

INTERCULTURAL STUDIES
Schriftenreihe des Zentrums
für Interkulturelle Studien (ZIS)

Band 12

Herausgegeben von
DILEK DIZDAR · ANTON ESCHER
ALFRED HORNUNG · DIETER LAMPING
Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS)
Interdisziplinäre Forschungsplattform
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz





Theateradaptionen

Interkulturelle Transformationen
moderner Bühnentexte

Herausgegeben von
OLAF MÜLLER
ELENA POLLEDRI

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Piccolo Teatro in Milan, 1979. Italienische Sängerin Milva
und Regisseur Giorgio Strehler spielen Io
(n.3: „Essere Amici al Mondo“) von Bertolt Brecht.
© Marcello Mencarini/Leemage
Theaterplakat Io, Bertolt Brecht, Regie: Giorgio Strehler.
© Archiv Piccolo Teatro

ISBN 978-3-8253-4785-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2021 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

Olaf Müller und Elena Polledri9

I. DEUTSCHSPRACHIGES THEATER IN ITALIEN, ITALIENISCHES THEATER IN DEUTSCHLAND

Zwei Länder, eine Bühne?

Italien und Deutschland: ein Vergleich ihrer Theaterinstitutionen unter Berücksichtigung ihrer literarischen Dramentraditionen

Luigi Reitani 19

„Wann gab es sie eigentlich nicht, diese Krise des Theaters?“

Eine Bestandsaufnahme zeitgenössischer italienischer Dramatik auf deutschsprachigen Bühnen im Zeitraum 1990/91 bis 2012/13

Diana Di Maria und Imke Momann.....27

Das Theater entdecken

Deutschsprachige Werke in den italienischen Theaterzeitschriften der zweiten Nachkriegszeit

Gabriella Catalano57

II. „KLASSIKER“ ADAPTIEREN UND TRANSFORMIEREN

„Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“

Lessings Auseinandersetzung mit Seneca

Francesca Tucci.....69

Marienfromme Militanz Eine Shakespeare-Adaption (<i>King Henry VI, Part 1</i>) in Schillers <i>Jungfrau von Orleans</i>	
<i>Ulrich Port</i>	81
Von Verter bis Pulcinella Goethes <i>Werther</i> auf dem italienischen Theater	
<i>Elena Polledri</i>	103
Wirrwarr um Weimar Zu Edoardo Sanguinetis Ästhetik des ‚Travestimento‘, ihren Wurzeln in Performances Cathy Berberians und ihren textuellen Effekten in Sanguinetis <i>Faust-Übertragung</i>	
<i>Henning Hufnagel</i>	119
III. ITALIENISCHE DICHTER IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER	
Goldonis <i>Servitore di due padroni</i> in neuer Übersetzung	
<i>Dietrich Scholler</i>	161
Die Crux des Erfolges Zu Übersetzungs- und Aufführungsschwierigkeiten Luigi Pirandellos im deutschen Sprachraum von den <i>Sechs Personen</i> zu den <i>Riesen vom Berge</i>	
<i>Michael Rössner</i>	171
Die Dichtung am Theater Übersetzung und Inszenierung von Primo Levis <i>Il Versificatore</i>	
<i>Marco Menicacci</i>	187

Pier Paolo Pasolinis Theater in Deutschland

Peter Goßens.....201

IV. DEUTSCHSPRACHIGE AUTOREN AUF DER ITALIENISCHEN BÜHNE

Dal libro alla scena

Paolo Grassi, Giorgio Strehler und die deutschsprachige Dramatik im Italien der
1940er–50er Jahre

Marco Castellari.....225

Strehler und Brecht im Dialog

Adaptionen Giorgio Strehlers für das Theater

Flavia Foradini.....235

„Konzept“ und „Wort“

Luca Ronconis Methode der „Zweigleisigkeit“ bei der Inszenierung von übersetzten
Texten

Sabine Heymann245

Autoren und Autorinnen253

Marco Castellari

Dal libro alla scena

Paolo Grassi, Giorgio Strehler und die deutschsprachige Dramatik im Italien der 1940er–50er Jahre

Vom Buch zur Bühne, *dal libro alla scena*: So verlief meist im europäischen Regietheater des 20. Jahrhunderts der Entstehungsprozess einer Inszenierung von Texten aus dem Kanon der antiken, neuzeitlichen und zeitgenössischen Dramatik – zumindest bevor seit den 1970er Jahren die Zeiten des postdramatischen Theaters einsetzten und diese traditionelle Vorgehensweise in Frage gestellt wurde. Dies gilt bekanntlich nicht nur für die Dramaturgie- und Regiearbeit an sich, sondern auch für die nachträgliche Rekonstruktion/Interpretation aus theaterhistorischer bzw. wissenschaftlicher Sicht, bei der die herkömmliche Transformationsanalyse *from page to stage* einer dezentral vorgehenden Untersuchungsweise weicht, die den dramatischen Text – gesetzt, ein dramatischer Text ist überhaupt gegeben –, nicht mehr implizit in den Mittelpunkt stellt.¹ Noch voll im Zeichen eines *teatro di parola* und einer umfassenden, textuellen und szenischen, inhaltlichen und formalen Elemente als gleichwertig betrachtenden Theaterästhetik und -praxis stand sicherlich die Arbeit Paolo Grassis und Giorgio Strehlers im Mailand der unmittelbaren Nachkriegszeit, der hier aus der Perspektive des interkulturellen Transfers deutschsprachiger Dramatik in Italien nachgegangen werden soll. Bereits der Nachname Giorgio Strehlers verrät die multikulturelle Herkunft des 1921 in Triest geborenen Regisseurs, die als erste biographische Spur der ausgeprägt europäischen Berufung seiner künstlerischen Arbeit und des von ihm und Grassi vor 70 Jahren gegründeten Piccolo Teatro bezeichnet werden kann.² Strehlers Vater kam ursprünglich aus Wien, die Mutter aus dem slawischen Teil des ehemaligen Habsburgischen Reichs; angeblich sprach man zu Hause vier Sprachen: Italienisch, Deutsch, Französisch und Slowenisch – oder gar fünf, wenn man den Lokaldialekt hinzuzählt, der tatsächlich hohen kulturellen Rang hat. Nach Mailand kam Strehler bereits als siebenjähriges Kind, von da an wuchs er in einem italienischsprachigen Raum auf. Paolo Grassi, der zwei Jahre älter als Strehler war, war hingegen gebürtiger Mailänder apulischer Herkunft; auch in seiner umfangreichen und heterogenen kulturellen Tätigkeit erkennt man allerdings, wie noch erörtert werden soll, schon ein profiliertes internationales Programm, noch bevor das gemeinsame theatralische Unterneh-

¹ Zu den Modellen der Inszenierungsrekonstruktion und -analyse sowie zu fachgeschichtlichen Fragen und weiterführender Literatur vgl. Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt, 3. Aufl. 2003. Zum postdramatischen Theater Grundlegendes bei Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999.

² Als „Teatro d’Europa“ hat sich die Stätte von Anfang an, also seit 1947, verstanden. Seit Beginn der 1990er Jahre trägt sie die Bezeichnung auch offiziell durch Strehlers und Jack Langs Gründung der „Union des Théâtres de l’Europe“.

men in die Wege geleitet wurde. Den beiden verdankte Italien zu einem beträchtlichen Umfang die längst fällige Wiederanknüpfung an internationale Diskurse: endlich frische Luft nach den Jahren von Autarkie, Provinzialismus und Depression, nicht nur im kulturellen Bereich, unter der faschistischen Herrschaft.³

Nicht weiter direkt mit den beiden *mattatori* des italienischen Theaters des vorigen Jahrhunderts möchte ich nun meine Überlegungen fortsetzen, sondern mit einem dem deutschsprachigen Publikum viel bekannteren Bühnenmatador, Bertolt Brecht, der bei dieser Entprovinzialisierung der italienischen Kulturlandschaft keine geringe Rolle spielte. An seinem achtundfünfzigsten Geburtstag, dem 10. Februar 1956, besuchte Brecht bekanntlich die Mailänder Erstaufführung seiner *Dreigroschenoper: L'opera da tre soldi*.⁴ Sie fand im älteren und tatsächlich kleinen Saal des Piccolo Teatro statt – einem Raum, der heute Paolo Grassi gewidmet und von einem wunderbaren Kreuzgang geschmückt ist. Die Regie führte Strehler. Brecht bedankte sich bei ihm nach der Aufführung mit einem, wie man heute sagen würde, SMS-langen Text: „ich wollte, ich könnte Ihnen in Europa all meine Stücke hinterlassen, eins nach dem andern. Danke“.⁵ In einem Brief an Ruth Berlau vom Tag darauf wurde der vierunddreißigjährige Strehler gar als „vermutlich der beste Regisseur Europas“ bezeichnet.⁶ Brecht, der bereits den letzten Proben beigewohnt hatte, wurde nach der Uraufführung von Grassi auch auf die Bühne gebracht und konnte den stürmischen Beifall mit ernten, von dem in den Rezensionen jener inzwischen legendären Inszenierung die Rede ist.

Tatsächlich bedeutete Strehlers *Opera da tre soldi* einerseits die endgültige Etablierung des ein knappes Jahrzehnt davor eröffneten „teatro stabile“ – stehendes Theater mit festem Ensemble und staatlicher Subvention, das erste in Italien überhaupt –, andererseits den offiziellen Beginn einer Triumphgeschichte in Form einer Reihe von Brecht-Inszenierungen, die zum Markenzeichen des Piccolo wurden. Es ist hier von einem ‚offiziellen Beginn‘ deswegen die Rede, weil Strehler sich vor der *Dreigroschenoper* genau genommen bereits zweimal an Brecht, und zwar an dessen *Maßnahme* herangewagt hatte: 1945, erst 24 Jahre alt, für eine Lesung im privaten Kreis, dann wieder 1955 für eine Studioaufführung der Schauspielschule des Piccolo. In beiden Fällen hatte aber die *Linea di condotta* (so der italienische Titel der *Maßnahme*) so gut wie keine öffentliche Wirkung gehabt.

³ Einführend zu Strehler und seinem Theater sei verwiesen auf Alberto Bentoglio: *Invito al teatro di Strehler*, Milano: Mursia, 2002, sowie auf den Sammelband *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma: Bulzoni, 1997; zum jungen Strehler vgl. Clarissa Egle Mambrini: *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Vignate: Lampi di stampa, 2013. Paolo Grassis Leben und Werk präsentiert mit vielen Abbildungen und Dokumenten der Ausstellungsband *Paolo Grassi: Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano: Skira, 2011.

⁴ Für eine Spurensuche zu Brechts Mailänder Tagen vgl. Marco Castellari: „Febbraio 1956. Bertolt Brecht a Milano“, in: *Milano città delle culture*, a cura di Maria Vittoria Calvi e Emilia Perassi, Roma: Storia e letteratura, 2015, 125–134.

⁵ Bertolt Brecht: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Klaus-Detlef Müller, Jan Knopf und Werner Mittenzwei, 30 Bde., Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988–1997, Bd. XXX, 428.

⁶ Ebd.

Strehlers *Dreigroschenoper* 1956, bei der Tino Carraro den Macheath gab und die sagenhafte Sängerin und Schauspielerin Milly, alias Carla Mignone, in der Rolle der Jenny brillierte, markierte nicht den Beginn der italienischen Theaterrezeption Brechts überhaupt.⁷ Diese hatte bereits 1929/30 angefangen und zwar mit einer *Dreigroschenoper*-Inszenierung des früheren Futuristen Anton Giulio Bragaglia mit seinem für die italienische Theateravantgarde sehr wichtigen *Teatro Sperimentale degli Indipendenti*; fast zwanzig weitere Inszenierungen waren bis Mitte der 1950er Jahre gefolgt, darunter wieder die *Dreigroschenoper* (mit wechselnden Titeln: *La veglia dei lestofanti* oder *L'opera dello straccione*) aber auch u.a. *Mahagonny* und *Mutter Courage*. Brecht wurde aber, wie Paola Barbon 1987 in ihrer maßgeblichen Studie zum Thema feststellen konnte, „erst mit und durch Strehler zu einem unübersehbaren Bestandteil des italienischen Theaterlebens“.⁸ Vorgeschichte und vor allem Entwicklung und Ausgang von Strehlers Arbeit an Brecht sind sehr gut bekannt und auch sehr gut erforscht, wenn auch meist in inzwischen etwas älteren Studien.⁹ Es sind jedoch mittlerweile auch vielversprechende Ansätze zu einer Rekonstruktion der vor-strehlerschen Brecht-Rezeption in Italien zu vermelden.¹⁰ Dies soll auch deswegen nicht der Schwerpunkt meiner Überlegungen sein, weil Flavia Foradini in ihrem Beitrag für diesen Band ihr Augenmerk gerade auf den Dialog Strehlers mit Brecht legt.

Bevor ich nun nur die wichtigsten Etappen dieses Dialogs cursorisch präsentiere, um dann im zweiten Teil meines Beitrags auf Strehlers frühere, weniger bekannte Auseinandersetzung mit anderen deutschen Dramatikern, insbesondere Georg Büchner, sowie auf den Zusammenhang solcher früheren Inszenierungen mit Paolo Grassis editorischer Vermittlungsarbeit zu sprechen zu kommen, möchte ich hier nur einige Aspekte von Strehlers Arbeit an seiner ersten *Opera da tre soldi*-Inszenierung beleuchten, die für meine spätere Hypothese zu einer Büchner-Brecht-Linie bei Strehler von einer gewissen Bedeutung sein werden.

Warum, dies ist die in diesem Rahmen zentrale Frage, warum gerade *Die Dreigroschenoper* und nicht ein anderes Stück Brechts, etwa das bereits einstudierte Lehrstück *Die Maßnahme* oder das Exildrama *Mutter Courage*, das doch bereits für die Spielzeit 1950/51 des Piccolo annonciert und auch in den Jahren unmittelbar danach mehrmals als mögliches Brecht-Debüt erwogen wurde?¹¹ Der Regisseur und seine Entourage sprachen

⁷ Zur Uraufführung und insb. zu Milly in der Rolle Jennys vgl. Marco Castellari: „La Jenny milanese di Milly“, in: *Attori milanesi in Scena. Milly, Tino Scotti e Walter Chiari*, a cura di Silvia Tisano, Milano: Mimesis, 2016, 39–53. Eine frühe Dokumentation bietet immer noch wertvolle Einblicke in Entstehung und Rezeption jener Inszenierung: Bertolt Brecht, Kurt Weill: *L'opera da tre soldi. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Giorgio Guazzotti, Bologna: Cappelli, 1961.

⁸ Paola Barbon: *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn: Bouvier, 1987, 177.

⁹ Barbons in Anm. 8 zitierte Studie bleibt immer noch die wichtigste Referenz.

¹⁰ Pionierarbeit hat in dieser Hinsicht Raffaella Di Tizio geleistet, vgl. dies.: *L'Opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*. Prefazione di Luca Zenobi, Roma: Aracne, 2018 (= Diss.phil. Univ. degli Studi dell'Aquila, 2016).

¹¹ Seltsamerweise sollte Strehler *Mutter Courage* dann überhaupt nie inszenieren; eine Rolle spielten dabei wohl auch praktische Gründe, etwa Fragen der Übersetzungs- und Aufführungsrechte. Zu dieser heiklen Frage der italienischen Rezeptionsgeschichte Brechts auf der Bühne der

von der *Dreigroschenoper* als von einer „alten Liebe für eine Generation Theatermacher“, vor allem was die im faschistischen Italien im Untergrund zirkulierenden *songs* angeht.¹² Insgesamt spielte sicher das Musikalische eine große Rolle: Die Popularisierung der Mackie-Messer-Moritat durch Louis Armstrongs auch in Italien erfolgreiche amerikanische Version wird z.B explizit als Umstand erwähnt, der für eine italienische Aufführung der *Dreigroschenoper* und für die Aussicht eines Erfolges sprach; Strehler, seinerseits in einem musikalisch geprägten Elternhaus aufgewachsen und seit den 1940er Jahren ein begnadeter Opernregisseur mit zahlreichen Aufträgen an der Scala, maß dieser Ebene bekanntlich enorme Wichtigkeit bei, wie die Besetzung dieser und späterer Editionen der *Dreigroschenoper* bezeugt sowie die ab den späten 1960ern mehrmals gegebenen Brecht-Liederabende.¹³ Zwei spätere Opern-Inszenierungen für die Scala bestätigen darüber hinaus die Aufmerksamkeit Strehlers für Brechts Stücke mit Musik – 1964 debütierte an der Piccola Scala seine *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, 1973 ging seine Regie von *La condanna di Lucullo* auf die Bühne des Teatro Lirico in Mailand.

Im Allgemeinen wurde in den Begleittexten der *Dreigroschenoper*-Inszenierung 1956, auf die ich nun zurückkomme, wiederholt darauf hingewiesen, dass sie als „bester Ausgangspunkt“ für eine Arbeit an Brecht betrachtet wurde, als „leichter Zugang“ zu Brechts Welt – leicht sowohl für Regisseur und Schauspieler als auch, ja vor allem für das Publikum.¹⁴ Dies ist in vielfacher Hinsicht von Interesse: Erstens ist den Beteiligten von Anfang an klar, dass es sich nicht um eine einmalige Auseinandersetzung mit Brecht handelt, sondern um die erste Etappe eines regelrechten Brecht-Programms, einer ästhetischen Revolution als kultureller, politischer, sozialpädagogischer Arbeit, die nicht nur die Dramatik Brechts betrifft, sondern die moderne Spielweise überhaupt. Zweitens war man sich damals dessen bewusst, dass das italienische Theater einer solchen *graduellen* Annäherung an Brecht bedurfte: Brecht und sein episches Theater also als Gegenmittel gegen die politische und ästhetische Rückständigkeit des Landes einerseits, die *Dreigroschenoper* als „verzuckerte Pille“ andererseits, als „süßer Honig“ im Sinne Lukrez’ – und auch im Sinne des für Brecht unumgänglichen Zusammenspiels von Unterhaltung und Belehrung.¹⁵

Drittens spielte dabei auch für Strehler der Versuch mit, die eigene künstlerische Identität im direkten Verhältnis zum deutschen *Maestro* zu konstruieren. Dazu diente etwa in den Äußerungen des Regisseurs und seiner Mitarbeiter der mehrmals wiederholte Bezug auf die Berliner Reise im Vorfeld der Arbeit, bei der Strehler mit Brecht theoretische und praktische Fragen besprochen haben soll, sowie in späteren Jahren der Kontakt mit Helene Weigel und dem Berliner Ensemble – selbstverständlich auch im Zeichen

Nachkriegszeit vgl. die mit teils unbekanntem Archivmaterialien angereicherte Rekonstruktion von Alberto Benedetto: *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Milano: Mimesis, 2016.

¹² Zitiert wird in meiner Übersetzung aus: Arturo Lazzari e Sergio Morando: *Piccolo Teatro: 1947–58*, Milano: Moneta, 1958, 200. Diesen Text und andere Materialien konnte ich im Archivio del Piccolo Teatro di Milano [APT] einsehen.

¹³ Am bekanntesten wurde die zweite *Dreigroschenoper*-Inszenierung Strehlers (1973), bei der Domenico Modugno und Milva Mackie bzw. Jenny spielten. Milva wurde dann bis ins neue Jahrhundert zu der italienischen Stimme der *songs* von Brecht/Weill.

¹⁴ Lazzari/Morando, *Piccolo Teatro* [Anm. 12], 200.

¹⁵ Vgl. ebd. und ff.

einer Art interner Mythographie. Strehlers Theaterrevolution, die für Italien nicht weniger als die Geburt eines echten Regietheaters, verbunden mit einem sozialpolitischen Engagement bedeutete, suchte und fand bei Brecht Legitimation – was wohlgermerkt vollauf ehrlich war: keine Strategie, sondern eine aufrichtige Parteinahme für Brechts Ästhetik eines engagierten epischen Theaters, vor allem in der ersten Schaffensphase Strehlers.

In den produktionsinternen Äußerungen wird – auch aus den erwähnten Gründen der Selbstdarstellung als Brecht-Nachfolger – kaum auf die Vorgeschichte dieses Brecht-Triumphs hingewiesen, die bis in die frühen fünfziger Jahre und teilweise sogar noch in die Kriegsjahre zurückreicht – hier spielt etwa Georg Büchner eine wichtige Rolle, wie auch andere deutsche Dramatiker. Dazu im Folgenden. Hier zuerst, wie versprochen, noch ein Überblick über die Erfolge des Piccolo in Sachen Brecht *nach* der *Dreigroschenoper*.

Bereits 1958 kam *Der Gute Mensch von Sezuan* zur italienischen Uraufführung – die Parabel sollte zu Strehlers Lieblingsstück werden: Wie *Die Dreigroschenoper* nahm er es in den 1970ern und 1980ern wieder auf, einmal auch als Gastspiel in Hamburg mit Andrea Jonasson in der Titelrolle. Es kamen dann in dichter Folge 1961 der *Schweyk*, 1962 *Die Ausnahme und die Regel* und 1963, wohl der Höhepunkt der ganzen Strehler-Brecht-Geschichte, die viel bewunderte und viel gescholtene *Galilei*-Inszenierung, die im katholischen Italien Aufsehen erregte.

Erst 1970, nach einer kritischen Phase für Strehlers Arbeit am Piccolo, gelang ihm mit der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* ein weiteres Regie-Meisterwerk. Darauf folgten bis Mitte der 1980er Jahre neben musiktheatralischen Aufführungen, den Neuinszenierungen der *Dreigroschenoper* und vom *Sezuan* vor allem Collagen (darunter auch *La storia della bambola abbandonata*, 1976) und Liederabende. Die *Heilige Johanna* blieb also das letzte Stück Brechts, das Strehler neu einstudierte. Als 2012 Luca Ronconi zum allerersten Mal in seiner fünfzehnjährigen Arbeit am Piccolo ein Brecht-Stück auf die Mailänder Bühne brachte – es blieb dann Ronconis einzige Brecht-Inszenierung überhaupt –, knüpfte er damit in Zeiten der finanziellen Krise gerade an die *Johanna* an, mit einer übrigens umjubelten Inszenierung, die den damaligen Höhepunkt einer immer noch andauernden Brecht-Welle im heutigen italienischen Theater darstellte.¹⁶

Dieser Überblick kann kaum zeigen, dass nicht nur die Inszenierungen der Stücke Brechts, sondern auch die übrige Theaterarbeit Strehlers einer Ästhetik verpflichtet sind, die Brechts Theorie und Praxis des epischen Theaters (bei aller Autonomie und vor allem in den ersten Jahrzehnten) wesentliche Anregungen verdankt. Dieser bekannten, hier nicht näher zu erörternden Konstellation muss aber auch entgegengehalten werden, dass die unbezweifelbare Allgegenwart Brechts den Blick der Forschung getrübt hat für die Auseinandersetzung Strehlers mit der ‚anderen‘ deutschsprachigen Dramatik, von der Aufklärung (Lessings *Minna von Barnhelm*, 1983) bis zum Dokumentardrama (Kipp-hardts *Oppenheimer*-Stück, 1965), um vom Musiktheater zu schweigen – wo auch übrigens die Tendenz zu erkennen ist, vom Expressionismus ausgehend zuerst bei Brecht

¹⁶ Im April 2016 brachte der junge Regisseur Damiano Michieletto eine brillante *Opera da tre soldi* auf die Bühne des Piccolo Teatro, die zum größten Publikumserfolg der letzten Spielzeiten wurde und sowohl an Strehler als auch an Ronconi produktiv und provokativ anknüpfte. Dazu und zu anderen neueren italienischen Brecht-Inszenierungen konnte ich bei einer Tagung der Brecht-Society referieren („Die neue italienische Brecht-Welle“, *Recycling Brecht*, Oxford, 28. Juni 2016).

zu landen, um sich dann aber zurück und auf die Klassik zu besinnen. Trotz schätzenswerter Einzelstudien, etwa zur sehr bekannten doppelten *Faust*-Inszenierung, dem Alterswerk Strehlers aus den Jahren 1988–1991, bleibt eine eingehende Rekonstruktion dieser ‚anderen deutschen‘ Konstellation ein Desiderat der Forschung – dazu liegt im Archivio del Piccolo Teatro di Milano wertvolles Material; ertragreich wäre m.E. vor allem eine interdisziplinäre Kontextualisierung einer solchen theatergeschichtlichen Arbeit mit der Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in Italien, die in letzter Zeit zu einem Schwerpunkt der italienischen Germanistik geworden ist. Die folgenden Überlegungen, die uns vom alten Maestro wieder zurück zum jungen Strehler führen, seien als Beitrag zu dieser noch zu schreibenden Geschichte verstanden.

Bei dieser Retrospektive hilft uns Strehler selbst: Gerade 1989, in der Zeit also, in der er an seinem letzten großen Projekt über Goethes *Faust* arbeitete, blickte der bald Siebzjährige auf seine frühe Büchner-Inszenierung zurück: *Dantons Tod* 1950 – die auch seine einzige Auseinandersetzung mit dem hessischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts bleiben sollte. Strehlers Überlegungen tragen den Titel „Scegge di memoria“ (so etwas wie „Erinnerungssplitter“) und wurden damals in einer Zeitschrift veröffentlicht. Ich konnte sie im Archiv des Piccolo Teatro lesen und fand darin eine erste Bestätigung der Arbeitshypothese, von der ich ausgegangen war: dass nämlich diese frühe Büchner-Inszenierung mit der damaligen Arbeit Strehlers an Brecht und an der deutschsprachigen Dramatik des 20. Jahrhunderts eng zusammenhing.¹⁷ In Strehlers Rückblick fällt sogar das Statement: „Es ist möglicherweise nicht zu gewagt, zu denken, dass wir ohne Büchner keinen Brecht gehabt hätten“. Dies behauptet er zwar aus dramengeschichtlicher Perspektive,¹⁸ es gilt aber durchaus auch für seine eigene Theaterarbeit. Die 1989 angestellten Überlegungen bestärken dies, obwohl man sie natürlich mit der gebotenen Vorsicht nehmen sollte, denn sie erfolgen aus einem Zeitabstand von fast vierzig Jahren und neigen in manchem, verständlicherweise, zur nachträglichen Rekonstruktion einer kohärenten Entwicklung der eigenen künstlerischen Arbeit.

Die Büchner-Inszenierung sei „der Mittelpunkt der Saison“ 1950/51 gewesen, also keine Nebenbeschäftigung und kein improvisiertes Experiment. Wenn man außerdem bedenkt, dass vorerst Brechts *Mutter Courage* für jene Spielzeit annonciert worden war, dann gewinnt die Arbeit an Büchner noch mehr die Konturen einer Auseinandersetzung in Richtung Brecht. Büchner sei, so Strehler, ein „außerordentlicher Dramatiker“, vor allem weil unkonventionell, gegen den Strom und gegen die eigene Zeit schreibend; die Kraft des Textes habe Strehler dazu gebracht, so gut wie „keine Streichungen“ vorzunehmen (hier trägt ihn wohl das Gedächtnis, selbst im Programmheft ist von einer „riduzione di G. Strehler“ die Rede). Büchner verbinde wunderbarerweise „Experiment und

¹⁷ Giorgio Strehler: „Scegge di memoria“, in: *Teatro in Europa* 5 (1989), 26–32. Der sechsseitige Text erschien im Mai-Heft der Zeitschrift, das dem bevorstehenden 200. Jahrestag der Französischen Revolution gewidmet war. Er wird hier direkt aus der im Archiv vorliegenden Kopie in meiner Übersetzung zitiert [APT.M].

¹⁸ Damit wird ein *locus communis* bedient, der sowohl in der älteren Forschung als auch unter Theaterleuten verbreitet ist: die Linie, die von Büchner über Wedekind und die Expressionisten zu Brecht führe. Vgl. dazu Marco Castellari: „Verwischte Spuren. Zu Bertolt Brechts Büchner-Rezeption“, in: *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*, hg. von Marco Castellari und Alessandro Costazza, Bern: Lang, 2015, 55–70, insb. 55–70.

Perfektion“; „Wucht und Stil“ seien gleichzeitig bei ihm festzustellen. Strehler prägt für Büchners Schreibweise auch den m.E. wunderbar treffenden Begriff der *istantanea maturità* („sofortige Vollreife“).¹⁹

So viel zur Größe Büchners – was in Italien um 1950 nicht so selbstverständlich war, denn Büchner war damals trotz einiger recht frühen, erst vor kurzem von der Forschung gewürdigten Übersetzungen und Inszenierungen auch Theaterleuten wenig bekannt, wie auch aus den Rezensionen zu Strehlers Inszenierung zu entnehmen ist. Ob Strehler 1989 spätere Einsichten einarbeitete, sei dahingestellt.²⁰ Was die eigene *Danton*-Aufführung angeht, nennt er sie „unsere erste politische Inszenierung“, wobei präzisiert wird, darunter sei keine ideologische Einstellung zu verstehen, da bereits Büchners Stück „kein Ideendrama“ sei. Strehler erinnert sich an die „epische Spielweise“ – dazu diene wohl auch die Einführung der Figur eines *cantastorie*, eines Bänkelsängers, wie dem Regiebuch zu entnehmen ist und wie in einigen Rezensionen bestätigt wird.²¹ Kein Wunder also, dass Strehler die Büchner-Inszenierung als „Ausgangspunkt eines Prozesses“ bezeichnet, der „über Ernst Toller bis zu Brecht“ geführt habe. Dies wird auch historisch gerechtfertigt, denn, so fährt Strehler fort, „ein roter Faden führt von einem Autor zum anderen [von Büchner zu Brecht, M.C.] über die starke Wirkung Büchners auf Kunst und Literatur des Expressionismus“.²²

Diese Konstellation hat im Rückblick deutlichere Konturen, als es um 1950 der Fall hätte sein können. Strehler fügt den zitierten Worten einschränkende Wendungen hinzu wie: „möglicherweise“ oder „obwohl es uns damals nicht so klar war“.²³ Die Büchner-Brecht Linie wird sogar beinahe als unbewusster bzw. intuitiver Geniestreich stilisiert. Wenn man nun einen Blick in die teils unveröffentlichten Materialien der Büchner-Inszenierung wirft und dadurch die Perspektive der frühen 1950er Jahre einnimmt, kann man Strehlers Rückblick fruchtbar ergänzen.

Im Archiv des Piccolo Teatro sind neben einigen Rezensionen und Aufführungsfotos das Programmheft und eine Kopie des Regiebuchs aufbewahrt; darüber hinaus erweist sich als wichtige Quelle der 1958 vom Theater veröffentlichte Band über die ersten zehn Lebensjahre des Piccolo, eine Art frühe Selbstdarstellung in Text und Bild.²⁴ Die im Programmheft stark hervorgehobene Behauptung „Es ist *kein* Geschichtsdrama“ findet in der tatsächlich „brechtisch“ anmutenden „Aktualisierung durch Historisierung“ eine Entsprechung, die der Hauptzug der Inszenierung war. Das Stück schmecke nach „Gegenwart“, heißt es dort weiter, und unter den Begründungen für die Textauswahl wird auch

¹⁹ Strehler, „Scegge di memoria“ [Anm. 17]. Die jeweiligen Übersetzungen italienischer Passagen stammen vom Vf. dieses Beitrags.

²⁰ Zur frühen Büchner-Rezeption in Italien vgl. Michele Sisto: „Notwendige Bedingungen: Georg Büchner im literarischen Feld Italiens 1914–1955“, in: *Büchner-Rezeptionen* [Anm. 18], 271–290; zur Lage in den 1960er Jahren siehe Gabriella Rovagnati: „Forschung und Übersetzung. Giorgio Dolfinis doppeltes Engagement für Georg Büchner“, ebd., 291–299. Zu späteren *Leonce und Lena* bzw. *Woyzeck*-Inszenierungen in Italien vgl. Serena Grazzini: „Leonce und Lena. Italienische Rezensionen“, ebd., 99–115, und Alessandro Costazza: „Woyzeck im Gefängnis“, ebd., 117–132.

²¹ Das Regiebuch liegt im APTM vor: 75 einseitig maschinenschriftlich gedruckte Blätter ohne bemerkenswerte Vermerke. Augenfällig ist die Reduktion von vier auf drei Akte.

²² Strehler, „Scegge di memoria“ [Anm. 17].

²³ Ebd.

²⁴ Lazzari/Morando, *Piccolo Teatro* [Anm. 12].

erwähnt, dass *Dantons Tod* ein „aktueller Klassiker“ sei.²⁵ Die mehrmals betonte politische Brisanz von Büchners Revolutionsdrama verbietet einerseits eine vollauf historisierende Inszenierung, führt andererseits aber keineswegs zu einer platten Überführung in gegenwärtige Kontexte. Der Verweis auf das späte 18. Jahrhundert, etwa durch die historischen Kostüme oder die Allgegenwart der Guillotine, wird durch gegensätzliche Entscheidungen verfremdet, die entweder durch deutliche Verbindungen mit Strehlers Shakespeare-Inszenierungen jener Jahre zurück ins elisabethanische Theater führen (z.B. das fixe Bühnenbild, die steten Verweise auf Shakespeare, etwa durch die Parallelisierung der Figuren Danton–Hamlet; der Wechsel von kurzen und langen Szenen) oder aber, ebenfalls mit Bezug auf andere Strehler-Inszenierungen, in das gegenwärtige Italien – davon zeugen etwa nicht nur die italianisierten Namen sondern auch und vor allem die Benutzung des Zuschauerraums in politisch brisanten Momenten des Stücks, offensichtlich mit dem Ziel, das Publikum in die Debatten über die Revolution zu involvieren.²⁶

In den Inszenierungsmaterialien rechnete man sich auch zum Verdienst an, Büchner für Italien entdeckt zu haben; der Autor wird dabei etwas vage als wichtiger Bestandteil der ‚mitteleuropäischen‘ Kultur präsentiert. Diese Primogenitur in Sachen italienischer Büchner-Rezeption, die selbst neuere Studien stillschweigend hingenommen haben,²⁷ ist aber eine Fälschung, wie u.a. die detaillierten Rekonstruktionen Michele Sistos gezeigt haben. Die italienischen Uraufführungen von *Dantons Tod* und von *Leonce und Lena* hatten bereits in den späten 1920er Jahre stattgefunden, so gut wie zeitgleich mit dem Erscheinen der ersten Übersetzungen ins Italienische in Buchform. *Woyzeck* war zwar später, aber immerhin bereits 1946 in Rom von dem späteren Strehler-Mitarbeiter Ettore Gaipa dem italienischen Publikum vorgestellt worden.²⁸

Ähnlich wie es dann auch bei Brecht der Fall sein sollte, stellte Strehlers *Dantons Tod* trotz alledem die erste resonanzreiche Büchner-Inszenierung im *Bel paese* dar, wo der Darmstädter selbst dem gebildeten Publikum noch recht wenig bekannt war. Dies kann man auch an den Reaktionen damaliger Kritiker ablesen: Kein Geringerer als Dino Buzzati gab in seiner Rezension von Strehlers Inszenierung 1950 zu, den Namen Büchner nur gehört zu haben, und findet tadelnde Worte für den „rhetorischen Barockstil“ (da müssen entweder die Übersetzung, die Schauspieler oder das Ohr des Rezensenten schuld sein!).²⁹ Ein weiterer Ausnahmebeobachter wie der spätere Nobelpreisträger Salvatore Quasimodo verliert in seiner Besprechung kein Wort über die literarische Qualität des Texts, andere Rezensenten nennen Büchner einen „romantischen Schriftsteller“ oder einen

²⁵ Bucner [sic]: *La morte di Danton*. [Programmheft, Milano 1950; APTM].

²⁶ Vgl. das Regiebuch [APTМ]; von der Inszenierung ist keine Videoaufnahme verfügbar; einige im Archiv vorliegenden Bühnenfotos bestätigen die im Regiebuch verschriftlichten Regieentscheidungen. Vgl. auch Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler* [Anm. 3] für Angaben zu anderen Inszenierungen Strehlers aus jener ersten Phase seiner Arbeit am Piccolo Teatro.

²⁷ So etwa noch Valentina Valentini: „Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950–1989)“, in: *Studi germanici* N° 3/4 (2013), 89–113.

²⁸ Sisto, „Notwendige Bedingungen“ [Anm. 20]. Neues zu Büchner-Übersetzungen aus dem 19. Jahrhundert (*Dantons Tod*) entdeckte zudem Michele Flaim: „Italia in *Leonce und Lena*, *Leonce und Lena* in Italia“, in: *Büchner artista politico*, a cura di Enrico Piergiacomi e Sandra Pietrini, Trento: Università degli studi di Trento, Dipartimento di lettere e filosofia, 2015, 131–163.

²⁹ Vgl. Dino Buzzati: ohne Titel, in: *IS*, 6. Januar 1951 [APTМ].

„übertriebenen Schiller“ – angesichts dieser letzten Bezeichnung hätte sich Büchner wohl im Grab umgedreht.³⁰ Lobende Worte finden hingegen so gut wie alle Kritiker für Strehlers Inszenierung – selbst der bis dahin dem Piccolo gegenüber eher skeptisch stehende Simoni, der für das bürgerliche Blatt *Corriere della Sera* schreibt, würdigt *La morte di Danton* als „die beste Inszenierung des Piccolo“.³¹

Dies sollte aber keine *révolution bûchnerienne* in Italien einleiten, wie es wenige Jahre später für Brecht der Fall sein sollte, nachdem Anfang der 1950er Jahre bereits in Paris bei Gastspielen des Berliner Ensembles von *révolution brechtienne* die Rede war. Die Arbeit an Büchner fließt sozusagen in Strehlers Beschäftigung mit Brecht ein, was auch bedeutet, dass er danach weder noch einmal *Dantons Tod* noch die anderen, von ihm doch explizit bewunderten Dramen Büchners je inszenieren wird. Im bereits zitierten Rückblick aus dem Jahre 1989 nennt Strehler vage Gründe für seine vierzigjährige Büchner-Abstinenz (er habe „keine richtigen Interpreten“ gefunden, „wichtigere Projekte“ hätten ihn abgelenkt, die „Lage der italienischen Kultur“ sei nicht geeignet gewesen) und beteuert, eine neue *Danton*-Inszenierung bereits geplant zu haben, diesmal als One-Man Show, in der er selber beide Kontrahenten der Revolution spielen würde.³² Dazu kam es aber nicht.

Die Arbeit an Büchner aus dem Jahr 1950 fand, wie gesagt, eher in anderer Form in Strehlers Theater Fortsetzung, und dies schon in den darauffolgenden Spielzeiten des Piccolo Teatro, also unmittelbar vor Brecht. Bereits in Strehlers Rückblick war, wie bereits erwähnt, von Ernst Toller die Rede: Er bezog sich damit auf *Hoppla wir leben!*, das 1951 von ihm mit offenbaren Piscator-Reminiszenzen inszenierte Stück, das explizit als „preview für die *Dreigroschenoper*“ bezeichnet wird. Mit der deutschsprachigen Dramatik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit hatte sich Strehler allerdings bereits früher beschäftigt: Ein *Soldat Tanaka* von Georg Kaiser war 1947 seine letzte, nicht zu Ende geführte Regiearbeit vor der Gründung des Piccolo Teatro (er musste sie aus Krankheitsgründen während der Proben verlassen); eine Inszenierung von Ferdinand Bruckners *Elisabeth von England* kam 1952, also unmittelbar nach Tollers *Hoppla wir leben!*, im Piccolo Teatro zur Uraufführung.³³

Diese Generation deutschsprachiger Dramatiker, die in Büchner bekanntlich einen Vorgänger, noch mehr einen Zeitgenossen erblickt hatten, teilt kurioserweise in der Geschichte des Piccolo Georg Büchners Schicksal: Nachdem dieser und die Expressionisten in den frühen Jahren von Strehlers und Grassis Unternehmen Brecht sozusagen den Weg geebnet hatten, verschwanden sie spurlos aus dem Spielplan und fast auch aus dem kulturellen Gedächtnis. Diese frühen Inszenierungen Strehlers sind bislang sehr wenig erforscht und werden meist nur dann kurz erwähnt, wenn die Vorgeschichte des Mailänder Brecht-Triumphs skizziert wird.

Dass es dabei nicht bleiben sollte, und dass man erst durch weitere Untersuchungen einen tieferen Einblick in diese Konstellation gewinnen kann, zeigt ein Befund, der nicht

³⁰ Vgl. Salvatore Quasimodo: „La Morte di Danton“, in: *Il Tempo*, 30. Dezember 1950; Laerte: ohne Titel, in: *Candido*, 24. Dezember 1950 [APTM].

³¹ Renato Simoni: „La Morte di Danton“, in: *Corriere della Sera*, 17. Dezember 1950 [APTM].

³² Strehler, „Scegge di memoria“ [Anm. 17].

³³ Vgl. dazu Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler* [Anm. 3] sowie Lazzari/Morando, *Piccolo Teatro* [Anm. 12].

aus der Theatergeschichte, sondern aus der Rezeption der deutschsprachigen Literatur in Italien der 1940er Jahre kommt, mit dem ich meine Überlegungen abschließen möchte. Im zwar kurzlebigen, aber für interkulturelle Transfererscheinungen höchst bedeutsamen Mailänder Verlag Rosa e Ballo³⁴ erschienen im geschichtlich überaus bewegten Jahrfünft 1944–1949 fast 50 Dramen, beinahe ausschließlich Übersetzungen fremdsprachiger Texte. Darunter waren 18 deutschsprachige, von denen vier in der Klassiker-Reihe *serie grigia* (graue Reihe) und 14 in der Reihe *teatro moderno* (modernes Drama) erschienen.³⁵ Beide Reihen wurden von Paolo Grassi gegründet und geleitet, der auch mehrere Vor- und Nachworte verfasste, etwa zu Büchners Dramen: derselbe Grassi also, der, während die letzten Titel der Reihe noch erschienen, zusammen mit Strehler das Piccolo Teatro gründete. Das gesamte dramatische Schaffen Georg Büchners wurde bei Rosa e Ballo veröffentlicht, wobei es sich um die Revision jener älteren Übersetzungen von Alberto Spaini aus den 1920ern handelte, die bereits aufgeführt worden waren. In der ‚modernen‘ Reihe erschienen mehrere Dramen Georg Kaisers (darunter auch *Soldat Tanaka*), zwei von Ernst Toller (darunter gerade *Hoppla wir leben!*) und ein einziges von Bertolt Brecht, und zwar genau – Überraschung! – *Die Dreigroschenoper*.³⁶

Die Kontinuität zwischen der verlegerisch-kulturellen Tätigkeit Grassis und der Mitarbeit mit Strehler am Piccolo ist bereits bekannt; auch in den vom Piccolo edierten Materialien zur eigenen Theaterarbeit wird darauf Bezug genommen. Die gesamte Konstellation harret jedoch einer genaueren, interdisziplinär arbeitenden Untersuchung. Bereits aus dem Skizzierten müsste klar sein, dass die Linie, die Strehler über Büchner und über die deutschsprachige Dramatik der ersten Jahrhunderthälfte zu Brecht und zu einer im Namen Brechts erkämpften italienischen Theaterrevolution führte, in diesem Verlagsprogramm bereits angekündigt und vorgezeichnet war. Auch ein Vergleich zwischen den Worten Grassis und anderer in den Paratexten der Buchausgaben und den Begleittexten von Inszenierungen sowie späteren Verlautbarungen Strehlers würde aufzeigen, wie eng verknüpft die editorische und die theatralische Vermittlungsarbeit Grassis und Strehlers sind. Die hier angestellten Überlegungen können nur den Ausgangspunkt für weitere Arbeit bilden.

³⁴ Zum Verlag Rosa e Ballo vgl. *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni ' 40*, a cura di Stella Casiraghi, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006.

³⁵ Dazu vgl. Marco Fumagalli: „La collana *Teatro* degli editori Rosa e Ballo“, in: *Stratagemmi. Prospettive teatrali* 5 (2008), 63–102.

³⁶ Diese frühen Ausgaben des Rosa e Ballo-Verlags konnte ich alle im Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) der Università degli Studi di Milano einsehen. Die Büchner-Bände erschienen noch im für Mailand verheerenden vorletzten Kriegsjahr: Georg Büchner: *Woyzeck: 1837*, traduzione di Alberto Spaini, introduzione di Bruno Revel, Milano: Rosa e Ballo, 1944; Georg Büchner: *La morte di Danton: 1837*, traduzione di Alberto Spaini, introduzione di Paolo Grassi, Milano: Rosa e Ballo, 1944; Georg Büchner: *Leonce e Lena: 1836*, traduzione di Alberto Spaini, introduzione di Paolo Grassi, Milano: Rosa e Ballo, 1944. Nach dem Krieg folgten Dramen Kaisers, Tollers und anderer deutschsprachiger Dramatiker, darunter Bertolt Brecht: *L'opera da tre soldi: 1927*, traduzione e introduzione di Emilio Castellani, Milano: Rosa e Ballo, 1946.