

OLAF MÜLLER
ELENA POLLEDRI (Hg.)

Theateradaptionen

Interkulturelle
Transformationen
moderner Bühnentexte

INTERCULTURAL STUDIES 12



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



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 di Milano, 1979. Die italienische Sängerin Milva
und der Regisseur Giorgio Strehler singen und spielen *Io, Bertolt Brecht*
(n. 3: „essere amici al mondo“)
© Marcello Mencarini/Leemage
Theaterplakat *Io, Bertolt Brecht*, mit Giorgio Strehler und Milva
© Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

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 Reitani19

„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 (*King Henry VI, Part I*) in Schillers *Jungfrau von Orleans*

Ulrich Port 81

Von Verter bis Pulcinella

Goethes *Werther* auf dem italienischen Theater

Elena Polledri 103

Wirrwarr um Weimar

Zu Edoardo Sanguinetis Ästhetik des ‚Travestimento‘, ihren Wurzeln in Performances Cathy Berberians und ihren textuellen Effekten in Sanguinetis *Faust*-Übertragung

Henning Hufnagel 119

III. ITALIENISCHE DICHTER IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER

Goldonis *Servitore di due padroni* in neuer Übersetzung

Dietrich Scholler 161

Die Crux des Erfolges

Zu Übersetzungs- und Aufführungsschwierigkeiten Luigi Pirandellos im deutschen Sprachraum von den *Sechs Personen* zu den *Riesen vom Berge*

Michael Rössner 171

Die Dichtung am Theater

Übersetzung und Inszenierung von Primo Levis *Il Versificatore*

Marco Menicacci 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 Castellari225

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

Einleitung

Im Mai 2015 haben wir an der Universität Mainz in Zusammenarbeit mit dem Staatstheater und dem Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) die Tagung *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte* organisiert, die aus einer langjährigen Zusammenarbeit und dem gemeinsamen Wunsch entstand, über intermediale Übersetzungsprozesse aus der deutsch-italienischen Perspektive zu reflektieren. Unser Ziel war es, ein interdisziplinäres Gespräch entlang der Schnittstellen von Literatur- und Übersetzungswissenschaft, Übersetzungspraxis, Theaterpraxis und Verlagswesen zu führen und gemeinsam mit Vertretern der involvierten Arbeitsgebiete (Literatur- und Übersetzungswissenschaftler, Übersetzer, Theater- und Verlagspraktiker, Theaterkritiker¹) zu analysieren, was zusätzlich zu diesem immer stattfindenden intermedialen Übersetzungsprozess auf dem Spiel steht, wenn einer Inszenierung bereits ein übersetzter Text zugrunde liegt. Jede Theateraufführung ist schon für sich eine Übersetzung, indem sie einen meistens ursprünglich geschriebenen Text in eine Inszenierung übersetzt. Aber die Aufführung eines fremden bzw. in eine fremde Sprache übertragenen Dramas ist eine potenzierte Übersetzung und das Ergebnis einer komplexen Arbeit, für die nicht nur die Autoren und die Übersetzer, sondern auch die Schauspieler, die Verleger, die Dramaturgen, die Regisseure, die Theaterdirektoren, die Theaterkritiker und die Literaturwissenschaftler eine wichtige Rolle spielen.

Obwohl Übersetzungsfragen gerade im Blick auf das Theater immer schon ein klassisches komparatistisches Thema waren, ist die systematische Forschung zu diesem Thema überschaubar. Im Rahmen des Göttinger Sonderforschungsbereichs zum literarischen Übersetzen sind vor mittlerweile mehr als zwanzig Jahren einige Publikationen dazu erschienen. Zu nennen wären die Bände über *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (1988), *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (1990) oder *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer* (1993).² Italienisches Theater spielt in diesen Bänden jedoch keine Rolle. Eine ähnliche Bilanz, in der die *Italienische Literatur in deutscher Sprache* insgesamt betrachtet wurde, gab es zuletzt im Jahr des Buchmesseschwerpunkts Italien 1988 bei einer Tagung in Düsseldorf.³ Michael Rössner, der auch zum vorliegenden Band beiträgt, hatte damals einige italienische Theaterklassiker des 20. Jahrhunderts genannt, denen man deutsche Übersetzungen wünschen würde. Von den Klassikern der frühen

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Band auf die gleichzeitige Verwendung weiblicher und männlicher Sprachformen verzichtet und das generische Maskulinum verwendet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für beide Geschlechter.

² *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul, Brigitte Schultze und Horst Turk, Tübingen: Narr, 1988; *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, hg. von Brigitte Schultze, Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul und Horst Turk, Tübingen: Narr, 1990; *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*, hg. von Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze, Tübingen: Narr, 1993.

³ *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, hg. von Reinhard Kleszczewski und Bernhard König in Verbindung mit Lea Ritter-Santini und Volker Kapp, Tübingen: Narr, 1990.

italienischen Moderne, deren deutsche Übersetzung angeregt wurde: Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli oder Rosso di San Secondo, allesamt wichtige Zeitgenossen Pirandellos – liegen auch mehr als dreißig Jahre später keine weiteren bzw. nach wie vor gar keine Übersetzungen vor. Als weiteres Beispiel könnte man die 21 Stücke nennen, die in einem 2008 erschienenen Sammelband zum *Italienischen Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen* vorgestellt werden.⁴ Von diesen 21 Stücken liegen bloß fünf in Übersetzung vor, Marinettis *Elettricità sessuale*, Diego Fabbris *Processo a Gesù*, Edoardo de Filippo's *Sabato, domenica e lunedì*, Dario Fos *Morte accidentale di un anarchico* und Pasolinis *Calderón*. Wichtige, wenn vielleicht auch nicht ohne weiteres spielbare Texte wie D'Annunzios *Figlia di Iorio*, Alberto Savinio's *Capitano Ulisse* oder neueres wie das Theaterwerk von Carmelo Bene existieren für deutsche Leser ohne Italienischkenntnisse nicht.

Auch auf italienischer Seite fehlen bis heute größere Untersuchungen zur Übertragung von deutschsprachigen Theaterklassikern für die italienische Bühne, was besonders überrascht, wenn man an den großen Einfluss denkt, den nach 1945 die Übersetzungen und Inszenierungen von deutschen Dichtern, zunächst von Goethe und Brecht, am Piccolo Teatro in Mailand unter Giorgio Strehler und Luca Ronconi hatten. Bände wie *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*⁵ (2002) behandeln kaum Übersetzungen und beschränken sich auf Rezeptionsfragen, in diesem Fall meistens des deutschsprachigen und vor allem des österreichischen Theaters; das von Michele Sisto koordinierte Forschungsprojekt *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia (2013–2018)* am Istituto Italiano di Studi Germanici beschäftigte sich kaum oder nur am Rande mit Dramenautoren. Zu erwähnen sind als Ausnahme und Zeichen des zunehmenden Interesses für die Übersetzungsperspektive zwei Bände: *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*⁶, der sich spezifisch mit Übersetzungen, Übertragungen und Inszenierungen von Kleists Theater in Italien beschäftigt und der Band *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*,⁷ der auch Übersetzungen und Inszenierungen von Büchners Dramen behandelt. Auch der Buchmarkt scheint sich in Italien kaum für deutschsprachige Dramen zu interessieren; sowohl Dramenklassiker als auch das deutschsprachige Gegenwartstheater finden nur mit Schwierigkeiten den Weg zu den italienischen Verlegern. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: von Franz Grillparzer, dem österreichischen Klassiker *par excellence*, ist die jüngste italienische Übersetzung eines seiner Dramen, *Medea*, 1994 bei Marsilio erschienen;⁸ die ganze Trilogie *Das Goldene Vlies* sowie *Des Meeres und der*

⁴ *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, hg. von Manfred Lentzen, Berlin: Erich Schmidt, 2008.

⁵ *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, hg. von Lia Secci, Hermann Dorowin, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

⁶ *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*, hg. von Elena Polledri und Luigi Reitani, Roma: Studi Germanici, 2014.

⁷ *Büchner-Rezeptionen – interkulturell und intermedial*, hg. von Marco Castellari und Alessandro Costazza, Bern: Peter Lang, 2015 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, 122).

⁸ Franz Grillparzer: *Medea*, hg. von Maddalena Longo, übers. von Claudio Magris, Venezia: Marsilio, 1994. Marsilio hat aber etwa gleichzeitig noch einen Prosatext von Grillparzer ins Programm genommen: Die Übersetzung von *Der arme Spielmann* ist 1993 erschienen. Vgl. Franz Grillparzer: *Il povero suonatore*, hg. von Rita Svandrlík, übers. von Rita Svandrlík und Giovanni Rossi, Venezia: Marsilio, 1993.

Liebe Wellen wurden 1983 im Band *Teatro* bei UTET publiziert.⁹ *Der Bruderzwist in Habsburg* erschien 1977 bei Guanda¹⁰ und *Sappho* erschien 1920 bei Carabba in der Übersetzung von Errante,¹¹ dann 1937 bei UTET zusammen mit *Der Traum. Ein Leben*, in der Übersetzung von Carlotta Giulio,¹² dreimal bis 1947 (und dann in direkter Folge nicht mehr) nachgedruckt; Hebbels *Maria Magdalena* wurde zum letzten Mal 1962 publiziert.¹³ Im Fall von Bühnentexten muss man jeweils dazu sagen, dass ein übersetzter Text noch lange kein verfügbarer Text ist, da viele Übersetzungen nur für spezielle Aufführungen angefertigt werden oder nur bei Bühnenverlagen greifbar und damit für ein allgemeines Publikum nicht zu bekommen sind.

Es schien uns deshalb lohnend, den Blick auf die deutsch-italienischen Austauschverhältnisse zu richten und dabei auch die Anliegen der Theaterpraktiker, der Übersetzer und der Theaterverlage zumindest ansatzweise zu berücksichtigen. In den Diskussionen um die Vorträge, in den gemeinsamen Gesprächen, wie in der Podiumsdiskussion am Staatstheater Mainz, die wir in Zusammenarbeit mit der Dramaturgie der Staatstheater Mainz und Wiesbaden und der Theaterabteilung des Fischer Verlags führten und an der Dramaturgen (Jörg Vorhaben, Katharina Gerschler), Übersetzer (Michael Rössner) und Verlagsexperten (Bettina Walther vom Fischer Verlag) teilnahmen, ging es immer wieder um einige zentrale Fragen:

- Welche Schwierigkeiten gibt es bei der Vermittlung italienischer Texte in Deutschland bzw. deutscher Texte in Italien?
- Wer trifft die Entscheidung, ob ein Theaterstück bzw. eine Übersetzung auf die Bühne gebracht werden kann, in Italien und in Deutschland? Auf welcher Basis?
- Welche Texte werden in welcher Übersetzung gespielt, was macht die Spielbarkeit einer Übersetzung aus, nach welchen Kriterien erfolgen Neu- oder Erstübersetzungen, gibt es einen Kanon etablierter Autoren und Übersetzungen?
- Nach welchen Kriterien (wenn es denn welche gibt) wird unter mehreren existierenden Übersetzungen ausgewählt? Werden dann die Übersetzungen adaptiert, wie und warum?
- Wie zirkulieren die Übersetzungen in Italien und Deutschland? Wie verfährt man bei Stücken, für deren Originale es im Theater keine Sprachkompetenz gibt?
- Was sind für Verlage Kriterien, Übersetzungen in Auftrag zu geben? Wie ist das Verhältnis der Übersetzer zu den Verlagen? Wie verläuft (bei aktuellen

⁹ Franz Grillparzer: *Teatro [Il vello d'oro. Le onde del mare e dell'amore]*, hg. von Maria Grazia Amoretti, Torino: UTET, 1983. (Milano: TEA, 1993)

¹⁰ Franz Grillparzer: *Un dissidio tra fratelli d'Asburgo: tragedia in 5 atti*, hg. von Ervino Pocar, Parma: Guanda, 1977.

¹¹ Franz Grillparzer: *Saffo. Poema tragico in cinque atti*, hg. von Vincenzo Errante, Milano: Carabba, 1920.

¹² Franz Grillparzer: *Saffo. Il sogno è una vita*, hg. von Carlotta Giulio, Torino: UTET, 1937 (Nachdr. 1944, 1946, 1947).

¹³ Friedrich Hebbel: *Maria Maddalena*, übers. von Giovanni M. Amoretti, in: *Teatro tedesco dell'età romantica*, a cura di Bonaventura Tecchi, Firenze: ERI, 1962, 621–662.

Übersetzungen) die Zusammenarbeit zwischen Übersetzern, Theaterautoren und Theaterensembles?

- Wie sieht der übersetzungswissenschaftliche Umgang mit Theatertexten im Vergleich zu anderen Gattungen aus?

Dieser Band, der aus den produktiven und bereichernden Mainzer Theatertagen entstand, enthält bestimmt nicht die Antwort auf alle diese Fragen, setzt sich aber in den verschiedenen Beiträgen intensiv mit einigen der genannten allgemeinen und spezifischen Probleme des deutsch-italienischen dramatischen Kulturtransfers auseinander. Im ersten Kapitel „Deutschsprachiges Theater in Italien, italienisches Theater in Deutschland“ unternimmt Luigi Reitani einen Vergleich zwischen dem deutschen und dem italienischen Theater als Institutionen, unter Berücksichtigung ihrer literarischen Dramentraditionen und führt die wesentlichen Unterschiede zwischen den zwei Ländern auf die Verschiedenheit der Sprachen und ihrer Geschichte, auf die Rolle der Dramatik innerhalb des deutschen bzw. italienischen Literaturkanons, so wie auch und vor allem auf die verschiedenen Theatersysteme, die verschiedenen strukturellen Organisationsformen und die unterschiedliche Verlagslandschaft zurück. Der zweite Beitrag von Diana Di Maria und Imke Momann bietet eine Bestandsaufnahme zeitgenössischer italienischer Dramatik auf deutschsprachigen Bühnen im Zeitraum 1990/91 bis 2012/13. Der Aufsatz entstand *in primis* aus der didaktischen Notwendigkeit, den Studierenden der Romanistik ein Panorama italienischer Dramenautoren vorzustellen und über das Vorurteil hinauszugehen, dass auf deutschen Bühnen „Pirandello, De Filippo, Fo, und sonst gar nichts...?“¹⁴ aufgeführt wurden und werden. Durch Graphiken, Tabellen und Statistiken wird die Präsenz italienischer Dramatik des 20. Jahrhunderts auf deutschsprachigen Bühnen seit 1990 rekonstruiert; so entdeckt man die am häufigsten gespielten und übersetzten italienischen Autoren und Stücke in den deutschsprachigen Ländern, von Pirandello, De Filippo und Fo bis zu den Vertretern der neuen Dramatik Italiens, die auf deutschsprachigen Bühnen großen Erfolg hatten und haben, wie zum Beispiel Aldo Nicolaj (1920–2004) und der junge Autor Fausto Paravidino (geb. 1976), einer der interessantesten Fälle zeitgenössischen italienischen Theaters auf deutschsprachigen Bühnen. Mit Gabriella Catalanos Beitrag kehren wir zurück nach Italien und nähern uns einem kulturellen Phänomen, das in Italien in der Nachkriegszeit zu den produktivsten Medien des deutsch-italienischen dramatischen Kulturtransfer zählte: die Theaterzeitschriften. Hier wurden Neuerscheinungen dramatischer Texte rezensiert, Verlagsinitiativen durch Werbung unterstützt, aber vor allem wurden Übersetzungen publiziert, darunter vieler deutschsprachiger Autoren, die dadurch an die Öffentlichkeit gebracht wurden.

Im zweiten Kapitel sind Beiträge versammelt, die sich mit Fragen der Übersetzung, Transformation und Adaption von Dramenklassikern beschäftigen: in Francesca Tuccis Aufsatz wird Lessings Auseinandersetzung mit Seneca als wesentlicher Teil seines Programms der Bereicherung der deutschen Kultur und der Begründung eines Nationaltheaters vorgestellt, die auch durch das Studium und die Übersetzung der antiken griechischen und römischen Dramenliteratur erreicht werden sollte. Ulrich Port befasst

¹⁴ So betitelte Sabine Heymann 1989 provokativ ihren Aufsatz über die auf deutschsprachigen Bühnen aufgeführte italienische Dramatik (Sabine Heymann: „Pirandello, De Filippo, Fo... und sonst gar nichts? Ein Report zur Lage der zeitgenössischen Dramatik in Italien“, in: *Theater heute*, Juni 1989, 4–14).

sich mit einer Shakespeare-Adaption aus *King Henry the Sixth* in Schillers *Jungfrau von Orleans*, unter der Leitfrage der ‚marienfrommen Militanz‘; er beschäftigt sich nicht mit einer Übersetzung im engeren Sinne, sondern mit einem eminenten Fall von Intertextualität, nämlich der deutschen Adaption eines schon damals klassischen Stücks Theaterliteratur bzw. mit dem kulturellen Transfer zwischen zwei national, geographisch und historisch verschiedenen Literatur- und Theaterszenen, dem Drama des Elisabethanischen England und dem klassisch-romantischen Literaturbetrieb Weimar/Jena sowie dem höfisch-bürgerlichen Theater in Deutschland um 1800. Elena Polledri rekonstruiert den Weg, der Goethes *Werther* auf die italienischen Theaterbühnen führte; nach der Vorstellung der ersten *Werther*-Dramatisierungen in Frankreich und England und der ersten Übersetzungen des Romans ins Italienische beschäftigt sie sich mit der Komödie *Carlotta e Verter* von Antonio Simone Sografi, einem bürgerlichen Drama und einem rührenden Lustspiel (Venedig 1794), das aber in Neapel parodiert und zu einem Maskenspiel mit Pulcinella in der Hauptrolle wurde und darüber hinaus zu einer *farsa in musica* bzw. zum Libretto der Oper *Verter* von Johann Simon Mayr. Henning Hufnagel geht der speziellen Form der Transformation und Adaption nach, die in Edoardo Sanguinetis *travestimento* von Goethes *Faust* vorliegt und zeichnet die Rolle nach, die dabei Cathy Berberians musikalische Performances spielen.

Das dritte Kapitel ist Übersetzungen italienischer Werke auf dem und für das deutschsprachige Theater gewidmet. Dietrich Scholler befasst sich mit einer Übersetzung von Goldonis bekanntestem Stück *Il servitore di due padroni*, die für die Sächsischen Landesbühnen (1996) bzw. für eine weitere Aufführung am Schauspielhaus in Zürich (2014) verfasst wurde, und stellt die verschiedenen Adaptionen vor, die der Übersetzer Werner Buhss unternahm, um die Sprachkomik Goldonis ins Deutsche zu übertragen und mit einem italienischen Stück des 18. Jahrhunderts das deutsche Publikum des 21. Jahrhunderts zum Lachen zu bringen. Die Analyse zeigt, wie die auf den Körper konzentrierte und für die *Commedia dell'arte* typische, paradigmatische Komik der *lazzi* bei Buhss stark reduziert wird bzw. umgeleitet zugunsten aktualisierender Sprachkomik, andererseits aber auch, wie die empfindsamen Elemente aus Goldonis *Servitore* getilgt wurden. Michael Rössners Aufsatz handelt von der Übersetzung und Rezeption Pirandellos im deutschen Sprachraum im Licht neuerer translatorischer Theorien.¹⁵ Es werden drei Phasen der deutschen Pirandello-Blüte rekonstruiert: Pirandellos Erfolgsjahre 1925 bis 1930; die Nachkriegsrezeption ab den 1950er Jahren, und insbesondere die Übersetzungen auf deutschen Bühnen im geteilten Deutschland, schließlich die Phase vom Beginn der neuen Werkausgabe in den 1990er Jahren bis zur Gegenwart, die sich durch Neuübersetzungen und Überarbeitungen seiner Dramen auszeichnet. Der Beitrag enthält außerdem eine Aufstellung der Pirandello-Aufführungen im deutschen Sprachraum nach 1945 bis Anfang der 1990er Jahre. Marco Menicaccis Beitrag handelt von *Il Versificatore*, einer 1960 vom Protagonisten, dem Dichter, in erster Person erzählten Kurzprosa Primo Levis: Sie wurde zuerst in der Zeitschrift *Il Mondo* veröffentlicht, dann in überarbeiteter theatralisierter Version 1966 in die *Storie naturali*, eine Sammlung von scheinbar einfachen Science-Fiction-Erzählungen, aufgenommen, die Levi unter dem Pseudonym Damiano Malabaila bei Einaudi veröffentlichte. Menicacci beschäftigt sich

¹⁵ Vgl. Michael Rössner und Alessandra Sorrentino (Hgg.): *Pirandello e la traduzione culturale*, Rom: Carrocci, 2012.

mit der deutschen Übersetzung dieses kurzen Einakters (von Heinz Riedt), der im Februar 1966 in Turin auf die Bühne gebracht wurde. Er hebt das Geschick Riedts hervor, den belebten, pedantischen Stil und vor allem den parodistischen Schwung des Originals wiederzugeben und analysiert die gelungenen Versuche der deutschen Übersetzung, den *Endecasillabo* und die dichterischen Freiheiten des Reimwerkers wiederzugeben. Heinz Riedt als Übersetzer spielt auch eine wichtige Rolle in Peter Goßens' Beitrag über Pier Paolo Pasolinis Theater in Deutschland. Goßens rekonstruiert die Entwicklung der Rezeption Pasolinis in Deutschland, von den Lebzeiten bis heute und fokussiert dann insbesondere auf sein Theaterwerk bzw. auf die Übersetzungen und Inszenierungen der Dramen *Orgia*, *Porcile*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Calderón* und *Bestia da stile*. Er beginnt mit der ersten Aufführung des Stückes *Affabulazione*, 1971 am Schauspielhaus Zürich in der Übersetzung von Heinz Riedt, um sich dann auch mit den Aufführungen der weiteren Dramen, zu befassen, die durch die deutschsprachige Publikation des Theaterwerks gefördert wurden, und gelangt bis zu den aktuellsten Aufführungen (2016) von *Calderón*, *Der Schweinestall* und *Teorema*.

Das vierte Kapitel des Bandes ist der Rezeption, Übersetzung und Inszenierung von deutschsprachigen Dichtern auf dem italienischen Theater gewidmet. Marco Castellari Beitrag handelt von der deutschsprachigen Dramatik im Italien der 1940er und 1950er Jahre im Kontext der Entstehung des italienischen Regietheaters von Paolo Grassi und Giorgio Strehler am Piccolo Teatro in Mailand, der aus der Perspektive des interkulturellen Transfers deutschsprachiger Dramatik in Italien nachgegangen wird. Castellari fokussiert zuerst auf Bertolt Brecht und auf die legendäre Mailänder Erstaufführung seiner *Dreigroschenoper*: *L'opera da tre soldi*, am 10. Februar 1956, in Anwesenheit des Autors, erinnert dann an die früheren Etappen von Brechts Rezeption in Italien und rekonstruiert die frühere, weniger bekannte Auseinandersetzung Strehlers mit anderen deutschen Dramatikern, insbesondere mit Georg Büchner (in der Spielzeit 1950–1951), um im letzten Teil den Zusammenhang dieser früheren Inszenierungen mit Paolo Grassis editorischer Vermittlungsarbeit beim Verlag Rosa e Ballo zu erläutern. Castellari plädiert für eine Büchner-Brecht-Linie bei Strehler und demonstriert, dass auch die übrige Theaterarbeit Strehlers einer Ästhetik verpflichtet ist, die Brechts Theorie und Praxis des epischen Theaters wesentliche Anregungen verdankt. Flavia Foradini, die ab 1983 als Dramaturgin am Piccolo Teatro tätig war, rekonstruiert den Dialog zwischen Strehler und Brecht und den besonderen Stellenwert, der in Strehlers über fünfzig Jahre dauernder Theaterarbeit den Übersetzungen von Brechts Stücken zukam. Der Beitrag geht auf die Gründe zurück, die Strehler zu der nicht einfachen Wahl *Der Dreigroschenoper* für seine Inszenierung geführt haben, beschreibt das Treffen Strehlers mit Brecht im Oktober 1955, ein Treffen von zwei praxisorientierten Theaternägern, die in einen konkreten Dialog eintraten, und erzählt vom Besuch Brechts in Mailand im Februar 1956, wo er den letzten Proben beiwohnte und die Premiere miterlebte. Das Ganze rekonstruiert Foradini durch Notizen, Briefe, Artikel, Transkriptionen, Protokolle, die im Archiv des Piccolo Teatro aufbewahrt und zum großen Teil noch unveröffentlicht sind. So erfahren wir zum Beispiel, dass Strehler sich ein neues Finale wünschte, das Brecht nach der Generalprobe auch geschrieben hat. Der zweite Teil des Beitrags ist Strehlers Auffassung der Übersetzung gewidmet, die für ihn immer spielbar und sprechbar sein musste. Die Vorherrschaft des gesprochenen Wortes am Theater bei Strehler wird durch das Gespräch vom 3. April

2015 bestätigt, das Foradini mit Andrea Jonasson führen konnte und das am Ende des Beitrags als wichtiges Dokument wiedergegeben wird. Sabine Heymanns Beitrag hat den anderen Protagonisten des italienischen Regietheaters vom Piccolo zum Gegenstand, Luca Ronconi. Heymann erinnert an das 1990 im Lingotto in Turin aufgeführte Projekt Ronconis, die Inszenierung *Der letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus, und fasst die wesentlichen Punkte des Interviews zusammen, das Ronconi zwei Stunden vor der Premiere ihr und Peter von Becker für die Zeitschrift *Theater heute* gab,¹⁶ ein Interview, das als eine kleine Theorie des Inszenierens von übersetzten Texten gelten kann. Den Theorieansatz Ronconis beim Übersetzen für das Theater setzt Heymann in Bezug zu ihrer eigenen langjährigen Tätigkeit als Übersetzerin von italienischen Theater texts. Seit ihrem 1989 erschienenen und bereits erwähnten Bericht zur Lage der zeitgenössischen italienischen Dramatik auf deutschen Bühnen „Pirandello, De Filippo, Fo ... und sonst gar nichts?“ hat sie so in kontinuierlicher, intensiver Übersetzungsarbeit die Kenntnis des italienischen Theaters im deutschsprachigen Raum erheblich erweitert und bereichert. Heymann betont die Besonderheit des Übersetzens von Theater texts, die für die Inszenierung gedacht sind und deswegen eine doppelte Adaption verlangen und immer auf den Rhythmus und die Sprechbarkeit achten müssen. Im letzten Teil des Artikels werden weitere Texte von und über Ronconi und seine Auffassung des Spiels, des Sprechens und des Übersetzens vorgestellt, darunter Interviews, Aussagen der Schauspielerin Marisa Fabbri, wie des Übersetzers Cesare Mazzoni, Ronconis letztes Interview 2014 im Programmheft von Stefano Massinis *Lehman Trilogy* und die Reflexionen über ihn von zwei bekannten Theaterkritikern, Peter von Becker und Peter Iden.

Die Tagung in Mainz, deren Beiträge hier versammelt sind (für die fabelhafte Unterstützung bei Redaktion und Drucklegung danken wir sehr herzlich der wissenschaftlichen Koordinatorin des ZIS, Heike C. Spickermann), war die erste Etappe eines Projektes, das 2017 fortgesetzt wurde. Vom 18. bis 22. September 2017 fand im Deutsch-Italienischen Zentrum für den europäischen Dialog Villa Vigoni die interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung *Deutsch-italienische Theaterübersetzungen nach 1945. Dramenklassiker im interkulturellen Dialog / Traduzioni del teatro tedesco in Italia e del teatro italiano in Germania dopo il 1945. I classici a teatro per un dialogo interculturale* statt. Die Veranstaltung war Teil der Villa Vigoni-Gespräche im Rahmen des Programms „Deutsch-Italienische Zusammenarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften“ 2017. Die Publikation der Ergebnisse dieser auf den deutsch-italienischen Theatertransfer von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart konzentrierten Tagung ist in Vorbereitung.

Olaf Müller, Elena Polledri, Marburg/Udine, im Oktober 2020

¹⁶ „Das Italienische Theater ist eine Katastrophe, in der ich zu Hause bin“. Star und Skeptiker: Luca Ronconi im *Theater heute*-Gespräch mit Peter von Becker und Sabine Heymann“, in: *Theater heute*, Februar 1991, 39–43.

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

Am Anfang der italienischen Literatur steht ein Werk, das im Titel eine dem Theater verpflichtete Bezeichnung trägt. Die *Göttliche Komödie* Dantes ist jedoch ein Versepos, das dem Modell Vergils folgt und nicht für die Bühne gedacht war. Obwohl es an Versuchen nicht fehlt, sie zu dramatisieren, bedeutet das Wort ‚Komödie‘ bei Dante keine spezifische Theatergattung, sondern die Vielfalt des Lebens, die der Dichter zur Darstellung bringen möchte.

Konstitutiv für die italienische Literatur ist die frühe Entstehung eines Kanons, der jahrhundertlang normbildend und wirksam gewesen ist. Dieser Kanon ist mit den Namen Dantes, Petrarcas und Boccaccios eng verbunden und prägte die weitere Entwicklung der lyrischen und erzählenden Dichtung im italienischen Sprachraum. Die dramatische Kunst hatte darin keinen festumrissenen Platz.

Solch eine Konstellation bleibt nicht nur auf die Anfänge beschränkt, sondern setzt sich auch in der Folge fort. Will man die bedeutendsten Dramatiker der gesamten italienischen Literatur auf einen Blick erfassen, ist man erstaunt, wie wenig sie an der Zahl sind. Trotz ihres Witzes wird Machiavellis *Mandragola* selten gespielt und Tassos *Aminta*, sicherlich ein Meisterwerk, gehört zu jenen dramatischen Dichtungen, die sich eher für die Lektüre als für die Darstellung eignen, ebenso wie Guarinis *Pastor fido*.

Das änderte sich nicht einmal in der Zeit des Barocks, als die europäische Theaterdichtung in Spanien und England ihre Triumphe feierte. Denn Theater war in Italien nicht mit der Literatur verbunden, sondern mit der performativen Körpersprache, mit einer Bühnenkunst, die sehr oft echte Straßenkunst war. Die Grenzen zwischen Artistik und Theater blieben jahrhundertlang verschwommen, und die Sujets, welche die Komiker der *Commedia dell'arte* aus dem Stegreif aufführten, dienten nur dazu, ihr Virtuositum zum Ausdruck zu bringen. Eine Anbindung des Sprechtheaters an die Literatur erfolgte erst mit Goldoni.

Im Unterschied zu anderen Ländern jedoch entstand im 18. Jahrhundert in Italien kein Nationaltheater. Zwar schrieben Alfieri und später Manzoni Tragödien, die heute indes – zu Recht – als unaufführbar gelten. Der einzige große Dramatiker der italienischen Literatur nach Goldoni ist Pirandello. Selbst die Stücke Svevos haben nie wirklich Eingang in das Repertoire der Theater gefunden.

Nach dem zweiten Weltkrieg gab es in dieser Hinsicht keine signifikanten Änderungen. Die vereinzelten Versuche von kanonisierten Autoren wie Calvino, Moravia, Parise und Pasolini, Theaterstücke zu schreiben, scheiterten, so dass diese Werke rasch aus den Spielplänen verschwanden. Unter den zwanzig Werken, die in der umfangreichen, von Alberto Asor Rosa im Verlag Einaudi herausgegebenen Geschichte der

italienischen Literatur als repräsentativ für die Zeit nach 1962 einer Analyse unterzogen wurden, gehören nur zwei dem Theater an. Es war vielmehr der Film, der für die italienischen Schriftsteller an Attraktivität gewann. Diese Situation zeigt ihre volle Tragweite, wenn man sie mit derjenigen der deutschsprachigen Literatur vergleicht. Das Projekt eines deutschen Nationaltheaters ist im 18. Jahrhundert entscheidend für die Herausbildung einer eigenen literarischen Tradition. Von Wieland über Goethe bis hin zu den Romantikern ist die Auseinandersetzung mit Shakespeare von kaum zu überschätzender Bedeutung. Goethes Roman *Wilhelm Meister* zeigt in seinen unterschiedlichen Fassungen das Theater als Initialzündung eines epochalen Bildungsprozesses, der weitreichende soziale Veränderungen mit sich bringt. Nach dem bekannten Diktum Schillers war das Theater eine „moralische Anstalt“, die in ihrer Gültigkeit anzuerkennen war. Goethes *Faust* schließlich, der im Kanon als Höhepunkt der gesamten deutschsprachigen Literatur gilt, ist als dramatisches Werk angelegt und beginnt mit einem Vorspiel auf dem Theater, das die Dynamik und die Widersprüche des Bühnenunternehmens vor Augen führt. Im 19. und 20. Jahrhundert spielte die Theaterliteratur für die Kultur des deutschen Sprachraums eine fortwährende und signifikante Rolle – man denke nur an Brecht, Dürrenmatt oder Frisch. Für die meisten deutschsprachigen Autoren bedeutet das Theater heute eine konkrete Möglichkeit, ein breites Publikum zu erreichen und Geld zu verdienen. Nicht so in Italien.

Womit hängt nun dieser strukturelle und weitreichende Unterschied zusammen?

Meines Erachtens liegen diesem Unterschied zwei Ursachen zugrunde: die Sprache und das öffentliche Theatersystem. Obwohl sich eine Literatur in italienischer Sprache schon im 13. Jahrhundert durchsetzen konnte, war diese literarische Sprache lange Zeit nur einem Bruchteil der Bevölkerung zugänglich. Noch im 19. Jahrhundert war die Zahl der Analphabeten in Italien extrem hoch. In seinem Standardwerk zur Geschichte der italienischen Sprache geht Tullio De Mauro davon aus, dass im Jahre 1861, als das Königreich Italien gegründet wurde, nur 2,5 Prozent der Italiener des Italienischen mächtig war. Der Großteil des Volkes sprach Dialekt und konnte kaum lesen. Und auch für die meisten Schriftsteller war das Italienische eine Kunstsprache, die von der Alltagssprache streng zu trennen war. Alfieri, der in Turin geboren wurde und als Adliger zu Hause neben dem piemontesischen Dialekt selbstverständlich nur Französisch sprach, erzählt in seiner lesenswerten Autobiographie, wie er Italienisch als Fremdsprache lernte.

Dass eine solche Kunstsprache dem Sprechtheater wenig diene und sich höchstens bei Hofe, wie im Fall der beliebten Hirtendramen, sprechen ließ, ist einleuchtend, ebenso wie die Tatsache, dass unter diesen Umständen der Begriff der dramatischen Literatur nicht mit jenem des Theaters übereinstimmen konnte. Was auf der Bühne in der Tat zu hören war, das waren die unterschiedlichen italienischen Dialekte, die hier zweifellos eine Vielfalt an Möglichkeiten boten, die der hochstilisierten italienischen Literatur verschlossen war. Es ist insofern kein Zufall, dass das eigentliche Bühnentheater in Italien regional stark gekennzeichnet war und einige hervorragende italienische Dramatiker ihre Stücke nicht auf Italienisch, sondern in ihren Dialekten schrieben.

Ruzante ist vielleicht der einzige italienische Komödiendichter, der sich mit Shakespeare oder Molière vergleichen lässt. Seine Werke verfasste er allerdings im altertümlichen Dialekt von Padua. Selbst Goldoni hat manche seiner wichtigsten Stücke auf Venezianisch geschrieben. Und bei Pirandello ist das sizilianische Substrat noch spürbar.

Bis heute ist das im Dialekt gespielte neapolitanische Theater lebendig und der zu diesem Umfeld gehörende Eduardo De Filippo der noch immer am meisten gespielte Autor an italienischen Theaterhäusern.

Ohne eine solch eminente Tradition ist auch Dario Fos Erfolg kaum denkbar. Sein Meisterwerk *Mistero buffo* besteht gerade aus der freien und kreativen Kontaminierung von norditalienischen Dialekten, dem sogenannten ‚Gramelot‘. Das monologische, in einzelne Episoden gegliederte Drama speist sich aus einer Volkskultur, die jener der hohen Literatur gegenübergestellt ist. Es ist gerade der performative, anti-institutionelle und anti-literarische Charakter, der dieses Theater kennzeichnet. Das Wort steht hier neben der Körpersprache und wird über diese vermittelt. Dass ausgerechnet Dario Fo mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, zeigt die große Wirkung dieser hintergründigen Bühnenkunst; andererseits war die heftige Kontroverse um die Verleihung des Preises ein Symptom für die immerwährende Spaltung der italienischen Kultur, in der Literatur und Theater unvereinbar erscheinen.

Wenn sich aber die literarische Sprache auf den Bühnen des Sprechtheaters nicht durchsetzen konnte und man hier auf die lokalen Dialekte auswich, so brillierte sie hingegen in der Oper. Die Vielfalt und Fülle an italienischen Musikdramen des 18. und 19. Jahrhunderts findet in Europa keinen Vergleich. Durch die Oper wurde das Italienische zu einer international anerkannten Sprache, die zu einem wichtigen Bestandteil der hohen Bildung avancierte. Nicht Goldoni, der übrigens auch Libretti verfasste, sondern Metastasio war im 18. Jahrhundert der bekannteste italienische Bühnendichter. Seine geschätzten Libretti wurden, ähnlich denen von Apostolo Zeno, unzählige Male neu bearbeitet und adaptiert und von den unterschiedlichsten Komponisten vertont.

Betrachtet man nun den Kulturtransfer zwischen Italien und Deutschland, so sind auf der Ebene des Theaters die musikalischen Dramen einerseits und die Wandertruppen der *Commedia dell'arte* andererseits signifikant. Interessanterweise sind es oft dieselben *Impresari*, die im deutschsprachigen Raum, wie z.B. in Wien, die italienischen Opernsänger und italienischen Komiker engagierten. Italienische Unternehmer spielten somit eine wesentliche Rolle bei der Organisation eines öffentlichen bürgerlichen Theaters.

Dabei ist zu betonen, dass in der Oper das Wort durch die Musik vermittelt wird, welche ihm eine neue semantische Dimension verleiht. Entscheidend für das Libretto sind die Geschmeidigkeit der zu vertonenden Sprache und der dramatische Aufbau, weniger die semantische Prägnanz des Textes. Es ist jedoch dieses Genre, das im 19. Jahrhundert in Italien zur höchsten Popularität gelangt. Kein italienischer Theaterautor kann sich der Beliebtheit erfreuen, die ein Librettist wie Francesco Maria Piave mit seinen Texten für die Musik Giuseppe Verdis genoss. So mittelmäßig, ja sogar lächerlich die Libretti von *Il trovatore* oder *La traviata* in mancher Hinsicht erscheinen mögen, so wurden sie allgemein memoriert und gesungen.

Die Wichtigkeit der Oper für die Herausbildung einer italienischen Nationalkultur hat als Erster Antonio Gramsci verstanden. Nicht das Sprechdrama, das Theater als ‚moralische Anstalt‘, sondern die musikalische Dramatisierung der Affekte gewann an Bedeutung. Während sich im Laufe des 19. Jahrhunderts keine italienische Sprechbühne behaupten konnte, entstanden in dieser Zeit mehrere neue Opernhäuser (wie z.B. die Mailänder Scala), die sich zu den alten Hoftheatern und den traditionsreichen Musikhäusern gesellten.

Es sei dabei bemerkt, dass es gerade die Oper war, die wiederum einen Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien ermöglichte. Schiller, der sich sonst schlecht auf italienischen Sprechbühnen inszenieren ließ (und noch immer lässt), wurde von Verdi wie kaum ein anderer Dramatiker vertont. Vier seiner Dramen – *Kabale und Liebe*, *Don Carlos*, *Die Räuber* und die *Jungfrau von Orleans* – dienten als Grundlage für die jeweiligen Opern des Komponisten. Dazu kam noch eine Szene aus *Wallensteins Lager*, die Eingang in den dritten Akt von *La forza del destino* fand. Zentral erscheint der Prozess der intermediären Übertragung: Um ihre Wirkung zu entfalten, mussten die Werke Schillers nicht nur in eine andere Sprache, sondern auch in ein anderes Medium übertragen werden. Noch emblematischer ist der Fall der *Turandot* Puccinis, deren Vorlage nicht das gleichnamige Stück Carlo Gozzis, sondern die Übersetzung durch Friedrich Schiller war. So kam ein italienischer Bühnentext durch die Vermittlung eines deutschen Schriftstellers wieder in eine italienische Adaption zurück – allerdings als Vertonung.

Zusammenfassend lässt sich durch diesen – freilich kursorischen und verallgemeinernden – Überblick feststellen, dass Italien und Deutschland grundverschiedene Theatertraditionen aufweisen, die vor allem auf dem besonderen Status der italienischen Literatursprache gründen. Unterschiedlich ist die Rolle der dramatischen Literatur innerhalb des jeweiligen Literaturkanons, unterschiedlich ihre soziale Funktion. Dennoch gibt es zwischen diesen Traditionen Verknüpfungen und Interferenzen, die nicht nur in der Übersetzungsarbeit gesucht werden müssen, sondern auch im Prozess der intermediären Adaption.

Ein weiterer, wesentlicher Unterschied zwischen dem italienischen und dem deutschen Theater besteht in ihrer strukturellen Organisation. Eine Institutionalisierung des Sprechtheaters erfolgte in Italien mit beachtlicher Verspätung. Erst der Faschismus förderte das Theaterleben mit staatlichen Mitteln, wobei für diese Entscheidung Propagandazwecke ausschlaggebend waren. Die Bühnen blieben noch lange Zeit von den Ensembles abhängig. Die Theaterhäuser wurden – und werden noch immer – nicht als feste Einrichtungen, sondern als leere Spielstätten verstanden, die ‚besetzt‘ werden sollten. Dabei setzte sich das Modell der Wandertruppen weiter fort. Um überleben zu können, sind die Ensembles gezwungen, den Ort zu wechseln und anderswo ihre Produktionen zu zeigen. Das Tournéewesen ist bis auf den heutigen Tag ein Charakteristikum des italienischen Theaterlebens. Die meisten Theater zeigen nicht ihre eigenen Produktionen, weil sie sich diese nicht leisten können oder wollen, sondern Gastspiele. Aber auch die Häuser, welche eine oder mehrere Inszenierungen produzieren, bieten in ihrem Spielplan Arbeiten von anderen Schauspielgruppen oder Häusern an, da sie nicht in der Lage sind, für die ganze Saison ein deckendes Programm allein zu erstellen. So kann es geschehen, dass eine Inszenierung nur für zwei oder drei Tage aufgeführt wird und dann anderswo präsentiert wird. Das führt zu einer regelrechten Austauschpraxis unter den führenden Häusern und zum Teil zu Koproduktionen. Dabei gibt es immer noch Ensembles (die sogenannten *Kompanien*), die nicht an ein bestimmtes Haus gebunden sind und durch den Ruhm ihrer Mitglieder oder durch die Vermarktbarkeit ihres Repertoires Eingang in die Spielpläne der Theater finden. Vor allem die kleinen Provinztheater kaufen einzelne Gastspiele von Vermittlungsagenturen oder von öffentlich finanzierten Einrichtungen. Die Zirkulation der Inszenierungen erfolgt somit auf Basis lokaler kulturpolitischer Kriterien oder aufgrund des angenommenen Erfolgs der Produktionen.

Dies hat zur Folge, dass ‚schwierige‘ oder experimentelle Inszenierungen auf große Hindernisse stoßen, da das Abonnentenpublikum in der Regel konservativ ist. Vor allem werden Komödien und leichte Stücke bevorzugt, wobei bei der Auswahl der Bekanntheitsgrad der Schauspieler eine erhebliche Rolle spielt. Unbekannte Autoren aus dem Ausland und zeitgenössische Arbeiten werden prinzipiell abgelehnt, aber auch Klassiker kommen nicht unbedingt zum Zuge, wenn die beteiligten Schauspieler nicht bekannt sind.

Auch wenn sich Regisseure wie Strehler und Ronconi erfolgreich behaupten konnten und sie die Entwicklung der italienischen Bühnen der letzten fünfzig Jahre erheblich geprägt haben, bleibt das italienische Theater letzten Endes ein Schauspielertheater. Insofern ist es für die Aufnahme fremdsprachiger Texte nicht nur entscheidend, dass sie sich gut übersetzen lassen, sondern auch, dass sie sich dafür eignen, von italienischen Schauspielern aufgeführt zu werden. Das erklärt, warum in Italien Stücke, in denen Monologe und führende Rollen vorherrschen, besser ankommen als Stücke, in denen das Kollektiv als solches überwiegt.

Derzeit werden in Italien insgesamt sieben sogenannte *Teatri nazionali* betrieben, das heißt vom Staat geförderte und als national anerkannte Häuser von Relevanz, die kontinuierlich produzieren können, obwohl sie nicht über ein eigenes Ensemble verfügen. Ihr Stellenwert, ihre Finanzierung und Produktionsmöglichkeiten sind jedoch unterschiedlich. Das bekannteste unter ihnen ist das Piccolo Teatro in Mailand, das von Giorgio Strehler und Paolo Grassi nach dem Modell der europäischen und deutschen Theater 1947 gegründet wurde. Zu dieser Typologie gesellen sich noch 19 vom Staat geförderte *Teatri di rilevante interesse culturale (TRIC)*, die regional bedeutend und mit weniger Mitteln als die *Teatri Nazionali* ausgestattet sind, ferner 29 *Centri di produzione teatrale*, welche nicht an ein bestimmtes Haus gebunden sein müssen und denen eine minimale Grundfinanzierung zukommt. Die meisten Theater, die zu diesen drei Gruppen gehören, befinden sich in Norditalien. Schließlich gibt es 160 vom Staat anerkannte und knapp subventionierte, private Theaterunternehmen (die *Kompanien*), die mit ihrem Repertoire ‚wandern‘. Besser dotiert sind die vierzehn geförderten Opernhäuser, die den juristischen Status einer Stiftung haben, wobei es zwischen ihnen erhebliche Unterschiede hinsichtlich der Finanzierung gibt.

Ein Vergleich mit Deutschland ist lehrreich, wo es rund 140 öffentlich getragene Theater und 220 Privattheater gibt. Betrug 2015 das öffentliche Budget für Theater und Orchester in Deutschland 3.684 Millionen Euro,¹ so stellte das italienische Kulturministerium 2017 insgesamt 333.716.856 Euro zur Verfügung,² wobei mehr als die Hälfte dieses Betrags an die Opernstiftungen ging. Auch wenn Länder und Kommunen in gleichem Umfang wie die staatliche Zentralinstitution zur Förderung des Theaterlebens beitragen sollten (was jedoch eher unwahrscheinlich ist, und leider gibt es hierzu kaum verlässliche Angaben), so blieben die italienischen öffentlichen Ausgaben für Theater und Musik noch weit hinter den deutschen zurück.

¹ Vgl. <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Tabellen/ausgaben-kunst-kulturpflege.html> [18.11.2019].

² Decreto di riparto fondo unico per lo spettacolo. Anno finanziario 2017. Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Roma, 21 febbraio 2017. Vgl. <http://www.spettacolodalvivo.beni.culturali.it/index.php/normativa-fus-e-contributi> [22.12.2017].

Dieses System hat gravierende Folgen für die Theaterlandschaft, einschließlich der Möglichkeit, Texte von ausländischen Dramatikern zu inszenieren. Zeitgenössische Stücke und neue dramaturgische Ansätze setzen sich selten in den regulären Theaterspielzeiten durch. Es ist vor allem bei Festivals der Fall, dass Produktionen von übersetzten zeitgenössischen Dramen inszeniert werden, wobei die Gefahr besteht, dass eine Inszenierung nur für einen Tag gesehen werden kann und nicht wieder aufgenommen wird. Symptomatisch für die Rezeption deutschsprachiger Autoren in Italien ist deshalb eben, dass sie zunächst nur bei Theaterfestivals gespielt werden. Zwar geht die erste italienische Inszenierung Thomas Bernhards auf das Jahr 1982 zurück, aber erst in den 1990er Jahre zirkulierten seine Stücke regelmäßig als Gastspiele in den italienischen Theatern. Dies ist bei Elfriede Jelinek noch nicht der Fall: die Rezeption ihres Theaters bleibt vor allem auf Festivals und auf die Off-Theater beschränkt. Selbst renommierte Häuser beschäftigen sich selten mit der zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik. Meines Wissens waren Botho Strauß und Roland Schimmelpfennig die einzigen deutschen Gegenwartsautoren, deren Texte das Piccolo Teatro in den letzten Jahren inszeniert hat.

Eine weitere Folge dieser strukturellen Schwäche des italienischen Theatersystems ist die enge Koppelung der *Teatri Nazionali* an bestimmte Regisseure, die oft lebenslang deren Leitung übernehmen. Die eigenen Produktionen werden fast immer vom Intendanten des Hauses inszeniert. Im Unterschied zu deutschsprachigen Theatern besteht das führende Team in der Regel nur aus dem Intendanten und einem Verwaltungsleiter. Es fehlt an der wichtigen Figur des Dramaturgen, wofür es im Italienischen keinen richtigen Ausdruck gibt. Es ist meistens der Regisseur selbst, der die Übersetzungen für seine Inszenierung adaptiert.

Zuletzt möchte ich noch auf die besondere Zirkulation der Theaterübersetzungen in Italien eingehen. Im Unterschied zu Deutschland gibt es in Italien kaum Theaterverlage. Der einzige, der eine gewisse Reputation genoss, Ubulibri, ist nach dem Tod seines Gründers, des Theaterkritikers Franco Quadri, in Konkurs gegangen. So findet man z.B. heute die Stücke Thomas Bernhards nicht mehr auf dem Markt. Dabei sind die Aufführungsrechte in Italien meistens von einer Publikation getrennt. Der Verlag Einaudi z.B., der in Italien Brecht veröffentlichte, verfügte nicht über dessen Bühnenrechte, die Giorgio Strehler für das Piccolo Teatro in Mailand erwarb. Wer nun ein Stück von einem fremdsprachigen Autor, dessen Rechte nicht frei sind, inszenieren möchte (frei werden die Rechte in Europa 70 Jahre nach dem Tod eines Autors), muss also zunächst die Aufführungsrechte erwerben. Kennzeichnend für Italien ist jedoch, dass die wichtigsten deutschsprachigen Theaterverlage, die über die Rechte der erfolgreichsten Autoren verfügen, sich durch dieselbe Agentur vertreten lassen, die somit eine Art Monopol besitzt. Sowohl die Theater als auch die Übersetzer müssen sich an diese Agentur wenden: Die Theater, um die Aufführungsrechte der Übersetzung zu kaufen; die Übersetzer, damit ihre Arbeiten verkauft werden dürfen. Voraussetzung dafür ist übrigens, dass die Übersetzer als solche bei der nationalen Körperschaft für Autoren und Verlage (SIAE, Società Italiana degli Autori ed Editori) angemeldet sind und die entsprechende Gebühr zahlen. In der Regel gehen 10% der verkauften Karten an die SIAE. 60% davon erhält der Autor, 20% der Übersetzer und 20% die Agentur, die die Übersetzung vermittelt hat.

Das bedeutet, dass es juristisch und formell zwischen dem Autor, dem Übersetzer und dem Theater, das das Stück inszeniert, keinen direkten Kontakt gibt. Alles läuft über die

Vermittlungsagentur. In der Tat ist es jedoch oft so, dass die Übersetzer sowohl mit den Autoren wie auch mit den Theatern in Kontakt stehen. Sie sind in vielen Fällen die Impulsgeber, ohne die es keine Inszenierungen geben würde, da die italienischen Theater und Schauspielgruppen meistens nicht über die Kenntnisse und Mittel verfügen, um sich auf diesem Gebiet sachkundig zu machen und Übersetzungen in Auftrag zu geben. Ihre Vermittlerrolle ist entscheidend. Und da es sie auch in finsternen Zeiten noch immer gibt, kann man immerhin hoffen, dass der Kulturtransfer zwischen Sprachen und Kulturen trotz Verschiedenheiten und institutionellen Hindernissen weitergeht.