. Er hat sich dann zum Publikum gedreht, weitergespielt und geschrien: „Jawohl, aber das sind königliche Hörner“.

Scarpetta bekam dann noch weitere 3 oder 4 legale und 6 oder 7 illegale Kinder. Die Mutter der De Filippas war eine Schneiderin in Scarpettas Theater. Sie soll sehr schön gewesen sein. Scarpetta verliebte sich in sie. Immer wenn er in die Garderobe ging, während der Proben oder zwischen den Akten, bestellte er diese Schneiderin, und um einen Grund zu haben, sie zu bestellen, riß er sich einen Knopf vom Anzug. Darum sagte man, Eduardo sei der Sohn eines abgerissenen Knopfes.

Eduardo De Filippo, seine zwei Geschwister Peppino und Titina, die Mutter, Großvater und Großmutter wohnten in der ersten Zeit getrennt von Scarpetta. Trotzdem nahm er sie alle sofort mit ins Theater. Jahre später bewohnten sie dann getrennte Wohnungen in einem gemeinsamen Haus. In ihrer Kindheit nannten die De Filippo-Geschwister Eduardo Scarpetta „Onkel“. Später erfuhren sie aber, daß der Onkel ihr Vater war.



Eduardo und Peppino De Filippo 1938

Die Traditionslinie der Commedia dell'Arte in Neapel reicht zurück bis zur Renaissance. Bühnengeheimnisse wurden über Generationen nur innerhalb der Theaterfamilie weitergegeben. In dieser traditionsreichen neapolitanischen Theaterfamilie, die über Jahrhunderte mit gebrauchten, halb improvisierten, halb geschriebenen, Volksstücken auftrat, sind die De Filippo-Geschwister groß geworden. Dort entstand der erste Kontakt mit dem Theater und der erste Impuls für das Theater zu spielen und zu schreiben. Die Atmosphäre in den boulevardesken Komödien der 20'er und 30'er Jahre kommt sicherlich aus dieser väterlichen Linie.

Peppino, der auch Stücke geschrieben hat, ist seiner Vergangenheit und der Art boulevardesker Volkskomödien immer treu geblieben. Eduardo konnte das nicht verstehen. Er wollte etwas anderes schreiben und entwickelte ein tieferes Interesse für Dramaturgie und Charaktere. Die Art, wie er dann seine Komödien geschrieben hat, ist schon zu vergleichen mit Texten von Tschchow.

Titina, Eduardos Schwester, war eine große Schauspielerin. Ihre Filumena Maturano ist italienische Theatergeschichte. Aber die wirkliche Berufung von Titina hat sich erst sehr viel später gezeigt. Sie hatte als Schauspielerin große Schwierigkeiten sich durchzusetzen; entschied sich dann Nonne zu werden. Es zeigte sich, daß sie mit der Schauspielerei nicht immer im Einklang war. Sie ist eine großartige Schauspielerin geworden, hatte aber auch all das Gegenteilige, was man sich klischeehaft von einer italienischen Schauspielerin vorstellt.

Helmut Schäfer:

In welcher Altersreihenfolge stehen die De Filippo-Geschwister?

Roberto Ciulli:

Titina ist die älteste, dann kommt Eduardo, dann Peppino.

Helmut Schäfer:

Die drei hatten in den 20'er und 30'er Jahren gemeinsam ein Theater.

Roberto Ciulli:

Ja, der Name sagt viel, das Teatro Umoristico. Das hatten sie zusammen bis in den Krieg. Dann haben sie sich getrennt.

Helmut Schäfer:

Das Teatro Umoristico hat Komödien geschrieben und gespielt. Aber was die Komödien von Eduardo betrifft, verbirgt sich in ihnen immer etwas, das sich nicht so leicht mit dem Neorealismus beschreiben läßt.

Die Kriegserfahrung war nicht gemacht und doch ist etwas in ihnen, was wohl mit dem zu tun hat, was du über ihn als Schauspieler gesagt hast, daß durch ihn der Tod immer präsent war. Schon in seinen frühen Stücken tritt das Phänomen des Todes auf. Entweder konkret, eine Figur liegt im Sterben oder aber, daß eine erschossen werden soll. Hinter dem ganz einfachen Anlaß einer Begebenheit tritt immer der Tod hervor.

Roberto Ciulli:

Das ist es eben, was das Theater Eduardos auszeichnet. Sein Leben ist vom Tod, vom Tragischen gezeichnet. Alle sind vor ihm gestorben, Titina, Peppino, seine erste Frau, seine zweite Frau. Und dann hat er noch eine sehr junge Tochter verloren.

Helmut Schäfer:

Normalerweise ist der Tod in der Tragödie präsent. Jetzt haben wir es aber vom Genre her mit Komödien zu tun. Welchen Zusammenhang hat das im schriftstellerischen Werk von Eduardo? Welcher Zusammenhang existiert zwischen dem Komischen und dem Tod?

Roberto Ciulli:

Ich glaube, daß hängt mit seiner Herkunft zusammen. Man muß sich vorstellen, daß er schon mit vier Jahren auf der Bühne gestanden hat, in einer neapolitanischen Gesellschaft, in einer spezifischen Theatergesellschaft groß geworden ist und immer mit Schauspielern zusammen war. Mit Menschen also, die dem Tod mit einem gewissen Humor begegnen. In der Commedia dell'arte oder in anderen Arten des Komischen ist das Lachen über den Tod der größtmögliche Triumph der Komik. Deswegen ist in der ganzen Tradition der Commedia dell'Arte der Tod so präsent. Aber als Lachen über den Tod. Dieses Lachen findest du mit aller Tragik in Eduardo De Filippos Leben wie in seinen Stücken. In der Commedia dell'Arte bilden Tod und Komik ein Zwillingenpaar. Im Süden Italiens, wo durch die Lebensumstän-



Eduardo und Titina De Filippo, 1938

de der Tod im täglichen Leben so selbstverständlich eingebunden ist, hat man ein ähnliches Verhältnis zu ihm. Man sitzt am Tisch und der Tod kommt herein, setzt sich dazu und ißt eine Suppe mit. Man unterhält sich und beginnt sich zu amüsieren. Diese Art von Visionen sind in einer Stadt wie Neapel viel gegenwärtiger, als z. B. in einer Stadt wie Mailand.

Helmut Schäfer:

Filumena Maturano beginnt damit, daß Filumena, die seit vielen Jahren mit ihrem reichen Geliebten zusammenlebt, selber aber arm ist und sich prostituiert, ihr Sterben ankündigt. Viele Figuren innerhalb Eduardo De Filippos Stücken setzen, ähnlich Filumena, das Sterben oder den Tod als ein Druckmittel ein.

Roberto Ciulli:

Filumena weiß, daß es bei diesem oberflächlichen Menschen, der sie nicht heiratet, weil er immer eine doppelte oder dreifache Beziehung haben will, daß es bei diesem Macho, und das ist das Komische, nur ein Mittel gibt, um ihn zu heiraten, und das ist der Tod. Der Tod ist der maximale Einsatz, und sie spielt mit ihm.

Das ist eine von vielen Varianten wie De Filippo oder seine Figuren den Tod benutzen. Man sieht Schicksale, die irreparabel sind, und genau an ihnen entlarvt sich die ganze Lüge der Gesellschaft. In Eduardos wunderbarem Stück über die Mafia und Camorra *Sindaco del rione sanità*, zeigte er in den 50'er Jahren die Konstitution eines Staates im Staat im Italien der 60'er und 70'er Jahre. Das erste, was in *Sindaco del rione sanità* passiert ist, daß ein Mensch auf einen Tisch, eine riesige Tafel zum Essen, wie sie in Eduardos Stücken immer vorkommen, gelegt wird. Man denkt, man wolle ihn essen. Dann stellt sich heraus, daß es ein Angeschossener ist, der von einem Chirurgen operiert werden soll.

Helmut Schäfer:

Wenn man die Zusammenhänge noch einmal neu denkt, also der Tod in den verschiedenen Verwendungsformen eines Autors, seine Beschreibung der Realität, Alltag, Komik, dann läßt sich sicherlich behaupten, daß dasjenige, was in seinen Stücken beschrieben wird, auch Metaphysik des Alltags heißen kann. Die Physik dieser Metaphysik ist der Alltag. Was ist das Meta? Was ist das Dahinter, was in diesen Stücken aufscheint?

Roberto Ciulli:

Ich glaube, es ist seine Universalität, die ihn auch mit den großen Schriftstellern des Theaters verbindet. Seine Stücke beschreiben sehr präzise einen kleinen, fast biographischen Ausschnitt einer sprachlichen oder geographischen Realität. Je präziser und erlebter dieses Stück Welt ist, um so universeller wird oft die Geschichte. De Filippos Stücke bewegen sich da auf einer Metaebene, wo er den Nerv von Gefühlen und Problemen trifft, die universell sind. Deswegen war es möglich, daß, als man *Filumena Maturano* in Moskau spielte, das Theaterpublikum so verrückt auf diese Geschichte war, obwohl es mit der Realität in Moskau eigentlich sehr wenig zu tun hat und in einer Sprache gespielt wurde, die sie nicht verstehen konnten.

Helmut Schäfer:

Hat das auch mit dem zivilisatorischen Moment zu tun, daß alle Realität, was immer die Menschen über sie denken oder wie immer sie mit ihr umgehen, die Menschen dazu zwingt, sich in ihr so zu bewegen, daß sie überleben. In Balzacs *Comédie humaine* ist eines der wesentlichen und wiederum komischen Elemente das Phänomen, daß die Menschen in der ewigen Auseinandersetzung mit der Welt sich eigentlich um nichts anderes kümmern, als sich selbst zu erhalten, um doch am Schluß zu sterben. D. h. man arbeitet 70 Jahre und stirbt eben doch. Und ich glaube, Eduardos Blick stellt diese Kausalität nur anders zusammen.

Roberto Ciulli:

Ja, es ist absurd und komisch, daß man weiß, daß man sterben wird und trotzdem so lebt, als ob der Tod nur immer die anderen, nie aber einen selbst, erfassen würde. Ich weiß nicht, ob dir aufgefallen ist, daß in den Texten von Eduardo De Filippo und auch in Tschechows Texten keine Selbstmörder vorkommen. Und wenn es einen gibt, ist es bestimmt eine Finte. Ich glaube, es gibt deshalb keine Selbstmörder, weil sie dem Prinzip des Lebens widersprechen. Außerdem: Selbstmord ist nicht komisch.

Helmut Schäfer:

Nein, der ist humorlos.

Roberto Ciulli:

Eigentlich ist er humorlos, weil er zu logisch ist.

Helmut Schäfer:

Ja, das ist das einzige, was in einem bestimmten Sinne Sinn macht.

Roberto Ciulli:

Eben, es ist nicht logisch 70 Jahre zu warten, insofern ist der Selbstmord humorlos. Er ist kein Sujet für eine Komödie.

Helmut Schäfer:

Bei aller Vitalität, die den Figuren der Stücke zu eigen ist, fällt aber auf, daß angesichts der Beschreibung drei Grundelemente immer vorhanden sind: Tür, Bett und Tisch. Das ist sozusagen das Innenleben aller Stücke. Eduardos Texte kommen unabhängig davon, ob ein Salon, eine miese Kammer oder dergleichen beschrieben wird, mit relativ wenig aus. De Filippo selbst war karg und schmal. Viele seiner Figuren sind eigentlich auch so geschrieben, daß man sie als karge Figuren benennen könnte. Und Kargheit ist einer der Indizes des neorealistischen Films.



Karikatur der Geschwister De Filippo

Ladri di biciclette (Fahrraddiebe) ist ein karger Film, der nicht mit großen Bildern arbeitet, sondern wo die Bilder, die verwendet werden, aus der Kargheit resultieren. Könnte man sagen, daß De Filippo ein Ästhet der Kargheit war, der versuchte, das mit dem Komischen zu verbinden? Was ein Buster Keaton, Charlie Chaplin oder Harry Langdon anbelangt, ist man in einer ähnlichen Welt. Filmgeschichtlich hat der Neorealismus bestimmt einen Vorläufer, das ist *Modern Times* von Charlie Chaplin. Die Fabrikssituation, die Chaplin zwar mit anderen Stilmitteln beschreibt, die Welt dieses Hungernden, der in dieser Fabrik arbeitet und all die Zufälle, die ihm widerfahren, das ist gewiß der filmische Vorläufer.

Roberto Ciulli:

De Filippo war sicherlich einer der ersten, die im Theater mit einer derartigen Ästhetik der Kargheit gearbeitet haben. Aber das entstand aus der Notsituation seines Theaters, das überhaupt keine Mittel hatte. Er war auch später als Theaterdirektor ungenügsamer sparsam und gegen jede Art von Verschwendung, denn er kannte die Not der armen Theatermenschen, die keine Mittel zur Verfügung hatten. Um jedes Requisit, das angeschafft werden mußte, hat er gelitten. Er und seine Truppe gehörten zu den Menschen, die wirklich wußten, was hungern heißt. Nach dem Krieg und insbesondere 1944/45 gab es nichts. Das war die Realität, nicht nur für Eduardos Truppe. Es ist komisch, denn man könnte sagen, daß die schwierigen Lebensumstände seine Ästhetik bestimmt haben. Alle Protagonisten nach dem Krieg waren Menschen, die gelitten haben, Menschen, die gehungert haben. Menschen eben so, wie im Neorealismus.

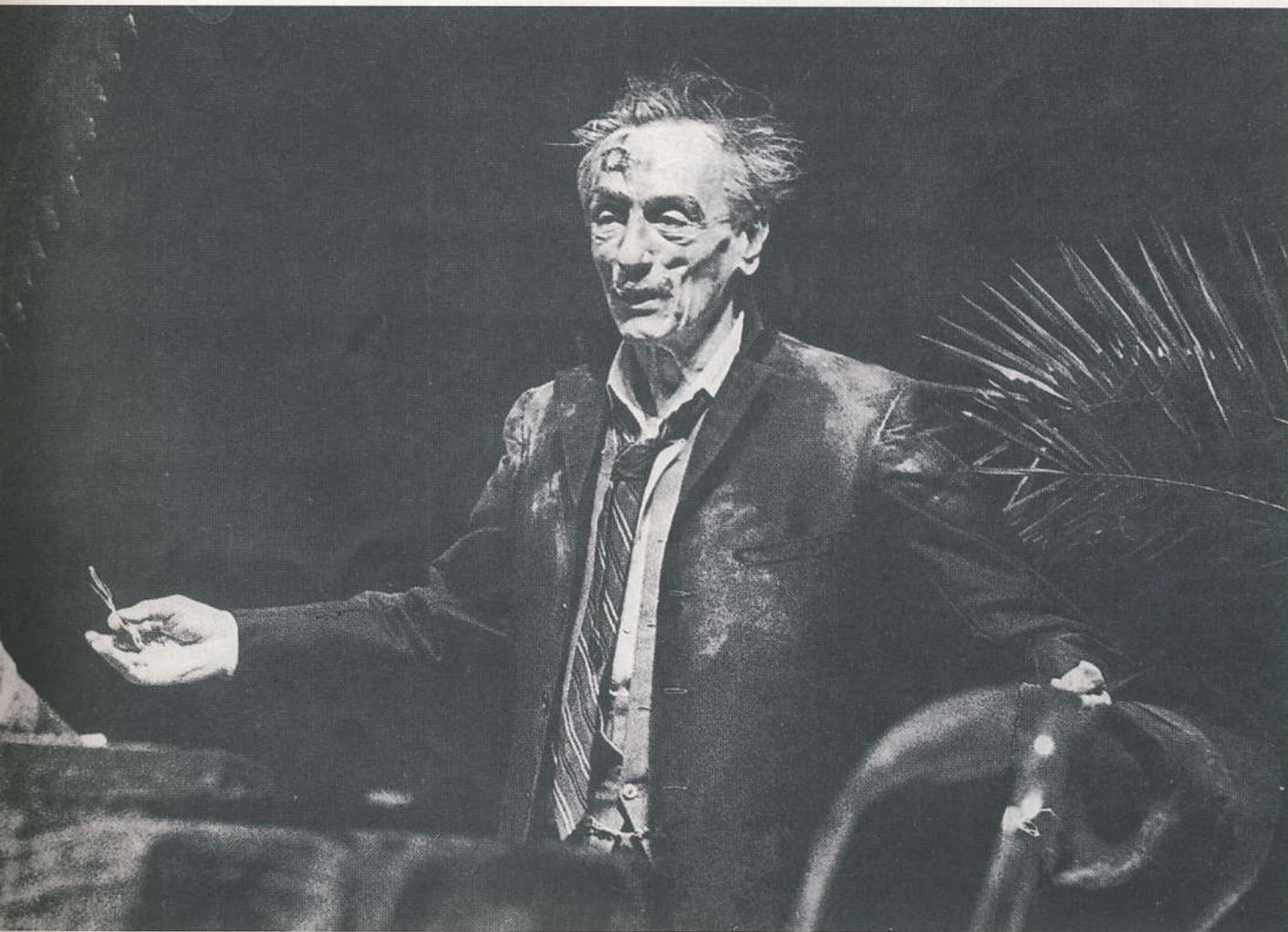
Helmut Schäfer:

Nun gibt es einen Autor, der das Thema der Kargheit, auch als ästhetisches Phänomen, in die Perfektion getrieben hat. Gibt es Zusammenhänge zwischen Beckett'schen Figuren und denen von Eduardo De Filippo? Gibt es nicht auch, ohne daß die beiden sich irgendwie gekannt haben müssen, was auch völlig uninteressant wäre, Ähnlichkeiten in der ästhetischen Sicht auf das Theater?

Roberto Ciulli:

Ja, De Filippo wäre ein wunderbarer Wladimir, ein wunderbarer Schauspieler für Beckett gewesen. Er hat Beckett nie gespielt. Er hat immer nur seine eigenen Stücke gespielt. Auch da war er sehr radikal und streng. Es gab Theaterprojekte mit Eduardo als Schauspieler, die nie stattgefunden haben. Er hat Filme gemacht, seine Stücke geschrieben und gespielt, sein Theater geleitet, selbst inszeniert. Er hatte einfach keine Zeit für etwas anderes. Aber er wäre ein wunderbarer Beckett-Schauspieler gewesen.

Ich glaube, daß dieses alte Prinzip in *tristizia hilaris*, das wir von Giordano Bruno kennen, und das alle großen Komiker und die Clownskunst verbindet, auch den Blick Becketts, De Filippo's, und ich sage es noch mal, Tschechows vereint. De Filippo wie Tschechow gehören zu denen, die eigentlich Clownsstücke geschrieben haben. Ich denke, die clownesken Elemente und der Versuch, die Welt konzentriert, in einer nicht epischen Art zu erzählen, ist es wohl, was Beckett, Eduardo De Filippo und Tschechow zusammenführt.



Eduardo De Filippo, 1979